

Aralık '25

Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Derleme, Araştırma ve Çalışmalar

EDITORS

**PROF. DR. ARZU UYSAL
PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU**



**SERÜVEN
YAYINEVİ**

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Ankara 2025

ISBN • 978-625-8559-49-1

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

GÜZEL SANATLAR
ALANINDA
ULUSLARARASI
DERLEME, ARAŞTIRMA
VE ÇALIŞMALAR

EDİTÖRLER

PROF. DR. ARZU UYSAL
PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

DİJİTAL OYUNLARDA SEMBOLİK ANLATIM: GÖSTERGEBİLİMSEL YAKLAŞIMLAR, KÜLTÜREL KODLAR VE OYUN KURAMLARI

Arzu GÜRDAL—1

Bölüm 2

MODA TASARIM EĞİTİMİ VE MODA TASARIM KARIYERİNİN ESASLARI

Aylin ÖZCAN—25

Bölüm 3

SÜLEYMANİYE YAZMA ESER KÜTÜPHANESİ LEVHALAR KOLEKSİYONUNDA BULUNAN KETEBESİZ SÜLÜS-NESİH KİT'A LEVHALAR

Burcu TOĞRUL, Hüseyin ELİTOK—39

Bölüm 4

9 YAŞ GRUBU İKİZ ÇOCUKLARDA PORTRÉ RESİM UYGULAMALARI İLE ESTETİK BİLİNCİN KAZANDIRILMASI

Büşra İNCİRKUŞ ULUSHAN—61

Bölüm 5

SANAT TERAPİSİ: İYİLEŞTİRİCİ ROLÜ İLE SERAMİK VE DİĞER SANAT DİSİPLİNLERİ

Dilek KUYRUKCU—75

Bölüm 6

SANAT VE YARATICI SÜREÇ

Dilek KUYRUKCU—91

Bölüm 7

BİOMİMİKRİNİN MODA TASARIM ALANINDA KULLANILMASI VE ÖRNEK UYGULAMALAR

Ebru ÇORUH, Züleyha DEĞİRMENCİ—107

Bölüm 8

DOĞAL BOYAMA VE BASKI YÖNTEMLERİNİN GÜNÜMÜZ MODA PAZARINA YANSIMALARI

Ece Nüket ÖNDOĞAN, Gülseren HAYLAMAZ—125

Bölüm 9

ÇALGI YAPIMINDA MİNİMALİZM

Merve AYTAÇ—155

Bölüm 10

ERZURUM OLTU TAŞINDAN GÜHERSELİ TAKI YAPIMI

Mikail SEVİNDİK, Suna TOPÇULU, Atila DİLER—179

Bölüm 11

HEYKEL SANATI

Serap BULAT, Mustafa BULAT—195

Bölüm 12

HATİCE TURHAN VALİDE SULTAN TÜRBEŞİ ÇİNİLERİNDE KARANFİL MOTİFİ

Serap YILDIRIM GEREN—211

Bölüm 13

BEYLERBEYİ CAMİ ÇİNİLERİNDE KARANFİL MOTİFİ

Serap YILDIRIM GEREN—229

Bölüm 14

HUMPHREY JENNINGS'İN BELGESEL ANLAYIŞI VE YAPIMLARI

Şermin TAĞ KALAFATOĞLU—241

Bölüm 15

STANISLAV SENYK'İN FOTOĞRAFLARI ÜZERİNDEN RUSYA- UKRAYNA SAVAŞINA BAKMAK

Uğur GÜNAY YAVUZ—259

Bölüm 16

TEKSTİL TASARIMINDA GELENEKSEL ANADOLU MOTİFLERİNİN ÇAĞDAŞ DÖNÜŞÜMÜ

ELİF AKSOY—273

Bölüm 17

GELENEKSEL DOKUMALARDA ZÜMRÜDÜ ANKA VE EJDER MÜCADELESİ: KOZMOLOJİK BİR DİYALEKTİK

ELİF AKSOY—291

//

Bölüm 1

**DİJİTAL OYUNLARDA SEMBOLİK ANLATIM:
GÖSTERGEBİLİMSEL YAKLAŞIMLAR,
KÜLTÜREL KODLAR VE OYUN KURAMLARI**

Arzu GÜRDAL¹

¹ Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, arzugurdal@sdu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-8876-1503

GİRİŞ

Dünyanın bilim ve teknolojiye gelişmeye başlamasıyla birlikte çocukların ve yetişkinlerin oyun anlayışlarında da değişme ve gelişmeler görülmektedir. Önceleri açık alanlarda; sokak aralarında, mahalle parklarında deneyimsel ortaya çıkan ve geliştirilen fiziki alet ve oyun malzemeleriyle karşılıklı etkileşim içerisinde oyunlar kurulur iken, zamanla bu durum nüfusun şehirlerde artması ve şehirleşmeye olan ilgiyle birlikte açık alanlardan oyun salonlarına taşınmıştır. Fakat, insanoğlunun oyun ve eğlence ihtiyacı kaybolmayacağından teknolojik alanda yaşanan gelişmelerin en şaşırtanları genelde oyun sektörü olmaktadır. Oyunları oyuncuya bağlayan ve duygusal aidiyet hissetmesini sağlayan durumlar ise bilimsel dünyada araştırma konularına girmektedir. Özellikle görsel iletişimde görsel bağlantılar ve görsel algı yönetimi vasıtası ile duygusal bağ kurma metodu olan semboller oyun sektörünün hedef kitlesine uyguladığı planlı bir sektörel süreç ürünüdür. Dijital/mobil oyunlarda yer alan uluslararası görseller ve anlamları olan semboller oyuncu çeşitliliği açısından önemli bir etkidir. Ortak dil ve görsel dünya üzerinde birbirileri ile oyun oynamaya olanağı sağlanan sistemde oyuncuların rahatlıkla sözsüz iletişim kurma görevini üstlenmektedir.

Bu bölümde dijital oyunların göstergeleri olan semboller ele alınmış ve anlamları irdelenmiştir. Kullanılan sembollerin yapısı, kökenleri, anlam üretme süreçleri ve oyuncu deneyimine etkileri oyun kuramcılarının bakış açısıyla tanımlanmıştır. Literatür taramasından faydalanılarak varılan sonuçlar kapsamında; normal yaşantımızda ve dijital hayatımızda sembollerin ne kadar önemli ve etkili olduğu sonucuna ulaşılabilmektedir. Semboller ile anlatılmak istenen kavramların önemine vurgu yaparken kültürel kodlardan ve kuramlardan faydalanılmıştır. Göstergebilim, bilişsel bilim, medya çalışmaları ve oyun tasarımı literatürüne dayanarak; arayüz ikonografisi, anlatısal semboller, mekânsal göstergeler, renk kodları, avatar temsilleri ve mitolojik/kültürel semboller ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Saussure, Peirce ve Eco'nun göstergebilimsel yaklaşımları; Jenkins, Isbister, Schell ve Juul'un oyun çalışmaları literatürü ile bir araya getirilerek kapsamlı bir kuramsal çerçeve sunulmaktadır. Sembol türleri; arayüz ikonografisi, renk kodları, anlatısal semboller, mekânsal işaretler, avatar temsilleri ve kültürel/mitolojik semboller başlıkları altında sınıflandırılarak incelenmiştir. Oyun atmosferi, oyuncu yönlendirmesi, bilişsel yük azaltma ve duygusal deneyim gibi işlevsel boyutlar tartışılmıştır. Günümüzde dijital oyunlar modern kültürün en güçlü temsil biçimlerinden biri hâline gelmiş ve oyuncularla sürekli iletişim hâlinde olan sembolik sistemler üretmiştir. Bu sembolik dil, oyunun kullanıcı arayüzünden anlatısına, mekân tasarımından karakter kimliğine kadar çok çeşitli düzeylerde işler. Sembollerin oyun içindeki rolü, yalnızca bilgi iletimini

kolaylaştırmakla sınırlı olmayıp; oyuncunun duygusal deneyimini, davranışsal yönelimlerini ve oyunu yorumlama biçimini şekillendirdiğinden yapılan çalışmanın literatüre ışık tutacağı beklenmektedir.

Ayrıca bu bölümde oyun kavramı üzerine çalışmalar yapan önemli isimler açıklamış oldukları kuramlar neticesinde oyuna olan bakış açısını değiştirmiş ve gelişmesine olanak sağlamıştır. Oyun hikayesine göre bireylere bir mesajı iletme konusunda sembolik anlatımlara başvurulmalıdır, çünkü sembollerini oyun üzerinde kullanmak ifade edilmesi güç kavramları açıklama konusunda yol gösterici niteliğindedir. Oyunda soyut bir kavramı yazılı olarak ifade edebilme konusunda görsel iletişim dışında etkili bir yöntem bulmak oldukça zor olarak nitelendirilirse bu sorunun çözümü ise insanın hayal gücünde saklıdır. Bu konunun vurgulanabilmesi adına bölümde görsel imgeler vasıtasıyla kurulan sembolik iletişime yer verilmiş ve bu sembollerin dijital oyun üzerindeki türevleri incelenmiştir.

DİJİTAL OYUN

Oyun kavramı insanın bulunduğu ortam şartlarına uygun bir biçimde aksiyon sergilemesi olarak tanımlanabilmektedir. Oyun, günlük yaşamda bir ara veriş, bir dinlenme, hatta sıradanlık içinde heyecan hissetme günlük yaşamın bir süsü gibidir (Binark, 2009). Alman psikolog ve filozof Karl Groos oyunu, insan ve hayvanı gelecekteki yaşama hazırlayan bir pratik olarak görmektedir. Sadece insan için değil hayvanlar içerisinde de oyun, canlıları gelecekteki yaşamın zorluklarına uyum sağlamalarında bir ön hazırlık sunmaktadır (Henricks, 2015; Özdemir, 2006). Hollandalı tarihçi Huizinga'ya göre ise oyun, özgürce razı olunan ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli mekân ve zaman sınırları içerisinde gerçekleştirilen belirli bir amacı bulunan, bünyesinde gerilim ve sevinç duygularına yer veren alışılmış hayatın bir nevi başka türlü olma bilinci-ne sahip olduğu bir faaliyet olarak yorumlamıştır (Huizinga, 2006). Ayrıca oyun, çocukların sosyal gelişimini sağlayan eğlence odaklı bir eğitim tarzı olarak da görülmektedir.

Oyun kişilerin rızası eşliğinde oynanan bir aktivitedir herhangi bir zorlama söz konusu değildir. Oyun özgürdür ve sürekli tekrarlanma meyllindedir. Freud sistematik bir kuram geliştirmemekle birlikte oyunu çocukların isteklerini hayata geçirme ve yaşama dair kaygılarının geçici bir süreyle giderilmesi bakımından elverişli ortamı sağlamak olarak tanımlamıştır. Freud aynı zamanda her davranışın bir nedeni olduğuna da vurgu yapmaktadır. Oyunların doğaçlama bir şekilde meydana gelmesinden ziyade bireylerin bu oyunları farkında olduğu ya da olmadığı duygularının bir yansıması olarak niteler. İnsanın duygu ve arzuları herhan-

gi bir denetime tabii olmayan oyunda düş ve fanteziler aracılığı ile ortaya çıkar (Koçyiğit, Tuğluk, Kök, 2007). Piaget'in oyun kuramı ise bilişsel gelişime dayanmaktadır. Piaget'e göre insan zekasının gelişim gösterebilmesi özümleme ve uyum işlemlerine bağlanmıştır. Piaget bütün organik gelişimlerin temelinde bu iki ögeye vurgu yapmaktadır. Piaget zihin gelişiminde olduğu gibi oyun gelişimini de çeşitli aşamalar gösteren dönemlere ayırmıştır. Piaget'in oyun aşamaları duyu motor dönemde alıştırıcı oyun, sembolik oyun dönemi, kurallı oyun dönemi şeklindedir. Her bir zihinsel gelişim sürecinde olduğu gibi oyunun kuralları da o döneme göre şekillenebilmektedir. Bağlantı kurma kuramı olarak geçen görüşe göre de oyun ile gelecekteki davranışlar arasında herhangi bir ilişki bulunmamaktadır. Oyun insanın kendisini ilkel etkinliklerden kopartarak çalışmaya hazırlamasıdır. Bu kurama göre kişi kendi ırkına özgü yaşam deneyimlerini tekrarlamaktadır. Oyun içerisinde tekrarlanan davranışlarla birlikte insanın evrimi içerisinde geçirmiş olduğu kültürel aşamalar karakterin gelişimine paralellik gösterecek bir biçimde oyunda sergilenir (Koçyiğit, Tuğluk, Kök, 2007; Yu, 2014).). Bu kuram günümüzde meydana gelen yaşamsal farklılıkları açıklama konusunda yetersiz kalmakta olup yeniliğe kapalı bir düşünce şekli olarak yorumlanabilir.

İletişim toplumda yaşamının bir gereği olduğundan kültür oyun içerisinde meydana gelir ve oyun, sosyal kontrole girmektedir ve yakınsal seçicilik aynı yerini alır. İşin karakteristiği iletişim acı; yakınsak seçicilik şartlı iletişimin, zevk olarak kısıtlanması durumu göz önüne alınırsa fantezi kavramı da temelde gerçeklerden kaçan, yedekleyen, düşünsel ya da benzer bir yapısı olduğu söylenemez. Bunun yanında oyunun önceki tanımlara da değinildiği üzere kişiyi/toplulukları gerçek yaşama alıştırma, hazırlama bakımından olası senaryoları simüle etme özelliği bulunduğundan askeri üstlerde, kurumların savunma, koruma ve taktik pozisyonlarını hayata geçirmede sıklıkla kullanıldığı bilinmelidir (Gürdal-Limon, Limon, 2023). Oyun kavramı görüldüğü üzere geçmişten günümüzde şekillenerek gelişim göstermeye devam etmiştir. Dijital mecraların işin içerisine dahil olmasıyla birlikte oyun kültürü gittikçe dijitalleşen bir çağa doğru adım atmaktadır ve dijital oyun kavramı kendi içerisinde bir sektör haline gelerek içerisinde pek çok bileşeni bir arada barındıran kapsamlı bir pazar haline gelmektedir. Dijital oyunlar ile ilgili terminoloji tartışmalarında video, bilgisayar, elektronik, elde taşınabilir, mobil ya da dijital oyunlar gibi ifadelerin kullanıldığı görülmektedir. Bu terimlerden hangisinin kullanılması gerektiği ile alakalı sorular genelde araştırmacıların tercihinin bırakılmaktadır. Fakat literatüre incelendiğinde mobil oyun ile dijital oyun kavramı ile kullanmak yanlış olmayacaktır (Wolf, 2021).

Dijital oyun olarak isimlendirilmiş olan teknoloji ile gelişen oyun çeşitleri, olduğu ve tanıştığımız ilk günden bugüne çok büyük ilgi görmüş ve tüm dünyada hızla yayılmıştır. Dijital oyunlar video oyunları, bilgisayar oyunları, çevrimiçi oyunlar, mobil oyunlar, elektronik oyunlar, eğlence makinesi oyunlar olarak da isimlendirilmekle birlikte birbirlerinin yerine de kullanılmaktadır. Kavramın isimlendirilmesindeki çeşitlilik; oyunun farklı platformlarda oynanmasından ve her bölgenin adlandırmalarındaki değişimden kaynaklanmaktadır Setzer, Duckett, 2003). Türkiye’de 2000’li yıllardan sonra yaygın kullanılan tabirler arasında bilgisayar oyunları ve dijital oyunlar isimli kavramlar örnek olarak gösterilebilir. Rekabetin olduğu ortamlarda ise her zaman en iyiyi yapma hedefi yer almaktadır. En iyi senaryoyu, en iyi illüstrasyonu, en iyi kurguyu tasarlaya-bilme kaygısı oyunu en çok beğenilen oyun yapmaya yaklaştırmaktadır. Ayrıca gelişimini teknoloji ile paralel götürmek zorunda olan sektörün görsel kalitesini geliştirmesi de hiç kuşkusuz en büyük gerekliliktir. Dünyada hızla büyüyen ve tutku haline dönüşen sektör internet kullanımının yaygınlaşmasıyla da popülerliğini arttırmıştır (Gürdal, 2016).

Dijital dünya içerisinde büyük bir kitleyi kendisine çekmeyi başara-bilen oyunlar, özellikle bu ilk çağlardan beri var olan sözsüz iletişimin sıklıkla kullanıldığı bir alandır. Gelişen teknoloji ile dijital dünyaya adım atıldığında ise sözsüz iletişimi tensil eden göstergeler ise sembollerin varlığı kendisini her zamankinden daha fazla hissettirmeye başlamıştır. Dijital oyunlarda sembollerin barındırmış olduğu anlamlar mesaj iletme konusunda evrensel özelliklere sahip olabilir. Sembollerin bu dijital çağda etkili iletişimi sağlayabilmesi tasarım ilkelerinin etkin bir şekilde kullanılması neticesinde mümkün olabilmektedir. Görsel iletişim ve tasarım ögesi semboller farklı kültürden insanları ortaklaşa bir dil aracılığı ile bir araya getirebilmektedir. Sembollerin dijitalleşme ile bir dil ve kültürel bir aktarım olduğu oyun sektörü içerisinde oyun tasarımının göstergeler temelinde geliştiği aşikardır.

Dijital Oyun Türleri ve Özellikleri

Dijital dünyanın göstermiş olduğu gelişim ve dönüşüm bazı klasikleşmiş bilgisayar oyunlarını mobil platformlara aktarılmasına vesile olmuştur. Zamanla mobil cihazların teknik kapasitesinin artmasıyla paralel olarak ilerlemiş ve dijital oyun endüstrisinin en hızlı büyüyen alanlarından biri hâline gelmiştir. Mobil oyunların kökeni, 1990’ların başındaki düşük işlemcili ve sınırlı grafik kapasitesine sahip telefonlara dayanmaktadır. Mobil oyun tarihindeki en belirleyici dönüm noktalarından biri, 1997 yılında Nokia 6110’a yüklenen “Snake” oyunudur. Martin de Ronde tarafından geliştirilen bu oyun, dünya çapında milyonlarca kullanıcı

tarafından oynanmış ve mobil oyun endüstrisinin başlangıcı olarak kabul edilmiştir (Newman, 2013). Daha sonra “Pacman”, “Street Fighter”, “GTA” (Grand Theft Auto) vd. oyunlar genişleyen mobil oyun platformlarında kendilerine yer bulmuşlardır. 2000’li yıllar ise mobil cihazlara Java ME (J2ME) desteğinin eklenmesiyle mobil oyun pazarının genişlemesini sağlamıştır. Java tabanlı oyunlar, sınırlı olsa da mevcuda göre gelişmiş grafik arayüzü ve oynanış imkânları sunduğundan oyun piyasasının rekabet yarışına girmesini sağlamıştır. Bunu ise diğer bir furya olan telefon üreticilerinin kendi oyun mağazalarını oluşturmaya başlaması takip etmiştir. 2007’de iPhone’un tanıtımı ve 2008’de App Store’un açılması, mobil oyun endüstrisini kökten değiştirmiştir. Bu dönem, literatürde “mobil oyun devrimi” olarak nitelendirilir (Consalvo, 2009; Hjorth, 2011).

Günümüze kadar ise üst düzey teknoloji olanaklarının yayında yapay zekâ desteği ile de hiper gerçekçi oyunlar tasarlanmaya devam etmektedir. Mobil oyunlar ile bilgisayar oyunları arasında grafiksel anlamda çeşitli farklılıklar bulunsa da mobil oyunlar klasikleşmiş oyunları oynarken alınan hissiyatı, kullanıcılara yaşatabilme konusunda başarısız olduğunu söylemek zordur. Tekrardan GTA San Andreas isimli mobil oyunu ele aldığımızda GTA bilgisayar oyunu serisindeki hikâye ilerleyişi ve görevleri yapmak benzerlik göstermekte ve hikâye kurgusu bakımından mobil oyun büyük paralellik taşımaktadır. Özellikle 2010 yılından itibaren oyunların gelişimdeki bu hız gittikçe ivme kazanmaktadır. Mobil oyunların bu denli göstermiş oldukları değişim aynı zamanda dijital oyun sektörünün bir parçası olan sanal gerçeklik oyunlarına da etki etmiştir. Sanal gerçeklik oyunlarının tıpkı bilgisayar ve konsol oyunları gibi mobil oyunlar platformlarına da uyarlanabilir olması, mobil oyun sektörünün günümüze gelmiş olduğu değişimin boyutlarını gözler önüne sermektedir.

Pek çok türü bünyesinde barındıran dijital oyunlar farklı ölçüte göre sınıflandırılabilir ancak genel kabul gören temel oyun türleri aksiyon, macera, bulmaca, rol yapma, strateji, yarış, spor, dövüş, simülasyon, mobil, sandbox, hayatta kalma sayılabilmektedir. Günümüzde hayal ürününe dönüşmüş bulunan oyun, metalaşmış ya da metalaşma kaderini yüklenmiş sınıf ve kesimler için, acımasız reel yaşam karşısında bir tür eğlence; bu acımasız gerçekliği yarı-bilinçli görmeye yarayan bir tür yaşamı sahip olmayan bir görünüm içinde algılama ve anlamlandırma biçimine varabilmenin aracı olmuş bulunmaktadır (Oskay, 1993). Dünya üzerinde milyarlarca insanın oynadığı dijital platformlardaki oyunların gelişimi ve yeni teknolojiyi kullanım şeklinde oyunculara göre çeşitlilik göstermektedir. Bu da özellikle oyun tasarımlarında yer alan görsel tasarımların başta oyun akışına katkı sağlamak olmakla birlikte, oynanış kolaylığı, kültürel bağlam, arayüz yönlendirme ve hikâye desteğini eksik-

siz sağlamakla yükümlü olduğunu göstermektedir. Tasarımlarda yer alan göstergeler renk, doku, biçim ve anlam olarak doğru tasarlanmalı ve uluslararası iletişim dilini konuşmalıdır. Tablo 1’de yer alan oyun şirketleri oyuncu profillerini ve oyun türlerini düşünerek tasarladıkları oyunlar ile dünyanın her ülkesinde satış sağlamıştır.

Tablo 1: *Dijital oyun şirketleri ve en bilinen oyunları*

Oyun Şirketi	Merkez	En Bilinen Oyun(lar)	Tür
Nintendo	Japonya	Super Mario, The Legend of Zelda, Pokémon	Platform, Aksiyon-Macera, RPG
Sony Interactive Entertainment	Japonya	God of War, Uncharted, The Last of Us	Aksiyon, Macera
Microsoft Studios / Xbox Game Studios	ABD	Halo, Forza Horizon, Gears of War	FPS, Yarış, TPS
Ubisoft	Fransa	Assassin’s Creed, Far Cry, Watch Dogs	Aksiyon-Macera, Açık Dünya
Rockstar Games	ABD	GTA V, Red Dead Redemption	Açık Dünya, Aksiyon
Electronic Arts (EA)	ABD	FIFA, Battlefield, The Sims	Spor, FPS, Simülasyon
Activision Blizzard	ABD	Call of Duty, World of Warcraft, Overwatch	FPS, MMORPG
CD Projekt Red	Polonya	The Witcher 3, Cyberpunk 2077	RPG, Açık Dünya
Epic Games	ABD	Fortnite, Unreal Tournament	Battle Royale, Aksiyon
Riot Games	ABD	League of Legends, Valorant	MOBA, FPS
Valve	ABD	Dota 2, Counter-Strike, Half-Life	MOBA, FPS
Bandai Namco	Japonya	Tekken, Dark Souls (ortak yapım), Ace Combat	Dövüş, RPG
Square Enix	Japonya	Final Fantasy, Kingdom Hearts	JRPG
Sega	Japonya	Sonic the Hedgehog, Yakuza Serisi	Platform, Aksiyon
Capcom	Japonya	Resident Evil, Street Fighter, Devil May Cry	Dövüş, Korku, Aksiyon
Konami	Japonya	Metal Gear Solid, Silent Hill, eFootball	Aksiyon, Korku
Bethesda / ZeniMax	ABD	Skyrim, Fallout, Doom (id Software)	RPG, FPS
Supercell	Finlandiya	Clash of Clans, Clash Royale, Brawl Stars	Mobil, Strateji
miHoYo (HoYoverse)	Çin	Genshin Impact, Honkai: Star Rail	RPG, Açık Dünya
Tencent Games	Çin	PUBG Mobile, Arena of Valor	Battle Royale, MOBA

Teknoloji çağı içerisinde oyun kavramı gün geçtikçe dijitalleşmekte ve bununla birlikte teknolojik gelişimlerin çerçevesinde dönüşüm geçirerek farklı bir boyut kazanan konsollu sistemler aracılığı ile dijital platformlara kendisini bırakmaktadır. Bu durum beraberinde dijital oyun kültürünü doğurmuştur. Oldukça geniş bir yapıya sahip olan dijital yapılar her geçen gün gelişim göstermekte ve yeni platformlar türeterek ilerleyişini sürdürmektedir. İşte bu sebepten dolayı dijital oyun kavramının sürekli olarak tek bir tanımlama üzerinden giderek varlığını koruyabilmesi zor olacağı için tanımlamanın genişletilmesini adeta zorunlu kılmaktadır. Fakat dijital oyunun özünün geleneksel oyuna dayandığını unutmamak gerekir. Daha fazla iletişim, hareket ve fiziksellik gerektiren geleneksel oyun, dijital dünyanın içerisinde varlığını sürdürebilmek için dijital platformlara giriş yapmış ve bu değişkenlik beraberinde bir takım yeni özelliklerin de ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Dijital oyunlar geleneksel oyunlara göre daha hızlı karar vermeyi ve düşünmeyi gerektirebilir. Seri tuşlara basma, plan ve strateji belirleme gibi özellikleri bakımından geleneksel oyundan ayrılırlar. Dijital oyunların kendi içerisinde dallanıp budaklanarak farklı türlere ayrıldığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla her oyunun kendi içerisinde anlatmak istediği hikâye farklılık gösterebilir. Teknolojinin yükselişe geçmesi ile dijital oyunların sayısındaki çoğalmada kaçınılmaz olmaktadır. Artık kullanıcılar istedikleri türden oyunu seçebilme imkanına sahiptirler ki genelde aradıkları türü bulamamaları durumunun zor olduğunu söyleyebiliriz çünkü önlerinde oldukça geniş bir yelpaze bulunmaktadır. Dijital oyunlar, PC oyunları, çevrimiçi oyunlar, konsol oyunları, çok oyunculu oyunlar, mobil oyunlar şeklinde ayrılabilmekte ve çeşitli özelliklerine göre sınıflandırılmaktadır. Herz ve Poole oyun türlerini birbirine oldukça yakın şekillerde kategorize etmişlerdir. Örneğin Herz “aksiyon” kategorisi şeklinde açıklarken Poole “vurma” şeklinde adlandırmıştır. Fakat dijital oyunlar Juul’un belirlediği yaklaşıma göre de açıklanabilir (Yengin 2012). Juul ise oyunları; soyut, aşamalı, anlamlı, anlamsız ve ikonik olarak gruplandırmaktadır. Bu gruplandırmanın haricinde oyunun yapısına göre aksiyon, spor, yarış ve macera şeklinde de oyunlar sınıflandırılabilir. Juul’un yapmış olduğu sınıflandırmaların bir kısmına bu bölümde değinilmektedir (Juul, 2011). Oyun firmaları piyasaya çıkartmak istedikleri oyunun kategorisinde en fazla talep gören türe ağırlık vermek adına bu tarzda yapılan oyun sınıflandırmaları çalışmalarından da faydalanabilirler. Dijital oyunlar; platform, simülasyon, aksiyon-macera, spor, ritim ve dans, rol yapma, anlamlı-anlamsız, aşamalı ve dövüş oyunları şeklinde kategorilere ayrılabilir. Dijital oyunlar arasında oyuncuların yönelmiş oldukları bu kategoriler arasındaki değişkenlik gösteren tercihler, oyuncuların kalıcı kişilik özelliklerinin bir yansımasıdır. Bu sebeple oyuncu tipolojilerinin geliştirilebilmesi adına araştırmacıların oyun türleri arasında dikkatli bir ayırım yapması

gerkebilir (Vahlo, vd., 2017). Bu bağlamda oyuncu özelliklerinin deşifre edilebilmesinde oyun sınıflandırmaları önemli bir role sahip olabilir. Ayrıca oyuncu özelliklerinin deşifre edilebilmesinde oyun sınıflandırmaları önemli bir role sahip olabilir. Oyuncu davranışlarının değişkenliği üzerine yapılan sınıflandırmalar sosyoloji araştırmaları içinde önemli bir çıkış noktası olarak kullanılmaktadır.

Oyunun Kuramları

Oyun tasarımı içeriği ile karşılaştırıldığında hem teorik çerçevede hem de oyun tasarımı ile ilgili paylaştıkları güçlü yönlerde belirli bir yakınlık belirgin görünmektedir. Oyunları karşılaştırma ve hassasiyetle iletişim kurma yeteneği, oyun tasarım sürecinde belirgin bir kullanım alanı gibi görünmektedir, ancak aynı zamanda resmi veya yarı resmi tasarım araçlarını kendileri yapma veya ayarlama sürecinde de değerli bir araçtır. Oyunları karşılaştırma ve hassasiyetle iletişim kurma yeteneği, oyun tasarım sürecinde belirgin bir kullanım alanı gibi görünmektedir, dolayısıyla oyun içerisinde oyuncu ile oyunun akışının kurduğu bağlantı doğrultusunda hikâye akışı ve zaman bağlılığı belli kuramlar üzerinde tasarlanmalıdır.

Kuram genel itibari ile bilim insanlarının insanların yaşamı ve dünyasının nasıl şekillendiği ile ilgili düşüncelerin ortaya çıkmasını sağlayan fikirler bütünü olarak tanımlanabilir. Oyun hakkında geliştirilen bu kuramlar oyun kavramının test edilmesi, biçimlendirilmesi ve geliştirilebilmesi yönünde önem arz etmektedir (Yengin, 2012). Oyun kuramları çalışmalarında kişinin yaşadığı bilişsel süreç sembollerin oyuncu deneyimindeki işlevleriyle açıklanabilmektedir. “Sihirli çember kuramı”, “retorik kuram” ve “Stephanson” kuramı bunlardan başlıcalarıdır. Huizinga’nın sihirli çember kuramı oyunun kültürden bile eski olduğunu, ciddi olmayan olduğunu ve her şeyden önce gönüllü yapılan bir eylem olduğunu söyleyerek oyun kavramını tanımlamıştır (Huizinga, 1995). Onun tanımlamasına göre oyun kültürden bile eskidir ve ondan bağımsızdır. Salt oyun uygarlığın ana temellerinden bir tanesini oluşturmaktadır. Huizinga oyununda tıpkı gündelik yaşamla bağdaşır bir şekilde bir limitinin olduğunu vurgulamış ve oyunun bir sihirli çembere sahip olduğunu altını çizmiştir. Oyunun giriş ve çıkışlarının belirginleştirildiği bu sihirli çember de aynı zamanda mevcut oyunla ilgili belli başlı kuralların netleştirilmiş olduğu ve belirli bir sonuca hizmet ettiğini gösteren bir dünyanın temsil edildiğini söyleyebiliriz. Bu kuramdan yola çıkarak söylenebilir ki aslında her oyunun sihirli bir çemberi bulunmakta ve oyuncuların oyunu oynayabilmek için bu çember dışına çıkıp giriş yapabilmeleri durumu söz konusudur. Çember içerisindeki kurallar oyuncularının kendilerini zafere götürmelerini sağlayacak sınırlandırmalar bütünüdür. Herkes istisna

göstermeden bu kuralları takip ederek oynar. Son yüzyılın önde gelen araştırmacı oyun yazarı olan Smith (2001) oyun kavramını retorik olarak kategorize etmiştir. Toplamda yedi kategoriye ayırmış olduğu kuramında oyunu ilerleme, yazgı, güç, kimlik, hayali, şahıs ve uçarılık olarak incelemektedir. Bu sayılan kavramlar retorik olarak belirtilmiş ve kavramları tarihçe, fonksiyon, biçim, oyuncu disiplin ve düşünür başlıkları altında tablo haline getirmiştir. Oyun biçimlerini ise beceri-strateji, şans fantezi, boş zaman-yardımlaşma ve saçma kavramları üzerinden kategorize etmiştir ve bu kavramlar üzerine oluşturmuş olduğu tablosunda oyunu retorik olarak sınıflandırmış olmaktadır (Sutton-Smith, 2001; Elverdam., Aarseth. 2007).

İletişimin oyun kuramı üzere çalışmalar yapmış olan William Stephenson (1967) ise, günümüz teknolojisi ile oldukça yaygın hale gelmiş ve insanların git gide hayatının bir parçası haline gelmiş olan kitle iletişim araçlarına olan bu yönelimlerini aslında bir çeşit oyalanma olarak niteler. Onun düşüncesine göre radyo, televizyon vb. araçlar insanlara belirgin bir amaç ya da bir sistemi aşılammakta sadece insanların boş zamanlarını doldurmasına kolaylık sağlamaktadır. Stephenson kuramı olarak da bilinen bu görüş bazı durum ve ortamların insanlara sağladığı iletişim imkânı salt bir keyif ve doyum sağlamaktadır. Böylesi bir iletişimin herhangi bir şekilde öğrenmeye, bilgi sahibi olmaya ya da bireylerde davranış değişikliğine sebep olması gibi bir durum söz konusu değildir. Stephenson'nun düşüncesine göre oyun; en iyi kitle iletişiminin insanların subjektif oyun içerisinde oynamalarına izin verendir. Benzer çalışmalar yapan araştırmacıların oyun kavramı ile ilgili ortaya atmış olduğu pek çok farklı türde kuram da mevcuttur. Huizinga'nın kuramına göre ise oyun, çeşitli kültürlerin ortaya çıkmasından ziyade bu kültürlerin oluşmasında önemli bir faktördür. Huizinga'nın görüşüne göre oyun, tepki ya da içgüdü olmaktan çıkıp belirli bir işleve sahip olan bir eylemdir.

Danimarkalı araştırmacı ve aile terapisti Juul, “Gerçek, yarım gerçek kuramlar ve kurmaca dünyalar arasında oyunlar” adlı çalışmasını yaparken oyunu klasik oyun modeli başlığı altında tanımlayarak kural, değişkenlik, değer, oyuncu, oyuncu bağı, uyarlanabilirlik başlıkları altında özelliklere ayırmıştır. Kural, oyun içerisinde yer alan zorluklar olarak nitelendirilebilir. Bir oyunun oyunculara verdiği keyif kolayca üstesinden gelinemeyen ve bununla birlikte uygulanabildiğinde müsait olduğu basit kurallara bağlıdır (Juul, 2005). Kurallar ile asıl hedeflenmek istenen oyuncuların başarıya ulaşabilmesinde takip etmeleri gereken sistematik adımları içermektedir. Kurallar imkansız zorlamaktan ziyade oyuncuların oynarken keyif almaları göz önüne alınarak oluşturulur. Mevcut kurallar neticesinde ilerlemek ve bunların dışına çıkmamak zafere giden yolda oyuncular arasındaki rekabeti arttırmaktadır. Örneğin bir

mobil oyun içerisinde verilen bir görevi yerine getirebilmek için mevcut kurallara uyarak adımları takip etmemiz istenir. Değişkenlik; oyun içerisindeki eylemlerin meydana getirdiği birtakım neticelerin sonuçlarının hesaplanabilir olmasını ifade eder. Örneğin bir oyuncunun kural olarak üstesinden gelmesi gereken varyasyonlar bütünüdür. Kart ve Masa oyunlarında, spor oyunlarında, aksiyon ve strateji oyunlarında karşımıza çıkabilmektedir. Değer; oyunda karşımıza çıkan neticenin ne derece önemli olduğuna vurgu yapmaktadır. Genellikle ilerlemeli oyunlarda karşımıza çıkmaktadır. Oyuncu oyunu tamamlayabilmek için önceden tanımlanmış bir dizi eylem gerçekleştirir. Oyuncunun gerçekleştirdiği eylemler neticesinde oyun tasarımcısının belirlediği sonuçlar ile yüzleşmek durumunda kalır. Bu sonuçların iyi bir değere ya da kötü bir değere sahip olması istenilen kurallara ne derece bağlı kalınıp kalınmadığı ile ilişkilidir. Değer istenilen düzeyde ise oyuncuların ödüllendirilmesi ya da düşük değerde ise ceza almaları gündeme gelebilir. Oyuncu bağı; oyun içerisinde oyuncunun sonuca olan müdahalesini olarak tanımlanabilir. Oyuncuların oyunu kazanmaları durumunda ödüllendirilmeleri onlara keyif verirken başarısız olan oyuncuların ise hayal kırıklığına uğramaları olasıdır. Genel olarak oynanan oyun neticesinde oyuncuların sonuç ile ilgili hissettiklerini yansıtır. Uyarlanabilirlik; bir oyun içerisinde oyuncunun kendi stratejileri sonucunda belirlediği sonuçlar farklılık doğurabilir. Bu sonuçlar aynı oyun içerisinde yine belirli başlı kurallar neticesinde değişkenlik gösterebilmektedir. Oyuncular kendi belirledikleri yöntem neticesinde bir sonuca ulaşırlar ve oyun genellikle sonuç düşünülmeden oynanabilmekte ve eylemlerin neticeleri oyun sonunda oyunculara sunulmaktadır. Bu sonuçlar oyuncuların stratejilerine göre uyarlanabilir (Raooof., Al-Raweshidy, 2010; Yengin, 2012).

Oyunu bilişsel düzeyde ve göstergibilimsel temelde inceleyen Saussure (2020) oyun yapısını algı psikolojisiyle açıklamaktadır. Oyun içindeki görsel, hikâye ve kültürel aktarımları göstergeler aracılığı ile okumaktadır. Yani göstergeler bütünü üzerindeki yaptığı kuram çalışmalarını “oyunda gösterge anlam bütünlüğü” olarak ele almaktadır. Gösteren, gösterilen ilişkisi olarak temel kalıba giren tüm anlamlar ona göre planlı göstergeler bütünüdür. Saussure’e göre bir sembol, biçim (gösteren) ve içerikten (gösterilen) oluşur. Oyunlardaki ikonlar da bu çift yapıyı taşır. Bu ilişki, kültürel kodlarla belirlenen bir uzlaşım sistemine dayanır (Lagopoulos., Boklund-Lagopoulou, 2020). Eco (1976) ise oyunda anlamı, kullanıcı tarafından sürekli yeniden üretilen “değişken” olarak tanımlar. “Açık yapıt yaklaşımı”nı oyun ve oyuncu ilişkisi ile tanımlamaktadır. Eco’ya göre dijital oyunlarda:

- Farklı oyuncular aynı sembolü farklı bağlamlarda yorumlayabilir.

- Oyun toplulukları (fandom) sembolleri yeniden anlamlandırabilir.
- Semboller sosyal medyada yeni kodlar kazanabilir (Eco, 1976).

Peirce (2012), oyun kuramını üçlü gösterge yapısı çatısında oluşturmaktadır. Peirce göstergeleri ikon, indeks ve sembol olarak sınıflandırır. Peirce'in oyunlardaki sembolleri ve işaretleri (göstergeleri) kurama bağlama şekli ise şöyledir (Lagopoulos, Boklund-Lagopoulou, 2020; Peirce, 2012).

Tablo 2: Peirce'in oyunlardaki sembolleri ve göstergeleri kurama bağlama şekli

Gösterge Türü	Oyun Örneği	Açıklama
İkon	Harita ikonları	Benzerliğe dayalıdır.
İndeks	Yanıp sönen ok işareti	Nedensellik, yönlendirme.
Sembol	Triforce, runik yazılar	Kültürel uzlaşıya dayanır.

Anlaşıldığı üzere dijital oyunlarda kuram yaratılan dijital dünyanın yaşam formatını belirleyen bir çerçevedir. Dijital oyunlar yalnızca eğlence sunan ürünler değildir; aynı zamanda anlam taşıyan kültürel metinlerdir. Jenkins (2006), dijital oyunların katılımcı kültür içinde anlam üreten aktif medya biçimleri olduğunu vurgular. Oyun içindeki semboller, mekanikler ve etkileşimler belirli kuramsal yaklaşımlarla çözümlendiğinde insan faktörü olan oyuncu bağını ve aidiyetini kuvvetlendirir (Jenkins, 2006). Yapısalcı kuramın, oyunun kurallarını bir dil sistemi içinde disipline etmesi, semiyotik kuramın, oyun içindeki işaretleri ve sembolleri disipline etmesi gibi. Bu yaklaşımlar olmadan oyunların toplumsal ve kültürel anlamları sistematik olarak açıklamak mümkün değildir.

Oyun Sektörü

Dijital oyun sektörü yaklaşık olarak kırk yıllık bir geçmişe sahip olmakla beraber, bugün dünyanın gelişmiş ekonomilerinde yüksek gelir getirici bir endüstri alanı olarak ele alınmaktadır. Ayrıca kamu fonlarının ve büyük yatırımcıların yine son yıllar içerisinde giderek daha da çok ilgi gösterdiği bir endüstri kolu halini almıştır. Dijital oyun sektörünün kapsamını anlayabilmek adına sektörü temel olarak iki ana bileşene ayırmak anlamlı olacaktır. Birincisi, oyunların geliştirilmesi sürecinde yer alan sanat ekibi; çizerler/tasarımcılar, metin yazarları, ses mühendisleri ve sektörün insan kaynakları uzmanları, ikincisi ise oyunların çalışacağı platformları geliştiren, yani bilgisayar teknolojileri, oyun konsolu ve bunların bileşenlerini (ekran kartı teknolojileri, klavye, fare gibi her türlü ekipman) oluşturan donanım odaklı bileşenleri. Her iki bileşenin de ken-

di alanında oldukça çeşitli alt kırılım ve etki alanına sahip olduğunu söylemek mümkün. Tanım olarak bakılacak olursa dijital oyun (video game) kısaca; bilgisayar tabanlı, metin ya da görsellik üzerine inşa edilmiş, bilgisayar ya da oyun konsolu gibi elektronik platformlar üzerinde bir veya birden fazla kişinin fiziksel ya da çevrimiçi ağ üzerinden birlikte kullanabildiği bir eğlence ve boş zaman aktivitesi yazılımıdır (Frasca, 2001). Tanımda da açıkça görülebildiği üzere, dijital oyun sektörü bir anlamda yazılım endüstrisi olarak sınıflandırılabilse de gerekli olan oyun donanımı ve teknik altyapı gibi fiziksel unsurlarla da birçok farklı sektörü doğrudan ve dolaylı olarak etkileyen önemli bir yaratıcı endüstri alanı olarak geçmektedir (Dijital Oyun Sektörü Raporu, 2016).

Dijital oyun sektörü, yazılım, donanım, çevrimiçi platform sağlayıcılar, oyun geliştiricileri, yayımcılar, interaktif medya araçları ve bilgi iletişim teknolojileri gibi büyük bir ekosistem içerisinde ele alınması gereken bir yaratıcı endüstri koludur (Stewart, Misuraca, 2013). Tarihte çıkan ilk etkileşimli dijital oyunun Steven Russell tarafından Massachusetts Institue of Technology bünyesinde 1962 yılında geliştirildikten sonra iki kişinin oynayabileceği Spacewar olduğu kabul edilmektedir. Daha erken bir tarihte 1958 yılında William Higinbotham tarafından Brakhaven Nükleer Araştırma Merkezinin ziyaretçileri eğlendirme amacıyla ürettiği “Tennis for Two” adlı bir oyun bulunmaktadır. Fakat oyunun lisansı alınmadığı için analog bir bilgisayarda oynanmıştır (Kerr, 2006). Her iki oyunun geliştirilmesinin altında yatan amacın askeri teknolojilerin geliştirmesi olduğu söylenebilir (Binark, 2008). Dijital oyunların tarihinde 1970 ve 80’li yıllar arcade oyunlarının dönemi olmuşken ilerleyen süreç içerisinde teknolojik birikim ve olanakların gelişim göstermesiyle birlikte daha kapsamlı ve donanımlı oyunlar üretilmeye başlanmıştır (Binark, 2008). Bu teknolojik dönüşüm, yalnızca dijital oyunların gelişimiyle sınırlı kalmamış; genel çerçevede kapsamlı bir endüstrinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Teknik imkânların artmasıyla birlikte oyun sektörü bünyesindeki alt alanlar çeşitlenmiş, farklı endüstri ve medya araçları bu değer zincirine dâhil olarak hem kendi pazarlarını oluşturmuş hem de oyun endüstrisinin ekonomik hacmini genişletmiştir. Bu durum, sektörün sürdürülebilir büyüme eğilimini açık biçimde ortaya koymaktadır.

Genel olarak bir dijital oyunun geliştirilmesi ve pazara sunulması sürecinde yer alan yapılar incelemek olursa, değer zincirinin başını oyun geliştiricilerin çektiği görülmektedir. Oyun geliştiricileri genelde büyük stüdyolar altında ya da kimi zaman daha küçük birimler olarak çalışan ve oyunun teknik olarak tasarlanması ve yapılması sürecini yürüten birimlerdir. Stüdyolarının büyüklükleri kabaca yapılan oyunun ne kadar büyük bir çalışma gerektirdiğine ve kapsamına göre farklılık gösterse de temel olarak programlama, sanat, ses ve tasarım ekibinden oluşmaktadır.

Bu kısım aynı zamanda sektörde en fazla insan kaynağı ve teknik beceri gerektiren bölümü oluşturmakta ve sektörün yaratıcı kısmı da yine bu fazda yer almaktadır (Dijital Oyun Sektörü Raporu, 2016).

Oyun tasarımcıları bu sektörün genel bileşenini oluşturmuş olsalar da oyunun piyasaya sürülmesi için gerekli olan pazarlama stratejilerinden yoksun olabilmektedirler. Bu sebepten dolayı oyunun piyasaya daha güçlü bir biçimde girmesini sağlayabilmek adına yayıncı firmalar ile çalışmaları gerekebilir. Oyun yapımcıları ile tüketiciler arasında köprü görevi görebilen en büyük firmalar arasında yer alan bazı firmalar şunlardır; Electronic Arts, Activision/Blizzard, Ubisoft, Square Enix, TakeTwo, Sony, Nintendo (Zackariasson, Wilson, 2012). Dijital oyunların yapım aşamalarında meydana gelen zorluk kadar pazarlama süreci için de ciddi efor ve çalışma gerekebilmektedir. Çünkü yapımcı şirketler oyunlarını nasıl pazarlayacaklardır ya da hangi kitleye hitap edeceklerdir veya piyasaya sürülecek olan oyunun ciddi bir alıcı kitlesi var mıdır? gibi sorunların araştırılıp kapsamlı bir çözüme ulaştırılması gerekmektedir. Foxngame.com isimli dijital oyunların satıldığı bir ticari web sitesinin paylaştığı bir makaleye göre oyun sektörü içerisinde pastadan en fazla pay almayı başaran şirketler arasında Sony 2020’de piyasaya sürmüş olduğu oyun konsolu Playstation beş aracılığı ile 25 milyar dolar, Nintendo; 2013 yılı itibarı ile 660 milyondan fazla konsol ve 4,15 milyardan fazla oyun satışı gerçekleştirmiştir. Bunun yanında başlıca diğer örnekler ise Microsoft, Activision Blizzard, Electronic Arts ve özellikle “Unreal Engine” adlı bir oyun motoruna sahip olan Epic Games’te yer almaktadır. Unreal engine, temelinde bir oyun motorudur dijital oyun yazımında ve geliştirilmesinde kullanılmaktadır. Bu oyun motorunun ilk olarak 1998 yılında Epic Games bünyesi altında çıkan bir dijital oyun olan Unreal isimli birinci şahıs nişancı oyununda kullanıldığı bilinmektedir. Esas olarak birinci şahıs nişan oyunlarının geliştirilmesi için kullanılsa da sonradan değişik türlerde dijital oyunlar içerisinde de kullanılmaya başlanmıştır. Sonrasında bu yazılım geliştirilerek seriler halinde oyun sektörü içerisinde yer almaya başlamıştır. Daha ilerleyen versiyonların da genel olarak oyun grafikleri ve kullanıcılara gerçekçi görsel efektler sunma konusunda sektör içerisinde önemli bir teknolojik atılımdır. Dijital oyun sektörünün büyüklüğü göz önüne alındığında aynı durum dijital oyun türleri bakımından da aynı şekilde seyredebilmektedir. Özellikle günümüzde üretilmiş sayısız dijital oyun alıcılara tek bir perspektif sunmaz her tercih ve davranış yönelimine göre sürekli dallanıp budaklanarak çeşitliliğini korumaktadır. Özetlenirse, yaşanan teknolojik gelişmelerin etkisi yalnızca dijital oyunlarla sınırlı kalmamış, aynı zamanda çok boyutlu bir sektör yapısının ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. Artan teknik olanaklar, oyun endüstrisi içindeki alt sektörlerin çeşitlenmesine ve farklı medya ile

endüstri alanlarının değer zincirine eklemelenmesine olanak tanımış; bu süreç sektörün büyüme potansiyelini güçlendirmiştir.

DİJİTAL OYUNLARDA SEMBOLİK ANLATIM

İnsanlık ilk çağlardan beri sözlü ve sözsüz iletişim unsurlarını sürekli olarak geliştirmiştir. Bunlar kimi zaman belirli ses kalıplarının tekrarlanmasıyla mümkün olmuştur. Etkili iletişim sağlanması, görsel iletişim aracı olarak kabul edebileceğimiz semboller yardımı ile mümkün olabilmektedir. Semboller aracılığı ile geçmiş ve gelecek zamanda yaşanan olayları öğrenebilmekteyiz. Bu durum beraberinde semboller olarak nitelendireceğimiz grafik tasarım ürünlerinin görsel iletişimi sağlama konusundaki etkinliğini gözler önüne sermektedir. Oyunda yaratıcı ortağı olarak düşünebileceğimiz görsel tasarımcılar, metin ve imgelerin düzenlenmesi ve sunumuyla dünyayı anlamaya çalışan modern hikâye anlatıcılarıdır. Anlatı, metin ve imgenin anlam üretme amacıyla bir araya getirilmesiyle kurulur. Bu anlam, sembolizm, mecaz veya diğer araçların kullanımıyla elde edilebilir (Karaalioğlu, Pamuklu, 2024). Ayrıca, duyu organlarımız yoluyla çevremizde algıladığımız uyarıcı etmenler, zihinsel bir süreç içerisinde göz önüne alındığında karşımıza bir imge olarak ortaya çıkmaktadır. Bu görsel imgeler tıpkı semboller gibi anlatımı kuvvetlendiren ve akılda kalıcılığı arttıran unsurlar olarak görülebilir. Görüntü zaman ve mekânda manevra yapmayı öğrenirken kullandığımız temel araçtır.

Duyguları ve düşünceleri görünür hale getiren görsel temsillerin küresel bir dile çevrilmesi ise semboller ile mülkündür. Dünyada insanlar sözlü ya da yazılı iletişimi kendi alfabeleri ve dilleri neticesinde sadece ait oldukları toplum içerisinde sağlıklı bir şekilde yürütebilirlerken görsel imgeler ve sembollerin ise barındırmış oldukları anlamların evrenselliği göz önüne alındığında, iletişimi ne derecede etkiledikleri gözler önüne serilebilmektedir. Sembol ya da simge, bir düşünce ya da nesnenin yerini tutan bir kavramı ya da düşünceyi belirten gözle görülür ve anlamı bilinir işaret, Bir anlam, nitelik, soyutlama ya da nesneyi göstermek, ifade etmek için kullanılan sözcük, işaret ya da mimik olarak sembol, kendisine ortak bir sözleşme, anlaşma ya da gelenek aracılığıyla belirli bir anlam aktarılan uzlaşım sal işareti, belirli bir nesne, süreç veya işlemi ima etmeye yarayan şeyi tanımlar. Semboller imgelerden yani algı ve deneyin içeriğinden meydana gelir (Arat, 1977). Sembollerin iletişimdeki amacı görsel dil oluşturma aşamasında imgeleri araç olarak kullanmaktır. Sembollerin imgelerden, yani algısal ve deneyimsel içeriğin sonucunda meydana gelen bir ifade aracı olduğu düşünülebilir. Sembol, belirli bir anlamı taşıma görevi üstlenmiş bir unsur olarak karşımıza çıkar. Semboller kültürel ya da küresel bir uzlaşma neticesinde meydana gelmiştir. Ya da bazıları kültürel iken zamanla evrenselleşmiştir. Zeytin dalı ya da

güvercin barışın sembolü olurken; kalp sevginin, terazi adaletin simgesi olmuştur. Buna ek olarak kurukafa ise ölümü sembolleştirmektedir. Dini ve sanat alanında olduğu gibi bazı semboller görsel de olabilir. Ernst Cassirer'e göre semboller, zihinsel düşünme formlarından birinin somutlaşmış halini ifade ettiğinden, formel bir yapıya sahiptir. Bu formel yapının, her düşünme formunda farklılaşmış olsa da bazı temel nitelikleri vardır (Öztürk, 2022).

Semboller ile İletişim

Semboller, oyunun tematik yapısını bütünleştirir ve oyuncunun dünyayı anlamlandırmasını sağlamaktadır. Birçok oyun dünya mitolojilerinden ve kültürel kodlardan yararlanır. Consalvo (2009) dijital oyunların bu semboller aracılığıyla kültürel kimlikler ve ideolojiler aktardığını ileri sürer. Arayüz sembolleri, oyuncuya oyunun kuralları ve durumuyla ilgili hızlı bilgi veren işaretlerdir. Norman'ın (2002) kullanılabilirlik kuramına göre bu semboller, kültürel şemalara dayanarak öğrenmeyi hızlandırmaktadır (Norman, 2002).. Mekânsal ve çevresel semboller Jenkins'in (2004) "çevre hikâye anlatım" kavramına göre oyun mekânı bir anlatıcı gibidir. Mekânın sembolik dili, oyuncuyu yönlendiren sessiz bir rehber işlevi görür. Renk ve form üzerinden rol işaretleri (örneğin kırmızı pelelerin liderlik, siyah kostüm anti-kahramanlık) Görevlerini temsil etmektedir. Dijital oyunlardaki semboller hem bireysel düzeyde bilişsel süreçleri hem de toplumsal düzeyde kültürel anlam üretimini etkiler. Semboller:

- Oyun öğrenme sürecini hızlandırır
- Duygusal deneyimi şekillendirir
- Kültürel ve tarihsel anlatıları yeniden üretir
- Oyuncu topluluklarında yeni anlamlar kazanır
- Dijital kültürde memeler, ikonlar ve fan art yoluyla çoğalır.

Bu nedenle dijital oyun sembolleri yalnızca oyun içi fenomenler değil, çağdaş kültürün görsel sözdizimidir. Semboller bir nesnel olay ya da olgunun, düşünsel kaynaklı bir kavram veya kendi kavramının açılımları ve çağrışımlarıyla karşılaştırılmaları sonucunda meydana gelirler (Uçar, 2004). Semboller ile iletişim temelde sözsüz, kelime kullanmadan çeşitli şekiller aracılığı ile gerçekleştirilen iletişim şekli olarak tanımlanabilmektedir. Bu iletişim şekli görsel iletişim olarak da adlandırılabilir. Bu iletişimin temeli görme kavramı üzerine temellendirilmiştir. Tarih içerisinde görme yeteneği konuşmadan önce gelişmiştir. İnsanlar ilk çağlarda konuşma dilini tam olarak geliştiremedikleri için birbirleriyle çoğunlukla çeşitli hareketler aracılığı ile anlaşma sağlamaktaydılar. Oyunlarda renk

kodları ise evrensel ve kültürel anlam taşır. Sembollerin anlamsal içeriklerini anlatan renklerin bilişsel işlenişi Paivio'nun (1986) "Çift kodlama kuramı" ile açıklanabilir. Örneğin kırmızı; tehlike, düşman, ölümü temsil ederken, Kırmızı ışıktandırma tehlike bölgesini temsil etmektedir. Yeşil; sağlık, güvenli bölgeyi temsil ederken, yumuşak ışığın kullanıldığı alanlar oyuncu için güvenli bölge mesajını vermektedir. Mavi renk; büyü ve enerji anlatırken, sarı; hastalık, uyarı, hedef işaretleri anlamlarını taşımaktadır. Norman (2002) bu sembollerin bilişsel yükü azalttığını vurgulamaktadır. Renklerin tarihsel süreç içerisinde yapılan araştırmalarla birlikte kendilerine bir kimlik edindikleri bilinmektedir. Renklere yüklenen anlamlar her kültürde ve araştırmada değişebilmektedir. Görsel ifade elementlerinin insan duygularına en etkili olanı renktir. Renkler farklı kültürlerde farklı anlamlara gelir ve aynı kültürden iki insan aynı tonlara farklı ve bağımsız duysal tepkiler verir (Day, 2013). Bu da iki kişinin duygusal alanının farklılığını belirlemektedir. Çevrede görülen semboller algı ve iletişim kurma stilini ortaya koyduğunda, renk iletişimin vazgeçilmez bir parçasıdır. Renkler aynı zamanda semboller ile birleştirildiğinde anlatmak istedikleri anlamın pekiştirilmesinde etkili rol üstlenirler. Sembollerde kullanılan renkler ana ya da ara renkler olarak karşımıza çıkar her rengin kendi içerisinde farklı bir duyguyu yansıtmaları söz konusu olabilir örneğin kırmızı renk öfke ile özdeşleştirilmiştir Sarı, ışığa en yakın olan renktir (Goethe, 2013). Birçok gelenekte güneşin sembolü olarak görülür. Günün doğduğunu hatırlatır ve güne başlamak için bir işarettir. Uyanmayı yeniden doğuşu simgeleyebilir. Resimlerde güneş genellikle sarı ya da yakın tonlarda çizilebilmektedir. Renklerin sadece tek bir anlamı bulunmayabilir örneğin Sarının ateşin içindeki renklerden birisi olması hareketi ve devinimi ifade eder. Sarı renk hem dikkat çekici olması hem de vurgulayıcı niteliğe sahip olması nedeniyle birçok yerde kullanılmaktadır. Bununla birlikte yeşilin genellikle bitkileri ve doğayı, mavinin özgürlük, güven ve dayanıklılık gibi anlamları bulunmaktadır. Renkler aynı zamanda olumlu ya da olumsuz anlamlar barındırabilmektedir. Kırmızının öfkeyi sembolize etmesi ile aynı zamanda aşk ve sevgi anlamlarına gelmesi, sarı rengin ışığı sembolize etmesiyle birlikte korkaklık ve hilekarlık anlamları barındırması da mümkündür. Renklerin her birisinin kendi içerisinde anlamları olsa da bu anlamlar farklı kültürlerde farklı anlamlandırmalara da dönüşebilirler. Renklerin insan psikolojisi üzerinde kayda değer bir etkiye sahip olduğu ve farklı renk türleri ile tonlarının kullanıcılar üzerinde sevinç, üzüntü, dinamizm ya da dinginlik gibi çeşitli psikolojik tepkiler oluşturduğu literatürde kabul görmektedir. Estetik amaçlarla ya da gündelik iletişimde basit anlamlar aktarmanın ötesinde, renklerin bireylerin psikolojik durumlarını olumlu yönde etkileyebilecek potansiyele sahip olduğu da ifade edilmektedir. Bu bağlamda renkler, sahip oldukları anlamsal çağrışımlar doğrultusunda

sembolik sistemlere dâhil edilmiştir. Mobil oyun tasarımında ise renkler, oyunun hikâye kurgusunu ve tematik yapısını destekleyen katalizör bir rol üstlenmektedir.

The Force of Nature oyununu ele aldığımızda (bkz şekil: 1) oyun içerisinde doğadaki zorlu yaşam koşulları altında hayatta kalma ve avlanma gibi temaları bünyesinde barındıran bir oyundur konusu gereği doğayı merkezine oturtması oyun içerisinde yeşil ve mavi renk tonlarının sık kullanılmasını sağlamıştır. Yeşilin sembolize ettiği anlamlandırmaya uyumlu bir renk kullanımı söz konusu olmuştur. Bunula birlikte renklerin insan üzerinde uyandırmış olduğu duygular neticesinde oyun kategorilerine göre bu renklerin kullanılmasında bir sıklık gözlemlenmektedir. Örneğin kırmızı rengin aşk ve sevgi temalarına çağrışım yapması ve vurgulaması, konusu aşk ve özlem temalı oyunlarda kırmızı ve pembe rengin yoğun olarak kullanılmasını gündeme getirmektedir. Konusu savaş temalı olan oyunlarda ise çoğunlukla hareketi çağrıştıran renk tonlarının kullanıldığı gözlenmektedir. Böylelikle Her sembol ve dolayısıyla her sembolik renk bir hikâyenin ürünü olarak görülebilir. Oyun içerisindeki karakter tasarımlarına bakıldığında iyi karakterlerin saflığı simgeleyen beyaz ve daha açık tonlarda resmedilmesi kötülüğü sembolize eden zalim karakterlerin ise daha koyu renk tonlarında karşımıza çıkması oldukça olası bir durum olarak görülebilir. Buna paralel olarak ele alabileceğimiz He-Man (bkz şekil: 2) oyununda ana karakterimizin etrafına parlak tonlarda renkler ile ışık saçması ve rakiplerinin koyu tonlar içerisine bürünmesi oyun içerisinde kullanılan iyi-kötü karakter ilişkisinin renkler ile olan sembolizminin klasikleşmiş bir yansıması gibidir.



Şekil 1: Force of Nature oyun içi görseli

Dijital oyunlar renk ve şekiller bakımından dini inançlar, kültürler ve alışkanlıklar bakımından pek çok sembolik öge barındırmaktadır. Semboller üzerine çalışan Yu, bazı sembollerin sürekli ve evrensel bir dile sahip olduğunu söyleyerek, belirli formların kültürler arasında yüzyıllar boyu anlamını bozmadan muhafaza edebileceğini ya da benzer anlamlara gelebileceğini ifade eder (Yu, 2014). Buradaki benzer anlamlar ifadesi üzerinde durulacak olursa renkler ve sembollerin ifade ettikleri anlamlar

sabit olmayıp farklı farklı anlamlara gelebilmektedir. Yukarıdaki şekilde He-Man oyunu üzerinden vermiş olduğumuz örnekte açık tonların iyiyi, koyu tonların kötüyü sembolize etmesi kesin bir kural olarak algılanmaktadır bazı kültürlerde beyaz renk kötü olan tarafa işaret ediyor olabilir. Fakat dijital oyunlar üzerinden incelendiğinde bu farklılıklara daha nadir rastlanılabilmektedir. Sembollerin kullanıldıkları kategorilere göre anlamları değişebilmektedir.



Şekil 2: He-Man oyun içi görseli

Beden dili de neticede bir semboldür ve çeşitli anlamlara sahiptir. Sembol ister dil içerisinde kullanılsın ister şekillerden oluşsun sembollerin farklı anlamda kategorilere ayrıldığı söylenebilir. Bu semboller anlamsal olarak dilde belirtilmiş olan hakiki anlamda normal olarak çizilmiş semboller olarak nitelendirilebilir. Örneğin bir ateş sembolü çoğunlukla bir sıcaklığa vurgu yaparken aynı zamanda bir besinin acı olduğuna vurgu yapmak içinde kullanılabilmektedir. Bir diğer anlamda kullanılan semboller ise daha basit bir takım özel anlamlar barındıran semboller olarak geçmektedir. Özel anlamdaki sembol, ikon ve belirtke gibi işaretin, belirtinin bir alt dalıdır. Gündelik yaşamda bu tarz sembollere rastlamak daha olasıdır. Bu işaretler aynı zamanda insanları yönlendirilmek istenen davranışa doğru sürükleyebilirler.

Oyunda semboller oyuncunun motivasyonunu artırır, öğrenme sürecini hızlandırır, rekabet ve aidiyet duygusu oluşturur, oyuncu kimliğini görselleştirir. Ayrıca oyuncunun mekânı ve hikâyeyi anlamlandırmasını sağlar, kültürel ve mitolojik anlatıları görünür kılar, evrensel bir görsel dil oluşturarak dil engelini azaltır, oyuncunun duygusal ve bilişsel katılımını güçlendirir. Dijital oyunlarda kullanılan ve ortak dil olan semboller ve türleri aşağıdaki tabloda gibi yer almaktadır (Campbell, 2004; Jung, 2015; Eliade, 2003; Peirce, 2012; Norman, 2002; Schell, J. (2014).)

Tablo 1: Dijital oyunlarda kullanılan sembol türleri ve anlamları

Sembol Türü	Sembol	Tema	Tanım
-------------	--------	------	-------

Doğa sembolleri	Ateş, su, toprak, hava, kül motifleri, su, rüzgâr, ışık sütunları, kumun dalga hareketleri, solmuş çiçekler, karanlık sis, Zümrüdüanka	Döngüsellik, yaşam, ölüm, dönüşüm, güç, arınma ve süreklilik, yok oluş, yeniden doğuş, ilerleyiş, yıkım, melankoli, tehlike ve bilinmezlik yeniden doğuş,	Gerçek dünyadaki nesnelere benzer. Gündelik hayat üzerine yapılmış gözlemler üzerine dayandırılmaktadır. Her türlü doğa olayı gözlemi çerçevesinde canlı ya da cansız maddelerin sembolize edilmesidir.
İkonik semboller	Kalp, kılıç, kalkan, zırh, harita ve ok işaretleri, kafatası, yıldız, taç, madalya	Can, sağlık ve yaşam gücü, savunma, statü ve kahramanlık, güç, yön, hedef ve ilerleme, ölüm, tehlike veya yüksek risk, başarı, ödül ve üstünlük	Evrensel bir ikon olması nedeniyle kültürler arası kolay anlaşılabilir. Zaman, dönem ve medeniyetleri barındırır.
Dini ve kültürel/ İndeks Semboller	Hristiyanlık (Haç, İncil, Balık, Güvercin, Kutsal Kâse, Trisagion üçgeni), İslam (Hilal ve Yıldız, Dua, Tesbih vb.), Yahudilik (Davud Yıldızı, Fatma'nın Eli / Miryam'ın Eli vb.), Hint Dinleri Hinduizm (Om / Aum) Budizm (Dharma Çarkı) Sihizm (Khanda) vb., Runik işaretler, Phoenix, Ejderha (Doğu kültürleri), Kurt totemi, Melek, -şeytan	Güç, bilgelik, cesaret, yeniden doğuş, göksel güç, rehberlik ve sadakat, iyi-kötü ikiliği	Nedensellik ilişkisine dayalı göstergeler. Dini ayinleri yansıtan semboller olarak tanımlanabilir. Dini merasimler, çoğunlukla mitolojide anlatılan mistik hakikatin bir tekrarlansı, geçmişte yaşanmış olan olayların bu günkü hayatta hazır bulundurulmasıdır. İnanç sistemleri ve kimlik temsilleridir.
Ulus sembolleri	Harabeler ve kırık heykeller, bayrak, flama, ordu, asker, at, Lonca flamarları	Çökmüş uygarlık kodu, topluluk aidiyetini, hedef noktası, gizli alanlar	Oyunlar içerisinde belirli bir ulusu temsil etmek adına kullanılan sembollerdir. Mobil oyunun konusu farklı medeniyetler ve toplumları konu eden bir içeriğe sahipse bu ulusların oyun içerisinde kendileriyle özdeşleşmiş oldukları bazı şekillere dayanan görsel ifade ediliş durumu söz konusu olabilir.
Seviye Sembolleri	Bar (Çubuk), Sayısal Seviye Göstergeler, Yıldız, Rozet, Madalya ve Amblem, Renk Kodlu Seviye Sembolleri, Şekil ve İkon Tabanlı Seviye Sembolleri, Seviye Haritaları ve Bölüm Kilitleri, Animasyonlu Seviye Atlaması Sembolleri, baloncuk, alev, rakam çubukları	Başlangıç seviyesinden, şampiyonluk seviyesine yükselmeyi temsil eder.	Metin, komut veya yazı içeren göstergeler. Oyunlarda oyuncunun ilerleme durumunu, deneyim düzeyini, başarı basamaklarını ve oyundaki statüsünü görsel olarak ifade eden göstergelerdir
Güç sembolleri	Kılıç, Zırh setleri, asa, Kalkan, Artı işareti, Kalp, Hançer veya mermi ikonu, Gizli bıçak	Statü, güç ve deneyim göstergesi, yakın dövüş ve cesaret, bilgelik ve büyü, savunma, iyileştirme/ sağlık paketi, sağlık, başarı, saldırı gücü veya cephanesi, Adalet-intikam ikiliği	Bu semboller çoğunlukla bir çubuk şeklinde ifade edilebilmektedirler.
			Oyuncular arası güç, aşama ve sosyal hiyerarşiyi belirleyen sembolik sermayedir

SONUÇ

Dijital oyunlarda kullanılan semboller, yalnızca görsel temsilleri ya da kullanıcı ara yüzünü destekleyen araçlar değildir; aksine, oyun dün-

yasının ruhsal hikayesini, anlatısını, duygusal boyutunu, kurallarını ve oynanış mantığını şekillendiren derin anlam içeren elemanlardır. Bu bağlamda semboller, oyuncu ile oyun arasındaki iletişimi kolaylaştıran kültürel ve bilişsel köprüler olarak işlev görür. Semboller oyun içerisinde anlam iletimini sağlamakla birlikte, oynanış kolaylığı, kültürel bağlam, arayüz yönlendirme ve hikâye desteğini üstlenmektedir. Oyun tasarımı bilinci tasarlana görsel temsiller olan sembollerin algısal yükü hafiflettiğini, karar alma süreçlerini hızlandırdığını ve oyuncuların karmaşık dünyalar içinde yön bulmasına yardımcı olduğunu göstermektedir. Bu kitapta ele alınan doğa/ikonik, dini ve kültürel/indeks, ulus, söz/zel/anlatısal, seviye, güç sembolleri ile ikon, indeks ve sembolik gösterge türlerinden; dini, kültürel, mitolojik ve evrensel işaret setleri; kullanıcı arayüzü sembolleri, tehlike, ödül, görev ve ahlaki tercihleri ifade eden görsel göstergeler, dijital oyunların çok katmanlı anlam yapısını ortaya koymuştur. Görüldüğü üzere semboller, yalnızca oyunun estetik bir parçası değil, aynı zamanda oyuncu deneyiminin sürdürülebilirliğini sağlayan temel iletişim araçlarıdır. Sembol türleri olan arayüz ikonografisi, renk kodları, anlatısal semboller, mekânsal işaretler, avatar temsilleri ve kültürel/mitolojik semboller oyunu ve oyuncuyu şekillerin ve tamamen bilişsel düzey yönlendiren kuvvetli göstergedir. Bununla birlikte iyi kurulanmış hikâyenin sembolleri oyun atmosferi, oyuncu yönlendirmesi, bilişsel yük azaltma ve duygusal deneyim gibi işlevsel boyutları üst düzey seviyeye çıkarmaktadır.

Ayrıca sembollerin bir diğer önemli yönü, oyuncunun oyun dünyasına duygusal ve kültürel olarak bağlanmasını güçlendirmesidir. Mitolojik semboller oyuncuda tanıdıklık duygusu uyandırırken, dini veya kültürel işaretler hikâye dünyasını daha inandırıcı kılar. Evrensel semboller (işaret, ikon, piktogramlar, amblem, logo vb.) ise oyuncuların farklı dilleri konuşsa bile aynı anlamı paylaşmasına olanak tanır. Böylece semboller, oyunların uluslararası erişilebilirliğini ve anlaşılabilirliğini artıran birer ortak dil niteliği taşır. Sonuç olarak, dijital oyunlarda kullanılan semboller hem estetik hem işlevsel hem de kültürel açıdan vazgeçilmezdir. Sembolik tasarımların bilinçli ve tutarlı kullanımı, oyunların oyuncular tarafından daha hızlı anlaşılmasını, dünyalarının daha etkili inşa edilmesini ve anlatılarının daha güçlü şekilde aktarılmasını sağlar. Bu bağlamda oyun tasarımcıları, oyun araştırmacıları ve akademisyenler için semboller yalnızca grafiksel birer öğe değil; oyun deneyiminin merkezinde yer alan, anlam üreten ve oyuncuyu yönlendiren temel tasarım bileşenleridir.

KAYNAKÇA

- Ankara Kalkınma Ajansı. (2016). Dijital Oyun Sektörü Raporu
- Arat, N. (1977). Ernst Cassier ve S. K. Langer'da Sembolik Form Olarak Sanat, İ. Ö. Edebiyat Fakültesi Basım, İstanbul
- Binark, M. Bayraktutan, G ve Fidaner, I. (2009). Dijital Oyun Rehberi, Kalkedon Yayınları, İstanbul
- Binark, M. ve G. Bayraktutan, S. (2008). Kültür Endüstrisi Ürünü Olarak Dijital Oyun, Kalkedon Yayınları, İstanbul
- Campbell, J. (2004). The Hero with a Thousand Faces. Princeton University Press.
- Consalvo, M. (2009). *Cheating: Gaining advantage in videogames*. mit press.
- Day, J. (2013). Line Color Form-The Language of Art and Design, Allworth Press, New York
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*.
- Eliade, M. (2003). Myth and Reality. Waveland Press.
- Elverdam, C., & Aarseth, E. (2007). Game classification and game design: Construction through critical analysis. *Games and culture*, 2(1), 3-22.
- Frasca, G. (2001). Video Games Of The Oppressed: Video Games as a Means For Critical Thinking And Debate, Georgia Institute of Technology
- Goethe, J. W. (2013). Renk Öğretisi, Aka, İ. (Çev). Kırmızı Yayınları, İstanbul
- Henricks, T. S. (2015). Classic theories of play. The handbook of the study of play, 1, 163-179.
- Hjorth, L. (2011). Games and gaming: An introduction to new media. Berg.
- Gürdal, A. (2016). Dijital ortamda özgün karakter tasarlama sürecinin analizi üzerine bir araştırma L. Mercin (ed). *Görsel iletişim tasarımı ve animasyon*. (51-63). Pegem A yayıncılık.
- Gürdal Limon, E., & Limon, O. (2023). Ön-Alıcı ve Önleyici Müdahalede Simülasyonlar. *Security Strategies Journal/Güvenlik Stratejileri Dergisi*, 19(45).
- Huizinga, J. (2006). Homo Ludens-Oyunun Toplumsal işlevi Üzerine Bir Deneme. M. A. Kılıçbay (Çev.). 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul. (Orijinal yayın tarihi: 1938).
- Jenkins, H. (2004). Game Design as. First person: New media as story, performance, and game, 44, 118.
- Juul, J. (2011). Half-real: Video games between real rules and fictional worlds. MIT press.
- Juul, J. (2005). Half Real Video Games between Real Rules and Fictional Worlds, Mit Press, Cambridge
- Jung, C. G. (2015). Man and His Symbols. Dell Publishing.
- Kerr, A. (2006). The Business and Culture of Digital Games Gamework/ Gameplay, Sage Publications, London

- Koçyiğit, S. , Tuğluk, M. N. & Kök, M. (2010). Çocuğun Gelişim Sürecinde Eğitsel Bir Etkinlik Olarak Oyun, Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, 0, 16, 324-342
- Lagopoulos, A. P., & Boklund-Lagopoulou, K. (2020). *Theory and methodology of semiotics: The tradition of Ferdinand de Saussure* (Vol. 28). Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Norman, D. A. (2002). *The Design of Everyday Things*. Basic Books.
- Newman, J. (2012). *Videogames*. Routledge.
- Oskay, Ü. (1993). XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri-Kuramsal Bir Yaklaşım, Der Yayınları, İstanbul
- Özdemir, N. (2006). *Türk Çocuk Oyunları*. 1. Baskı. I. Cilt, Ankara, Akçağ Yayıncılık.
- Öztürk, E. (2022). Enrst Cassirer'de Sembolik Dil ve Din Dili Açısından Tahlili, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon Üniversitesi LEE.
- Karaalioğlu, S. & Gürdal Pamuklu, A. (2024). Application of Anatolian Motifs on Designer Toys. Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 19, 231-246.
- Peirce, C. S. (2009). *Writings of Charles S. Peirce: Volume 8, 1890–1892: A Chronological Edition*. Indiana University Press.
- Peirce, C. S. (2012). *Charles S. Peirce, selected writings*. Courier Corporation.
- Raoof, O., & Al-Raweshidy, H. (2010). *Theory of games: An introduction*. Game Theory, 1.
- Schell, J. (2014). *The Art of Game Design: A Book of Lenses*. CRC Press.
- Steward, j ve Misuraca, G. (2013). *The Industry and Policy Context for Digital Games for Empowerment and Inclusion: Market Analysis, Future Prospects and Key Challenges in Videogames, Serious Games and Gamification*, European Commission, Joint Research Centre, Institute for Prospective Technological Studies
- Setzer, V. W. Ve G. E. Duckett.(2003). *The risks to children using electronic games*. Retrieved April 8 (1994)
- Sutton-Smith, B. (2001). *The ambiguity of play*. Harvard University Press.
- Vahlo, J., Kaakinen, J. K., Holm, S. K., ve Koponen, A. (2017). Digital game dynamics preferences and player types. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 22, 2, 88-103
- Yengin, D. (2012). *Dijital Oyunlarda Şiddet*, 1.Baskı, Beta Yayınları, İstanbul
- Yu, H.-C. (2014). A Cross-Cultural Analysis of Symbolic Meanings of Color. *Chang Gung Journal of Humanities and Social Sciences*, 7, 1, 49-74.
- Wolf, M. J. (Ed.). (2021). *Encyclopedia of video games: the culture, technology, and art of gaming* [3 volumes]. Bloomsbury Publishing USA.
- Zackkariasson, P., Wilson, T. (Ed). (2012). *The Video Game Industry*, Routledge, New York

İnternet kaynakları:

<https://yteblog.bilgem.tubitak.gov.tr/kuresel-ve-yerel-perspektiften-oyun-sektoru>

//

Bölüm 2

MODA TASARIM EĞİTİMİ VE MODA TASARIM KARIYERİNİN ESASLARI

Aylin ÖZCAN¹

1 Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Çanakkale Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü, aylinozc@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7942-891X

GİRİŞ

Giyim endüstrisi, teknolojik gelişimlerden kaçınılmaz olarak etkilenen bir sektördür. Bu sektörde nitelikli kişilerin istihdamının da gerekliliği ortadadır. Nitelikli insanlarla değer katan giyim endüstrisi tüm dünyada, tüketicilerin çeşitli istekleri doğrultusunda faaliyetlerini sürdürür. Endüstri dünyasının stratejilerinde önemli rol oynayan *müşteriye odaklı üretim* bilincinin kazandırılmasında nitelikli kişilerin eğitimini sağlayan moda okullarına büyük görevler düşmektedir. Çünkü bu okullarda uygulama odaklı, sektöre yaratıcı fikirler sunan öğrenciler yetiştirilmektedir. Söz konusu okulların yetiştirdiği öğrencilerin bilgi ve becerileriyle üretim faaliyetlerine katılan her firma teknolojiye ek olarak tasarım yönünden rakipleriyle pazarda yer bulmaya çalışmaktadır.

İnsanoğlunun tarihöncesinden günümüze uzanan ömründe tarihi dönemler de incelendiğinde giyimi bir ihtiyaç olarak gördüğü, tekniğin, teknolojinin, estetik beğenin gelişimi ile hayat tarzı haline getirdiği, toplumda statüsünün, ekonomik durumunun birer simgesi haline getirdiğini görmekteyiz. Maslow'un ihtiyaçları kategorize ettiği ihtiyaçlar piramidinde tabandan tavana doğru kademeleri içeren bir düzen bulunmaktadır. Piramidin tabanı yeme-içme gibi temel ihtiyaçları teşkil ederken yine piramidin üst basamağında giyim ve barınma ile ilgili ihtiyaçlar da sıralanmıştır. Görülüyor ki insanoğlu için giyim bir gereklilik ve vazgeçilmez bir öğedir. Bu açıklamadan yola çıkarak giyinmenin aslında önemli olduğu anlaşılmaktadır.

İnsanoğlunun giyim ile yaptığı ilk denemeler, tarih öncesi dönemlerde avlanan hayvanların postları, derileri veya doğadan temin edilebilen bitkisel menşeli yapraklardı. İklim değişimlerine uyarlanmak üzere elde edilen bu hammaddeler o dönemin imkânlarıyla ancak biçimli kesimi olmayan, genellikle dikdörtgen formuna yakın biçimlerde parçalardı. Taşın, kemiğin ve metalin biçimlendirilmesi sonucu iğne olarak tarihte yerini alan icat aslında günümüzde pek çok alternatif üretimlerin ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır. Dikdörtgene yakın biçimlerdeki postlar, bitkilerin çeşitli yöntemlerle elde örülmesiyle oluşturulan dokusal yüzeyler, giyimin en ilkel paçaları olmuştur. Bu, bir bakıma ilk kez *kalıp* diye tanımladığımız yapılarıdır. Hayvanın bağırsakları, kılları ve bitkilerin sap kısımlarından çıkarılan ince yapılar iplik işlevini karşılıyordu. İğne ve iplik, ilkel kalıp formlarını yanlardan ve omuz hatlarından bir araya getirebilmişti. Artık insanoğlunun mucizevi olan bu icadı, tarihin diğer dönemlerinde teknik, teknoloji ve estetik ile gelişerek devam etmektedir.

Giyisiler, geçmiş dönemlerden günümüze değin çeşitli evrelerle değişim gösteren nesnelerdir. İlk insanlar, geliştirdiği yöntemlerle ihtiyaçları-

nı karşılamak için çok denemeler yapmışlar ve zamanla ideal olana ulaşmayı başarmışlardır. Vücudu örtme amacıyla topladığı doğal maddelerle ve doğal maddeleri uyumlu olarak kullanarak geliştirdiği uygulamalarla giysiler için form oluşturmaya adım atmışlardır. İnsanlar, o dönemin anlayışıyla sanatsal bir oluşum içinde olmak gayesinde değillerdi ancak, sonraki dönemlerdeki uygarlıklara verdikleri örneklerle öncülük etmiş oldular. Tarih öncesinden başlayan ilk girişimlerle giysilerde ihtiyaçtan öteye bir detay aramak mümkün değildir. Ancak İlkçağ, Orta çağ, Yeniçağ ve Yakınçağda düşünme tarzları, bakış açıları değişmeye başlamış ve o dönemlerde insanların kullandığı ne tür araçlar, gereçler ve teknolojiler olduysa insanlar bu esaslar doğrultusunda imkânlarını kullanıp yenilikler ortaya koymuşlardır. Moda tasarımının 21. yüzyılda sanatsal yönden nasıl oluşturulabildiği irdelendiğinde, giysi tasarlamayı kitlesel tasarım-üretim kıstasları yönünden incelemek yerine, sanatsal öğelerin oluşum süreci bağlamında incelemek amaçlanmaktadır. Giysi tasarlamak kişilerin beğenileri doğrultusunda özgün ürünler ortaya çıkarma işlemlerini kapsar. Bu hem kitlesel üretim hem de kişiye özel üretim açısından ortak olan bir saptamadır. Çünkü tasarım nesnesi, her bir sanat ögesi gibi özgün niteliklere sahip, taklitlere ise kapalı olmalıdır. Tasarlama işi sanatsal uygulamalar ile bazen ortak yönlere sahiptir. Diğer yandan tasarım ürünü sanatsal üretim bağlamında farklı perspektifte değerlendirildiğinde yalnızca sanat ürünü olarak da ortaya çıkarılabilir.

Tasarım, bir ürünü oluşturmaya yönelik zihinsel ya da maddi çalışmalar sürecidir. Tasarım; yapılacak bir ürünün planını yaparak geliştirmektir. Tasarım, probleme karşı oluşturulan çözümü içeren bir plandır (Lobach, 1976: 14). Tasarım sözcüğü pek çok alanda kullanılan bir kavramdır. Örneğin endüstri, mimarlık, sahne giysileri ve benzeri alanlarda tasarımdan söz edilebilir. Tasarım bir ürünün üretimi sırasında yönlendirici olan çizimler ve prototipler gibi çalışmaların tümünü kapsar (Tunalı, 2012: 15). Tasarım; insanların ihtiyaçlarını gidermeyi hedefleyen işlevsellik ve görünüm gibi yenilik getirici, yarı karmaşık ve disiplinli bir olgudur. Bir tasarım için; bir temanın olması, bir planın hazırlanması ve o planın kontrol edilmesi gibi çalışmalar gereklidir.

Tasarımcıya tasarımın nasıl yapılması gerektiği sorulduğunda kendi ilham kaynaklarından, yaşam tarzından, hatta kişisel hislerinden çıkışlı olduğunu belirtir. Tasarım araştırmacıları tasarım sürecinin birtakım problem çözme yöntemine dayalı olduğunu ve çeşitli adımlar içerdiğini belirtirler. Bu bilişsel süreç üretimde, mimaride ve mühendislik alanlarında da geçerlidir. Moda tasarım alanında ise kültürün tasarımı nasıl etkilediği, moda trendleri, beden özellikleri ve giyimin sosyal yönden anlamı vb. gibi faktörler tasarımda ele alınmaktadır. Yaratıcı tasarımın gerçek bir giysi tasarım sürecindeki önemini çok az uzman tartışma konusu

olarak ele almıştır (Lee & Jirousek, 2015: 151). Yaratıcılık günümüzde öğretilebilir ve öğrenilebilir olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla tasarım eğitimi de yaratıcılığa dayalı bir eğitimidir. Bu görüşten hareketle görsel ve uygulamalı sanatlarda yapılan tasarım giderek endüstride de gelişmiştir.

Tasarımın hedef noktası piyasadır. Tasarlanan üründe bulunması gereken önemli özellikler *işlevsellik* ve *özgünlüktür*. Giyim endüstrisi açısından bakıldığında, bir giysinin tasarım fikrinden başlayarak ürün haline gelinceye kadarki tüm süreçlere *giysi tasarımı* denir. *Moda tasarımcısı*, giyim sektörü ile ilgili teknik-sanatsal bilgi ve beceriye sahip, tüketici isteklerine, moda trendlerine uygun giysi tasarlayan kişidir. *Moda tasarımcısı*; özgün modeller geliştirme, kalıp hazırlama, üretim ile ilgili bilgi ve beceriye sahip, uygulanabilen fikirler geliştirebilen kişi olarak tanımlanabilir.

1. Moda Eğitimi Veren Okulların ve Giyim Endüstrisinde İhtiyaç Duyulan Moda Tasarımcısının Nitelikleri

Tasarım dünyasına bakıldığında şunu bilmeliyiz ki, fikir geliştirmeden özgün üretimleri gerçekleştirmek zordur. Fikirler soyut özellik gösterdiği için üretim faaliyetlerinde soyuttan somuta gidebilmek için bilgi ve becerinin birlikteliğini fikirlerle sentezlemek gerekir. İsmail Tunalı'ya göre geleceğimizin dünyası insan-merkezli, tasarımsal ve hümanist olacaktır. Bu dünyayı, insanın tinsel yaratma erkiyle meydana getirdiği tasarım modelleri kuracaktır. İmalatı yapılacak ürünün piyasanın ekonomisine ve pazarın rekabet koşullarına uyum sağlaması gereklidir. Yaratmanın amacı yalnız estetik duygu ve beğeni uyandırmak değildir. Ayrıca pazarın ekonomisine uygun, diğer firmaların ürünleriyle rekabet gücü olan ürünler ortaya koymaktır. Tasarımcı; hayal gücünü, çizgiler ve renklerle ifade eder (2012: 16, 64, 66-67). Moda, yaşam tarzlarımızı ifade eder.

Moda sözcük olarak Latince *tarz* demektir. Buna göre moda, estetik açıdan tüm görünüşteki kökten bir değişimi ifade eder. Örneğin, yeni bir giysiye uygun renkte yeni çorap ve ayakkabının bir araya getirilmesi gibi. (Tunalı, 2012: 118).

Moda eğitimi veren eğitim kurumlarında belli bir sistematığa dayalı, yüz yüze uygulamalı ve teorik öğretim yapılmalıdır. Moda ve tasarım öğrenimi gören öğrencilerin toplumun çeşitli kademelerindeki insan gücü gereksinimlerini karşılayacak şekilde ilgi ve yetenekleri doğrultusunda yetişmeleri gerekir. Bu kurumlarda, öğrencilerin bilimsel ve sanatsal konularda araştırma yapmaları ve faaliyetlere katılmaları teşvik edilme-

lidir. Geleceğin moda tasarımcısı olacak öğrenciler; yeniliğe açık, yaratıcı, gelişmeleri sürekli takip eden, bilgi ve becerilerini meslek hayatına adapte edebilen, eleştirilere açık, rekabet etme azminde, emeklere, farklı fikirlere ve etik değerlere saygılı, ekip olarak çalışma ruhuna sahip, sorumluluk alabilen özelliklere sahip olmaları gerekir. Moda eğitimi veren kurumlarda uygulamalı ve teorik eğitimin eşgüdümlü yürütülebilmesine imkân sağlayan fizikî ortamlar oluşturulmalıdır. Öğrencilerin alacağı eğitim-öğretim faaliyetlerinde tasarım süreçlerinin uygulanması sağlanmalıdır. Teknik bilgi, estetik değerler ve teknolojik olanaklar eğitim-öğretim faaliyetlerine entegre edilmelidir. Eğitim-öğretim faaliyetlerinin giyim endüstrisi alanında ihtiyaç duyulan nitelikli moda tasarımcısı ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde yürütülmesi sağlanmalıdır. Öğrencilerin teknolojik gelişmeler, moda trendleri ve sanatsal faaliyetler ile ilgili gelişmeleri takip etmeleri konusunda yönlendirici olunmalıdır. Teknik bilgi ve beceriyi kitle üretim sektöründe ve sanatsal alanlarda kullanabilen öğrenciler yetiştirilmelidir. Yeni fikirlerini yaratıcı yetenekleriyle sentezleyen, toplumun beklentileri doğrultusunda ürünler ortaya çıkarabilen moda tasarımcısı adayları yetiştirilmelidir. Geleceğin moda tasarımcılarının giysi üretiminin her aşamasında yaratıcı olmaları ve tasarım ile ilgili tüm bilgilerini oluşturacakları koleksiyonlara transfer edebilmeleri gerekir. Moda eğitimi veren uzman öğretim kadrolarının ise öğrencilerin ürün elde edebilmeleri ve koleksiyonlar oluşturabilmeleri için gerekli tüm çabayı göstermeleri de gerekir.

1.1. Moda tasarımcısı

Giyim, tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar önemini hep sürdürmüştür. Günümüzde ise sosyal yaşamda insanın özellikle iyi giyinebilmesi son derece önem taşımaktadır. İnsanların başkalarından ‘farklı olma’ isteği, giyim endüstrisinin alternatif sunması için bağlayıcı bir etken olmuştur. Bu nedenle farklı tasarımlar ve özgün ürünler piyasaya sunulmaktadır. Ayrıca seri üretimlerin ve özel giyim alanlarının giderek yaygınlaşmasına sebep olmuştur. İyi bir moda tasarımcısının entelektüel birikimi olmalıdır. Bir gözlemci olarak dünyadaki tüm yenilikleri ve gelişmeleri izlemelidir. Ayrıca modanın dinamiğini göz önüne aldığımızda hızlı ve pratik düşünme yeteneğinin ve çalışma disiplininin olması gerekir. Problem çözme yöntemini kullanarak karşılaştığı problemlere çözüm bulabilmelidir. Günümüzde estetik bakış açısına büyük önem verilmesi nedeniyle moda, sosyal statülerimizi belirleyebilen ve kişiliğimizi yansıtabilen özelliktedir. Giysiler, toplumsal ve bireysel kimliklerimizdir. Moda tasarımı eğitimi; sanatsal ve kültürel konularda yeni gelişmelere ilgi duyan, yaratıcı düşünme yeteneğine sahip kişiler için uygun bir çalışma alanıdır. Moda tasarımcısı olma yolunda ilerleyen kişiler giyim en-

düstrisinin tasarım, araştırma-geliştirme bölümlerinde çalışma olanağı bulabilirler.

Moda tasarımcısı giysi tasarımı ve üretimi ile ilgili fikirden satışa kadarki tüm süreçlerde uzman olmak zorundadır. Tasarımcı kalıp hazırlama konusunda iyi bir eğitim almalıdır. Kendi tasarladığı modellerin tüm kalıplarını hazırlayabilmelidir. Tasarladığı modeli dikebilmeli veya nasıl dikileceği konusunda teknik bilgiye sahip olmalıdır. Moda tasarımcısı, giyim tasarım ve üretiminde toplumun ihtiyaçlarına, beklentilerine, firmaların izlediği fiyat politikalarına uygun hareket etmelidir. Moda trendleri doğrultusunda tasarımlarını geliştirmelidir. Bu nedenle tasarımcı, çalışma alanında donanımlı ve yaratıcı olmalıdır. Piyasaya uygun fiyatlarla satılabilir giysi koleksiyonları hazırlayıp sunabilmelidir. Donanımlı bir tasarımcı, temel sanat eğitimi anlayışıyla tasarımın temel ilke ve elemanlarını bilmelidir. Merak uyandıran, dikkati çeken tasarımlar için tasarımcıların izlemesi gereken **dört temel tasarım elemanı** şunlardır:

1. Şekil-biçim
2. Çizgi
3. Renk
4. Tekstür (doku)

Belirtilen dört önemli eleman yanında ayrıca **beş temel ilke** bulunmaktadır:

1. Ölçü ve oran
2. Denge
3. Birlik (Harmoni)
4. Ritim
5. Vurgu

Tasarımcılar özgün modellerinin kalıplarını hazırlayabilirler. Ancak bazı durumlarda bu işi yapabilmek için zamanları kısıtlı olabilmektedir ve bu nedenle kendilerine yardımcı teknikerlerle çalışabilmektedirler. Fakat her ne konuda olursa olsun tasarımcıların kalıp hazırlama konusunda uzmanlaşmaları zorunludur. Çünkü yurt içi ve yurt dışı satışlar yapan büyük firmalar genellikle kalıp hazırlamayı bilmeyen tasarımcılarla iş yapmak istemezler. Moda tasarımcısının ilkbahar-yaz ya da sonbahar-kış sezonu öncesi hazırlık çalışmaları döneminde çeşitli modeller üretmesi, koleksiyonlar hazırlaması gerekmektedir. Tasarımcılar yeni fikirler edin-

mek amacıyla mağazaları dolaşmalı, moda gösterilerine ve fuarlara katılmalıdırlar.

Moda tasarımcısı, insan vücudu oranlarını dikkatle inceleyip figür çizimleri yapmalıdır. Bu çizimler vücudun önden, arkadan ve yandan görüntüsünü kapsamalıdır. Vücut oranlarını ve giysinin vücuda uyumunu dikkate alarak giysilerin teknik çizimlerini yapmalıdır. Koleksiyonlarını hazırlarken malzeme bilgisine sahip olmalıdır. Renk uyumları, ışık-gölge ve renk tonlarının giysideki önemini bilmelidir. Tasarım projeleri hazırlamalıdır. Projenin uygulanması sürecinde çizimler yapmalı ve pazar araştırma raporları hazırlamalıdır.

Günümüzde bazı tasarımcılarımızın “Ben tasarımcıyım, sadece model çizerim, üretimi bilmek zorunda değilim, kalıp ve dikiş ile uğraşma zorunluluğum da yok.” şeklinde bir algıyı oluşturduklarına tanık olunmaktadır. Peki bu görüşe değerli modacılarımız, tekstil ve konfeksiyon sektörü yetkilileri ve bu alanda kendini geliştirmiş öğretim üyelerimiz ve diğer uzmanlar katılıyorlar mı?

Hızla gelişen günümüz teknolojisi, tüketicilerin çok değişken taleplerine cevap verebilir bir niteliğe sahip olmak durumunda kalmıştır. Bu durum karşısında teknolojiyle birlikte tasarım konusunun da gerekli olduğu anlaşılmıştır. Müşterinin beğenisine sunulacak ürünün tasarlanması ve sunumu en önemli aşamalardandır. Günümüzde bir tasarımı oluşturan moda tasarımcısı ürünün imalat süreçlerine, özellikle Güzel Sanatlar Fakültesinde eğitim-öğrenim gören öğrenciler tasarladığı giysinin kalıp bilgisine, dikiş bilgisine, kumaş ve aksesuar seçimine ve hatta seçtiği kumaşın lif, terbiye teknikleri bilgilerine hâkim olmalıdırlar. Tasarladıkları ürünlerin teknik çizimleri, grafik çizimleri, illüstrasyon çizimleri, hedef kitlesine uyumluluk, pazar araştırması ve sunum konularına da hâkim olmalıdırlar. Tasarımının üretilebilir ve satılabilir olup olmadığını bilmelidirler. Ancak günümüzde moda tasarımcıları üretime değil, çizime odaklı bir eğitim almaktadırlar. Bu da iş dünyasında tasarımcıya ve tasarımcının mesleki bilgisine duyulan saygıyı azaltabilmektedir (Aydın ve Türkdemir, 2010: 63).

Giyim endüstrisinde tasarımı yapılan giysilerin müşterilere tanıtılmasında stilistlere önemli görev düşmektedir. Stilistler; modelleri çizen, resimleyen kişiler olarak eğitilirler. Stilistin görevi, moda tasarımcısının hazırlayacağı giysi kalıbı ve dikimi için modelin resim diliyle ifadesini sağlamaktır. Çizimlerini gazeteler, magazinler, kataloglar, sergiler ve vitrinlerde sunarak ürünlerin hedef kitlelere tanıtılıp satışlarının sağlanmasına yardımcı olur. Stilist çalışmalarına eskizlerle başlar. Eskiz, tasarımcının ayrıntılı bir şekilde gerçekleştireceği çalışma için yaptığı ilk

modeldir. Stilistler genellikle özgün ve seçkin çizimler hazırlarlar. Stilistler giysinin en çarpıcı özelliklerini tasarım ilkelerini göz önüne alarak hazırlarlar. Bu nedenle stilistlerin artistik yeteneğe sahip olmaları gerekir.

Modelistler, stilistlerin çizdiği giysi modellerinin temel kalıplarını tüm detaylarıyla hazırlayan, bu temel kalıplar yardımıyla model uygulama çizimlerini yapan, dikim sürecinde kullanılacak üretim kalıpları hazırlayan, kumaş ve aksesuarları belirleyen, prototipler üreten deneyim sahibi kişilerdir. Moda tasarımcıları, stilist ve modelistlerin görevlerini de yapabilecek donanımda olan kişilerdir.

1.2. Giysi tasarımı ve üretimi

Tasarım, bir ürün oluşturmaya yönelik zihinsel ve maddî çalışmalar sürecidir. Bu aşamayı ürünün ortaya çıkarılması izler. Bir tasarımda; bir temanın olması, temaya göre ana fikrin ve verdiği mesajın belirlenmesi, planın çok iyi bir şekilde oluşturulması, o planın denetlenmesi ve geliştirilmesi gereklidir. Tasarımın hareket noktası piyasa olmalıdır. Tasarımcı, moda trendlerine göre üretilmiş giyim tasarımlarını inceleyerek bu modelleri ön araştırma defterine çizmelidir. Piyasadaki kumaşlar, araç-geçerler, malzemeler ve bunlar için gerekli maliyetler araştırılmalıdır. Üretim aşamasına geçildiğinde ise, tasarımın sunulacağı imalatçı firmanın izlediği fiyat ve satış politikası, üretim kapasitesi, işletme masrafları, üretim yöntemleri, teknolojik olanakları, stratejik planları ve kalite-kontrol ilkeleri dikkate alınmalıdır. Esin kaynakları için moda eğilimleri takip edilmelidir. Çeşitli basılı veya dijital olarak sunulmuş moda bilgilerini içeren kitaplar ve eserler incelenmelidir. Yine bunun için renk katalogları, modanın esinlendiği kültürel ve sanatsal faaliyetler, çeşitli tasarımcıların çalışmaları, kültür tarihinde dönemleri anlatan görsel içerikleri zengin kitaplar, moda-magazin dergileri, filmler, moda gösterileri, sergiler ve defileler araştırılmalıdır. Çeşitli yardımcı malzemeler (kumaş, tela, astar, fermuar, düğme vb.) piyasa araştırması yapılarak toplanmalıdır. Giyim sektöründe toplumun ihtiyaçları, işletmenin benimsediği fiyat politikası ve moda trendleri göz önünde bulundurulmalıdır.

Moda koleksiyonları, belirli bir tema veya sezon için oluşturulan giysileri ve aksesuarları kapsamaktadır. İyi bir moda koleksiyonu oluşturmak için dikkat edilmesi gereken kriterler şunlardır:

- a. **Esin kaynağı:** Esin kaynağı, tasarımları besleyen ana unsurdur.
- b. **Sezon, kullanım yeri ve hedef pazar:** Koleksiyonun hangi mevsim için hazırlandığı ve hedef kitlenin kim olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Bu, tasarımların amaca uygun ve satış potansiyelinin yüksek olmasını sağlar. Tasarımcı olarak hangi zaman

için tasarım yapıldığı kumaş, renk gibi birçok faktörü etkiler. Belirli bir pazar üzerine yoğunlaşmanız istenebilir. Bu, pazar analizleri ve müşteri profillerini dikkate almanızı gerektirir.

- c. **Tema ve konsept:** Moda koleksiyonları genellikle bir tema veya konsept etrafında şekillenir. Bu, koleksiyonun tutarlılığını ve bütünlüğünü sağlar. Örneğin, doğadan ilham alan bir koleksiyon, doğal renkler ve desenler içerebilir.
- d. **Renk paleti:** Belirli bir renk paleti seçmek, koleksiyonda uyum ve tutarlılık sağlar. Seçilen renkler, sezonun trendlerine ve koleksiyonun temasına uygun olmalıdır.
- e. **Kumaş ve malzeme seçimi:** Kaliteli ve uygun kumaşlar kullanmak, koleksiyonun hem estetik hem de işlevsel açıdan başarılı olmasını sağlar. Ayrıca, sürdürülebilir ve çevre dostu malzemeler tercih etmek, moda dünyasında giderek daha fazla önem kazanmaktadır. Tasarımcıdan yeteneğini, yaratıcılığını belirli bir kumaş/ kalite üzerinde yoğunlaştırması istenebilir.
- f. **Maliyet:** Maliyetlere dikkat edilmesi istenir.
- g. **Somut çıktı:** Ne üretilmek istendiğidir. Örneğin ceket ve elbise gibi.
- h. **Kesim ve silüetler:** Farklı kesim ve silüetler, koleksiyonun çeşitliliğini ve zenginliğini artırır. Örneğin, vücut hatlarını öne çıkaran, rahat ve şık kesimler tercih edilmelidir.
- i. **Aksesuarlar:** Koleksiyonu tamamlayan aksesuarlar, stil ve uyum açısından büyük önem taşır. Çantalar, ayakkabılar, takılar ve şapkalar, koleksiyonun bütünlüğünü sağlar.
- j. **İnovasyon ve yaratıcılık:** Moda koleksiyonları, yenilikçi ve yaratıcı tasarımlar içermelidir. Bu, markanın öne çıkmasını ve dikkat çekmesini sağlar.

Bu unsurlara dikkat ederek, moda koleksiyonları hem estetik hem de işlevsel açıdan başarılı olabilir.

Moda tasarımcısı; alanı ile ilgili teknik konuları, sanatsal bilgi ve becerileri, tüketici isteklerini, moda ve kullanım alanına uygun olarak tasarlayan kişidir. Moda tasarımcısı için giysinin hem teknik detayları hem de estetik yönden nitelikleri bulunmalıdır. Koleksiyonu oluşturan giysilerin işlevi belirlendikten sonra, diğer özellikleri de tespit edilir. Bir sonraki aşama giysi model çizimlerinin yapılmasıdır. Bir giysi tasarımı

yapılırken bulunması gereken öğeler *çizgi, biçim, doku ve renk*dir. Çizgiyi; giysideki kuplar, dikişler vb. oluşturur. Biçimi ise, çizginin giyside cep, yaka, kol, etek vb. halinde ifade edilmesi oluşturur. Doku, kumaşın yüzeyini görerek ve elle hissederek saptanabilen bir özelliktir (kumaşların yüzey dokuları, desenlerinin oluşturduğu dokular). Tasarım yapılırken giysinin işlevine uygun dokusal özelliklere sahip kumaşlar seçilmelidir. Renk kriteri ise, giyside estetiği artıran en önemli unsurlardan biridir. Bu açıklamalar doğrultusunda aslında giysinin her öğesinin birbiri ile uyumlu olması gerektiği anlaşılmaktadır.

Model tasarımlarında giysi modellerinin teknik detayları anlaşılır bir şekilde çizilmelidir. Vücut özelliklerine göre modeller belirlenmeli ve çizilmelidir. Her insanın değişik vücut yapısı ve ölçüleri olduğu için kalıpların hazırlanmasında ölçüler doğru alınıp gerekirse hesaplanarak doğru olup olmadığı kontrol edilmelidir. Modellerin çiziminde ve modellere uygun kumaşların seçiminde vücut yapısındaki özellikler göz önüne alınmalıdır. Model çiziminde gelecek sezonun moda trendleri göz önünde bulundurulmalıdır. Model çiziminde kumaş önemli bir konudur. Örneğin; manto dikiminde kullanılacak kumaşın tok ve tüylü dokusunu görerek hatta dokunarak etüt etmek ve çizmek gerekir.

Giysinin kalıp kontrolünün yapılması; giysinin uygun bir kumaşla dikilerek denenmesi, giysinin vücut yapısına, model özelliğine, kullanım yerine uygunluğuna bakılması, ölçülerinin ve estetik görünümünün niteliğe uygun olup olmadığı konusunda bilgi verir. Kontrol aşamasında çıkan hatalar kalıplara aktarılarak düzeltme işlemi yapılmalıdır. Giysinin dikim tekniği, dikim proses analizi, süsleme tekniği gibi tüm detayları araştırılmalı, denenmeli ve ondan sonra uygulama aşamasına geçilmelidir. Giysi tasarımı en uygun malzeme, giysi formu ve estetik görünüş kriterlerine göre değerlendirilmelidir.

Giyim sektöründe seri üretime dayalı üretim modellerinde, tasarımın bir numunesi çalışılır. Örnek ürün tüm detaylarıyla sonucu görmek için dikilir. Kontrolten sonra varsa gerekli düzeltmeler yapılarak kalıba aktarılır. Süslemeler (kapitoneler, aplikeler, nakışlar, danteller vb.), kumaş ve model özelliği uyumları bu aşamada düzenlenir ve belirlenir. Seri üretime girmesi netleşen modelin çok sayıda üretimi için talimatlar oluşturulur. Dikim analizi; işletmenin teknolojik olanakları doğrultusunda iş ve zaman etütleri yapılarak üretilcek ürünün iş akışının planlanmasıdır. Giysinin üretilmesi için, üretim zamanını etkili kullanmaya yönelik dikim analizi yapılmalıdır. Üretim esnasında işlem basamaklarının birbirleriyle olan ilişkilerinin sırayla gösterilmesi ve her bir işlem basamağının sembollerle ifade edilmesi sonucunda dikim planında hatalar yaşanmaz. Dikim analizinde; malzemenin ürün haline gelinceye kadar

gerçekleştirilen tüm iş-işlem-işlem basamakları, tüm basamakların yapılış sırası, üretim yöntemi, kullanılacak makine çeşitleri, basamakların bağlantı noktaları, yapılan kontroller ve basamak numaraları sembollerle belirtilir. Ayrıca şematik olarak gösterilen bu dikim analizlerinde ürünün adı, tasarım tarihi, tasarımı yapan kişinin adı belirtilir.

Moda tasarımında yapılacak ilk iş, tasarlanan modelin teknik çiziminin yapılmasıdır. Bu çizimlerde modelde bulunabilecek tüm teknik detaylar (fermuar çeşidi, pililer, nakış, ilik çeşidi, cep, dantel vb.) belirtilir. Tasarım sürecinde kullanılacak kumaş, astar, tela gibi tüm yardımcı malzemelerin maliyeti hesaplanır. Bir sonraki adım modelin teknik çiziminde belirtilen tüm detayların ölçeklendirilerek kalıplarının hazırlanmasıdır. Bu süreçlerin tamamında tasarımcıya büyük görevler düşer.

Moda tasarımcısı çeşitli firmalara tasarımlarını sunabilir. Mağaza temsilcileri ile görüşebilir. Tasarımlarını yurt içinde ve yurt dışında tanıtabilir. Kendi markasını oluşturabilir ve uluslararası olarak da faaliyetlerini sürdürebilir. Moda haftalarına katılarak vizyonunu geliştirebilir. Kendi meslek örgütleriyle ortak projeler geliştirebilir. Tasarımlarında yurt içi veya yurt dışından malzemeler temin ederek koleksiyonlarını daha da özgün hale getirebilir.

Moda tasarımcısı tasarımlarını oluşturma sürecinde tasarım konusu, araştırma çalışmaları, elde ettiği verileri bir araya getirerek ilham panosu oluşturma, ilham panosundan yola çıkarak model çizimleri yapma, çizimleri teknik detaylarıyla çizme, belirlediği modellerin kalıplarını hazırlama, kalıpların kontrollerini prova yaparak sağlama, kullanacağı malzemeleri bir araya getirme, giysilerin kalıplarını kesme, dikim aşamalarını uygulama, ütüleme ve kontrol işlemlerini yapma, modellerin sunum çizimlerini (illüstrasyon) hazırlama, tasarımlarını satışa yönelik olarak sunma gibi adımları uygulayan, yöneten ve koordinasyon içinde çalışan bir özelliğe sahip olmalıdır.

Tasarım çalışmalarında tüketicilerin istekleri ve teknolojik koşullara uygun olarak moda ile bağlantılı temalar belirlenir. Moda eğilimleri, işletme ve tüketici ihtiyaçları, ürünün üretimi için gerekli teknoloji ve teknik bilgi, ürünün fonksiyonelliği, çevreye uygunluğu, tasarımların sunumu ele alınması gereken kriterlerdir. Tasarımcı çalışmalarında mağazınlar, müzeler, kütüphaneler ve kültürler üzerinde araştırma yapabilir. Tasarımcı tüm bu verileri kaydetmelidir. Araştırma yapılmadan iyi bir tasarımın olması mümkün değildir. Her tasarımcı özgün tasarımlar hazırlamalıdır. Bu nedenle tasarımlarında bu doğrultuda tema veya konsept üzerine araştırmalar yapmalıdır (Sorger & Udale, 2013: 9).

Tasarımın önemli basamaklarından biri araştırma yapmaktır. Araştırma aşamasında veri toplamak için mağazalar gezilir, moda gösterilerine katılım sağlanır. Piyasa araştırması için aksesuar ve yardımcı malzemeler araştırılır. Tasarım sürecinde araştırma verileri hikâye ve renk panosu üzerinde organize edilir. Bu pano, araştırma sonucunda tasarımcının tüm verilerinin bir araya toplandığı, yaratıcılığın kaynağı, araştırmalarının sanatsal olarak bir araya getirildiği tablodur. Hikâye ve renk panosunda moda eğilimlerini yansıtan giysi formları, renkler, temaya dayalı tasarımlar için düşünülen kumaş örnekleri, yardımcı malzemeler, dikim ve süsleme tekniklerini yansıtan örneklerle birlikte her türlü obje ve fotoğraf kullanılabilir. Ayrıca bu panolarda tasarımcının ilham aldığı her türlü resim, obje ve üç boyutlu malzeme de kullanılabilir. Tasarımcı hikâye ve renk panosunu yorumlayarak üretimi gerçekleştirir.

Hikâye ve renk panosu yorumlanarak uygun silüetler üzerinde giysi çizimleri yapılır. Modellerin ön, arka, yan detayları çizilir. Giysinin çizgi, biçim, oran, renk, ton, doku, hareket, öz, bütünlük gibi öğelerle sanatsal yorumlanması çizimlerle ifade edilir. Moda tasarımcıları büyük mağazaların katalogları için çizimler de yaparlar. Çizimler çok farklı tekniklerle yapılabilir. Tasarımlarda kompozisyon ilkelerine dikkat edilerek kumaş örneklerinin ve moda silüetlerinin birlikte düzenlenmesi önemli görülmektedir (Baş, 2011: 207). Giysinin üretim olanakları, işlevselliği, pazara uygunluğu, maliyeti, moda eğilimleri, renk ve stil uygunluğuna dayalı olarak seçim yapılmalıdır.

Giyim, çeşitli parçalardan oluşur. Örneğin bir pantolonu bir bütün haline getiren iki ön pantolon parçası, iki arka pantolon parçası, bir kemer, cep ve cep torbaları, köprüler ve patlet parçası sayılabilir. Her bir parçanın kalıbı hazırlanır ve bu kalıplar üretime girmeden önce gerekli dikiş payları da verilerek üretim kalıpları elde edilir. İster hazır giyim sanayinde olsun isterse Haute Couture (kişiye özel dikim) giyimde olsun kalıplar mutlaka kullanılır ve bu kalıpların parçalardan bütüne doğru birleştirilmesi veya daha bilimsel bir tanımlamayla tümevarım yönteminin uygulanmasıyla çeşitli kategorilerde (kadın, erkek, çocuk), yaş gruplarında model özelliği zengin giysi tasarımları yapılabilir. Hazır giyim sanayi seri üretime dayalı çalışır. Standart ölçü tabloları yardımıyla beden numaralarına göre çok sayıda giysi üretilir. Aynı veya farklı ölçülerde ve model özelliklerinde çoğaltma esasına dayalı giysiler üretilir. Öte yandan *Haute Couture*, uluslararası moda terminolojisinde yerini alan Fransızca kökenli bir terimdir. Fransa'nın modanın ilk çıkış yeri olması sonucu Fransızcadan moda endüstrisine aktarılan anonimleşmiş başka kavramlar da kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin; kruvaze, gode, enkrüste, aplike, evaze vb. gösterilebilir. *Haute Couture*, Endüstri Devriminden önce var olan ve özünde Avrupa Saray mensuplarının giyimleri-

nin dikilmesiyle başlayan bir çalışma alanıdır ve günümüzde modaevleri ve butik olarak tanımlanan atölye tipi küçük işletmelerde bu üretim tipi sürdürülmektedir.

Tasarımların kalıpları hazırlanırken temel kalıplardan yararlanılabileceği gibi drapaj yöntemiyle de kalıp elde edilebilir. Bu kalıplar giysinin üretimi esnasında hatalara sebep olmayacak şekilde hazırlanmalıdır. Hazırlanan kalıplar üzerinde tasarımcının adı, giysinin modeli, beden numarası, kalıp parçasının adı, kaç adet kesileceği, tarihi, dikiş payları, çıt işaretleri, büzgüleri, pilileri, düz boy iplik işaretleri vb. detaylar belirtilmelidir. Kalıpların çeşitli bedenlerde çoğaltılması serileştirme yöntemiyle yapılır (firmalar için geçerlidir). Giysiler en uygun malzeme ile hazırlanmalıdır. Giysi modellerinin formu ve estetik görünüşü değerlendirilmelidir. Giysiyi oluşturan tüm kalıp parçalarının kesim planı (pastal resmi) hazırlanmalıdır (firmalar için geçerlidir). Giysilerin dikim planları hazırlanmalıdır. Üretim sürecinde ara ütüler, son ütüler ve kalite kontrol **aşamaları da çok önemlidir.** Tasarımda **tüm aşamaların** değerlendirildiği tasarım raporları hazırlanmalıdır. Tasarım raporunda giysi tasarımı için gerekli işlemler tamamlandıktan sonra tüm aşamalarda yapılan çalışmalar, giysinin işlevselliği ile ilgili değerlendirmeler, kalıp analizi, giysi konstrüksiyonu, tasarımcının öz eleştirisi ve önerileri yer alır. Pazarlama (firmalar için geçerlidir), tasarımın nihai aşamasıdır. Pazarlama stratejileri oluşturulurken moda gösterileri, sergiler, manken üzerinde sunumlar, vitrinde teşhir gibi yöntemler kullanılabilir.

Özetle bakıldığında, moda tasarım eğitiminin kolay süreçleri olmadığı anlaşılmaktadır. Bu alanda öğrenim gören öğrencilerin sabırlı davranarak yeteneklerini ve yaratıcılıklarını yeni projelere ve tasarımlara odaklamaları, eksik oldukları konularda sürekli geliştirici faaliyetlerde bulunmaları gerektiği de ortadadır.

KAYNAKÇA

- Aydın, S., ve Türkdemir, P. (2010). Moda ve tekstil tasarımı eğitim programlarının istihdam edilebilir beceri kazandırma düzeyi, 2. *Ulusal Güzel Sanatlar Eğitimi Sempozyumu-Bildiri Özetleri*, Çanakkale, 08-10 Nisan, s.63.
- Baş, N., (2011). Stilistik, Say Yayınları, 2011, İstanbul.
- Lee, S. L. & Jirousek, C. (2015). The development of design ideas in the early apparel design process: a pilot study. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education* (8:2), 151-161.
- Lobach, B., (1976). Industrial Design: Grundlagen D. Industrieprodukt gestaltung, Thiemeig, Münih.
- Sorger, R., & Udale. J., (2013). Moda Tasarımının Temelleri, Çev.Çiğdem Sirkeci, Bilnet Matbaacılık, İstanbul.
- Tunalı, İ. (2012). Tasarım Felsefesi Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı, Yem Yayın, İstanbul.

Bölüm 3

SÜLEYMANİYE YAZMA ESER KÜTÜPHANESİ LEVHALAR KOLEKSİYONUNDA BULUNAN KETEBESİZ SÜLÜS-NESİH KİT'A LEVHALAR

Burcu TOĞRUL¹, Hüseyin ELİTOK²

1 Öğr. Gör. Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar Programı, Heykel Ana Sanat Dalı, Orcid: 0000-0003-1962-7543 .(Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Doğubayazıt Ahmed-i Hani MYO, El Sanatları Bölümü, Halıcılık- Kilimcilik Programı, Ağrı, Türkiye, btogrul@agri.edu.tr

2 Doç.Dr. Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Tezhip Ana Sanat Dalı, Erzurum, Türkiye, Orcid:0000-0001-9485-1516, huseyin.ELITOK@atauni.edu.tr

GİRİŞ

Kitap sanatları, yazının ve bilginin estetikle buluştuğu özel bir alan olarak kültür tarihimizde önemli bir yere sahiptir. Hat, tezhip, ebru, minyatür ve cilt gibi geleneksel sanatların bir araya gelmesiyle oluşan bu disiplin, sadece metni korumakla kalmaz; onu bir sanat eserine dönüştürür. Her bir kitap, dönemin kültürel birikimini, sanat anlayışını ve zanaatkarın ustalığını yansıtan benzersiz bir obje hâline gelir. Bir bilgi taşıyıcısı olmaktan çıkıp duygusal, estetik ve tarihî bir değerle donatılmasında gizlidir. Kitap sanatları sayesinde geçmiş medeniyetlerin estetik zevkine, teknik becerilerine ve düşünce dünyalarına tanıklık ederiz. Günümüzde de bu sanatlar, kültürel mirasımızı yaşatmanın ve geleceğe aktarmanın en zarif yollarından biri olarak varlığını sürdürmektedir. Kitap sanatlarımızda önemli bir yere sahip olan ebru sanatı ise, içinde estetik ve işlevsel açıdan önemli bir yere sahiptir. Osmanlı döneminden itibaren el yazması kitaplarda yan kâğıdı olarak, murakka ve kıt'a pervazlarında, sayfa süslemelerinde ve yazı zeminlerinde kullanılmış; böylece hem kitabın bütünlüğünü güçlendirmiş hem de ona benzersiz bir görsellik kazandırmıştır. Su üzerinde oluşan ve tekrarı mümkün olmayan desenleri sayesinde her ebru, eserin özgünlüğünü ve sanat değerini artıran bir unsur hâline gelmiştir. Çeşitliliğinin fazla olması onu hattatların ve müzehhiplerin sıkça tercih ettiği bir süsleme elamanı yapmıştır. Ayrıca ebru, kitaptaki yazı ve tezhiple uyumlu bir kompozisyon oluşturarak eserin estetik bütünlüğünü tamamlar. Usta-çırağ geleneğiyle aktarılan bu sanat, kültürümüzde kitap sanatlarının gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

XIX. yüzyıldan itibaren matbaanın gelişmesiyle basılı kitapların yazma eserlerin yerini alması; sabır, emek ve ustalık gerektiren eserleri ortaya koyan üstatların zamanla ortadan kalkması; ayrıca değişen zihniyetler doğrultusunda bu sanatların kıymetini takdir eden çevrelerin azalması gibi birçok etken sonucunda yazma eserlerin üretimi giderek azalmıştır. Bu dönem ve sonrasında tezhip sanatında yazma eserler yerine, duvara asmak üzere yapılan tezhipli eserlerin çoğaldığı görülür. Evinde kendi kültürünü ve inandığı değerleri yansıtan hiç değilse bir hat levhası bulundurmamak isteyen bu eğilim toplumda giderek artmış ve zamanla levha tekniği ile yapılan çalışmalar öne çıkmıştır (Özkeçeci, 2004, s. 174-175). Arapça kökenli bir kelime olan **levha**, “levh” kökünden türemiş olup “yassı, düz” anlamına gelmektedir. Levha kelimesi aynı zamanda görünmek, görünür olmak, görülmek, parlamak ve parıldamak gibi anlamlar da taşımaktadır. Metal, cam, tahta ve taş gibi malzemelerin yassı, düz ve ince yüzeyler hâline getirilmesiyle oluşturulan; üzerlerine hat, tezhip ve minyatür uygulanan ve bir kısmı duvara asılarak sergilenen düz yüzeyli plakalar levha olarak adlandırılmaktadır. Üzerine yazı yazılan, çizim ya da resim yapılan düz yüzeyi ifade eden bu alan, hat ve tezhip sanatlarının

özellikle XIX. yüzyıldan sonra en yaygın biçimde icra edildiği mecraların başında levhalar olarak öne çıkmaktadır. (Arseven, 1997, s. 1108). on iki asırda celî yazıların rağbet görmesiyle gelişen levhacılık geleneği, hüsn-i hattın camlanıp çerçevelenerek mekân içi duvarlarda teşhir edilmesini mümkün kılmış; bu sayede yazının taşıdığı estetik ve anlam değeri, hem okunarak hem de seyredilerek tecrübe edilebilir hâle gelmiştir. (Derman, 2001, s. 31). Günümüzde tezhipli ya da tezhipsiz hat yazıları, çerçevelenmek suretiyle levha formunda mekânların duvarlarını süslemektedir. Bu levhalar arasında özellikle hilyeler, kıt'alar, celî yazılar, tuğralar, tek veya çift sayfalı serlevhalar ile ayet, dua ve hadis gibi kutsal metinleri içeren çok sayıda farklı tasarım öne çıkmaktadır. Kıt'alar ise Arapça kökenli olup "kesik, parça, bölüm" anlamlarına gelen **kıt'a** kelimesi, edebiyatta dört mısradan oluşan bir nazım şeklini ifade etmektedir. Hat sanatında ise güzel yazı ile kaleme alınmış küçük levhalar kıt'a olarak adlandırılmaktadır. Kıt'alar genellikle yatay veya dikey düzende kullanılan dikdörtgen formlu eserlerdir; ayrıca farklı ebatlarda yazıldıkları da görülmektedir. (Özkeçeci, 2004, s. 169). Farklı yazı karakterleri, satır düzenlemeleri ve bezeme unsurlarıyla öne çıkan; çoğunlukla hadis-i şerifler ile bazı âyet-i kerimelerin yer aldığı kıt'alar, icra edildikleri yazı türlerine bağlı olarak sülüs-nesih kıt'a, ta'lik kıt'a ve reyhânî kıt'a gibi adlarla sınıflandırılmaktadır. Osmanlı döneminde ise bu türler arasında en yaygın biçimde kullanılan kıt'a türünün sülüs-nesih kıt'a olduğu görülmektedir. (Özkeçeci, 2004, s. 169). Bu tür kıt'alarda üst bölümde sülüs hatla yazılmış tek bir satır, bunun altında ise nesih hatla kaleme alınmış üç ila beş satır yer almaktadır. Nesih satırların uzunluğu, sülüs satıra oranla daha kısa tutulmaktadır. Nesih satırların sağ ve sol taraflarında tezhip uygulaması için bırakılan boşluklar "koltuk" olarak adlandırılmaktadır. Ayrıca nesih satırlar, sağ üstten sol alta doğru meyilli (eğik) biçimde yazılabilmektedir.

(Alparslan, 2002, s. 505-506). Kıt'alarda; iç pervaz, dış pervaz, koltuklar ve köşelikler ile metinler arasındaki duraklar ve küçük boşluklar, bezeme uygulamalarının gerçekleştirildiği süsleme alanlarını oluşturmaktadır (Taşkale, 1994, s. 80).

EBRU SANATI

Dalgalı, damarlı kumaş veya kâğıt, su üzerindeki nakış (Yılmaz, 2004, s. 77) anlamına gelmektedir. Bulut veya bulutumsu manasına gelen Farsça "Ebrû" kelimesi (Barutçugil, 2001, s. 33) Türkçede değişime uğrayarak "Ebru" olarak yerleşmiştir (Eriş, 2007, s. 1). Aynı zamanda kaş manasına da gelmektedir (Yılmaz, 2004, s. 78). Selçuklular ve Osmanlılar döneminde birçok Ebruzen yetişmiştir (Barutçugil, 2001, s. 35). Günümüze ulaşabilmiş Osmanlı tekkeleri arasında yer alan Özbekler Tekkesi, ebru sanatı ile bu sanatın günümüze intikal ettirilmesi bakımından büyük bir önem

arz etmektedir. (Barutçugil, 2001, s. 36). Çok erken dönemlere tarihlenen kitap ciltlerinde dahi, kapak ile metin bloğunu birleştiren yan kâğıdı olarak ebru kullanıldığı görülmektedir. Benzer biçimde, eski murakkaa (albüm) örneklerinde yer alan yazı kıt'alarının çevresinde, pervazlarda ebru kâğıtlarına rastlamak mümkündür. Bununla birlikte, söz konusu eserlerin kaleme alındıkları tarih kesin olarak bilinse dahi, bu durum ebrunun tarihine ilişkin doğrudan bir belge niteliği taşımamaktadır. Zira bu tür yazma eserler, yüzyıllar boyunca en az birkaç kez onarım ve yenileme sürecinden geçirilmiş olup, söz konusu ebru kâğıtlarının da büyük olasılıkla bu tamirler sırasında eklenmiş olması ihtimali bulunmaktadır. (Derman, 1979, s. 8).

Ebru Çeşitleri

Battal Ebru (Tarz-ı Kadim): Ebrunun bilinen en eski tarzıdır (Derman, 1979, s. 13). Boyalar teknenin her tarafına eşit bir şekilde serpidikten sonra başka bir müdahale yapılmadan kâğıda alınan ebrûya denir (Yılmaz, 2004, s. 25-26).

Gel – Git Ebru: Battal zemin uygulamasının ardından, biz veya atkuyruğu kılı kullanılarak teknenin bir ucundan diğer ucuna enine ve boyuna doğrultuda, keskin, düzenli ve kontrollü hareketlerle müdahalede bulunulması sonucu elde edilen ebru türü literatürde **tarama ebru** olarak tanımlanmaktadır (Barutçugil, 2010, s.13).

Şal Ebru: Teknenin battal ebru ile döşenmesinin ardından, bir biz aracılığıyla su yüzeyinde gerçekleştirilen gayr-i muntazam ve serbest hareketler sonucunda meydana gelen ebru (Yılmaz, 2004, s. 311) gelgit yapıldıktan sonra teknenin çaprazına doğru, genellikle geniş aralıklı yapılan gel-git sonucu elde edilir (Barutçugil, 2010, s.94).

Taraklı Ebru: Tekne üzerindeki battal ebrû, gel – git ebrusu yapıldıktan sonra tarağı enine veya boyuna bir baştan bir başa çekmek suretiyle elde edilen ebrudur (Barutçugil, 2001, s.95).

Bülbül Yuvası: Bu ebru türü, genellikle battal ebrusu hazırlandıktan sonra, bir biz yardımıyla kenarlardan merkeze ya da merkezden kenarlara doğru hareket edilerek, yan yana daireler ve spiral formlar oluşturulması suretiyle meydana getirilmektedir (Barutçugil, 2010, s.279).

Kumlu – Kılçıklı Ebru: Teknedeki kitreli su, ebru yapımı sürecinde zamanla kirlenerek belirli bir kıvama ulaşır ve bu aşamada atılan boyalar, istenerek ya da istenmeyerek kum görünümü almaya başlar. Boya, damlalıklı su yüzeyine yakın bir mesafeden sürekli aynı noktaya damlatılır ve buradan kendiliğinden yayılır. Kumlu ebru yapımı sırasında noktaların

daha da irileşerek (v) harfine benzer biçimler alması durumunda ise bu tür kılçıklı ebru olarak adlandırılır ve genellikle levhaların iç pervazlarında kullanılır (Yılmaz, 2004, s. 193).

Hatip Ebrusu: Ayasofya Cami hatibi Mehmed Efendi'nin buluşu olduğu için bu ismi almıştır (Barutçugil, 2001,s.110). Fazla koyu olmayan zemin üzerine eşit aralıklarla iç içe birkaç renk iğne ile damlatılır (Yılmaz, 2004, s. 113). Sonra şekil kaç hareketle yapılıyorsa ona göre yukardan aşağıya, aşağıdan yukarıya; sağdan sola, soldan sağa biz veya atkılı yardımıyla (Barutçugil, 2010, s.35) menekşe, yıldız, yürek, çark-ı felek, taraklı yürek gibi çeşitli şekiller yapılır (Yılmaz, 2004, s. 113).

Serpmeli Ebru: İstenilen desen yapıldıktan sonra (Yılmaz, 2004, s. 299) arzu edilirse kesif boyalara batırılan fırça ile renkler serpilir (Derman M. , 1979, s. 35). Genellikle açık renk ile bir veya birkaç boya daha serpilir (Barutçugil, 2010, s. 282).Boya yerine neft serpilirse; buna da neftli ebru denir (Derman M. , 1979, s. 19).

Akkâse Ebru: Aynı zemin üzerine birden fazla baskı yaparak yazı veya desen elde edilen ebru çeşididir (Barutçugil, 2001, s. 108). Kenarları koyu ve yazı yazılacak kısmı hafif renkle yapılan ebrulu kâğıttır (Yılmaz, 2004, s. 18).

Hafif Ebru: Genellikle üzerine yazı yazmak için hattatlar tarafından tercih edilen, açık, soluk renkli ebrulardır (Barutçugil, 2010, s. 106).

Çiçekli Ebrular: Merhum üstat Necmeddin Okyay'ın geliştirdiği ve kendi adı ile anılan ebru türüdür. Lale, karanfil, sümbül, menekşe, gelincik, papatya (Yılmaz, 2004, s. 56), kasımpatı, gonca gül (Derman M. , 1979, s. 18) gibi çiçekler sıkça kullanılmıştır

KATALOG

Levha No	: 1
Envanter No	: 214
Levhanın Adı	: Sülüs-Nesih Kıt'a
Hattatı	: ?
Tarihi	: ?
Yazı Türü	: Sülüs-Nesih
Ölçüleri	: 250x156 mm.

Bulunduğu Yer : Süleymaniye Kütüphanesi



Metnin Açıklaması

“Kim güzel (iyi) iş yaparsa, bulunduğu yer (makam) güzelleşir ve ke-male erer.” İkinci satırda ise; İnsanların en hayırlısı, herkesle iyi geçinen ve hayır işlerinde gayret edendir. Kim güzellik yaparsa, karşılığında iyilik bulur; dünyada izzet ve yüksek mevki elde eder. İyilik, sahibine güzel bir hatıra bırakır; ona daima huzur ve mutluluk getirir sözleri yer almaktadır.

Eser Analizi

Sülüs nesih kıt’a levhanın ilk satırı celi-sülüs, alt kısımda ise mail nesih kıt’a is mürekkebi ile 10 satır üzere yazılmıştır. Sülüs satırın sonundaki boşluk alanı dengelemek için iri penç motifinden çıkan tek dal üzerinde gonca ve yapraklardan oluşan durak gülü mevcuttur. Durak gülüne altın sulandırma yapılmış ve altın tahrir çekilmiştir. Nesih yazı alanındaki duraklarda iki çeşit penç motifi ile birlikte altıncı satırın orta kısmındaki keşideli harfin üzerinde ters yönde çıkan gonca ve yapraklardan oluşan duraklar yine aynı teknikte yapılmıştır. Nesih yazının iki kenarındaki simetrik koltuklara kumlu ebru uygulanmıştır. Yazı alanları 1 mm’lik altın kuzular ile bölünmüş, dörtkenarına ise 1-2-1 mantığında altın cetvel çekilerek sınırlandırılmıştır. İç bordür kâğıdın rengine boş bırakılmıştır. İç bordürün etrafına çekilen altın cetvel ve turuncu renkteki kuzular ile çerçeve içine alınmıştır. Dış pervazda ise battal ebru öbek şeklinde atılmıştır. Siyah, kahve, hardal sarısı renkler hâkimdir.

Envanter No	: 625
Levhanın Adı	: Mürekkebat (İstiaze ve Besmele)
Hattatı	: ?
Tarihi	: ?
Yazı Türü	: Sülüs-Nesih
Ölçüleri	: 284x218mm.
Bulunduğu Yer	: Süleymaniye Kütüphanesi



Metnin Açıklaması

Eüzü- Besmele “Kovulmuş şeytandan Allah’a sığınırım” diğer satırlarda ise; “Rahmân ve Rahîm olan Allah’ın adıyla.” Besmele-i Şeriflerin yer aldığı görülmektedir.

Eser Analizi

Sülüs nesih kıt’a levhanın ilk satırı sülüs, İkinci s ve üçüncü satırı nesih, dördüncü satır ise; sülüs yazı çeşitleri is mürekkebi ile yazılmıştır. İç bordürde; yaklaşık 3mm. sülüyen renginde çerçeve içine alınarak, lahor çividi ile renklendirilmiş kumlu ebru, dış bordürde ise; fıstık yeşili boya

ile renklendirilmiş hafif ebru çeşidi kullanılmıştır. Hafif ebru boyanın açık ve koyu tonu hazırlanarak ilk atılan boya ile gel-git ebru, ikinci tonda ise öbek şeklinde battal ebru atılmıştır.

Levha No	: 3
Envanter No	: 509
Levhanın Adı	: Hadis-i Şerife
Hattatı	: ?
Tarihi	: ?
Yazı Türü	: Sülüs-Nesih
Ölçüleri	: 327x227 mm.
Bulunduğu Yer	: Süleymaniye Kütüphanesi



Metnin Açıklaması

'Allah'ın Resûlü (s.a.v.) şöyle buyurdu: Bismillahirrahmânirrahîm - Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla. Ona salât ve selâm olsun. Dünya da kendini bir garip veya bir yolcu gibi kabul et" sözleri yer almaktadır.

Eser Analizi

Sülüs nesih kıt'a levhanın ilk ve dördüncü satırı sülüs, iki ve üçüncü satırı nesih hat yazı çeşidi is mürekkebi ile yazılmıştır. Yazının iç bordürü bezemesiz, kâğıt renginde olup, ayrıca cetvelde çekilmemiştir. Dış bordür ise siyah, kırmızı, açık kahve renkleri ile yapılan serpmе battal ebru kullanılmıştır.

Levha No	: 4
Envanter No	: 485
Levhanın Adı	: Mürekkebat (Kaside-i Bürde)
Hattatı	: ?
Tarihi	: ?
Yazı Türü	: Sülüs-Nesih
Ölçüleri	: 290x217 mm.
Bulunduğu Yer	: Süleymaniye Kütüphanesi



Metnin Açıklaması

“Sesini alçalt; çünkü seslerin en çirkini, hiç şüphesiz, merkeplerin sesidir.”(Lokman Suresi 19). Bismillahirrahmânirrahîm. Ve sallallahu ‘ala seydine Muhammed. “İyilik yap; onu küçük görme. Kötülükten sakın; onu önemsiz sayma.” sözleri yer almaktadır.

Eser Analizi

Sülüs nesih kıt'a levhanın ilk ve son satırı sülüs, ikinci satırı nesih yazı çeşidi kullanılarak is mürekkebi ile yazılmıştır. Yazı içerisinde yer alan duraklar penç motifir. İkinci satırın başlangıç kısmına yerleştirilen dik-dörtgen formun çift iplik üzerine yerleştirilen penç ve yapraklar olduğu tespit edilmiştir. Süslemeler de altın sulandırma ve altın tahrir bulunmaktadır. Yazı alanları yaklaşık 2mm. altın kuzular ile bölünmüştür. Yazıyı çevreleyen altın kuzunun etrafı havalı beyaz kuzu ile çevrenmiştir. Yazının iç bordürü çerçeveye alınarak süslenmemiştir. Bordür kâğıt renginde boş bırakılmıştır.1-3-İmantığı ile cetvellenen bordür beyaz havalı kuzu çekilerek sonlandırılmıştır. Dış bordür ise lahor çividi renk ile atılan kumlu ebru çeşidi kullanılmıştır.

Levha No	: 5
Envanter No	: 493
Levhanın Adı	: Mürekkebat (Hz. Ali'nin sözü)
Hattatı	: ?
Tarihi	: ?
Yazı Türü	: Sülüs-Nesih
Ölçüleri	: 196x122 mm.
Bulunduğu Yer	: Süleymaniye Kütüphanesi



Metnin Açıklaması

“Allah yüzünü şereflendirsin ve Allah Teâlâ ondan razı olsun.” “Utanamak (hayâ) imandandır; iman cennettir. Kabalık ise katılıktandır; katılık ateştedir.” En son satırda ise; “Güzel yazı (hat), temiz bir elin, vefalı bir ustanın hediyesidir” yazmaktadır.

Eser Analizi

Sülüs nesih kıt’a levhanın ilk ve son satırı sülüs, ikinci ve üçüncü satırı nesih yazı çeşidi ile is mürekkebi kullanılarak yazılmıştır. Eserin iç bordürün de; kırmızı ve gri renklerle yapılmış olan gel-git ebru çeşidi kullanılmıştır. Bordüre cetvel çekilmemiştir. Dış pervazda gri, siyah, kırmızı renklerle yapılmış olan hatip ebrusu görülmektedir.

Levha No	: 6
Envanter No	: 490
Levhanın Adı	: Mürekkebat (Kaside-i Bürde)
Hattatı	: ?
Tarihi	: ?

Yazı Türü : Sülüs-Nesih
Ölçüleri : 286x209 mm.
Bulunduğu Yer : Süleymaniye Kütüphanesi



Metnin Açıklaması

“Gözler başkalarının kusurlarını görür; fakat kendi kusurlarını görmez. Nice insanlar vardır ama kendi nefsimi az görürüm! Zira kişi kendi ayıbını görmez; başkasının ayıbını ise hemen fark eder. İnsan, insana ayı nadır; öyleyse ey kardeşim, ibret al” sözleri yer almaktadır.

Eser Analizi

Sülüs nesih kıt’a levhanın ilk ve son satırı sülüs, ikinci ve üçüncü satırı nesih yazı çeşidi kullanılarak is mürekkebi ile yazılmıştır. Yazı içerisinde yer alan duraklar da dairesel form kullanılmıştır. Süslemeler altına boyanarak tahrir çekilmemiştir. Eserin iç bordürün de; kırmızı ve gri renklerle yapılmış olan gel-git ebru çeşidi kullanılmıştır. Bordüre cetvel çekilmemiştir. Dış pervazda gri, siyah, kırmızı renklerle yapılmış olan hatip ebrusu görülmektedir.

Levha No : 7

Envanter No	: 492
Levhanın Adı	: Arapça Söz (Şeyh Şafii)
Hattatı	: ?
Tarihi	: ?
Yazı Türü	: Sülüs-Nesih
Ölçüleri	: 205x134 mm.
Bulunduğu Yer	: Süleymaniye Kütüphanesi



Metnin Açıklaması

“Kişi, içinde bulunduğu topluluğun yaptıklarına şahitlik eder. Günler, insanların gerçek hâllerini ortaya çıkarır; zaman ise onların içlerinde gizlediklerini açığa vurur. Geçmişten ibret almayan kimsenin aklı boşa gider, düşüncesi şaşar. Öyleyse ey kardeşim, onlardan ve yaptıklarından ibret al” sözleri yer almaktadır.

Eser Analizi

Sülüs nesih kıt’a levhanın ilk ve son satırı sülüs, ikinci ve üçüncü satırı nesih yazı çeşidi kullanılarak is mürekkebi ile yazılmıştır. Yazı içerisinde yer alan duraklarda penç motifi bulunmaktadır. Dört farklı penç motifi altına boyanarak kırmızı tahrir çekilmiştir. Yazı alanları yaklaşık 2mm. altın cetvellerle bölünmüştür. Nesih yazısının iki kenarında bulunan

simetrik koltukların içine bezeme yapılmamış, boş bırakılmıştır. Yazı etrafı 1-1-3-1 mantığında cetvellenerle altın kuzu ile sonlandırılmıştır. İç Bordür bulunmamaktadır. Dış bordürde ise kırmızı ve lahor çividi rengi kullanılarak kumlu ve battal ebru çeşidi uygulanmıştır.

Levha No	: 8
Envanter No	: 496
Levhanın Adı	: Mürekkebat
Hattatı	: ?
Tarihi	: ?
Yazı Türü	: Sülüs-Nesih
Ölçüleri	: 228x141 mm.
Bulunduğu Yer	: Süleymaniye Kütüphanesi



Metnin Açıklaması

“Hevâ ve arzunu, yazdığım satırların çizgisi gibi düzgün ve doğru kıl. (“Hevâ”: nefsin isteği, yöneliş; “çizgi gibi kıl”: düzene sok, doğru yola yönelt.) Sabırlarını güzellik haline getir; çünkü sabır ferahlığın anahtarıdır. Ve seni Allah’ın izniyle arzu ettiğin şeye ulaştırır. Sabra sarıl; çünkü gerçekten sabreden kimseye Allah isabetli kararlar ve bol hayır ihsan eder” sözleri yer almaktadır.

Eser Analizi

Sülüs nesih kıt'a levhanın ilk ve son satırı sülüs, ikinci satırı nesih yazı çeşidi kullanılarak is mürekkebi ile yazılmıştır. İç bordür bulunmamaktadır. Dış boldür de ise kırmızı ve açık kahverengi ile yapılmış şal ebru çeşidi görülmektedir.

Levha No	: 9
Envanter No	: 500
Levhanın Adı	: Hadis-i Şerif
Hattatı	: ?
Tarihi	: ?
Yazı Türü	: Sülüs-Nesih
Ölçüleri	: 207x158 mm.
Bulunduğu Yer	: Süleymaniye Kütüphanesi



Metnin Açıklaması

'Dünya sadece bir aldanma yurdudur. Bil ki dünya yok olup gidecek olandır; ahiret ise kalıcıdır. O hâlde dünyanın süslerine ve lezzetlerine al-

danma. Çünkü o, kendisine güvenenlerden verdiğinden çok daha fazlasını alır. Allah'ın nuruyla yürümeyen kimse bu dünyada şaşar ve kaybolur. Allah'ın nuruna uy ki doğru yolu bulasın; dünyaya aldanma ” sözleri yer almaktadır.

Eser Analizi

Sülüs nesih kıt'a levhanın İlk satırı sülüs, ikinci kısımda yer alan yazı dört satır şeklinde nesih yazı çeşidi kullanılarak is mürekkebi ile yazılmıştır. Yazı içerisinde yer alan duraklar penç motifi olup, altına boyanarak tahrirlenmiştir. Yazı alanı yaklaşık 1m. altın cetveleler bölünmüştür. Nesih yazı kenarına simetrik yerleştirilen koltuklar bezemesiz ve kâğıt rengine bırakılmıştır. İç bordür 3-1 mantığında cetvel çekilerek çerçeveye alınmıştır. Dış pervazda ise siyah rengin kullanıldığı şal ebru çeşidi yer almaktadır.

Levha No	: 10
Envanter No	: 503
Levhanın Adı	: Hadis-i Şerif
Hattatı	: ?
Tarihi	: ?
Yazı Türü	: Muhakkak-Nesih Kıt'a
Ölçüleri	: 242x165 mm.
Bulunduğu Yer	: Süleymaniye Kütüphanesi



Metnin Açıklaması

“Rahmân ve Rahîm olan Allah’ın adıyla ve O’nun (yardımı) ile. Allah’ım! Üzerimize rahmet kapılarını aç. Bize bereket bulutlarını gölge eyle. Bizi, nurunla hidayete erdirdiğin kimselerden kıl. Onlara hayrı kolaylaştırır, kötülüğü uzaklaştırırsın; bizi de onlardan eyle ” sözleri yer almaktadır.

Eser Analizi

Sülüs nesih kıt’a levhanın ilk satırı sülüs, diğer üç satır ise; nesih yazı çeşidi kullanılarak is mürekkebi ile yazılmıştır. İç bordür kırmızı ve lahor çividinin kullanıldığı şal ebru yer almaktadır. İç bordürde cetvel bulunmamaktadır. Dış bordür ise sade kâğıt rengine bırakılmıştır.

Levha No	: 11
Envanter No	: 557
Levhanın Adı	: Hadis-i Şerif
Hattatı	: ?
Tarihi	: ?
Yazı Türü	: Sülüs-Nesih

Ölçüleri : 300x210 mm.

Bulunduğu Yer : Süleymaniye Kütüphanesi



Metnin Açıklaması

“Allah’tan başka ilâh yoktur. Muhammed Allah’ın elçisidir. Allah’ın salât ve selâmı onun üzerine olsun. Bunu aciz kul yazdı. Rabb’inin affını uman (kul) Allah onu bağışlasın” sözleri yer almaktadır.

Eser Analizi

Sülüs nesih kıt’a levhanın ilk satırı sülüs, diğer satırlar ise nesih yazı çeşidi kullanılarak is mürekkebi ile yazılmıştır. Yazı alanı yaklaşık 2mm. altın cetvellerle bölünmüştür. İkinci satırda yer alan nesih yazının başında, ortasında ve sonunda bulunan boşlukları doldurmak için yerleştirilen daire formu duraklar altına boyanmıştır, tahrir çekilmemiştir. Üçüncü satırda yer alan nesih yazının boşluklarına ise simetrik yerleştirilen dik-dörtgen formun içerisine penç, yaprak ve rumi motifinden oluşan tasarım yerleştirilmiştir. Altına boyanıp, tahrir çekilmiştir. Kıt’a levhaya simetrik yerleştirilen koltuklara gri boya ile battal ebru ile bezenmiştir. 2-3 mantığında yazı altın cetvelle çevrelenmiş, ayrıca cetvelere ek olarak beyaz ve sülügen rengi kuzular çekilmiştir. İç bordür kâğıt renginde sade bırakılmıştır. Dış bordür ise gri boya ile tek kat battal ebru ile süslenmiştir.

Levha No : 12

Envanter No	: 543
Levhanın Adı	: Dua
Hattatı	: ?
Tarihi	: ?
Yazı Türü	: Sülüs-Nesih
Ölçüleri	: 298x218 mm.
Bulunduğu Yer	: Süleymaniye Kütüphanesi



Metnin Açıklaması

”Şüphesiz sen yüce bir ahlâk üzeresin. Yüce Allah doğru söyledi. Allah’ım, Efendimiz Muhammed’e salât eyle” mealinde ki duanın mealı yer almaktadır.

Eser Analizi

Sülüs nesih kıt’a levhanın ilk satırı sülüs, ikinci satır nesih ve son satır sülüs yazı çeşidi kullanılarak is mürekkebi ile yazılmıştır. Yazı yaklaşık 3mm. altın cetvelle çevrelenmiştir. İç bordüründe kahverengi ile yapılmış hafif ebru görülmektedir. Dış bordürde ise fıstık yeşili, koyu kahverengi,

mavi ve kırmızı renkler kullanılarak gelgit ebru çeşidi kullanılmış, son olarak da üzerine kırmızı renkle serpme uygulanmıştır.

Levha No	: 13
Envanter No	: 626
Levhanın Adı	: Mürekkebat (Kaside-i Bürde)
Hattatı	: ?
Tarihi	: ?
Yazı Türü	: Sülüs-Nesih
Ölçüleri	: 280x203 mm.
Bulunduğu Yer	: Süleymaniye Kütüphanesi



Metnin Açıklaması

“Hamd, âlemlerin Rabbi Allah’a mahsustur. Salât ve selâm, Resûlümüz Muhammed’in üzerine olsun. Şüphesiz en hayırlı azık takvâdır. Ey akıl sahipleri! Benden sakının (takvâlı olun). Yüce Allah doğru söylemiştir” sözleri yer almaktadır.

Eser Analizi

Sülüs nesih kıt'a levhanın ilk satırı sülüs, ikinci ve üçüncü satır nesih, son satır ise sülüs yazı çeşidi kullanılarak is mürekkebi ile yazılmıştır. Yazı yaklaşık 3mm. sülüğün boya ile cetvel çekilmiştir.. İç bordürde, lahor çiviti ile yapılmış kumlu ebru çeşidi, dış bordürde ise açık kahverengi boya ile hafif ebru çeşidi görülmektedir. Hafif ebru veya zemin ebrusu için aynı renk boyanın açık ve koyu tonu hazırlanmış daha sonra ilk olarak atılan boya gelgit ebru yapılmış, ikinci ton ise öbek battal şeklinde atılmıştır.

SONUÇ

İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesin 'de yer alan sülüs-nesih kıt'a levhalar da ketebe yer almamaktadır. Süslemelerde ebru çeşitleri görülmektedir. Levhaların iç bordürleri incelendiğinde; 492 ve 496 envanter numaralı eserlerde bordürün yer almadığı, 625ve 626 envanter numaralı eserde kumlu ebru, 493 envanter numaralı levhada gelgit ebru, 490 envanter numaralı yazıda battal ebru, 503 envanter numaralı levhada şal ebru, 543 envanter numaralı levhada hafif ebru, 214, 509, 485, 500, 557 envanter numaralı levhalarda ise iç bordürün bezemesiz olduğu tespit edilmiştir. Dış pervaz süslemelerinde ise 490, 496 ve 500 envanter numaralı levhalarda şal ebru, 214, 509, 557, 625 envanter numaralı levhalarda battal ebru, 485 ve 492envanter numaralı levhalarda kumlu ebru, 626 ve 543 envanter numaralı levhada gelgit ebru ikinci katta ise battal ebru, 493 envanter numaralı levhada hatip ebru, 503 envanter numaralı levhada ise süslemenin olmadığı tespit edilmiştir.214, 485, 490, 492, 500 envanter numaralı levhalarda bitkisel süslemeler yer almaktadır. 557 envanter numaralı levhada hem bitkisel hem de rumi tasarım görülmektedir. 214, 485, 492, 500 ve 557envanter numaralı levhalarda koltuk bulunmaktadır. 214 ve 557 envanter numaralı levhaların koltuk süslemelerinde ebru, 485 envanter numaralı levhanın koltuk süslemelerinde bitkisel motifler, 492 ve 500 envanter numaralı levhaların koltuklarında süsleme yer almamaktadır. Eserlerin atölye çalışması olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Alparslan, A. (2002). Kıta. İslam Ansiklopedisi, 25. İstanbul: TDV.
- Arseven, C. E. (1997). Levha (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi b., Cilt 2). İstanbul: Yem Yayınları.
- Barutçugil, H. (2001). Suyun Rüyası Ebru. İstanbul: Erbistan Yayınları.
- Barutçugil, H. (2010). Türklerin Ebru Sanatı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Derman, M. (1979). Türk Sanatında Ebru. İstanbul: Akbank'ın Bir Kültür Hizmeti.
- Derman, U. (2001). Osmanlı Hat Sanatı. İstanbul: Sabancı Üniversitesi.
- Eriş, M. N. (2007). Mustafa Esat Düzgünman ve Ebru. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Özkeçeci, İ. Ö. (2004). Türk Sanatında Tezhip. İstanbul: Damla Yayın.
- Taşkale, F. (1994). Tezhip Sanatının Kullanım Alanları. İstanbul: M. S. Ü. -Sanattta Yeterlilik Tezi.
- Yılmaz, A. (2004). Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları. İstanbul: Damla Yayınları.

//

Bölüm 4

9 YAŞ GRUBU İKİZ ÇOCUKLARDA PORTR RESİM UYGULAMALARI İLE ESTETİK BİLİNCİN KAZANDIRILMASI

Büşra İNCİRKUŞ ULUSHAN¹

¹ Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, ORCID ID: 0000-0002-3056-0223.

GİRİŞ

Sanat eğitimi, uygar insan yetiştirilmesinde önem arz etmektedir, sanat eğitimi sayesinde bireyler herhangi bir nesneye bakmaktan ziyade onu görmektedir. Bu da bireye bakılan nesne hakkında daha fazla bilgi sunmaktadır. Sanat eğitiminde önemli bir yere sahip olan estetik kavramı ile değerler kavramının öğretimi her alanda bilgide yaratıcı olmayı mümkün kılmaktadır. Bireyin varlığı ve kendi hayatına farkındalık oluşmasının yanı sıra sanat etkinlikleri ile sanata olan ilgisi ve yeteneğini gözden geçirmektedir. Bu bakımdan sanat ve güzel (estetik) ilişkisini anlama çabasında bireyin, sanat beğenisi ve sanat eseri arasında bağ kurarak sanat eseri, sanat ve izleyici arasındaki ilişkinin anlamlandırılması sağlanmaktadır. Sanat eğitimi ayrıca bireylerin dil gelişimine de katkı sağlamaktadır, sanat ve değer kavramları hakkında bilgi sahibi olarak bunu başkalarına aktarma cesareti göstermektedir. Bu da bireylerin estetik duyusuna hizmet ederek, insan ve değerleri hakkında son derece faydalı bilgiler edinmesini sağlamaktadır.

Estetik bilimini yalnız güzellik değeri ile sınırlamamak gerekmektedir. Çünkü estetik, yalnız değer felsefesi, bir değer bilimi olarak görülse bile, bunun içine güzellik ile ilgili diğer değerler de girmektedir. Örneğin; yüce, komik, zarif, çocuksu ve çirkin yargısı bile bu değer alanında yer almaktadır. Böylece yalnız güzellik bilimi olarak bildiğimiz estetik'in başka değerler ile yakından ilişkili olduğu görülmektedir (Tunalı, 1979, s.16-17).

Estetik öğrenimi, bireylere anlamlılık, içerik bilgisi, öz farkındalık, değerler sistemi ve tarihsel altyapı gibi özellikler katmaktadır. Bu bakımdan estetik derslerinde; sanatın insanla ilgisindeki önemi ve onun değeri gösterilmektedir. Estetik düşünmenin, çağın çizdiği güzel anlayışının ötesinde bir düşünme olduğu bilinci kazandırılmaktadır. Güzel kavramını estetik alanında inceleyebilmek için bu tür güzelliğin sadece sanat eserlerine özgü olduğunu belirtmek gerekmektedir. Doğada ne kadar güzel görüntü olursa olsun sanatla ilgili olmamaktadır. Çünkü sanat eseri sayılabilmesi için insan elinden çıkması gerekmektedir (Mülayim, 1994, s.124). Ayrıca estetik derslerinde sanat alanlarının kendine özgü tarzları ve dilleri tanıtılmaktadır. Her bir sanat alanının gösterdiği nitelikler ve bu niteliklere uyan sanat dili tanıtılmaktadır. Kişinin kendini ve dünyayı sanatın diliyle anlamasına, yeni anlamlar bulmasına yardımcı olmaktadır. Sanat tarihini oluşturan temel eserler yoluyla değişen dünya ve problemlerinin sanat eserlerinde yeni ifade yolları oluşturduğuna dikkat çekilmektedir. Günümüz sanat eserlerini anlama ve değerlendirme çalışmaları yapılmaktadır. Sanat eseri üretmenin ön adımlarının teorik

temelleri kazandırılmakta; sanat ortamı, sanatçılar ve sanat eserleri tanıtılmaktadır.

Okullarda görsel sanatlar dersinde estetik bilincin aşılmasında, kavram olarak estetik bilinç ve bu değerin oluşumu, öğrencilerde kalıcı hale gelmektedir. 9 yaşında olan çocuklar, dış dünya ile kurgusal dünyanın ayırdına varmıştır. Herhangi bir nesnenin ve olayın rengi, biçimi, yüksekliği gibi dış faktörlerinin farkında olarak, onların hacimsel olarak uzayda yer kaplamasının ayırımına varmıştır. Bu farkındalık çocuğun cinsiyet anlayışında, sayı gibi soyut kavramların gelişmesinde ve mekan algısında kendini göstermektedir. Çocuk ayrıca bir durumu başka bir insanın gözünden görmeyi öğrenmiştir. Bu yaş grubunda çocuklar toplumun bir üyesi olduklarını bilmekte ve bunu resimlerinde göstermektedirler. Sanat ve estetik kavramlarının ayırdına da yine bu yaş grubunda varmaktadır. Çocuğun yaşı, becerileri, yaşadığı çevre ve kültürü gibi öğeler belli farklılık yaratmasına rağmen, genel olarak çocuklarda aynı bilinç düzeyi vardır. Estetik öğretiminde çocuğun ilgisinin diri tutulması, güdüleme yapma ve sanatsal çalışmalara özendirme gibi yöntemlerle bu bilinç daha da etkin bir şekilde yönetilebilmektedir. Bu bakımdan estetik bilinç ile algısal kurgulama, el göz koordinasyonu ve zihinsel faaliyetlerin uyumu çeşitli yöntem ve uygulamalar ile pekiştirilebilmektedir (Yolcu, 1995).

Resim derslerinde verilen estetik dersi ile öğrenciler; ilişkisel düşünme, sanat eserini değerlendirme, sanata ilişkin yaratıcı fikirler oluşturma, kavramları doğru kullanma ve kültürel değerlere sahip çıkma becerisi gibi kazanımlar elde etmektedirler. Estetik düşüncenin, insanlık tarihi boyunca var olduğu bilinci kazanmaları, estetiği diğer bilgi alanları ile ilişkilendirmeleri, yaşanan çevreyi estetik değerler açısından değerlendirmeleri amaçlanmaktadır. Sanatsal faaliyetlerde estetik duygusu geliştirmeleri, sanat eserini estetik yorum ve düşüncelerle değerlendirmeleri ve sanat konusunda farklı görüş ve düşüncelere saygı göstermeleri amaçlanmaktadır. Temel sanat kuramlarını sanat eserlerini değerlendirmede kullanmaları, insana ait değerleri analiz etmeleri, sanatın insan başarıları içindeki yerini görmeleri amaçlanmaktadır. Bireysel araştırma ve çalışmalarında estetik kaygıları uygulamaya yansıtma cesareti göstermeleri, sanat eserinin farklı değerlendirme biçimlerinin olduğunu kabul etmeleri ve ulusal kültür değerlerimizin yaşatılıp sürdürülmesi bilincine ulaşmalarını amaçlamaktadır.

Estetik düşünme; yaşadığı çevrenin, üyesi bulunduğu kültürün ve sanatın estetik değerler içerisinde çözümlemesini yapma becerisini kazanmaktadır. Estetik bakış açısına sahip olan bir öğrenci, bir mimari yapı karşısında bu yapının güzel olan ve olmayan yönlerini ayırt edebilmekte

ya da bu yapıyı veya herhangi bir sanat eserini “güzel” değeri açısından sorgulayabilmektedir. Ele aldığı eseri, tarihsel ve kuramsal bağlamda değerlendirebilmektedir. Estetik dersinde öğrenci, görme, anlama ve ifade etme aşamalarında hem bilimsel ve felsefi olan dili, nesneyi ve bilgiyi birbirlerinden ayırt edebilmekte hem de estetik olan dil, nesne ve bilginin bunlardan farkını öğrenmektedir. Dolayısıyla da estetik nesne, estetik tarz ve tarzın ifadesi olan estetik dili tanımaya ve kullanmaya başlayarak estetik düşünmeyi de kazanmaktadır. Sanata ilişkin yaratıcı fikirler oluşturma becerisi kazanan bir öğrenci; sanat ve estetik alanında kendine özgü fikirler üretebileceğinin farkına varmaktadır. Onların, çizgi, boya gibi maddi unsurlardan ibaret olmadığına veya olmaması gerektiğinin farkına varmaktadır. Yeni bir söz, yeni bir dil, yeni bir anlam yaratmanın yetenek kadar bilgiye de dayandığını bilmekte ve kendine özgü olanı ifade etmeyi istemektedir.

Değer, toplumun varlığını, işleyişini, devamını sağlamak ve sürdürmek için doğru ve gerekli olduğu kabul edilen ortak düşünce, ahlaki ilke ve inançlardır. Estetik dersi öğretiminin diğer önemli unsurunu tutumlar ve değerler oluşturmaktadır.

9 yaş grubu çocuklar hayal dünyası ile gerçek dünyanın ayırımına varmıştır. Nesnelerin ve hikayelerin rengini, biçimini, yüksekliğini yani duyuşsal özelliklerini anlamlandırarak, onların varlığını kitlesel, hacimsel ve sayısal özelliklerini kavramaya başlamaktadır. Bu bilinci kazanmış çocuklarda cinsiyet rolleri, soyut olarak sayı kavramının gelişimi ve mekan ile özdeşleşme ilişkisi kendini göstermektedir. Çocuk bir durumu bir başka insanın gözünden görmeyi kavramıştır. Ayrıca bu yaş grubu çocuklar, toplumun bir ferdi olduğunu bilmekte ve bu durumu çizgilerine (sanatına) yansıtmaktadır. Resimlerinde çocuk renkleri, gelişmiş güzel değil, gerçeğe uygun bir şekilde kullanır. Çizgiler ve insan figürleri ayrıntılı bir şekilde resmedilir. Araştırmanın yaş grubu olan 9 yaş çocuklarda portre resim uygulamaları ile estetik ve sanatsal bilincin oluşması için çalışmalar yapılmış, bu sayede bu bilincin sağlanması amaçlanmıştır. Araştırma Nisan-Mayıs 2008 tarihleri arasında, ilköğretim birinci kademedeki eğitim gören ikiz erkek kardeşler ile uygulandı. Uygulamaya geçmeden önce çocuklara sanat ve estetik kavramları tanıtıldı, bu kavramların birbirleriyle olan ilişkileri anlatıldı. Daha sonra ünlü ressamların portre çalışmalarından örnekler gösterilerek çocuklar üzerinde sanat ve estetik kavramlarının netleşmesi adına çalışmalar yapıldı. Görseller ve yapılan açıklamalardan sonra incelenen portreler ışığında, çocuklardan kendi istedikleri teknikle portre çalışması yapmaları istendi. Uygulama sırasında estetik kavramı, sanatın ne olduğu, sanatçı kavramı ve sanat eserinin ne olduğu gibi kavramlar hakkında çocuklara sorular sorulmuş ve var olan bilgilerle birlikte bu kavramların tanımları yapılarak bilgilerin kalıcı bir hale

gelmesi sağlanmıştır. Yapılan uygulama sonucunda ikiz çocukların yaptığı her iki portre çalışmasının da birbirinden çok farklı düzeyde olduğu görüldü. Sonuç olarak çalışmayı uygulamak çocuğun yaşadığı çevreyi sanatsal ve estetiksel bir bakış açısıyla görmesini amaçlamaktadır.

BULGULAR VE YORUM

Çocuk resimleri, ilk defa 20.yy'ın başında her türlü olağan dışının sanata girdiği, akademik ölçülerin reddedildiği ve yeni sanat kaynakları arandığı zaman dikkati çekmiştir. Çocuk kendi yapısına göre bir sanatçıdır, estetik gücünü ise yalınlık ve saflığından almaktadır (Kırıçoğlu, 2002, s. 57). Çocuk diğer hiçbir sanat dalı ile kendini resimdeki kadar dolaysız anlatamaz. Çocuk konuşurken bile iç dünyasını dışarı yansıtmakta; ancak resimde bir coşku ve rahatlama görülmektedir (Etike, 1995, s.35). Estetik eğitim, kişiye doğadan ve sanat eserinden haz almasını, yaşadığı çevreyi de güzelleştirmesini sağlamaktadır. Estetik eğitim, kendisiyle barışık, çevresiyle iyi ilişkiler kurabilen, gerçek sanat ve sanatçının ayrımına varabilen, güzeli sorgulayıp oluşturan bireyler yetişmesini sağlamaktadır. Ancak ilk ve orta öğretimde estetik eğitimin eksikliği, estetik beğeniden yoksun insanların yetişmesine neden olmaktadır (Okan, 2002, s.353).

9 yaş grubuna ait fiziksel özellikleri ele alacak olursak; okul çağında gözlenen bedensel gelişme yavaş olur. Çocuk bu süre içinde boy atar, bedensel kuvvetinde artma olur, ancak bu değişimler yavaş bir biçimde olur ve dikkati çekmez. Zihinsel ve psikolojik özelliklere değinecek olursak; Piaget bu aşamaya somut operasyonlar devresi adını verir. Çocuk dış dünya ile kurgusal dünyanın farkına varmaktadır. Herhangi bir objenin ve olayın rengini, biçimini, yüksekliğini algılayarak, onların kitlesine, hacmine, sayısına dikkat ederek, onları kavramaya başlar. Sosyal özelliklerde ise; çocuk beklentilerinin farkındadır ve okuldaki başarısı beklentilere uyarsa kendini başarılı, uymazsa başarısız hisseder. İyi bir ana-baba ilişkisi ortamında yetişen çocuklar kendilerine güven duygusu kazandıklarından başarılı olurlar ancak bu güveni alamayan çocuklar tam bir başarı gösteremez. Okula başlamadan önce kız ve erkek olarak karışık olarak oynayan çocuklar daha sonra kendi hem cinsleriyle oynamaya başlar. Arkadaşlık gittikçe önem kazanır ve gruplaşmalar görülür (Cüceloğlu, 1999, s.333).

9 yaşındaki çocukların resimlerinde, renkler, gelişi güzel değil, gerçeğe uygun bir şekilde kullanılır. Çizgiler ve insan figürleri ayrıntılıdır. Bu dönemde mekan ve perspektif de kendini gösterir. Çocuklar yaptıklarını beğenmez ve cesaretlerini çabuk yitirirler ve kendilerine olan güvenleri sık sık sarsılır. Resimlerinde erken yılların güçsüz fakat özgür havası

kalkmış, toplumun zevklerine uyma kaygısı belirmiştir. Uygulama yapan ikiz erkek kardeşler solak (solyanlı) oldukları için resimlerinin gidiş yönü daha çok sol tarafa doğru olmuştur. Solyanlı çocukların çizdiği figürler, eldeki yanallık ile aynı yönde olmak üzere daha çok sola yöneliktir (Yolcu, 1995). Geometrik çizgilerden uzaklaşmış olup, katı bir gerçekçilik gözükür. Kız ve erkekler arasındaki cinsiyet farklılığı konu seçimlerinde ve insan figürlerinde kendini gösterir.

Uygulama için seçilen öğrencilere ilk önce ünlü ressamların portre çalışmaları örnek olarak gösterilmiştir. Bu uygulamada klasik dönem yapıtları, modern ve çağdaş yapıtlardan örnekler ile konu üslup zenginliğinin sağlanması amaçlanmıştır. Gösterilen bu eserler sırasıyla Da Messina (Görsel 11), Degas (Görsel 12), İlya Repin (Görsel 13), Henri Matisse (Görsel 14), Vincent Van Gogh (Görsel 15), Vermeer (Görsel 16), Leonardo Da Vinci (Görsel 17), Pablo Picasso (Görsel 18), Rembrandt Van Rijn (Görsel 19) ve Renoir (Görsel 20) 'dır. Öğrencilerin başlamadan önce bu portre resmi örneklerini incelemeleri istenmiştir (Görsel 1-2). Resimler incelenirken öğrencilere gördükleri portre resimleri üzerinden estetik kavramı, sanatın ne olduğu, sanatçının kim olduğu ve sanat eserinin nasıl özelliklere sahip olduğu gibi bilgiler hakkında sorular yöneltilmiş, verilen cevaplar doğrultusunda eksik ve doğru bildikleri açıklanarak bilgilerin kalıcı bir hale getirilmesine çalışılmıştır.



Görsel 1-2: Uygulamaya geçmeden önce portre resim örnekleri incelendi

Aktarılan bilgilerden sonra öğrencilerden resim kağıdı ve kurşun kalem kullanarak bir insan resmi çizmeleri istenmiştir (Görsel 3-4). Çizilen resimlerin karşı cinsi yansıttığı; figürün detaylı ve özenli çizildiği görülmüştür (Görsel 5-6).



Görsel 3-4: Kurşun kalem ile insan figürü çizimi yapıldı



Görsel 5-6: İnsan figürü çiziminin bitmiş halleri

Gösterilen sanatçıların portre resim örneklerinden istedikleri bir tanesini seçerek kendi yorum ve ifadeleriyle çizmeleri ve boyamaları istenmiştir. Seçilen portre resimlerine bakılacak olursa bir öğrenci Henri Matisse'in portresini (Görsel 14), diğer öğrenci ise Pablo Picasso'nun eserini (Görsel 18) seçmiştir (Görsel 7-8). Kurşun kalem ile çizilen bu portre resimlerini seçtikleri boya ile (kuru boya) boyamaları istenmiştir.



Görsel 7-8: Seçilen portre resim örneklerinin çizim aşaması



Görsel 9-10: *Portre resimlerin bitmiş hali*

Uygulama sonunda yapılan çalışmalara bakılacak olursa (Görsel 9-10); iki öğrenci de renklilik ve çeşitlilik açısından son derece dikkat çekici resim örneklerini seçmişlerdir. Her iki sanatçının da portre örneklerinde canlı fırça darbeleri, serbest teknik ve canlı renkler yer almaktadır. Öğrenci çalışmalarında ise Henri Matisse'in portresini seçen öğrencinin resim konusunda üstün yeteneği ön plana çıkmıştır. Biçim, renk ve uygulama şeklinde son derece özenli ve dikkatli olduğu gözlemlenmiş; estetik bilince erişildiğinin sinyallerini vermiştir. Diğer çalışma için seçilen Pablo Picasso'nun portresi bakışlarıyla dikkat çekmektedir. Sanatçının durgun yüzüne karşılık öğrencinin resminde gülen yüzü kullanması, kendi yorumu olarak değerlendirilebilir. Her iki öğrencinin de kardeş olduğu göz önüne alınırsa resimsel değerlerin olduğu gibi estetik yargının da çok farklı bilinç düzeylerinde ele alınması gerektiğini göstermektedir.

SONUÇ

Tüm çocuklar birbirlerinden farklı yapılara ve özelliklere sahiptir, bu nedenle kişilikleri ve ruhsal yapıları da farklılık göstermektedir. Çocuğun dünya görüşü bizlerden oldukça değişiktir, bu değişiklikleri anlamadan çocuğun resmini değerlendirmek ve yönlendirmek kötü sonuçlar doğurabilmektedir. Çocuk, hiçbir şekilde yetişkin insanlarla mukayese edilemez, seçtiği konular ise bizlere iç dünyası hakkında önemli bilgiler verir. Yavuzer (2007); çocuk resimlerini değerlendirirken yapılan yargıların çocuğun zihinsel düzeyine uygun olması gerektiğini söylemektedir. Çocuğun yetişkinlere göre olgun düşünme ve düzenleme gücünden yoksun olduğunu bu nedenle estetik kurallara uygun olmadığını ileri sürmüştür. Fakat bu düşünce çocuğun da estetik bir duyum ile çizimini ortaya koyduğunu, onun da çiziminin göze güzel görünmesi, resimsel değerlere uygunluğu yönünden bir çaba içerisinde olduğu gözlenmektedir.

Araştırma, çocuğun yaşadığı çevreyi sanatsal ve estetiksel bir bakış tarzıyla görmesini sağlama amacını taşımaktadır. Böylelikle çocuk, çev-

resindeki olgu ve olayların estetik özelliklerini fark edebilmeyi ve bununla ilgili özgün çalışma yapabilmeyi öğrenmektedir. Ayrıca estetik deneyim yaşayarak çocuk, bunu hayata taşımış olduğu ölçüde düşünsel boyutlarda güzellik kavramının yer etmesinde bilişsel düzeyin ayırımına varmıştır. Öğrencilerin aldıkları estetik eğitim, kılık kıyafetlerine, kullandıkları eşyalara, dinledikleri müziğe kadar yansımaktadır. Sanatsal ve estetik eğitim, insanın dış dünya ile bağlantılarının oluşmasında ve gelişmesinde önemli rol oynamaktadır. Araştırma, 9 yaş grubundaki ikiz erkek çocukların estetik ve sanat kavramı, sanat eserinin ne olduğu ve sanatçının kim olduğu gibi konularda bilgilenmesini sağlamıştır. Bu ve buna benzer uygulamalı çalışmaların, ilkokul düzeyindeki her okulda gerçekleştirilmesi, bu yaş grubundaki çocukların sanata bakış açılarının iyiye doğru gelişmesine katkıda bulunacaktır.

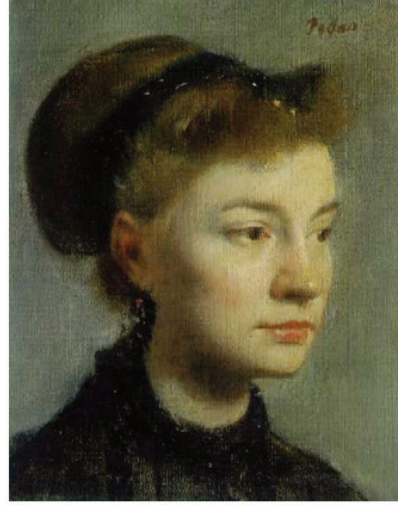
KAYNAKÇA

- Cüceloğlu, D. (1999) İnsan ve Davranışı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Etike, S. (1995) *Sanat Eğitimi Yazıları*, İlke Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Kırıçoğlu, O. T. (2002) *Sanatta Eğitim (Görmek, Öğrenmek, Yaratmak)*, Pegem Yayıncılık, Ankara.
- Mülayim, S. (1994) *Sanata Giriş*, Bilim Teknik Yayınevi, İstanbul.
- Okan, N. (2002) Sanat Eğitimi Sempozyumu (Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği, Mayıs, Ankara.
- Tunalı, İ. (1979) *Estetik*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Yavuzer, H (2007) *Resimleriyle Çocuk*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yolcu, E. (1995) Solcillerde Resim-İş Eğitimi, *Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul.

UYGULAMADA GÖSTERİLEN PORTRÉ RESMİ ÖRNEKLERİ



Görsel 11: Da Messina



Görsel 12: Degas



Görsel 13: Ilya Repin



Görsel 14: Henri Matisse



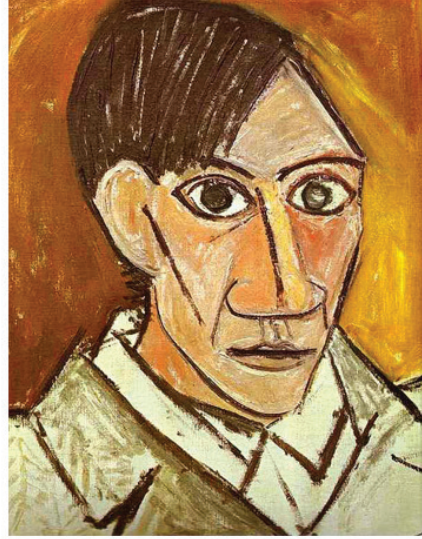
Görsel 15: Van Gogh



Görsel 16: Vermeer



Görsel 17: Leonardo Da Vinci



Görsel 18: Pablo Picasso



Görsel 19: Rembrandt



Görsel 20: Renoir

//

Bölüm 5

SANAT TERAPİSİ: İYİLEŞTİRİCİ ROLÜ İLE SERAMİK VE DİĞER SANAT DİSİPLİNLERİ

Dilek KUYRUKCU¹

¹ Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Çorlu Meslek Yüksek Okulu, Geleneksel El Sanatları Bölümü, ORCID: 0000-0001-6979-6658

İnsanlık tarihi boyunca kişinin kendini ifade etmesi için en etkili yöntemlerden biri olan sanat, yaratıcılığın estetik bir ifade süreci olmasının yanı sıra, insanın iç dünyasındaki duygu ve düşünceleri açığa çıkarmaktadır. Bu yönüyle psikoloji biliminin temel yardımcı alanlarından biri olarak değerlendirilen tedavi edici bir pratiktir.

Sanatın insan psikoloji üzerindeki etkileri çok eski dönemlerden bu yana bilinmekte ve kullanılmaktadır. Sanatın, tedavi edici yönünün keşfedilmesi ile yaratıcı süreçler ve çeşitli sanatsal etkinlikler bireylerin psikolojik sorunlarının tedavisinde kullanılmıştır.

Birçok farklı medeniyette ve farklı coğrafyalar da müzik, resim, dans gibi farklı sanatsal ifade biçimleri ruhu arındırma ve ruhsal iyileşme amacıyla dini ritüellerin parçası olmuştur. İlkel kabilelerin yanı sıra Antik Mısır ve Mezopotamya gibi uygarlıklarda sesin, müziğin, ritmin ve dansın insanı dengede tuttuğuna inanılmış, özellikle şaman kültür ve ritüellerinde müzik ve dans ruhsal yolculukların aracı olarak görülmüştür. Örneğin ritmin en belirgin biçimde somutlaştığı araçlardan biri olan davul, şaman kültüründe özel bir anlam taşımaktadır (Eliade, 2014, s. 175). Şaman kültüründe ve birçok farklı kültür de müzik, ruh sağlığı ile doğrudan ilişkilendirilmiştir.

Antik Yunan kültüründe sanatın iyileştirici yönü çok daha düzenli ve bilimsel bir şekilde kullanılmıştır. Yunan düşünürleri konu hakkındaki düşüncelerini dile getirmişlerdir. Güzeli uyumda arayan, “*harmonia*” kavramının sahibi Pythagoras, müzikle birlikte doğal seslerin uyumundan ve bu uyumun güzelliğinden bahsetmiştir. (Yetişken 1991 s.7). Pythagoras seslerin matematiksel düzeniyle ruhsal dengeyi ilişkilendirirken; Platon ve Aristoteles, sanatın insan ruhunu arındırıcı (katharsis) etkisinden söz etmişlerdir. “*katharsis*” temizlenme ve arınma anlamına gelmektedir (Can 2012 s.63). Burada bahsedilen temizlenme ve arınma ruhsal bir arınmadır.

Antik dönemde sağlık tanrısı Asklepion adıyla kurulan tapınak hastaların su sesi, müzik tiyatro, şiir gibi sanat yoluyla tedavi edildiği bir merkezdir ve ölümün girmedği yer olarak tarif edilmektedir (Resim 1).

“Hastalar, istihare uykusuna yatırılarak şifalı su ve çamur kürleri, müzik dinletisi ve hacamat gibi çeşitli terapilerle iyileştirilmeye çalışılmıştır” (Özke 2024 s.1).



Resim1. Asklepion Tapınağı, Bergama

Tıpkı Antik Yunan medeniyetinde olduğu gibi Osmanlı ve Selçuklu döneminde de şiir, edebiyat gibi sanat dalları ile, özellikle müzik ve sus sesinin hastaların tedavisinde kullanıldığı bilinmektedir. Edirne de bulunan II Beyazıd Külliyesi Sağlık müzesinde bu tedavi yöntemleri sergilenmektedir. Müze de yer alan belgeler, mimari düzenlemenin hastaların tedavisinde su sesinin ve müziğin etkin olarak kullanılmasına olanak verecek şekilde düşünülmüş olması, sanatın iyileştirici gücünün eski zamanlardan bu yana bilindiğini ve etkin olarak kullanıldığını göstermesi açısından önemlidir. Hasta odalarının konumları, odaların açıldığı avlular su ve müzik sesinin mekân içinde dengeli bir biçimde duyulmasını sağlayacak şekilde düzenlenmiştir. Müze de tedavi için kullanılan müzik aletleri, hastanenin işleyiş biçimini gösteren fotoğraflar ve çeşitli belgeler sergilenmektedir. Ayrıca heykeller aracılığıyla müzik yapan insanlar ve tedavi gören hastalar canlandırılmış, sanat vasıtası ile ziyaretçilere dönemin tedavi uygulamaları ve sanatın iyileştirici gücünü somut bir şekilde görülebilmektedir (Resim 2).



Resim 2. II. Beyazıt Külliyesi Sağlık Müzesi.

Asklepion tapınağı ve Edirne II Beyazıt Külliyesi sanatın iyileştirici gücünün, insan psikolojisi üzerindeki olumlu etkilerinin bilindiğini ve çok eski dönemlerden bu yana kullanıldığını gösteren önemli yapılarıdır.

Antik Yunan, Selçuklu ve Osmanlı da olduğu gibi Orta Çağ Avrupa'sı da sanatın iyileştirici gücünün farkındadır ve bu gücü kendi amaçları doğrultusunda din ile etkileşim içinde kullanmıştır. Manastırlarda söylenen ilahiler, kilise ve katedral gibi dini mekanlarda yoğun olarak kullanılan ikonalar, freskler, ruhsal huzuru destekleyen araçlar olarak görülmüştür.

Aynı dönemde İslam coğrafyasında da müzik ve sanat, özellikle ney gibi mistik enstrümanlar kullanılarak, bireylerin ruhsal dengesini sağlamak, dini ritüellerde manevi farkındalık yaratabilmek ve kişilerin içsel arınmalarına yardımcı olmak amaçlanmıştır. Bu uygulamalar dini ritüellerde manevi deneyimi derinleştirmede önemli bir rol üstlenmiştir. Burada bahsedilen manevi farkındalık ve ruhsal arınma, Antik Yunan felsefesinde Aristoteles'in katharsis kavramı ile benzetilebilir.

Görüldüğü gibi, müzik, dans, seramik, resim ya da heykel gibi sanat dalları, estetik bir ifade aracı olmanın yanı sıra, insan psikolojisini olumlu etkileyen ve ruh sağlığının korunmasına önemli katkılarda bulunan yöntemlerdir. Sanat, bireyin duygu, düşünce ve inanç dünyasını harekete geçirme potansiyeline sahip olması nedeniyle, kişinin sözcüklerle ifade edemediği içsel deneyimleri yaratıcı biçimde açığa çıkarmasına olanak tanır (Kılıç 2022). Sanatsal aktiviteler bireyin sözcüklere dökemediği, kendini ifade edemediği durumlarda duygu ve düşünceleri dışa vurması-

nı sağlarken, ruhsal bir arınma ve iyileşme sürecini destekleyerek kişilerin psikolojisi ve ruhsal dengesi üzerinde olumlu etkiler bırakmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında, sanat hem kişinin kendi iç dünyasına ulaşmasına hem de dış dünya ile sağlıklı bir iletişim kurmasına destek olmaktadır. Sanat terapileri ile iki farklı disiplinin yani psikoloji biliminin tedavi yöntemleri ile sanatın kendini ifade edebilme ve yaratıcı süreçlerinin gücün birleşmiştir. Böylece sanat sadece estetik bir üretim süreci olmaktan çıkarak, insanın psikolojik bütünlüğünü destekleyen derin bir iyileşme alanına dönüşmüştür. Resim, müzik, dans, şiir, tiyatro gibi yaratıcı faaliyetler bireylerin duygularını ifade etmelerine, içsel çatışmalarını keşfetmelerine ve psikolojik rahatlama sağlamalarına imkân tanımaktadır.

Özellikle 20. yüzyılla birlikte modern toplumların oluşmaya başlamasıyla kitlelerin yeni çağa ayak uydurmada yaşadığı zorluklar, kişinin kendine ve dış dünyaya yabancılaşması sonucu ortaya çıkan psikolojik buhranlar sanat ve psikoloji bilimine olan ilgiyi artırmış bu iki disiplinin birlikte çalışmasının zeminin hazırlamıştır.

20.yüzyıl, farklı disiplinlerin bir araya gelerek disiplinler arası çalışmalar geliştirdiği bir dönemdir. Bu süreçte psikoterapistler kişilerin ruhsal ve psikolojik ihtiyaçlarını anlamaya çabalamış bunu yaparken sanatçılarla ortak çalışmalar yürüterek sanatın yaratıcı yanını ve insan ruhu üzerindeki olumlu etkilerini keşfetmişlerdir. İçinde bulunulan dönemde disiplinler arası çalışmaların gelişmesi ve kabul görmesi neticesinde sanat ve psikoloji biliminin bir araya gelmiş “sanat terapisi” kavramı ortaya çıkmıştır. Ve Sanat terapisi ayrı bir meslek dalı olarak tanımlanmıştır. Sanat terapilerinin günümüzdeki anlamı kazanmasında Sigmund Freud ve C.Gustav Jung’ın büyük etkisi olduğunu ifade eden Öz Çelikbaş, insan elinden çıkan her üründe yaratıcısının ruhsal durumuna dair izler bulunabileceğini öne sürerek sanatsal üretim ile insan ruhu arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır. (Öz Çelikbaş 2024). Psikoanalitik temeller, sanat terapisinin ortaya çıkmasında ve gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Freud’un bilinçaltı kuramı ile sanat eserlerinin gizlenen, ötelenen duyguları açığa çıkarabileceğini öne sürerken (Freud, 1900/2010), Jung sanatın en temel aracı olan sembollerin ve imgelerin kendini ifade etmede ve dış dünya ile iletişim kurmadaki önemini vurgulamıştır (Jung, 1966/1990). Freud ve Jung’ın yanı sıra Rollo May yaratıcı süreci bir cesaret olarak nitelendirmiş, yaratma cesareti gösteren bireylerin duygusal boşalım yaşadıklarını ve öznel gerçeklikten nesnel olana geçebildiklerini ifade etmiştir (Ayдын 2012 s. 71-78).

Bu bireysel ve psikolojik boyutunun yanı sıra, sanatın toplumsal uyum sağlama açısından da önemli bir araç olduğu kabul edilmekte ve sanatsal uygulamalar ruh sağlığı alanının yanı sıra, eğitim kurumlarında, hastanelerde ve rehabilitasyon merkezlerinde de kullanılmaktadır. Bireyin ruhsal gelişimini destekleyen uygulamalar, aynı zamanda kişinin sosyal çevresiyle kurduğu ilişkileri güçlendirme potansiyeline de sahiptir. “Sanat terapisi, gelişimsel, tıbbi, eğitimsel ve sosyal veya psikolojik bozulma yaşayan kişiler için etkili bir tedavidir” (Çakmak, Biçer, Demir 2020 s.17).

Özellikle eğitim kurumlarında, küçük yaşta çocuklarla yürütülen sanat dersleri ve sanatsal faaliyetler, çocukların duygularını ifade etmelerine ve yaratıcı düşünme becerilerini geliştirmelerine olanak tanırken, aynı zamanda ruhsal denge ve psikolojik dayanıklılık kazanmalarına katkı sağlamaktadır (Kuyrukcu 2024).

“Sanat eğitimlerinin bireylerin gelişimleri üzerindeki etkisi, toplumsal gelişme için göz ardı edilemeyecek derecede önemli bir konudur.... Karşılaşılan birçok sıkıntı ve engelin farklı açılardan değerlendirilerek özgün ve yaratıcı çözümlerle aşılabilmesi de sanat eğitiminin önemli kazanımlarındandır” (Kuyrukcu 2024, s.108).

Sanatın bireysel ve toplumsal düzeyde sağladığı yararlar, eğitim süreçlerinde kazandırdığı yaratıcı ve özgün ifade becerileri, psikoloji bilimi ile bir araya gelerek kişilerin ruh sağlığını destekleyen, ruhsal bozuklukların iyileşmesini sağlayan sanat terapilerini ortaya çıkarmıştır. Sanat terapisi alan kişi kendini sanatsal üretimler yaparak ifade etmekte sanatı bir iyileşme aracı olarak kullanmaktadır (Aydın 2012 s.70).

Sanat çocukluktan, yaşlılığa tüm insanlara hitap edebilen özel bir alandır. Günümüzde sanat terapisi, farklı yaş gruplarındaki, farklı kültürlerden gelen bireylerin çeşitli ihtiyaçlarına karşılık verecek şekilde uygulanmakta, resim, heykel, seramik, müzik, drama ve dans gibi yaratıcı yöntemlerle psikolojik ve duygusal destek sağlamaktadır.

Sanat terapisi eğitim, ruh sağlığı, psikoloji ve toplumsal iyileşme gibi geniş uygulama alanlarına sahiptir. Psikoterapide özellikle travma, depresyon kaygı gibi durumlarda kullanılan oldukça etkin bir yöntemdir. Bu terapilerde şarkı söylemek, dans etmek, resimler, heykeller, seramikler yapmak, şiirler, öyküler yazmak ya da okumak, tiyatro oyunları sahneye koymak gibi yöntemler kullanılmaktadır. Terapistin aracı bu sanatsal yöntemler ve tekniklerdir. Bu yöntemlerle kişinin hayal gücü harekete geçirilerek bilinçaltına ulaşılması hedeflenirken, yaratıcı yanı ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Terapi için kullanılan her sanat dalı iyileşme sürecinde farklı etkiye sahiptir. Her birey kendi iç dünyasını farklı bir sanat dalı ya da teknik kullanarak ifade edebilir. Terapi esnasında kullanılan yöntemler kadar tercih edilen malzemeler de oldukça önemlidir. Malzemeler bireyin yaşına, eğitim düzeyine, kişilik özelliklerine ve ruhsal durumuna göre seçilmelidir. Uygun teknik ve uygun malzeme seçimi iyileşme sürecini hızlandırırken bireyin kendini ifade etmesini kolaylaştıracaktır.

Bu yöntemler arasında resim, heykel, seramik, müzik, dans, drama ve yazı gibi farklı sanat dalları yer almaktadır. Her bir yöntem, bireyin kendini tanıması, iç dünyasını keşfetmesi, duygularını dışa vurması ve ruhsal sağlığını kazanması için katkılar sunmaktadır. Bu sebeple sanat terapilerinde kullanılan teknik ve yöntemleri incelemek bireyler üzerindeki etkilerini anlamak için gereklidir. Aşağı da bu yöntemler kısaca incelenmiştir.

SANAT TERAPİSİ YÖNTEMLERİ VE UYGULAMALARI:

Sanat terapisi; müzik, dans, drama, öykü, şiir, resim, heykel ve seramik gibi farklı sanat dallarını kapsayan disiplinler arası bir yaklaşımla tedavi gören bireylerin duygusal, bilişsel ve bedensel süreçlerini desteklemeyi amaçlayan, çok yönlü bir terapi yaklaşımıdır. Bu çok yönlülük içinde plastik sanatların özel ve ayrı bir yeri vardır. Bu görüşten hareket ederek, müzik ve drama, edebiyat gibi alanlardan kısaca bahsettikten sonra asıl odak noktamız olan plastik sanatlara değinmek uygun olacaktır.

MÜZİK TERAPİSİ: Çalışmanın başında da belirtildiği gibi, müzik ve su sesinin iyileştirici etkileri tarih boyunca birçok farklı kültürde psikolojik tedavi yöntemi olarak kullanılmıştır. Bir müzik parçasını oluşturan notaların meydana getirdiği melodi ve ritim ile ilişki kuran bireylerin duygu durumlarının değişiklik gösterdiği, müziğin duygu durumu üzerindeki olumlu etkileri bilinmektedir (Akçin-Zengin 2021).

Müzik terapisi, bireylerin duygusal, bilişsel sağlıklarını desteklemek amacı ile sesin, müziğin, ritmin, melodi ve harmoninin kullanıldığı terapi yöntemidir. Müzik terapisinde sadece dinlemek değil çeşitli enstrümanları çalmak, şarkılara eşlik etmek, ritim oluşturmak gibi etkinlikler gerçekleştirilmekte ve bu yöntemlerle bireyin psikolojik sağlığını düzenlenmeye, stres ve kaygı durumlarının azaltılmasına yardımcı olunmaktadır. Ayrıca terapi esnasında grup çalışmaları yapılması bireylerin sosyalleşmesi ve iletişim becerilerini geliştirmesine de olanak tanımaktadır.

DRAMA VE TİYATRO TERAPİSİ: Drama ve tiyatro terapisi rol yapma temelli uygulamalar olduğundan; başka birinin kişiliğine bürünme ve dramatik anlatım yöntemleri kullanılarak bireylerin bilinçaltılarında

gizledikleri duygu ve düşüncelerini, kişisel çatışmalarını dışa vurmalarını sağlamaktadır. Bu terapi yöntemi bireysel gelişmeyi sağlarken diğer yöntemlerde olduğu gibi kişinin yargılanma kaygısı duymadan kendini özgürce ifade edebilmesine olanak tanımaktadır.

Bu terapi yönteminde bireyler rol yapma, hikayeler uydurma, doğaçlamalarla oyun oynama, sembolik eylemler gerçekleştirme gibi yaratıcı faaliyetlerde bulunurlar. Bireyler kimi zaman tiyatro metinlerine bağlı kalarak farklı rollere bürünür, kimi zamansa hiçbir metne bağlı kalmadan doğaçlama yoluyla çeşitli karakterleri canlandırabilirler. Oluşturdukları hikayeleri sahneleme sürecinde hem kendilerini hem de çevrelerini yakından gözlemleyerek sosyal becerilerini geliştirebilirler. Drama ve tiyatroya dans ve hareket eklenerek duyguların ifade edilmesi ve dışarı aktarılması kolaylaşmaktadır.

Bu yönetime örnek olarak, Uşak Üniversitesi iletişim Fakültesi tarafından üretilen “Act-Able” projesi gösterilebilir proje kapsamında Down sendromlu bireylerin sosyal hayata katılımını desteklemek amacıyla tiyatro ve drama terapisi temelli çalışmalar yürütülmüştür (Yamandağ,2023). Drama ve tiyatro terapisi sonucunda katılımcıların iletişim becerilerinin geliştiği, topluma uyum sağlama zorluklarının ortadan kalktığı ve kendilerini çok daha rahat ve özgür ifade edebildikleri görülmüştür.



Resim 3: Down Sendromlu bireylerle drama terapi

Müzik, dans, drama, tiyatro gibi yöntemlerin yanı sıra üretime ve ortaya somut bir ürün koymaya dayanan resim, heykel, seramik gibi plastik sanatların kullanıldığı terapiler bireylere kendilerini ifade edebilmeleri için farklı olanaklar sunmaktadır. Bu terapiler de bireyler yaratma sürecine aktif olarak katılarak duygu ve düşüncelerini somut bir ürüne dö-

nüştürürler. Böylece iç dünyalarını dışarı aktarılırken özgüven kazanır, yaratıcılıklarını ve el becerilerini geliştirebilirler.

RESİM TERAPİSİ: Sanat terapilerinde en sık kullanılan yöntemlerdendir. Her yaş grubuna hitap eden resim sanatı bireyin iç dünyasını simgeler kullanarak görsel bir dille ifade etmesini sağlamaktadır. Jung sanatın insan psikolojisi ile yakından ilgili olduğuna inanmış, her insanın az ya da çok sanatla ilgilendiğini görüşünü öne sürerken “sanatın her insanı ele geçiren içsel bir dürtü olduğunu ifade etmiştir (Jung 2001 s.173). Bu açıdan bakıldığında resim sanatı ve çeşitli resim teknikleri, yaşı ve sosyal konumu ne olursa olsun bireylerin iç dünyalarını anlamada etkisi kabul edilen ve yaygın olarak kullanılan yöntemlerden biri olarak kabul edilmektedir.

Bireyler resim yaparken renk, çizgi, biçim ve kompozisyon ögesi ile çeşitli simgeler ve şekilleri kullanırlar. Özellikle kendilerini sözlerle ifade edemeyen bireyler resim ve simgeler yolu ile duygu ve düşüncelerini dışa vurarak yeni bir iletişim yolu keşfetmiş olurlar. Bireylerin kullandıkları renkler, şekiller ve simgeler terapistlere bilinçdışı süreçleri ve iç dünyalarını anlamada yardımcı olmaktadır.



Resim 4: Resim ve renklerle sanat terapisi

Resim tekniği; serbest çizim ya da yönlendirilmiş çizim olmak üzere iki farklı biçimde kullanılabilir. Serbest çizimde hiçbir yönlendirme ya da kural olmadan kişi içinden geldiği gibi içgüdüsel olarak çizim yapar. Seçilen biçimler renkler simgeler ve seçilen konu bakımından kişi özgür bırakılmaktadır.

Yönlendirilmiş çizimde ise terapist tarafından seçilen konu üzerinden çalışmalar yapılmaktadır. Bu konu sevgi, öfke, aile gibi herhangi bir konu

olabilir. Birey bu konuyu odağına alarak konunun kendinde bıraktığı duygu ve düşünceleri dışarı yansıtır. Resim, renk, biçim ve simgeler aracılığıyla bireyin iç dünyasını keşfetmesini kolaylaştırılırken, terapistin de bireyin psikolojik durumunu gözlemlemesine ve değerlendirmesine imkân tanımaktadır (Bostancıoğlu & Kahraman, 2017 s.150-153).

Resim tekniğinin özel uygulamalarından biri olan Mandala Çizimi, dairesel bir form etrafında merkezden dışa veya dıştan merkeze doğru ilerleyen, desenlerle bezenmiş bir çalışmadır. Kökeni oldukça eskiye dayanan bu teknik, sanat terapisinde sıklıkla dikkat toplayıcı ve sakinleştirici bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Mandala'nın tekrarlayan geometrik yapısı, insan zihnini sakinleştiren ve odaklanmayı artıran yapıya sahiptir. Bir merkezden başlayarak genişleyen, birbirini tekrar eden desenler bütünlük ve düzen hissi uyandırmaktadır. Mandala tekniği çoğunlukla dikkat dağınıklığı, kaygı, stres gibi durumlar yaşayan bireylerde tercih edilmektedir.

Resim sanatı ile yakından ilişkili diğer bir teknik olan kolaj çalışmaları gazete, fotoğraf gibi hazır malzemelerin kesilip bir araya getirilerek yapıştırılmasıyla oluşturulmaktadır. Birçok sanatçının da eserlerinde tercih ettikleri kolaj tekniği çizim yapamayacağı, beceremeyeceği endişesi taşıyan bireyler için farklı bir seçenek sunmaktadır. Bireyin kolajı için seçtiği renk ve biçimler, fotoğraflar ya da farklı malzemeler iç dünyası ile ilgili ipuçları barındırmaktadır. Birey yaptığı seçimler aracılığı ile duygu ve düşüncelerini ifade etmektedir. Kolaj aracılığı ile parça bütün ilişkisi kavranırken yaratıcılık anlamında kişi cesaretlendirilmektedir.

HEYKEL TERAPİSİ: Heykel terapileri, bireyin farklı malzemelerle üç boyutlu çalışmalar yaparak kendini ifade etmesine imkân tanımaktadır. Kıl, alçı, kumaş, ahşap veya benzeri malzemeler kullanılarak yapılan çalışmalarla duygu, düşünce ve içsel deneyimler üç boyutlu somut formlara dönüşmektedir. Çeşitli malzemelerin kullanımı ile somut bir form oluşturma süreci bireylerin motor becerilerinin gelişmesini sağlarken duygusal ve psikolojik dışa vuruma da yardımcı olur. Heykel çalışmalarında da tıpkı resim terapilerinde olduğu gibi kişi yönlendirilerek ya da serbest bırakılarak yaratıcı sürece katılması sağlanabilir.

Heykel terapileri, mandala, kolaj gibi iki boyutlu resim teknikleriyle karşılaştırıldığında mekân ve üç boyut algısının oluşmasını sağlamakta, dokunma yolu ile farklı bir deneyim sunmaktadır. Heykel yapımında kullanılacak malzeme ile birey iletişime geçip kendi formunu oluştururken iç dünyasını keşfederek bilinç altına itilmiş duygularını açığa çıkarır.

Kişinin iç dünyasının üç boyutlu formlar ve malzemeler aracılığı ile dışa vurumuna heykel sanatçısı Louise Bourgeois'nün eserlerini örnek

olarak gösterebiliriz. Bourgeois kişisel travmalarını, bastırılmış duygularını eserleri ile dışa vurmuştur. Ürettiği örümcek heykelleri ile tanınan sanatçının Mamman (Fransızca Anne anlamına gelmektedir) adlı dev örümcek heykeli, annesine karşı duyduğu sevgi ve korkuyu anlatmaktadır. Çalışmalarında çocukluk travmalarını, geçmiş yaşantılarının etkilerini dışa vuran sanatçı bilinçaltını eserlerine yansıtmıştır. Mamman adını verdiği örümcek heykeli bu duygularının simgesi olmuştur. Sanatçının geçmiş yaşantıları ve ilk gençlik döneminde edindiği deneyimlerin, eserlerinin duygusal ve tematik yapısını etkilediği görülmektedir. Bu durumu Ilgım Veryeri Alaca bir makalesinde ele alarak, erken dönem yaşantılarının sanat üretimi üzerindeki etkilerini incelemiş, geçmiş yaşantıların sanatsal üretimlerdeki belirleyici rolüne dikkat çekmiştir (Veryeri Alaca, 2008, s1-16.).

“Maman, Louise tarafından sanatçının annesiyle yaşadığı sevgi dolu ama çalkantılı ilişkiye bir övgü olarak yaratılmıştır. Maman, ebeveynlerin çocuklarıyla olan karmaşık ilişkisini ifade etmek için yaratılmıştır.” (Louise Bourgeois Spider Maman, n.d.).



Resim 5: Louise Bourgeois, Mamman, 1999, 9271 cm × 8915 cm

Özellikle Bourgeois'nün heykelleri, çocukluk dönemlerinin, ev yaşantılarının üretilen eserler üzerindeki etkilerinin göstermesi ve üç boyutlu formlar aracılığı ile duyguların ve bilinçaltının ifade edilebildiğini göstermesi açısından önemli örneklerdir. Bireylerin geçmiş yaşantılarını, bilinçaltında attıkları duygu ve düşüncelerini üretimleri yoluyla keşfettikleri ve sanat terapisi esnasında deneyimledikleri yaratıcı süreçte dışa

vurabildikleri ve iyileşme gösterdikleri kabul edilmektedir (Barlas,2021 s.1-4).

Sanatsal ifade biçimleri içinde dokunma duyusuna hitap eden iki boyutlu ya da üç boyutlu çalışmalar, bireye farklı bir ifade alanı sunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, seramik ve çini çalışmaları hem resimsel hem de heykelsi olanakları bir arada sunmalarıyla diğer sanat disiplinlerinden öne çıkmaktadır.

SERAMİK VE ÇİNİ TERAPİSİ: Sanat terapisi, bireylerin bedensel ve psikolojik ihtiyaçlarını desteklemek için farklı yöntemler kullanmakta ve birçok sanat disiplininden faydalanmaktadır. Terapi sürecinde uygulanan tüm yöntemler, yaratıcılığı harekete geçirirken, psikolojik iyileşmeyi de desteklemektedir. Özellikle seramik ve çini sanatı, resimsel ve üç boyutlu üretim özellikleriyle ve dokunsal boyutu ile diğer malzemelere oranla daha sık tercih edilmektedir. Seramik malzemenin en ayırt edici özelliği hem resim hem de heykel sanatının imkanlarını bir arada sunmasıdır. Bu durum, Seramik ve çini terapisini diğer sanat terapisi yöntemlerinden öne çıkarmaktadır.

Psikoloji literatüründe “Resim Terapisi” ve “Heykel Terapisi” gibi terimler yer alırken, “Seramik ve Çini Terapisi” şeklinde açık bir tanımlamaya rastlanmamaktadır. Bu durum, sanat terapilerinde etkin biçimde kullanılan seramik ve çini çalışmalarının, kuramsal ve akademik düzeyde yeterince tanımlanmamış olmasından kaynaklanan bir boşluk bulunduğunu ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla seramik ve çini temelli sanat uygulamaları, psikoloji literatüründe net bir şekilde adlandırılmasa da sanat terapisi süreçlerinde işlevsel ve etkili bir yöntem olarak değerlendirilmektedir.

Seramik ana maddesi olan kilin esnek yapısı sayesinde hem iki boyutlu yüzeylerle hem de üç boyutlu formlarla çalışma imkânı sunarken, seramik yüzeylerde kullanılan renk ve desenlerle bireyin kendini ifade etme biçimini zenginleştirmektedir. Bu özellikleriyle seramik ve çini tekniklerinin diğer plastik sanat terapilerinden farklı olarak bireyin üretim deneyimini derinleştirdiği ve yaratıcı sürecin iyileştirici etkilerini güçlendirdiği düşünülmektedir.

Seramik malzemenin sunduğu farklı olanakları kullanarak bireyler iç dünyalarını özgür bir biçimde ifade etmekte, seramik yüzeyi resim alanı olarak kullanarak renkler, biçimler ve simgeler yoluyla iç dünyalarını dışa yansıtmaktadırlar. Seramik malzemenin iki boyutlu resim yüzeyi olarak sunmuş olduğu olanağın yansısı kil malzemenin dokunma duyusuna hitap eden yanı ve üç boyutlu ürünler ortaya koyma olanağı

bireylere simgelerin yanı sıra mekân ve boyut kavramını deneyimleme, üç boyutlu düşünebilme imkânı vermektedir.

Kil, doğrudan elle şekillendirilen, esnek ve tepkisel bir malzemedir; bu nedenle kişi, çalışma sürecinde malzeme ile sürekli bir etkileşim hâlinindedir. Bu fiziksel temas, yalnızca bir üretim aracı değil, aynı zamanda bedensel bir farkındalık ve duygusal boşalım süreci olarak da değerlendirilmektedir.



Resim 6: Kil malzeme ile çalışmalar

Kil, sanat terapisi süreçlerinde dokunma duyusuna hitap eden yapısı nedeniyle iyileştirici yönü oldukça kuvvetli bir malzeme olarak kabul edilmektedir. Kil ile temas eden bireyler hem bedensel hem de psikolojik olarak kendilerini keşfetme olanağı bulurlar. Kilin biçim verilebilir esnek bir malzeme olması, kontrol edilebilmesi, bozulup yeniden şekillendirilebilmesi bilinçaltına itilen duygu ve düşüncelerin, iç dünyada yaşanan karmaşaların somut bir şekilde ortaya konmasını sağlamaktadır. Üretim sürecinde kişi kil ile değil doğrudan kendi ile ilişki kurabilmektedir.

Kile dokunmak, esnek ve yumuşak bir malzemeyi yoğurmak, şekil vermek bedensel ve psikolojik rahatlamının yanı sıra öz farkındalığı artırmanın yoludur. Kil malzemenin doğallığı ve elle temas gerektirmesi, kurduğunda kırılgan olması, hata yapıldığında düzeltme imkânı sunması, su ile yumuşaması gibi sahip olduğu yapısal özellikler stres, kaygı, öfke veya çeşitli travmalar nedeni ile gerginlik yaşayan bireyler üzerinde hem iyileştirici hem de rahatlatıcı bir etki göstermektedir. Kişi, eline aldığı çamuru yoğururken, bastırırken veya şekillendirirken yalnızca bir

nesne üretmez; aynı zamanda psikolojik bir rahatlama ve duygularını dışa vurma imkanını yakalar.

Dokunabildiği ve şekillendirebildiği bir malzeme ile çalışmak, bireylere bedensel temas imkânı sunar. Kil ile yapılan çalışmalar; yoğurma, şekillendirme, kurutma, pişirme ve sırlama süreçleri aracılığıyla sabır, özdenetim ve konsantrasyon duygularını geliştirir. Benzer şekilde, çini ile yürütülen çalışmalarda; yüzeye kompozisyon işleme, kontür çekme ve boyama gibi aşamalarla, bireyin dikkat, sabır ve motor kontrol becerileri desteklenmektedir.

Seramik ve çini malzeme ile gerçekleştirilen terapilerde, ortaya çıkan yalnızca sanatsal bir üretim değil; aynı zamanda bireyin içsel dengesini kurabildiği, olumsuz duygularından arındığı, iç dünyasının farkına vardığı bir iyileşmedir.

Seramik malzemenin asıl gücü ve onu diğer disiplinlerden ayıran özelliği iki ve üç boyutlu çalışabilme imkânı sunmasıdır. Bireyler bir yandan seramik malzemeyi resimsel bir yüzey olarak iki boyutlu bir tuval gibi kullanarak, renkleri ve biçimleri şekillendirerek resim yapabilirken, bir yandan da aynı malzemeyle üç boyutlu formlar çalışabilirler. Bu durum kişiye çok katmanlı bir ifade olanağı sunmaktadır.

“Sanatla terapide seramik sanatının rolü oldukça büyüktür. Seramik insanlık tarihi kadar geçmiş olan ve ilk yıllardan beri iletişim aracı olarak kullanıldığı bilinmektedir. Kil ile şekillendirilip kişilerin iç dünyalarını sözel olmayan bir teknikle kendilerini ifade etmeleri mümkün olmaktadır.” (Yalçın, Ak, 2024 s.13)

Sonuç olarak, sanat terapilerinde kullanılan seramik ve çini uygulamaları sadece bir ifade aracı değil, iki boyutlu imgeler yaratabilme ve üç boyutlu formlar oluşturabilme imkânı ile yaratıcı süreçte özgün bir anlatım biçimidir. Kil malzemenin dokunsallığı, el becerisini geliştirmesi, psikolojik rahatlama sağlaması, üretim sürecinde bedensel katılımın etkin olması, yüzey ve form ilişkisinin aynı anada deneyimlenmesi seramik ve çini tekniklerini resim ve heykel tekniklerinden ayırmaktadır. Kil malzemenin sunduğu olanaklar dikkate alındığında seramik ve çini tekniklerinin sanat terapisi alanında özel ve ayrıcalıklı bir yeri hak ettiği, ancak resim ya da heykel gibi literatürde açık bir şekilde tanımlanmadığı, kuramsal olarak yeniden tanımlanması ve alandaki yerinin belirgin bir biçimde konumlandırılması gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akçin, M. E., & Zengin, O. (2021). Sosyal Hizmette Sanatın Kullanımı ve Müzik Terapisi. *Karabük Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 1(1), 38-47.
- Aydın B. (2012) Tıbbi Sanat Terapisi, *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar-Current Approaches in Psychiatry* 2012;4(1):69-83 doi:10.5455/cap.20120405
- Barlas, M. (2021). *Bir sanatçı psikolojisinde çocukluk evinin tekinsiz geçmişi: Louise Bourgeois. Public Delivery*. <https://publicdelivery.org/louise-bourgeois-spider-maman/>
- Bostancıoğlu B., M.E. Kahraman (2017) Sanat Terapisi Yönteminin ve Tekniklerinin Sağlık- İyileştirme gücü Üzerindeki Etkisi. *Beykoz Akademi Dergisi*, 5(2), 150-162. <https://doi.org/10.14514/BYK.m.21478082.2017.5/2.150-162>
- Can H. (2012) Aristoteleste Katharsis Kavramı, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*
- Çakmak, Ö., Biçer, İ., & Demir, H. (2020). Sağlıkta Sanat Terapisi Kullanımı: Literatür Taraması. *Sağlık ve Sosyal Refah Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 12-21
- Eliade, Mircea. *Şamanizm*, (2014) Çeviri İstanbul: İmge yayınları, İstanbul
- Kılıç, A. (2022). Seramik Uygulamalar Özelinde Sanat Ve terapi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Ankara
- Kuyrukcu, D. (2024). Bireysel Gelişim ve Çağdaş Toplumlarda İnşasında Sanat Eğitiminin Önemi. In *Sanat Alanında Disiplinlerarası Yaklaşımlar-2* (107–124). Akademisyen Kitabevi.
- Louise Bourgeois Spider Maman*. (n.d.). *Public Delivery*. <https://publicdelivery.org/louise-bourgeois-spider-maman/>
- Öz Çelikbaş E. (2024) Sanat terapisi Sanat Terapisinde Temel Kavramlar Nobel Akademik yayıncılık Ankara
- Özke D. (2024), Antik Dünyanın İzmir'deki Sağlık Merkezi: Bergama Asklepon Örenyeri, <https://www.izgazete.net/antik-dunyanin-izmirdeki-saglik-merkezi-bergama-asklepion-orenyeri>
- Veryeri Alaca 2008, LOUISE BOURGEOIS'NIN SANATININ KRONOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 17, Sayı 3,, s.1-16
- Yamandağ B. (2023), **Down Sendromu'na sanat ilacı: Drama terapi**, <https://www.sabah.com.tr/yasam/down-sendromuna-sanat-ilaci-drama-terapi-6300706>
- Yalçın, B., & Ak, H. (2024). Seramik sanatıyla terapötik uygulamalar: 6 Şubat Depremi Adıyaman örneği. *Avrasya Beşerî Bilim Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 11-20.
- Yetişken H. estetiğin ABC si (1991) Simavi Yayınları ABC Dizisi:2 İstanbul
- Wikipedia Katkıcuları. (2022, 23 Eylül). *Maman (heykel)*. Vikipedi. https://tr.wikipedia.org/wiki/Maman_%28heykel%29

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1. Asklepion Tapınağı, Bergama <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/izmir/gezilecekyer/bergama-asklepion-orenyeri> Erişim Tarihi : 02.07.2025

Resim 2. II.Beyazıt Külliyesi Sağlık Müzesi.
<https://www.dunyabizim.com/hayatta-oldum-ki-kni-msik-oluyor-tahsile-mni>
Erişim tarihi: 12.06.2025

Resim 3: Down Senrdomlu bireylerle drama terapi
<https://www.sabah.com.tr/yasam/down-sendromuna-sanat-ilaci-drama-terapi-6300706> Erişim tarihi: 14.04.2025

Resim 4: Resim ve renklerle sanat terapisi
<https://arkabahcepsikoloji.com.tr/makalelerimiz/populer-makalelerimiz/disavurumcu-sanat-terapisi/> Erişim Tarihi 16.08.2025

Resim 5: Louise Bourgeois, (1999) Mamman, 9271 cm × 8915 cm
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Maman_\(heykel\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Maman_(heykel)) Erişim tarihi: 27.08.2025

Resim 6: Kil malzeme ile çalışmalar
<https://www.ithafsanat.com/camur-diye-dokundugumuz-aslinda-kendimiziz/>

//

Bölüm 6

SANAT VE YARATICI SÜREÇ

Dilek KUYRUKCU¹

¹ Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Çorlu Meslek Yüksek Okulu, Geleneksel El Sanatları Bölümü, ORCID: 0000-0001-6979-6658

Sanat nedir sorusuna yanıt aradığımızda, öncelikle sanatın insana özgü, yaratıcı bir eylem olduğu yanıtı ile karşılaşılacaktır. Sanat, insanın duygu, düşünce ve deneyimlerini kendine özgü yollarla ifade etmesini sağlayan yaratıcı bir süreçtir. Bu süreçte insan, iç dünyası ve dış dünya arasında etkileşime geçer. Hayal gücü ve estetik duyarlılığını bir araya getirerek yeni bir gerçeklik yaratır. Sanat insanın kendini ve dış dünyasını anlama ve anlamlandırma çabasının bir sonucudur.

İnsana özgü bir kültür etkinliği olarak sanat insanlık tarihi kadar eski bir olgudur (Erdiren, 2019 s.3). İnsan, estetik duyarlılığı, bilgi birikimi ve deneyimleri aracılığıyla yaratma yetisini kullanır; bu da onu diğer canlılardan ayıran en temel özelliktir. Sanatı sanat yapan şey, düşünsel eylemler sonucunda ortaya bir sanat eserinin çıkmasıdır. Sanat eseri, yaratıcı bir etkinlik sonucu ortaya çıkar ve bu süreç, insanın içgüdüsel olarak hissettiği yaratma ihtiyacından beslenir.

İnsan yeme, içme, barınma gibi temel ihtiyaçları karşılandıktan sonra estetik ihtiyaçlarını karşılamaya yönelmiş fakat sadece estetik ihtiyacını karşılamak için sanat üretmemiştir. Değişen zaman ve yaşam biçimi ile birlikte sanatçı estetik kaygılarının yanı sıra içinde yaşadığı dünyaya, yaşama karşı duyduğu kaygıları dile getirmek, kendini ifade etmek için üretmekte, yaratıcı bir faaliyette bulunmaktadır. Yetişken 'in belirttiği gibi:

“Sanat alanında bu tür bir etkinlik kimi durumlarda alımlayıcı ve sanatçının yaşama ve insana ilişkin sorunlara bakışını yeni boyutlarla beslemek, onları bilinçlendirmek; onların duyarlılığını eğiterek derinleştirip zenginleştirmek ve onların düzeyini yükseltmek gibi önemli bir işlevi yerine getirebilmektedir.” (Yetişken 1991, s.21)

İlk çağlarda insan temel ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra yaratma güdüsü ve estetik kaygılarla sanat yapmış, yaratıcılığını da ortaya koyarak çeşitli eserler üretmiştir. İçinde yaşanan çağ sanatçıyı yönlendirmiş ve eserlerini biçimlendirmiştir. Her canlı türünün bir ihtiyaç sıralaması vardır. Öncelikle beslenme ve barınma gelir. Bu hayatta kalabilmenin ilk koşuludur. Tüm insani ihtiyaçların karşılanması sonucunda bu kez ruhun doyurulması gerekliliği doğar, estetik kaygılar gelişir ve insanlar ruhlarını doyuracak şeyler arar, sanata ve felsefeye yönelirler.

Mağaralarda yaşayan insan, estetik kaygılarla değil, din ve büyü gibi inançlarla mağara duvarına resimler çizmiş; bu yolla içinde yaşadığı dünyayı anlamaya ve doğa üzerinde bir hakimiyet kurmaya çalışmıştır. Hayati ihtiyaçlarını karşılayan ve doğa karşısında güçlenen insan yerleşik hayata geçmiş estetik kaygılar duymuş, çevresini güzelleştirme ve kullandığı eşyaları, giyimini, yaşadığı evi süsleme ihtiyacı hissetmiştir. İnsanın

estetik kaygılarının oluşmasıyla sanatsal eylemler bilinçli bir yaratıcı faaliyet olarak ortaya çıkmış insan sahip olduğu yaratıcı yanını keşfetmiştir.

Sanatsal eylemlerin, kültürel faaliyetlerin insanın yerleşik hayata geçmesiyle birlikte önem kazandığını söylemek yanlış olmayacaktır. İçinde yaşanılan çağ ve o dönemin dünya görüşü, sanatçıyı ve yaratma eylemini biçimlendirmiştir Her dönemin sanata ve yaratıcılığa bakışı farklıdır.

Bu tarihsel süreç içinde insan yaratıcılığını ve sanatın doğasını daha iyi kavrayabilmek için, antik dönem filozoflarının sanat ve yaratma üzerine düşüncelerine göz atmak faydalı olacaktır. Antik dönem filozoflarının sanata bakışlarını ve sanatı tanımlama biçimlerini ele aldığımızda, farklı yaklaşımlar karşımıza çıkmaktadır. Başta Platon olmak üzere bazı filozoflar, yaratıcılık kavramını önemsememiş, sanatı doğanın ya da gerçekliğin bir taklidi olarak görmüşlerdir. Platon'a göre sanat, yaratıcı bir eylem olmaktan ziyade gerçekliği taklit eden sıradan bir etkinliktir. Buna karşın, Aristoteles ve Kant gibi bazı filozoflar ise sanatın yalnızca bir taklit olmadığını, bir yaratma eylemi sonucunda ortaya çıktığını ifade ederek, sanatçının yaratıcılığının ve tabi üretimlerinin de değerli olduğunu savunmuşlardır.

Platon'un sanat anlayışına göre ortaya çıkan birçok ürün birbirinin taklididir. Platon'a göre zihnimizde "*a priori knowledge*" yani önceden tanrı tarafından verilmiş olan bir idea vardır. Bu idealara bağlı olarak insanoğlu birtakım ürünler ortaya çıkarmıştır. Bu ürünler, yeni ürünler yani daha önce var olmayan özgün ürünler değildir. Çünkü üretilen şeyler zihnimizde daha önce yer etmiştir. İnsanoğlunun zihnindeki ideaları kullanarak ortaya çıkardığı bu ürünler ideaların bir taklitleridir" (Ozan, 2021).

Platon bu düşüncelerini Devlet isimli eserinde Mağara Alegorisi ile örneklendirmiştir. Alegoride, mağarada ateşin önünde zincirlenmiş halde oturan insanlar yalnızca arkalarındaki nesnelerin duvara yansıyan gölgelerini görebilmekte ve bu gölgelerin gerçek olduğunu sanmaktadır. Duvara yansıyan gölgeler, duysal dünyayı temsil etmektedir ve gerçeğin kendisi değildir. Gerçek olan mağara dışındaki idealar dünyasıdır. Zincirlerinden kurtularak mağaranın dışına çıkabilen birey ise gölgelerin kaynağı olan nesneleri ve en sonunda idealar dünyasını kavrayarak gerçek bilgiye ulaşmaktadır. Platon'a göre çoğunluk, gölgelerle yetinmekte ve görüşlerin gerçek olduğunu düşünmektedir. Bu açıdan bakıldığında sanat da duysal dünyadaki nesneleri konu edinerek, ideaların değil, onların gölgelerinin taklidini üretmektedir.

Bu bağlamda sanatçı, ideaların basit bir taklidi olan nesneleri taklit ederek "taklidin taklidini" yapmaktadır (Bender, 2004, s. 70). Tıpkı Aris-

toteles gibi Platon da sanatı “*mimesis*” kavramı üzerinden değerlendirmektedir. Platon için sanat, içinde yaşanılan dünyanın yalnızca bir yansımasıdır ve taklitten öteye gidemez; bu nedenle yaratıcı ve özgün bir eylem değildir. Sanat, gölgelerin gölgesidir. Taklitten öteye gidemeyen sanatçı gerçeklikten uzaklaşmaktadır.

Platon yaratıcılığı önemsememekte, sanatı ve sanatçıyı taklitçi olarak görmektedir. Sanatçı yeni bir şey yaratır gibi görünse de o sadece var olanın mevcut olanın yansımısını yeniden yeniden üretmektedir. Bu yüzden Platon açısından yaratma, “var olmayanı var etme” değil, “var olanın yansımısını çoğaltma” sürecidir, *mimesis*’tir. Yaratıcılık burada özgün bir üretim değil, taklit yoluyla bir görünüş üretimidir. Dolayısıyla sanat platona göre gereksiz ve beyhudedir. (Kürüm 2025).

Platonun öğrencisi Aristoteles ise Platondan farklı olarak, sanatın sadece bir taklit olduğu düşüncesini reddederken sanatın aynı zamanda “*poiesis*” yani yeniden yapma ve oluşturma eylemi olduğunu ileri sürmektedir. Platon ve Aristoteles sanatı *mimesis* kavramı çerçevesinde ele almalarına rağmen, sanatta yaratıcılığa atfettikleri değer bakımından birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Aristoteles’te *mimesis*, doğanın basit bir kopyası olmaktan öteye geçmektedir. Sanatçı akıl ve kurgulama yeteneğini kullanarak yaratıcı bir etkinlik ortaya koymakta ürettiklerine kendinden yeni bir şeyler katmaktadır. Sanatçı, doğayı ve insanı olduğu gibi kopyalamamakta; aksine, doğada var olan biçimleri yeniden tasarlamaktadır. Bu yeniden tasarlama süreci ise yaratıcı bir eylemdir.

Sanat sadece gerçekliğin bir taklidi değil, insanın gerçeklerle yüzleştiği, hakikate ulaştığı ve gerçek olanla karşı karşıya geldiği yaratıcı bir alandır (Kart, 2015 s.77-78). Aristoteles *Poetika* adlı eserinde “*katharsis*” kavramından söz etmiştir. Nedir *katharsis*? Bu kavram kısaca insanın sanat aracılığı ile korku, acıma gibi temel duyguları deneyimleyerek bu duygulardan arınması olarak kabul edilmekte, kişinin sanat yardımı ile duygusal arınmaya ulaşması olarak tanımlanmaktadır.

Yani sanat kişinin kendi öz benliğine, kendi hakikatine ulaşmasını sağlayan yaratıcı bir eylemdir. Sanatçı içinde yaşadığı dünyayı, etrafındaki olay ve nesneleri gözlemleyerek bunların arkasında yatan evrensel gerçekleri yakalamakta, korku, endişe, acıma gibi insana ait duyguları ele almakta ve işlemektedir. Bu süreç ise sanat izleyicisinde duygusal bir arınmanın yansısı, estetik bir doyum yaratmakta ve haz vermektedir. Yaratıcılık kavramı estetik açıdan ele alındığında; yaratıcılık insan ruhunun dengelenmesine estetik yollarla katkı sağlayan bir kavram olarak kabul edilmektedir. Estetik tavır, bireysel varlıkla veya “burada ve şimdi” mevcut olanlarla ilgilenmektedir. Sanatçı gözlemlediği ve eserine

konu edindiği gerçekliği ve insan duygularını ve deneyimlerini ele almaktadır (Tunalı,2002 s.37). Bu deneyimler çeşitli yaşanmışlıkların, gözlemler neticesinde elde edilen bilgilerin ve yaratıcı kişinin biçim kurma, yeni biçimler tasarlama becerisinin bir sonucudur. Aristoteles yaratma eylemini bu deneyimlerin bir bütünü olarak ele almakta ve yaratıcılığın hem aklın hem de hayal gücünün bir sonucu olduğunu düşünmektedir. (Arslan 2013).

Aristoteles, sanatın doğayı taklit etmenin ötesinde bireye içsel bir ifade ve katharsis imkânı sunduğunu özellikle vurgulamıştır. Aristoteles'e göre birey yaratıcı süreç sonunda ruhsal bir arınma yaşarken, kişisel deneyimlerini açığa çıkarma ve anlam üretme potansiyelini keşfetme imkânı yakalar. Aristoteles için sanat toplumsal bir işleve sahiptir. Ancak bu sanatın yaratıcı ve bireysel bir etkinlik olduğu düşüncesini etkilemez.

Aristoteles, insanın estetik kaygılarının ve yaşadığı estetik deneyimlerin ruhsal etkilerine odaklanırken, Kant bu deneyimlerin ortaya çıkardığı etkiyi sanatın işlevinden ve toplumsal görevinden ziyade estetik yargının kendi doğası üzerinden ele almıştır. Aristoteles'te sanat, bireysel bir etkinlik olmasının yanı sıra toplumsal bir işlev de üstlenirken; Kant, estetik deneyimi ahlaki ya da toplumsal bir amaçtan bağımsız olarak düşünmüş, yaratıcılığı çıkar gözetmeyen haz ve öznel bir evrensellik çerçevesinde değerlendirmiştir. Kant, yaratıcılığın kendine özgü bir yapıya ve özel kurallara sahip olduğunu, dış etkenlerden bağımsız bir alan olarak ele alınması gerektiğini vurgulamış ve sanatsal yaratıcılığı "*genius*" yani deha kavramı üzerinden ele almıştır. *genius* doğanın sanatçıya sunduğu herhangi bir dış etkene ve kurala bağlı olmadan yeni kurallar üretebilmesini sağlayan özel bir yetidir. Yaratıcılığın kaynağı bu yetidir. Bu yetiye sahip olan kişiyi dehadır ve dehanın sahip oldukları doğuştan gelen sonradan öğrenilmeyen eğitimle geliştirilmeyen bir özelliklerdir. (Kargın, 2024 s1). Deha önceden öğretilmiş estetik kuralları uygulayarak zaten var olan nesneleri üreten bir zanaatkar değil tam aksine estetik değerlerin niteliğini belirleyen, kendi estetik ölçütlerini ortaya koyandır. Kant zanaatkar ve sanatçı ayrımını net bir şekilde ortaya koymuştur. Sanatçı özgün fikirler üreten ve özgün eserler ortaya koyan yaratıcı kişidir.

Kant'ın düşüncesinde yaratıcılık özel bir değer taşımaktadır. Yargı Yetisinin eleştirisi isimli eserinde yaratıcılığın hayal gücü ile yakın bağını vurgulamıştır. Hayal gücünün, akıl ve duyular arasında bir köprü görevi görerek, yeni biçimler ve fikirler üretmeyi mümkün kıldığını ileri sürmüştür. Kant için sanatsal dehanın özü özgür bir hayal gücüdür ve dehanın hayal gücü ile kurmuş olduğu ilişki özgün fikirlerin temel kaynağıdır. (Kargın, 2024 s.306)

Kant'ın yaratıcılığı deha ve hayal gücü üzerinden ele alması yaratıcılık kavramının sadece estetik bir olgu olmadığını insanın dünya ile kurduğu yakın bağ ve çevresi ile olan ilişkisi olduğunu göstermektedir. Kantın bu yaklaşımı insanın içinde yaşadığı çevre ile ilişkisini belirleyen şeyin hayal gücü, yaratıcılığı ve deha yetisini kullanması olduğunu ortaya koymaktadır.

Yaratıcılığı insanın çevresiyle iletişimi ve etkileşimi üzerinden değerlendiren bu bakış açısı, yaratıcılığı estetik kaygıların ötesine geçirerek daha geniş bir çerçeveden ele almaktadır. Fransız yazar ve filozof olan Henri Laborit bu düşünceye benzer şekilde, yaratıcılığı insanın çevresiyle kurduğu ilişkiyi göz ardı etmeden, yaşadığı dünyaya uyum sağlama süreçleri üzerinden ele almıştır. Laborit bu süreci değerlendirirken hayal gücünün etkisini göz ardı etmemiş ve sürecin belirleyicilerinden biri olarak hayal gücüne özel önem vermiştir.

Henri Laborit, "*Yaratıcı İnsan*" adlı eserinde, insanın dünyada ne yaptığı ve nasıl yaşadığı gibi soruları sorduktan sonra dünyada var olabilmek için çevresi ile enerji alışverişinde bulunduğunu, yaşadığı ortamı etkilediğini belirtmiştir. İnsanın bunu yaparken hayal gücünü kullandığını dile getirmiştir (Laborit, 1996 s. 30-33).

Hayal gücü, özgün fikirler üretmeyi, var olandan yola çıkarak yeni biçimler ve formlar tasarlayarak, dünyayı yaratıcı bir biçimde kurgulamayı mümkün kılmaktadır. İnsan hayal gücünün farkına vardığı ve onu etkili bir biçimde kullanmaya başladığı noktadan sonra yaratıcı potansiyelini, sahip olduğu yaratıcı gücü keşfetmiştir.

Kant ve Laborit' ten farklı olarak yaratıcılık söz konusun olduğunda hayal gücünün etkisini temel belirleyici olarak görmeyen ve hayal gücünün sadece yeni biçimler tasarlamak veya çevreyi dönüştürmek için bir araç olmadığını, insanın dünyada "var olma" biçimini fark etmesini ve anlamlandırmasını sağlayan bir kapasite olduğunu dile getiren Alman düşünür Martin Heidegger insan yaratıcılığını hakikate ulaşmanın, nelerin özünü açığa çıkarmanın bir yolu olarak ele almıştır. Heidegger sanatın ve yaratıcılığın estetik formlar üretmenin ötesine geçerek gerçeklikle bağ kurduğunu ileri sürmektedir. Heidegger yaratıcılığın nesneleri taklit etmek ya da yeni biçimler üretmek olmadığını, sanatın yaratıcı bir süreç sonunda nesnelerin özünü ortaya koyduğunu ve gerçek olanı açığa çıkardığını iddia etmektedir. Heidegger'e göre yaratıcı bir eylem sonunda ortaya çıkan sanat eseri sadece bir nesne ya da yeniden yaratılmış bir biçim değildir. Sanatçı yeni bir ürün ortaya koymakla kalmaz, ürettikleri ile bireylerin gerçekliğe yaklaşmasına ve deneyimlemesine olanak tanır.

Heidegger sanatın gücünün yaratıcı yanından geldiğine inanmaktadır. Bu yaratıcı süreç sonunda ortaya çıkan eser sanat izleyicisine sadece estetik haz vermez. Sanat izleyicisi bağ kurduğu eser aracılığı ile kendi varlığını, içinde yaşadığı dünyadaki konumunu, gerçekliği deneyimlemektedir. Kişi kendisini varlıklarla kurduğu ilişki temelinde tanımlamaktadır. Bu varlıkların başında ise sanat eseri gelmektedir (Erçatan, 2019 s. 31-34)

Sanat eseri, insanın yaşam içinde farkına varamadığı gerçekliği ortaya çıkarmakta ve izleyicisini gerçekle karşı karşıya getirmektedir. Bu bakış açısı da sanatın sadece yeni biçimler üretmediğini, gerçekliği açığa çıkararak sanat izleyicisinde farkındalık yaratarak, kişiyi entelektüel açıdan dönüştürdüğünü ve geliştirdiğini göstermektedir.

Sanat ve yaratıcılık üzerine birçok farklı düşünce ortaya konulmuştur. Platon, Aristoteles, Kant Laborit ve Heidegger bu alandaki temel görüşleri ile öne çıkan düşünürlerdendir. Bu isimlerin sanat ve yaratıcılık ile ilgili düşüncelerinin belirli noktalarda benzerlik gösterirken belirli noktalarda ise farklılaştığı da görülmektedir.

Platon sanata mimesis olarak yaklaşırken sanatın toplumsal işlevini göz ardı etmiştir (Akçayaoglu, 2021). Aristoteles, sanatın toplumsal işlevini özellikle vurgulamış ve yaratıcı eylemlerin yalnızca taklit olmadığını savunmuştur. Ona göre sanat, aynı zamanda yeniden yapma ve yorumlamadır, yaratıcı bir süreci içermektedir. Bu süreç hem estetik hem de etik boyutlarda bireye ruhsal arınma sağlarken topluma da katkıda bulunur. Aristoteles, yaratıcılığın önemini kabul etmiş, sanatçının doğayı ve insanı yeniden tasarladığını belirtmiştir. Kant, yaratıcılığı özgür hayal gücü ve doğuştan gelen deha ile ilişkilendirerek, sanatın estetik yargı çerçevesinde, toplumsal işlevlerden bağımsız olarak özgün fikirler üretme kapasitesi olduğunu iddia etmiştir. Laborit ise yaratıcılığı, insanın çevresiyle kurduğu ilişki ve uyum üzerinden değerlendirmiş; birey, hayal gücü aracılığıyla dünyayı dönüştürerek yaşamda var olabilmektedir demiştir. Heidegger yaratıcılığı yalnızca yeni biçimler üretmek olarak görmemiş; sanat, gerçeğin özünü açığa çıkarma ve insanın dünyadaki varlık biçimini fark etme aracı olduğunu öne sürmüştür. Bu düşünürlerin ortak noktası, sanatın insan deneyimi ve bilgi ile bağlantılı olduğunu kabul etmeleri iken, farklılıkları yaratıcılığın değeri, amacı ve işlevi üzerinden ortaya çıkmaktadır; Platon'da sınırlı ve taklit temelli, Aristoteles'te bireysel ve toplumsal, Kant'ta estetik ve özgünlük odaklı, Laborit'te çevresel uyum ve etkileşim temelli, Heidegger'de ise varoluşsal ve gerçeklik odaklıdır. Bu bağlamda, sanat ve yaratıcılığın felsefi değerlendirmeleri, her bir düşünürün insan, dünya ve estetik anlayışına paralel olarak farklı biçimler

kazanmakta ve yaratıcılığın tanımı konusundaki çeşitliliği gözler önüne sermektedir.

Sanat ve yaratıcılık, felsefi bakış açısı ile ele alındığında, şu şekilde tanımlanabilir: Sanatçının bilgi, gözlem ve deneyimlerinin sahip olduğu yaratıcılık, yetenek ve hayal gücü ile birleşmesi sonucu ortaya çıkan bir üretim sürecidir. Bu süreç sonunda ortaya çıkan sanat eseri ise estetik değeri olan özgün bir nesnedir. Bazı felsefi yaklaşımlarda nesneler dünyası ruhsal bir özden yoksun olarak kabul edilmekte, bu nesneler dünyasının yaratıcı bir süreç sonunda anlam ve ruh kazandığı ifade edilmektedir. Bu yaratıcı sürecin sonunda sanat eseri, sanatçının kendine özgü duyarlılığını, algısını ve yorumunu taşıyarak anlam kazanmaktadır.

Yaratma, sanatçının gözlemlediği nesneyi içselleştirip, hayal gücünü, duygu ve düşüncelerini katarak yeniden biçimlendirme yeniden form verme sürecidir. Yaratıcılık bir süreç olarak ele alındığında, Rollo May'in yaratma eylemine dair düşüncelerine göz atmak uygun olacaktır.

May'e göre yaratıcılık, İnsanın kendini ifade etme arayışının yanı sıra kendini tanıma ve gerçekleştirme arayışının bir göstergesidir. Yaratma eylemi sonucunda ortaya estetik bir ürün çıkmaktadır. May yaratıcılığı eserin ortaya çıkış süreci üzerinden tanımlamakta ve yaratıcı süreci düşüncelerinin merkezine koymaktadır.

Yaratıcı süreç, bireyin iç dünyasını, duygu ve düşüncelerini, kaygılarını, bilinçaltındaki korkularını bilinçli bir şekilde dışa vurduğu bir etkinliktir. May Yaratma Cesareti isimli yapıtının ön sözünde "Yaşamım boyunca yaratıcılığın büyüleyici soruları aklımdan çıkmadı" diyerek, yaratıcılığa verdiği önemi dile getirmiştir. Bu yaklaşım yaratma eyleminin yalnızca estetik bir üretim olmadığını aynı zamanda bireyin kendini keşfetmesi, iç dünyasını ifade etmesi için bir araç olduğunu ve psikoloji ile olan bağını ortaya koymaktadır.

May, "Yaratma Cesareti" adlı eserinde, yaratıcılığın insan psikolojisi ile olan ilişkisine odaklanmaktadır. Yaratma süreci sonunda insanın kendi ile yüzleştiğini, iç dünyasını dışa vururken kendini daha iyi tanıma olanağına kavuştuğunu ifade etmektedir. Yani yaratıcılık bireylerin psikolojik gelişimi ve ruhsal bütünlüğü için bir araç olmasının yanı sıra içsel bir yoğunlaşma, keşif ve dönüşüm sürecidir. Sanatçı içselleştirdiği nesneyi yeniden kurgulayıp dönüştürürken yaratıcı süreç sonunda kendi iç dünyasını da değiştirir ve dönüştürür.

"Yaratıcılık, bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyası ile karşılaşmasıdır". (May, 1998 s.74).

Yaratıcılık sürecini temel alan bu düşünce, sanatçının gözlemlediği gerçekliği kendi algısı ve deneyimleriyle birleştirerek nesneye yeniden form verdiği düşüncesi ile paralellik göstermektedir. Tıpkı sanatçının bir nesneyi dönüştürmesi gibi, sanat eseri ile karşılaşan izleyici de kendi içsel dünyasını şekillendirmektedir.

May, yaratıcılığın risk ve cesaret gerektirdiğini özellikle vurgulamaktadır. Yaratıcı süreci deneyimleyen sanatçı kendi iç dünyasını dışa vurur, kendini sanat aracılığı ile ifade ederken kendisi ile karşılaşır ve konfor alanının dışına çıkar. Bu açıdan yaratıcılık yalnızca estetik bir form üretmek değildir. Bireyin kendisini ve içinde bulunduğu dünyayı anlamasını sağlayan bir süreçtir. May'e göre insan sınırlarıyla mücadele etmektedir. Bunu da yetenekleri ve yaratıcılığını kullanarak yapmaktadır. Yaratıcı eylemin kaynağı da bu sınırlamalar ve insanın bu sınırlamalara karşı gösterdiği mücadeledir. Bu mücadele cesaret gerektirmektedir. (Satır, 2011 s.15).

Yaratma eyleminin bir süreç olduğunu ifade eden birçok düşünürün ortak noktası yaratma eyleminin sadece sonuç odaklı bir faaliyet olmadığını kabul etmeleri ve sürecin kendisinin bireyler için dönüştürücü ve öğretici olduğunu vurgulamalarıdır. May dışında çağdaş psikologlar ve düşünürlerde yaratıcı sürecin, bireyin kendini keşfetmesi, iç dünyası ile yüzleşmesi ve kişisel gelişimi üzerindeki etkilerine dikkat çekmişlerdir.

Örnekleme gerekirse, yaratıcılığı anlamaya yönelik çalışmaları ile tanınan Mihaly Csikszentmihalyi, yaratıcılığı “akış” (flow) deneyimi üzerinden incelemiştir. Csikszentmihalyi'n “flow” olarak adlandırdığı bu süreç, bireylerinin yaratıcı bir etkinliğe kendilerini kaptırdıkları bu esnada zaman ve benlik farkındalığını yitirdikleri, bu yitiş esnasında yoğun bir odaklanma yaşayarak mutlu oldukları, ruhsal olarak iyi hissettikleri bir süreçtir. (Sönmez, n.d.). Akış teorisinin farklı tanımlarında yaratıcı süreç sonunda varılmak istenen amacın, görev bilinci, yaratıcı bir aktiviteye katılım, kendini verme, yoğunlaşma ve odaklanmış bir bilinç hali” olduğu ifade edilmektedir (Turan 2019, s.187).

Csikszentmihalyi ye göre yaratıcı süreç bireyin akışta kaldığı keyif aldığı zihinsel bir durumdur. Bu süreçte kişi, yaratıcı faaliyetin gerektirdiği beceri ve zorluklarla baş etmektedir. Bireyin üstlendiği bu görev ne aşırı zor ne de çok kolay bir görevdir. Bu görev sonunda kişinin kazandığı deneyim, başarıma duygusu ve aşırı konsantre olma hali yani akışta kalma deneyimi kişiye mutlu olma deneyimi kazandırmakta ve onu ruhsal olarak güçlendirmektedir.

Akış süreci, yaratıcı faaliyetin sadece bir ürün ortaya koymakla sınırlı olmadığını, sürecin kendisinin birey üzerinde dönüştürücü etkiler yarat-

tiğini ortaya koymaktadır. Birey, yaratıcı eylem sırasında kendi becerilerini sınarken, problem çözme, eleştirel düşünme gibi zihinsel yeteneklerini geliştirmektedir. Bu yönü ile yaratıcılık, bireyin iç dünyasını keşfetmesi, kendini tanıması, sahip olduğu bilgi ve becerileri fark etmesi, yeteneklerini kullanması ve böylece kişisel gelişimini destekleyerek ruhsal doyum yaşaması için araç haline gelmektedir. Yaratıcı süreci deneyimleyen bireyin, kendine dair farkındalığı artarken, yaşadığı konsantrasyon hali ve tatmin duygusu, psikolojik olarak da derin bir doyum sağlamaktadır.

Csikszentmihalyi'nin yaratıcılık ve psikoloji ilişkisini vurgulayan “akış teorisi” Rollo May'in yaratıcılığın bireyin iç dünyası ve psikolojisiyle olan yakın bağını ortaya koyan düşünceleri ile benzerlik göstermektedir. Her iki yaklaşım da yaratıcılığın yalnızca estetik veya sonuç odaklı bir süreç olmadığını, bireyin kendini keşfetmesi ve psikolojik deneyim kazanması ile ilişkili olduğunu göstermektedir.

Csikszentmihalyi'nin akış teorisi ve Rollo May'in yaratıcı süreç yaklaşımında, bireyin iç dünyasıyla kurduğu ilişki, Aristoteles'in katharsis kavramıyla paralellik gösterdiğini söylemek mümkündür. Her üç düşünce de yaratıcı sürecin sonunda ortaya çıkan üründen ziyade yaratıcı sürecin kendisi ile bu sürecin bireyde yarattığı psikolojik ve duygusal etkiler ile ilgilenmektedir. Ancak Aristoteles katharsisi izleyicinin yaşadığı ruhsal bir arınma olarak ele alırken Csikszentmihalyi ve May ise sürecin kendisine ve sürecin yarattığı psikolojik doyumuna ele almışlardır.

Sanat ve yaratma eylemi insanı diğer canlılardan ayıran en temel özelliklerinden biridir. “Çünkü insan, sadece işlevsel olan biyolojik ve psikik bir varlık değildir; onu diğer canlı varlıklardan ayıran en büyük özelliği, tinsel varlık alanı içinde yaratıcı olmasıdır.” (Çil,2011 s. 17). Bu yanı sıra yaratma eylemi, bireyin iç dünyasıyla temas kurduğu, kendini gerçekleştirdiği ve psikolojik bütünlüğünü yeniden inşa ettiği bir süreç olarak değerlendirilmekte ve sadece felsefenin değil psikoloji değil psikoloji alanına girmektedir.

Yaratıcılığın birey üzerinde rahatlatıcı ve iyileştirici bir etkiye sahip olduğunun farkında olan, psikoloji bilimi sanatı terapötik bir araç olarak ele almaktadır. Bu durum, yaratıcılığın yalnızca felsefenin bakış açısı ile alınmadığını, aynı zamanda insanın ruhunu anlamaya yönelik bir araç olarak da değerlendirildiğini göstermektedir.

Hem felsefenin hem psikoloji bilimin odak noktası olan insan, varoluşu gereği anlam arayan bir varlıktır. Bu anlam arayışının en derin ifadesi, yaratma ve sanat yapma eyleminde ortaya çıkar. İnsanın meydana getirme, kurma ve biçim verme etkinliği aracılığıyla hem kendi sınırlarını hem de evrenin boyutlarını aşma çabası, onun doğasında bulunan

yaratıcı gücün bir yansımasıdır (Çil n.d.). Sanat, bu bağlamda yalnızca bir üretim biçimi değil, insanın varoluşunu anlamlandırma ve evrenle ilişki kurma biçimidir.

İnsanın, anlam arayışı ve var olmaya karşı duyduğu kaygılar onu üretmeye sanat yapmaya itmiştir. Ve bunu ilk olarak içinde yaşadığı dünyada doğa da gördüklerini taklit ederek, yeniden yorumlayarak yapmıştır. Sanat insanın çevresi ile dış dünya ile bağ kurmasını, dünyadaki varlığını anlamlandırmasını sağlayan bir araç olarak var olmuş insana yaşadığı dünyayı yeniden yorumlama ve kurgulama imkânı sunmuştur.

Aristoteles'in *katharsis* kavramı, Kant'ın estetik özgürlük anlayışı gibi felsefi yaklaşımlar, yaratıcılığı psikoloji bilimi açısından ele alan düşüncelerle benzerlik göstermektedir.

Yaratma eylemini farklı açılardan yorumlayan filozofların düşünceleri, insan ve yaratıcılık üzerine önemli eserler ortaya koyan Henri Laborit, Rollo May ve Mihaly Csikszentmihalyi'nin yaklaşımları ile birlikte incelendiğinde insanın, sanat yapma ihtiyacı ve yaratıcı içgüdüğü aracılığıyla varoluşunu anlamlandığı gerçeği ortaya çıkmakta, insan yaratıcı yollarla, kendini ifade ettiği ve içsel dünyasında bir bütünlük kurduğu görülmektedir.

Yaratıcılığın insanın anlam arayışının, yaşamda var olma çabasının merkezinde yer aldığı görüşlerinden hareketle: Yaratıcı bir süreç sonunda ortaya çıkan eserlerin estetik birer obje olma dışında psikolojik kültürel ve toplumsal işleve sahip oldukları açıkça görülmektedir. Sanatçının yeteneği, hayal gücü ve içsel deneyimleri, eserler aracılığıyla somut bir forma dönüşür; bu süreç, bireyin kendini anlamlandırmasının yanı sıra izleyiciyle veya toplumla kurduğu etkileşimi de derinleştirir.

Sanat eserleri, bu anlamda hem bireysel hem de toplumsal düzeyde bir etki yaratmaktadır. Birey için bir kendini tanıma ve ifade aracı olurken, toplum için ise kültürel bir yansıma ve evrensel değerlerin paylaşımı işlevini görür. Bu bakımdan, sanat eserleri yalnızca estetik ürünler değil, insanın kendisiyle ve yaşadığı dünya ile kurduğu hesaplaşmanın en estetik ve somut ifadesidir. Bu somut eserler yaratıcı eylemlerin ürünleridir.

Ortaya çıkan ürün, yaratıcısının zihninde ve duygularında var olan soyut imgelerin, korkuların, düşüncelerin ve içsel deneyimlerin estetik bir form kazanarak dışa vurumudur. "Sanatçının biçimlendirme sürecine katılması çevresindeki dünyayı algılama sürecine girmesi ile eş zamanlıdır. Bu özel bir çaba gerektiren yaratıcı bir eylemdir. Bu eylemde sanatçı zihinsel imgesini daha önceden var olan imgelerle karşılaştırır; eğer, ortak bir duyarlılık ve bilinçle bunları birleştirebiliyorsa sanat yapıtı oluşmaya

başlar.” (Kara, 2016). Sanatçı yaratma süreci sonunda dünyayı yeniden tasarlar, nesneye yeni bir biçim ve anlam kazandırır ve ortaya kavramsal derinliği olan estetik bir ürün çıkarır. Böylece sıradan bir nesne sanat eserine dönüşür ve sanat eserleri aracılığı ile dünya yeniden biçimlenir.

Sanat eseri sıradan bir nesne olmanın ötesine geçen düşünsel bir üründür. Yaratma eylemi öncelikle sanatçının zihninde başlar. Sanatçının zihinsel nesnesi, onun yaratıcı etkinliğinden bağımsız bir varlık göstermez; çünkü bu nesne, sanatçının iç dünyasında şekillenen düşünsel bir tasarımıdır ve ancak yaratma eylemiyle somutluk kazanır (Yetişken, 1991 s.41-52).

Bir sanat eseri, sanatçının kendine özgü katkılarıyla değer kazanır. Sıradan bir nesneye yeniden biçimlendiren ve ona bir anlam kazandıran sanatçı nesneye kendinden bir şeyler katmaktadır. Sanat eseri bu katkılarla değer kazanır ve anamlanır. Sanatçının yeniden biçimlendirdiği nesne artık sıradan bir nesne değildir. Yeni bir anlam ve estetik değer taşıyan sanat eseridir.

Sanatçının nesneye kattığı bu değerler nelerdir? Duyguları, düşünceleri, dünyayı, nesneyi görme, algılama biçimi, hayal gücü ile zihninde form kazandırdığı düşünce ve kavramlardır bu değerler. Tüm bunlar bir araya gelerek sanat eserini oluşturmaktadır (MSÜ, 2009).

Yaratıcı eylemler sonucunda sanat meydana gelir. Yaratıcı süreç sonunda yeni bir form ve anlam kazanan nesne sadece fiziksel bir ürün olmaktan çıkarak sanat eserine dönüşür. Geçici olan nesne sanatçının yaratıcılığı ile yeni bir anlam kazanır. Böylece kalıcı bir varlığa dönüşür. Sanat eseri, yalnızca bir kez ortaya çıkan özgün bir üründür. Bu nedenle her sanat eseri tektir, biriciktir ve tekrarlanamaz. Sıradan bir nesneyi bu şekilde dönüştüren yaratıcı güçtür.

Sanatın yaratıcı bir eylem olarak özgün ve tekrarlanamaz bir ifade biçimi olduğunu savunan önemli düşünürlerden biri de İtalyan filozof Croce'dir (Dalmış, n.d.). Croce, 20. yüzyıl estetik düşüncesine damgasını vuran isimlerden biridir ve sanatı *espressione* (ifade) olarak açıklamaktadır. Croce'ye göre sanat bir nesnenin, bir biçimin taklidi olmanın ötesinde sanatçının iç dünyasının izlerini taşıyan duygu ve düşüncelerini aktardığı bir dışa vurum, bir ifade biçimidir.

Croce her insanın sanatçı olduğunu ileri sürmektedir. Her insan sanatsal yaratıcılığa sahiptir sanatçı özel bir konumda değildir. Croce'ye göre her insan yaratıcı güdülere sahiptir ancak bir sanat eseri ortaya koyabilmek sanatçıya özgü bir durumdur (Salur,2022). Sanatçının farkı kendini ifade etme gücünden gelmektedir. Her insan yaratıcı düşün-

celere sahiptir. İnsanlar farklı derecelerde yaratıcı olabilir fakat yaratıcı her insan sanatçı değildir. Sanatçıyı diğerlerinden ayıran; yaratıcılığını özgün ve estetik bir biçimde ifade edebilmesidir. Bu ifade sonunda ortaya bir sanat eseri çıkar ve bu sanat eseri tekrarlanamaz tek ve biriciktir. Sanat eseri yaratıcısının duygu düşünce zihinsel eylemlerinin form kazanmış halidir. Sanat eseri bir zanaat ürünü olduğu kadar sanatçının zihninde biçimlenen, iç dünyasının ifade edilmiş dışa vurulmuş Sanat eserinin ortaya çıkma süreci yaratıcılığın görünür hale gelmesidir. Bu süreç sonunda ortaya konan her sanat eseri yaratıcısından önemli izler taşımaktadır biricik ve tektir tekrarı yoktur. Croce'nin bu yaklaşımı, sanatın hem öznel bir ifade biçimi hem de evrensel bir değer taşıyan bir ürün olduğunu vurgulamaktadır.

Ünlü bir düşünür ve bir yazar olmanın ötesinde estetik kuramcısı olan Tolstoy, Croce'nin bireysel ifade ve özgünlük düşüncesinin aksine, sanatın duyguların bir paylaşımı olduğunu insanlar arasında duygusal iletişimi mümkün kıldığını ifade etmiştir. (Aslan, Çiçek, 2025). Tolstoy'a göre sanat, yalnızca sanatçının iç dünyasının dışa vurumu değildir. Yaratıcı bir eylem sonunda sanatçı duygu, düşüncelerini, sahip olduğu deneyim ve bilgisini başkalarına aktarmaktadır. Bu bakış açısı sanatın bir iletişim aracı olarak değerini ortaya koymaktadır. Tolstoy ilk 1897 yılında yayınlanan Sanat nedir isimli çalışmasında, özellikle sanatın toplumsal işlevine vurgu yapmaktadır. Tolstoy'a göre sanat toplumsal bağların güçlenmesine katkıda bulunmalı toplumsal bir yarar sağlamalıdır. Sanat hayat için zorunludur ve insanları aynı duygular etrafında birleştirmektedir. Tolstoy'da tıpkı Aristoteles'in katharsis kavramında olduğu gibi sanatın toplumsal gücünü ve işlevini vurgulamaktadır.

“Daha önce yaşadığı bir duyguyu yeniden canlandırmak ve bunu yaparken hareketle, çizgiyle, renkle, sesle ya da sözcüklerle dile getirilen imgeler aracılığıyla bu duyguyu başkalarına aktarıp onların da aynı şekilde yaşamalarını sağlamak... sanat denilen şey budur işte” (Tolstoy,2010 s. 50).

Croce'nin sanat anlayışı, Tolstoy'un yaklaşımı ve Aristoteles'in katharsis kavramı birlikte değerlendirildiğinde, sanatın hem yaratıcının içsel deneyiminin özgün bir dışavurumu hem de insanlar arasındaki duygusal ve evrensel bir bağ kurma aracı olarak önemli bir toplumsal işleve sahip olduğu açıkça görülmektedir. Croce bireysel özgünlüğe ve sanat eserinin biricik, tekrarlanamaz oluşuna önem verirken, Tolstoy sanat eserinin toplumsal işlevini öne çıkarır. Bu karşılaştırma, sanatın yalnızca bireysel bir dışavurum olmanın ötesinde, yaratıcılığın somut bir ürünü olarak ortaya çıkan sanat eserinde hem bireysel hem toplumsal boyutlarıyla değer kazandığını göstermektedir.

Tüm bu bilgiler ışığında, sanat eserini anlamak için öncelikle yaratıcı sürecin nasıl işlediğine, sanatçının içsel dünyasının ve yaratıcılığının esere nasıl yansıdığına bakmak gerektiği söylenebilir. Sanat eseri, yaratıcının duygu, düşünce ve hayal gücünü biçimlendirerek ortaya koyduğu somut bir üründür; dolayısıyla sanat, sadece ortaya konan sanat eserinin varlığı ile değil sanat eserinin yaratım süreci ile birlikte ele alındığında doğru bir biçimde tanımlanabilir.

Sonuç olarak denilebilir ki, yaratıcılık, insanın hem kendini ifade etmesini hem de yaşadığı dünyayı anlamlandırmasını ve dış dünya ile iletişim kurmasını sağlayan temel bir süreçtir. Tarih boyunca insanlar, iç dünyalarını keşfetmek, kendilerini tanımak ve yaşam karşısında güçlü bir duruş sergileyebilmek amacıyla yaratıcı eylemlerde bulunmuşlardır. Bu yaratıcı eylemler, farklı dönemlerde ve kültürlerde farklı biçimlerde somutlaşmıştır. Yaratma ve yaratıcılık üzerine görüş ortaya koyan düşünürler ise, yaratıcılığın insana özgü bir eylem olduğu noktasında birleşmişler söz konusu olan yaratıcılığın kaynağı, sanatın işlevi ve yaratıcı sürecin amacı olduğunda farklı düşünceler ortaya koymuşlardır. Kimi düşünürler yaratıcılığı insanın yaşamını ve hayatı anlamlandıran bir güç olarak değerli görürken kimi düşünürler ise yaratıcılığı gerçekliğin bir taklidini üretmekle sınırlı görmüştür.

Yaratıcılık üzerine söylenenler bir araya getirildiğinde, yaratma sürecinin çok katmanlı bir yapıya sahip olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Sanat, insanın iç dünyasını biçimlendirirken, kendini özgün biçimde ortaya koymasını sağlayan bir süreç olmasının yanı sıra bireyin hem kendi ile hem toplumla, sağlıklı bir iletişim ve duygusal paylaşım kurmasını sağlayan bir araçtır. Dolayısıyla, yaratıcı süreç yalnızca bir zihinsel etkinlik olarak değil aynı zamanda somut bir ürünün, yani sanat eserinin ortaya çıkmasını sağlayan bir dinamik olarak anlaşılmalıdır. Sanat eserleri, yaratıcının duygu, düşünce ve hayal gücünü bir araya getirdiği somut göstergelerdir ve bireysel olduğu kadar evrensel değerde taşımaktadırlar.

Bu bütüncül bakış açısıyla, yaratıcılık, insanın hem kendini gerçekleştirmesini hem de toplumsal ve kültürel bağlar kurmasını mümkün kılan, çok boyutlu ve dinamik bir olgu olarak değerlendirilebilir. Sanat, bu süreçlerin kesişiminde hem bireysel özgünlüğün hem de evrensel paylaşımın simgesi olarak varlığını sürdürmekte bireylerin ve toplumların duygusal ve düşünsel gelişimini desteklemektedir. Sanat insan yaratıcılığının bir ürünü olan sanat, bu yönüyle hem felsefi hem de psikolojik perspektiflerden merkezi bir öneme sahiptir.

KAYNAKÇA

- Akçayoglu F. (2021) SANAT FELSEFE VE MİMESİS İLE KATHARSİS, Erişim adresi: <https://www.insancaakademi.com/sanat-felsefe-mimesis-ve-katharsis/> 25.10.2025
- Arslan A. (2013), Felsefeye Giriş, Adres yayınları
- Aslan, C., & Çiçek, T. (2025). LEV TOLSTOY'UN SANAT NEDİR? ESERİ BAĞLAMINDA SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİ YÖNTEMİ. World Language Studies, 5(Ölümünün 115. Yılında L.N. Tolstoy: Sınırları Aşan Bir Yazarın Evrensel Mirası), 36-54.
- BENDER, M. T. (2004). Platon Felsefesinde Eğitim ve Yaratıcılık. *Eurasian Journal of Educational Research* , 0(14), 70- 77.
- Çil N. (n.d.) Çağdaş insan varlığı ve Yaratma Edimi. Erişim adresi: <https://yapidergisi.com/cagdas-insan-varligi-ve-yaratma-edimi/> 20.10.2025
- Çil N. (2011) Mimarlık ve Resim Sanatında Yaratıcı Süreç, Yem yayınları İstanbul
- Dalmış H. (n.d.). Yaratma Olarak Sanat, Erişim adresi: <https://humeyradalmis.wordpress.com/sanat-felsefesi/yaratma-olarak-sanat/> 27.02.2025
- Diñçeli D. (2020) “Yaratıcılık ve Sanat”. Sanat Eğitimi dergisi, 8/1 s. 43–55. doi: 10.7816/sed-08-01-05
- Erçatan, E. B. (2019). *Martineidgger'in varlık anlayışında sanat yapıtının konumu* Yayınlanmış yüksek lisans tezi. Kırklareli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı.
- Erdiren Y.O (2019). Estetik Bağlamında Resim Sanatının Alımlanmasında Özgürlüğün Biçimleri. Yayınlanmamış doktora tezi. Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı. Felsefe Anabilim Dalı
- Kara,D (2016). Güncel sanatta Yaratıcılık Sorunu, Erişim Adresi: <https://devabilkara.com/guncel-sanatta-yaraticilik-sorunu/> 29.09.2025
- Kart, B. (2016). Aristoteles ve Heidegger'in Sanat Kuramlarında “Poiesis” ve “Phronesis”. *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi* (25), 77-88. <https://doi.org/10.20981/kaygi.288123>
- Kargın, H. H. (2024). KANT'IN SANAT ANLAYIŞINDA DEHANIN ÖNEMİ. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 6(2), 304-318. <https://doi.org/10.56574/nohusosbil.1570106> 19.07.2025
- Kürüm, E. (2025). Platon ve Aristo Mimesisinin Şekillendirdiği Sanat Anlayışları: Benim Adım Kırmızı Romanında İslam ve Batı Sanatları. *Turcology Research*, 83, 256-266.
- Laborit, H. (Çev. B. Onaran). (1996). *Yaratıcı insan*. İstanbul: Payel Yayıncılık.
- May R. (1998). Yaratma Cesareti, Metis Yayınları
- MSÜ (2009). *Estetik*, Ders notları Erişim Adresi: <https://sosyolojik.wordpress.com/2009/12/30/estetik/> 12.09.2025
- Salur, B. (2022). BENEDETTO CROCE'NİN SANAT ANLAYIŞI BAĞLAMINDA ORHAN VELİ KANIK OKUMASI. Felsefe Dünyası, 2(76), 245-263.

- Satır Ö.C. (2011) Satır, Ö. C. (2011). May, R. (2003). Yaratma Cesareti. İstanbul: Metis Yayınları. İlköğretim Online, 10(1), 11-16.
- Sönmez D. (n.d.) Akış Teorisi (Akışta Kalmak Bizi Mutluğa mı Götürür?) Erişim Adresi: <https://ipam.ihu.edu.tr/tr/akis-teorisi-akista-kalmak-bizi-mutluga-mi-goturu> 25.10.2025
- Tolstoy L.N. (2010) Sanat Nedir? Türkiye İş Bankası Kültür yayınları, İstanbul
- Tunalı, İ. (2002) Estetik, Remzi kitabevi.
- Turan, N. (2019). “Akış Deneyimi Üzerine Genel Bir Literatür Taraması” Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı 37, Denizli, s. 181-199.
- Ozan. (2021). *Platon ve sanat anlayışı*. Erişim adresi: <https://wannart.com/icerik/27786-platon-ve-sanat-anlayisi> 20.10.2025
- Yetişken H. (1991) Estetiğin ABC’si, Simavi Yayınları İstanbul.

//

Bölüm 7

BİOMİMİKRİNİN MODA TASARIM ALANINDA KULLANILMASI VE ÖRNEK UYGULAMALAR

Ebru ÇORUH¹, Züleyha DEĞİRMENCİ²

1 Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü

0000 0001 8039 828X

2 Gaziantep Üniversitesi, Tekstil Mühendisliği Bölümü

0000 0002 8669 4968

Giriş

Ekosistem doğada yaşayan canlı ve cansız varlıkların birbirleriyle etkileşimde bulundukları biyolojik, fiziksel ve kimyasal etkileşimlerinin belirli bir denge halinde ve süreklilik arz eden yaşam alanı olarak tanımlanabilir.

Yüzyıllardır sanatçılar doğadan ilham alarak tasarımlar yapmaktadırlar. Doğadan esinlenme eski dönemlerden beri kullanılan bir yöntem olmasına rağmen biyomimetik ve biyomimikri terimleri günümüzde çok kullanılmaya başlamıştır. Doğada bulunan varlıkları taklit ederek yeni tasarımların ortaya çıkmasına olanak vermek hem sürdürülebilirlik ve hem de yenilikçilik açısından önemlidir.

İnsanoğlunun tabiatı incelemesi ve örnek alması yüzyıllardır devam eden ve evrenin sürekli kendini yenileyerek ortaya çıkan problemleri kendi içerisinde çözümler bularak onarması yapılan birçok tasarım için çözüm kaynağı olmuş ve yol göstericilik yapmıştır.

1. Biomimikri veya Biomimetik Kavramı

Biyomimetik ve biyomimikri kelimeleri doğadan esinlenme olarak ifade edilmektedir. Bu iki kelime eş anlamlı olarak kabul edilse de aralarında ince bir ayrım vardır. Biomimikri tasarım görüşünü, biyomimetik ise bu görüşü yerine getiren alanı ifade etmektedir.

Biyomimetik veya biyomimikri kavramları evrendeki işleyişi ve canlı, cansız varlıklardan ilham alarak onun kopyasını yapma veya orijinal tasarımlar geliştirme veya ürünler yapma işini tanımlamakta kullanılmıştır. Evrendeki işleyişi anlamamanın yollarını tanıtmakta olan ve tasarım problemleri için doğadaki ilkelerle çözümler arayan, bir yaklaşım olarak ortaya çıkmıştır(Yıldırım, 2014).

İlk kez 1957 yılında Otto Schmitt tarafından Biomimetik kavramı ortaya konulmuştur. Bio (yaşam) mimetik (taklit etmek) doğayı taklit etmek anlamı taşımaktadır. Janine Benyus tarafından 1997 yılında yazılan “ Biomimicry Inovation Inspiration By Nature” “Doğadan Esinlenen Yenilik” adlı kitabı ile literatüre yeni bir terim olarak “Biyomimetik:Biyomimikri kavramları girmiştir(Pohl, Nachtigall, 2015).

Doğada bulunan canlı ve cansız varlıkların birçok özellikleri bulunmaktadır. Örneğin kendi kendini iyileştirmek, kendi kendini temizlemek, kendi enerjisini sağlamak, dönüştürmek, kendi yapısal özelliğinden kaynaklanan canlı ve parlak renkler üretmek, zeka sahibi olmak vb. gibidir. Canlı ve cansız varlıklar bu benzersiz özellikleri üretmek ve bu mükemmel yetenekleri, özellikleri sağlamak için, milyarlarca yıl boyunca

evrimleşmiş ve benzeri olmayan çok farklı türden maddeler üretmiştir (Yıldız, 2020).

Biyomimetik ya da biyomimikri, gibi terimlerin günümüzde kullanılmaya başlamasının esas amacı doğadan alınan derslerin, daha yararlı teknolojilerle birlikte, sürdürülebilir keşifler yaparak pratikte uygulanmasıdır. Biyomimetik tasarımcılar, canlılar tarafından kullanılan stratejileri anlamaya, öğrenmeye ve taklit etmeye odaklanmıştır. Biyomimikri Enstitüsü'nün kurucu ortağı, biyolog Janine Benyus, biyomimikriyi “yaşamın dehasının bilinçli öykünmesi” olarak tanımlamıştır. Bunu aşağıdaki ifadelerle açıklamıştır (Benyus, J., 1997).

- İnsanların problemlerini çözüme kavuşturmak için doğayı esin kaynağı olarak kullanmak,
- Doğayı, yeni keşiflerin ‘doğruluğu’ temasında araştırmacı, yönlendirici olarak kullanmak,
- Doğayı bir mentör olarak kullanmak; tasarım yaparken metaforik olarak bakmak.

2.Biyomimikri ile Moda Tasarımı İlişkisi

Doğamız binlerce yıldır birçok bilim dalı tarafından incelenmektedir. Doğa bu anlamda tasarımların ve tasarımcıların ilham kaynağı olmuştur. Moda diğer alanlarda olduğu gibi esinlenme ve yaratıcılık konusunda oldukça önemli olmuştur. Aristoteles'in düşüncesine göre sanatçı yaşamın anlamını gelişen olayların sebeplerini nedenleri ile birlikte ortaya koyarak bilgi verebilirler; gerçeğe, gerçekliğe taşıyabilirler.

Moda tasarımlarında biyomimikriden yararlanılması son derece beklenen bir durumdur. Doğadan ilham alınarak bir sistem geliştirilmesi ve üretilen tasarımlara uygulanmasıdır. Biyomimikri, evreni bir esin kaynağı olarak düşünmektedir. Modanın yapısında yaratıcılık, hayal gücü ve kopyalama yer alır; modanın biyomimikriyi yaratıcılık ve hayal gücü içerisinde taklit etmesi ile canlılarla etkileşim içerisinde olması önemlidir.

“Batteux, güzel sanatları diğer sanat dallarından farklı kılmak için iki terim kullanılmıştır: Deha ve beğeni. Deha doğayı en iyi şekilde kopyalama, beğeni ise doğanın ne kadar iyi kopyalandığını ölçme birimi olarak tanımlanır (Keser & Keser, 2008).

Boyle, göre tasarımcılar yapamadıkları, üretemedikleri renk ve dokularla elde edemedikleri kumaşların hayalini kurduğunu ancak, moda tasarımcıların bunu kullanarak yapmak istedikleri kumaşlara göre gele-

çeğe dönük, sürdürülebilir, biyomimikri kapsamında üretimler yapabileceğini ifade etmiştir(Hebel, 2016).

Biyomimikri ile moda tasarımı arasındaki etkileşim incelendiğinde, Biyomimetik bakış açısı, moda tasarım alanına renk, desen, doku, form, malzeme kullanımı yönünden yenilik, zengin bakış açısı, kullanışlılık alanı yaratmıştır. Tasarımın en önemli etkenleri renk, doku, form, malzeme kullanımı ve bunlarla ilişkili olarak yeni ve farklı bakış açıları geliştirilmiştir. Doku ve yüzey tasarımı ile ilgili olarak biçim ve formun şekillenmesinde çok çeşitli biçimler ortaya çıkmıştır. Moda kendi kendini yenileyen bir döngüye sahiptir. Doğada moda gibi sürekli kendini yenilemektedir. Bu ikisi içinde ortak olan nokta ise sürdürülebilirliktir.

3.Biyomimikri ile Tasarım ve Uygulamaları

Doğadan esinlenen biyomimetik tasarımın yapısı disiplinlerarasıdır. Doğa ve teknoloji arasındaki dengeyi kurarak tasarımlar yapılmasına olanak sağlamaktadır. Doğanın farklı disiplinleri tasarıma yönelttiği ve zor alanlarda sorunları çözüme kavuşturduğunu günlük hayatımızda ortaya çıkan birçok yeni üründe görmekteyiz.

Kuşların incelenmesi neticesinde bugün üretilmiş olan uçaklar “uçan makinenin” ilk prototipi tasarlanmıştır. Doğanın gözlemlenmesi ve araştırılması neticesinde bugün için büyük bir ulaşım aracı olan uçağın nasıl tasarlandığını ve ortaya çıktığını gösteren en güzel örneklerden biridir. Leonardo da Vinci’nin kuşları incelemesinin en büyük nedeni insanların uçmasını sağlayabilmek ve bunun için nasıl bir makine yapılması gerektiğini umut etmesidir(Poll, Nachtigall, 2015).

Benzer şekilde hızlı trenin keşfinde de Kingfisher kuşunun gaga yapısından esinlenilmiştir. İlk yapılan hızlı trenlerde tünellere girip çıktıklarında sonik patlama ile gürültü kirliliği ve tünel hasarı oluşmuştur. Bunu önlemek için Kingfisher kuşunun gagasına benzer şekilde tren tasarımı yapılmıştır. Tasarımcılar gaga tasarımı nedeni ile hava ve su arasında rahat hareket eden bu kuşun gaga yapısını incelemiş benzer bir ön tasarıma sahip olacak şekilde treni tasarlamışlardır. Böylece Shinkansen hızlı treninin yapısı tasarlanmış daha az sesli, hızlı ve verimliliğin artması sağlanmıştır(Hargroves, Smith, 2006).

Bir diğer örnekte köpekbalığı derisi olmuştur, Biyomimetik tasarım uygulamalarından ilham alınan antimikrobiyal filmidir. Köpekbalığının derisinin en büyük özelliği mikroorganizmaların deriye yapışmasını engelleyen ve hızını artıran evrimsel bir özelliktir. Mayo tasarımcıları, köpekbalığı derisinden esinlenerek, yüzücülerin olimpiyatlarda giydikleri ve son derece iyi sonuçlar almasını sağlayan biyomimetik tasarımlar

yapmışlardır. Ayrıca antimikrobiyal film, hastanelerde de bakterilerin çapraz bulaşmasını önlemek için kullanılmaktadır(Zhou, Zhi, vd., 2008).

Diğer bir örnek ise kafadanbacaklılardan ilham alan kamuflaj özelliğidir. Kalamarlar kendilerini yırtıcılara karşı savunmak için deri renklerini değiştirme yeteneğine sahiptir. Bilim adamları, çevresini hissedene ona göre uyum sağlayabilen aletler yapmışlardır. Bu aletler algılayabilen ve uygun şekilde uyum sağlayabilen şekilde tasarlanmıştır. Bu ışık sensörleri, doğaya uyan ve doğayla değişebilen suni deri yapabilmektedir(URL-1,2025).

4.Tekstil ve Moda Tasarımında Biyomimikri Uygulamaları

Malzeme moda tasarımı açısından büyük önem taşımaktadır. Malzeme, modanın sembolik üretimini gerçek bir ürün haline getirmekte, insanların kendi kimliklerinin farkına varabilecekleri, sosyal varlıklar ve bireyler olarak hareket edecek fiziksel araçlar sağlayacaktır(Fletcher, Grose, 2012).

Tekstil ve Moda Tasarım alanı için geri dönüşüm, yeniden kullanım ve yeniden tasarım gibi sürdürülebilir çözümlerden yenilikçi, modern çok farklı türde giysi örnekleri ile tasarımlar yapılmasına yol açmıştır.

Günümüzde yaşadığımız evlerimizin ilk çıkış noktası, kuş yuvalarından ilham alınarak yapıldığı ve aslen dokumanın bu fikirden esinlenilerek hayatımıza girdiği düşünülmektedir. Doğada bulunan doğal lifler incelenerek, suni elyafların yapılması da evrenin bir ilham kaynağı olarak araştırılması neticesinde ortaya çıkmıştır. Tekstil alanında yeni ürün tasarımı yaşadığımız çağda, moda ve giysi tasarımı alanında doğadan esinlenilerek estetik ve fonksiyonel bir bakış açısı ile ortaya çıkmıştır. Evrenselleşen dünyada tasarımcılar, gelişen teknolojiyi kullanarak ve doğadan ilham alarak moda ve tekstil ürünleri ortaya çıkarması çok önemli bir katkı sağlamıştır(Sevencan, Üreyen, 2020).

4.1.Doğadan İlham Alan Moda Tasarımı Örnekleri

Günümüzde tekstil ve moda tasarım alanlarında biyotasarım temelli uygulama örneklerine sıklıkla rastlanmaktadır. Daha az enerji harcıyarak ve kullanarak daha verimli bir üretim yaklaşımı olarak ortaya çıkmış, doğaya karşı koymak yerine doğadan ilham alınarak yeni tasarımlar ortaya konulmuştur.

McQueen, doğadan ilham alarak ortaya çıkardığı Atlantis koleksiyonunda Görsel 1 de örneği verilen yüzey dokularını dijital baskı tekniği ile tasarımlarına yansıtmıştır. Giysilerde renk ve desen seçimleri, tasarlanan

biçim ve formlarla derinlik ve üç boyut hissi yaratan tasarımlar ortaya çıkarmıştır. Tasarımcı kelebek, güve, kuş, geyik, vb. hayvanlardan ilham alarak yüzey ve biçim tasarımlarında kullanmıştır. Görsel 2 de ise kuş temasından ilham aldığı 2010 yılında hazırladığı defile ve bu defileye ait şovları ile cennet kuşu silüetleri, kanat benzeri pelerinler ve tüylü ayrıntılar ile gökyüzünün narin yaratıklarına kendince bir gönderme yapmıştır. Tüm giysilerde dijital baskı tekniği ile biyomimetik olarak tasarlanan malzeme yüzeylerine uygulanmıştır.



Görsel 1. Doğadan ilham alan Atlantis koleksiyonu, Alexander McQueen(URL2)



Görsel 2. Kuş temalı tasarımlar, Alexander McQueen (URL 3)

Moschino, çiçeklerden ilham alarak 2018 ilkbahar koleksiyonunda sade ve belirgin detaylarla şekilleri bir araya getirdiği, kıyafetlerden oluşan koleksiyonunu sergilemiştir. Görsel 3 de görüldüğü üzere belirli çiçekleri seçmiş ve onlara göre renk ve desen belirleyip çiçek formu içeren kıyafetler tasarlamıştır.



Görsel 3. *Podyumda çiçek açan kadınlar, Moschino, (URL 4)*

Jean Paul Gaultier tıpkı McQueen gibi 2014 bahar koleksiyonu için mavi kekebeği giysilerinde baskılarla kumaşın tüm yüzeyine uygulayarak yapmış olduğu tasarımlarında muazzam bir etki yaratmıştır. Elie Saab ise 2015 ve 2016 yıllarında hazırlamış olduğu koleksiyonunda çiçek, kekebek, kuş temalarından yola çıkarak ve yoğun olarak nakış, pul, payet, boncuk süslemeleri ile kumaş yüzeyinde yeni desenler yapmayı başarmıştır. Roberto Cavalli, 2011 de hazırlamış olduğu koleksiyonunda Görsel 4 de bir örneği verilen vahşi doğadaki hayvanlardan esinlenerek çok farklı tarz-daki materyallere basmış olduğu desenlerle çok fazla beğeni alan bir koleksiyon ortaya çıkarmıştır. Çok çeşitli hayvan derilerinden ilham alarak farklı renk ve desenler ile kumaşlar üzerinde çok değişik yüzey baskıları uygulanmıştır. Iris Van Herpen da etki yaratıcı bir koleksiyon ortaya çıkarmak için moda, bilim ve teknolojiyi birlikte kullanan Hollandalı ünlü tasarımcıdır. Van Herpen, 3D yazıcıları kullanarak kişiyeye özel tasarımlarla Syntopia kinetik tasarımını gerçekleştirmiştir. Uçan bir kuşu taklit etmek için çok farklı teknikler kullanarak lazer kesim gibi tasarımlarda bağlı kalarak dijital tasarımlar yapmış, örölmüş ve dokunmuş bütün unsurlar kullanarak yeni ve farklı bir koleksiyon hazırlamıştır (Herpen, 2018). Ünlü Tasarımcıları kendisine idol olarak tasarım yapan Bibian Blue's kendi markası ile, kekebek ve böcek kanatlarından ilham alarak renk, desen, biçim ve form olarak günümüz modasına uygun giysiler tasarlamıştır.

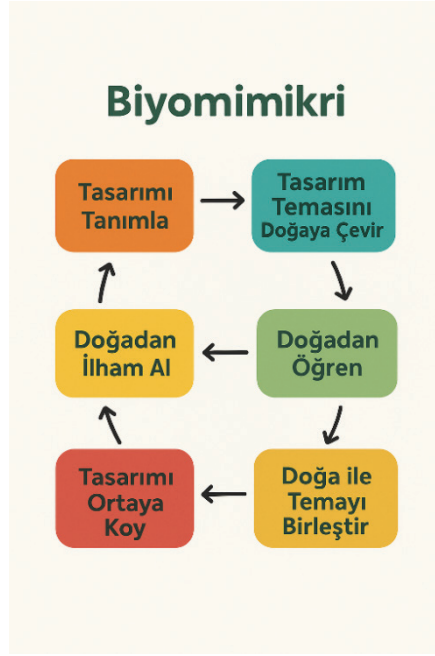


Görsel 4. *Vahşi doğa temalı tasarımlar, Roberto Cavalli (URL 5)*

5. Biomimetik Moda Tasarımının Tasarım Süreci

5.1. Gözlem ve Araştırma Yöntemleri

Biyomimikri ile moda tasarım sürecinde ne istediğini iyi bilmek amacı ortaya doğru koymak önemlidir. Tasarımcının doğayı nasıl ve ne şekilde kaynak olarak kullanabileceğini bilmesi buna göre gözlem ve araştırma yapmalıdır. Tasarım yapılacak olan konuyu temayı belirledikten sonra konuyu ve onun yaratacağı etkiyi, kapsamını, kriterlerini ve kısıtlarını belirlemelisiniz. Tasarım süreci içerisinde çözmek istediğiniz sorunu doğaya sormalısınız. Sorunda iyi analiz edilmeli temel işlevlerini ve bağlamını analiz edilmelidir. Örneğin, “insanların nerede, nasıl ne için giyeceği bilinmeli ona göre tasarlanmalıdır” sorusuna cevap olacak tasarımlar araştırılmalıdır. Tasarım da çözmek istediğiniz sorunu doğada nasıl çözdüğünü araştırmaktır. Araştırmanızda, aynı işlevi ve bağlamı karşılayan doğal modelleri (organizmalar ve ekosistemler) bulmaya çalışmalısınız. Bulduğunuz modellerin başarıya ulaşmak için kullandığı stratejileri belirlemelisiniz.



Görsel 5. Tasarım Süreci

5.2. Doğadaki Problemlerin Moda Ürünlerine Uyarlanması

Geçmişten günümüze birçok problemin çözümünde doğadan ilham alınmıştır. Bazı moda ürünleri için sadece yüzey tasarımı önemliyken, bazılarında ise işlevsellik ön plana çıkmıştır. Buradaki çalışmada esas alınan yüzey tasarımlarıdır. Uygulamalar doğadan ilham alınan canlı biçimleri yeniden tasarlanarak hazırlanmıştır. Söz konusu biçimlerin oluşturulması için doğadan alınan ilham sınırsız olacağı için, yapılan deneysel çalışmalar da bu örnekler ile sınırlı olmayıp geliştirilebilir durumdadır.

İnsanoğlu doğayı öğrenerek yeni tasarımlar üretme yoluna gitmiştir. İnsanlar yüzyıllardır araştırmış, denemiş, kopyalamış ve bunu bir geleceğe dönüştürmüş ve yaşamın bir bölümü haline gelmiştir. Doğaya baş vurmak, insanlar için ana kaynak olmuştur. İnsanlar doğanın bir parçası olduğu gibi evrende yaşayan tüm canlılarda, doğanın bir bölümü ve onun mucizevi düzeni ve uyumu içerisinde var olduğu gerçeğine varılabilir. Bu amaçla insanların yaptığı her tasarım, yapısı ve özelliği ile her faaliyet doğanın bir parçasıdır(Karataş, 2020).

5.3. Doğadan İlhamdan Prototipe: Tasarım Adımları ve Yapay Zeka Kullanımı

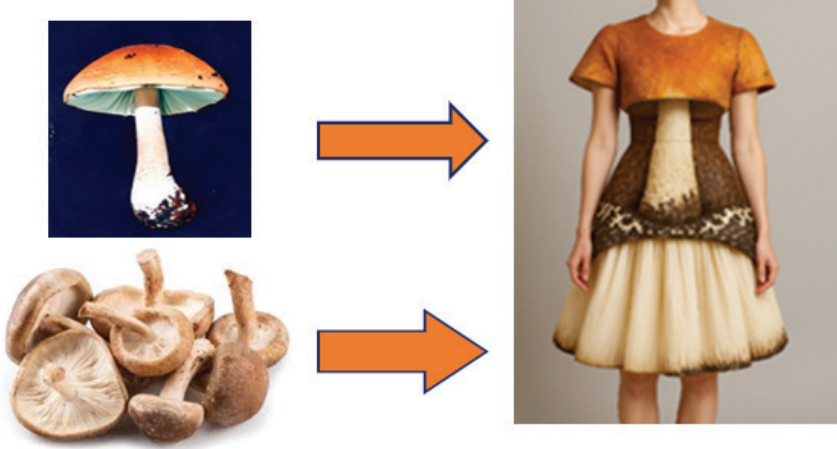
Doğadan ilham aldığınız stratejilerin işleyiş mekanizmalarını, ilkelerini ve avantajlarını anlamaya çalışmaktır. Doğadan öğrendiğiniz stratejileri kendi tasarımınıza uyarlayarak biyolojik olarak ilham alan tasarımlar oluşturmaktır. Oluşturduğunuz tasarımlarda, doğadan ilham aldığınız modellerin özelliklerini, ilişkilerini ve desenlerini kullanmaya çalışmalısınız. Oluşturduğunuz tasarımın ne kadar iyi çözüm sunduğunu, sürdürülebilir olduğunu ve dünyaya uyum sağladığını değerlendirmektir. Değerlendirmenizde, teknik ve iş modeli açısından uygulanabilirliğini, enerji verimliliğini, atık ve kirlilik azaltımını, biyolojik çeşitliliği korumayı gibi kriterleri göz önünde bulundurmalısınız. Gerekirse tasarımınızı iyileştirmek veya yeniden başlamak için önceki adımlara geri dönmelisiniz.

5.4. Modelleme, Malzeme Seçimi ve Deneysel Süreçler

Çalışmamızda doğada farklı görünen, dikkat çeken bazı örneklerin fotoğrafları kullanılarak basit bir yapay zeka uygulaması ile standart giysi tasarımları yapılmıştır. Yapılan bu tasarımların örnekleri sırasıyla görsellerde verilmiştir. Burada amaç doğadaki basit görünümlü bir canlının, bitkinin yüzey dokusunun, görünüşünün, renginin giyside yansımalarının elde edilmesidir. Doğanın ne kadar mucizevi, büyüleyici bir çeşitliliğinin olduğunu, gelişen teknoloji ile birlikte yapay zeka vb. uygulamalarının moda tasarım alanında da çok hızlı bir şekilde kullanılmaya başlamasının kaçınılmaz olduğunu göstermek ve çağa uyum sağlayacak tasarımlar yapmanın önemli olduğu vurgulanmak istenmiştir.

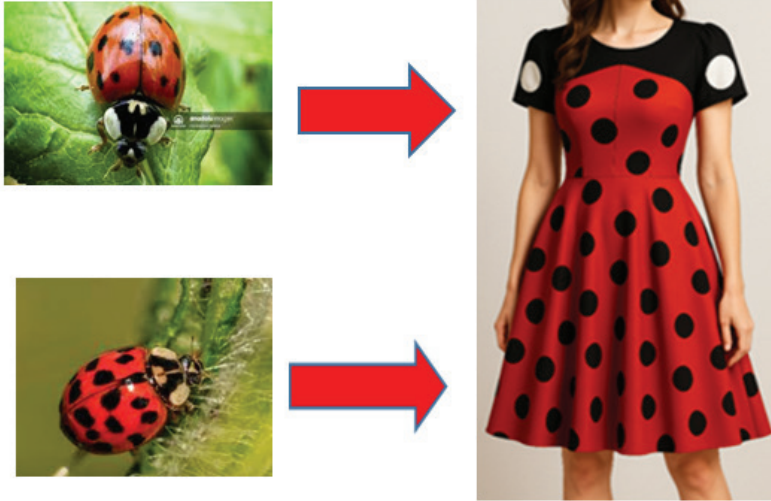
5.4.1. Örnek Tasarım Uygulamaları

Mantarlar, dünyanın hemen hemen her yerinde bulunurlar. Daha çok nemli iklimleri severler. Dünyada 1,5 milyonun üzerinde mantar türü olduğu düşünülmektedir. Herhangi bir mantar türü görselinden yola çıkarak sadece mantarın dış görünümünü ve tarzını yansıtan giysi tasarımı yapay zeka programı ile tasarlanmış ve görsel 6 da verilmiştir.



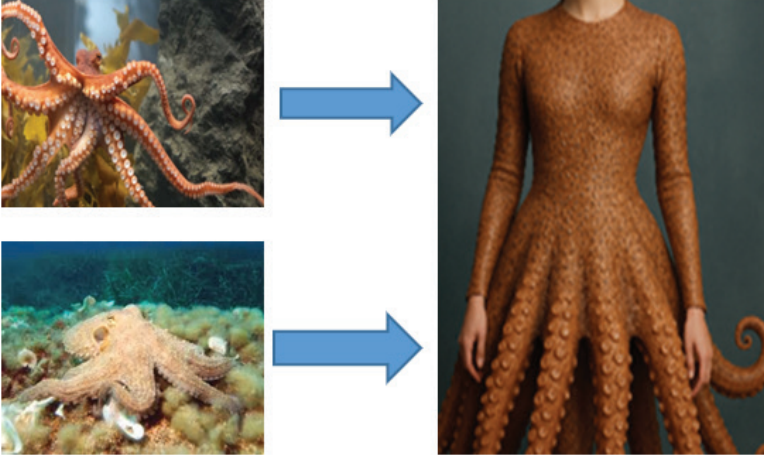
Görsel 6. *Mantar ve yapay zeka ile giysi tasarım örneği*

Uğurböcekleri, dünyanın birçok yerinde yaşayabilen tarla, bağ, bahçe ve ormanlar gibi çeşitli yaşam alanlarında bulunurlar. Uğur böceği sert, yuvarlak ve oval vücutlara sahip böceklerdir. Genellikle kırmızı ve siyah benekli olarak bulunurlar. Böcekler yiyecek aramak için bitkiler üzerinde gezinir, rahatsız olduklarında uçarlar. Uğurböceklerinin görselinden yola çıkarak yapay zeka kullanarak yapılan giysi tasarımı görsel 7 de verilmiştir.



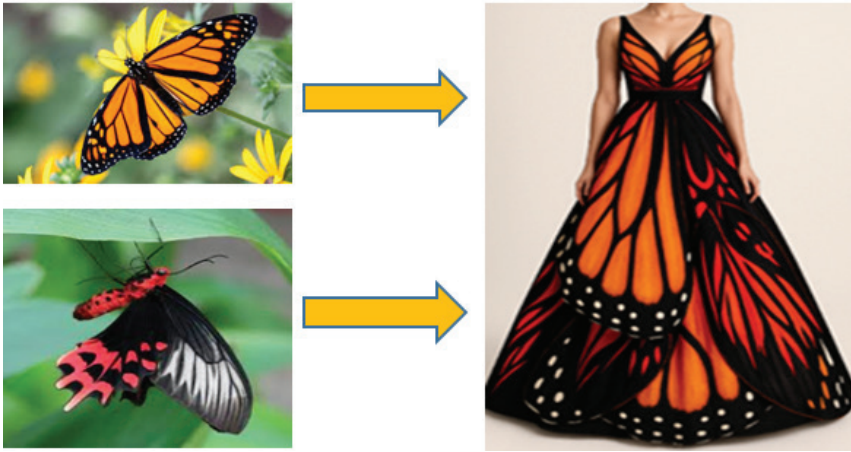
Görsel 7. *Uğurböceği ve yapay zeka ile giysi tasarım örneği*

Ahtapotlar, okyanusun farklı katmanlarında yaşayan deniz canlısıdır. Yumuşak gövdeli, sekiz kollu kafadan bacaklılar sınıfında yer alırlar. Ahtapotun derisinin farklı bir dokusunun olması onun bu görünüşünden yola çıkarak yapay zeka kullanarak yapılan giysi tasarımı görsel 8 de verilmiştir.



Görsel 8. Ahtapot ve yapay zeka ile giysi tasarım örneği

Kelebekler, pul kanatlı böceklerdir, büyük ve parlak renklere sahip kanatlarıyla çok çekicidir. Değişimin ve dönüşümün simgesi olarak bilinen böceklerdir. Çok farklı renkleri ve görünüşleri vardır. Herhangi bir Kelebeğin yapay zeka kullanarak yapılan giysi tasarımı görsel 9 da verilmiştir.



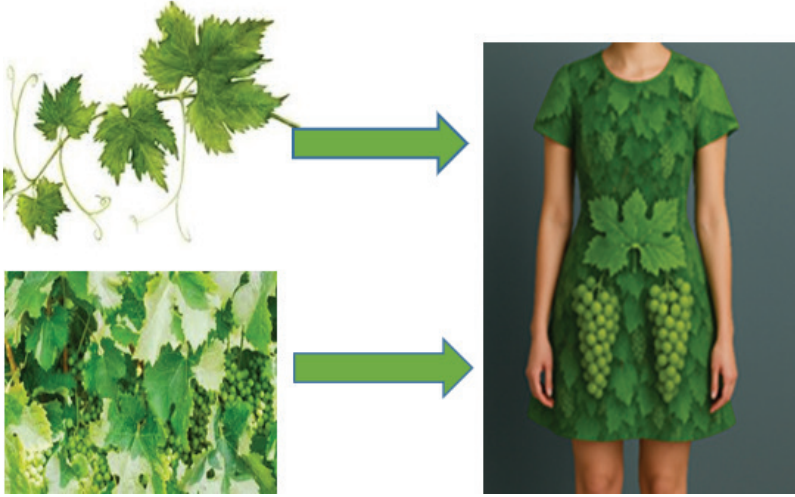
Görsel 9. Kelebek ve yapay zeka ile giysi tasarım örneği

Örümcekler, eklembacaklılar grubunda yer alır. Dünyanın hemen hemen her tarafında bulunur. Milyonlarca farklı türü bulunmaktadır. Herhangi bir örümceğin yapay zeka ile giysi tasarımı görsel 10 verilmiştir.



Görsel 10. Örümcek ve yapay zeka ile giysi tasarım örneği

Dünyanın birçok yerinde yetişen üzümün yaprağı olarak bilinen asma yaprağı değişik görünümü ile dikkat çekmektedir. Asma yaprağının yapay zeka ile giysi tasarımı yapılmış ve görsel 11 de verilmiştir.



Görsel 11. Asma yaprağı ve yapay zeka ile giysi tasarımı

Kozalak, bazı ağaçlarda üreme yapılarını barındıran bitki bölümüdür. Çam ağacında bulunan kozalaklar soğuk algınlığı gibi rahatsızlıklarda bağışıklığı güçlendirir. Farklı ve değişik görünümü ile kozalak görünümü kullanılarak yapay zeka ile giysi tasarımı yapılmış ve görsel 12 deki tasarım ortaya çıkmıştır.



Görsel 12. Kozalak ve yapay zeka ile giysi tasarımı

SONUÇ

Tekstil ve moda tasarım alanı binlerce yıllık geçmişe sahip olmuş, dokuma ve boyama ile başlayan bu süreçte gelişen teknoloji ile beraber çevresel sorumluluklarda artmıştır. Günümüzde tekstil ve moda tasarımcıları, çağımıza uygun, gelişmelere açık, estetik değerleri yüksek, hem giyilebilir ve hem de kullanılabilir tasarımlar yapmaktadırlar. Gelişen teknoloji ile birlikte farklı üretim yöntemleri ve süreçleri ile **çeşitli** kullanım alanları da tekstilde birçok alt disiplinle çalışma gereğini ortaya çıkarmıştır. Doğadan ilham alma biyomimikride bu disiplinlerden sadece birisidir. Bu yeni bir kavram olmamasına rağmen son yıllarda çok fazla kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle son yıllarda teknolojinin hızla gelişmesiyle birlikte adlarını çokça duyduğumuz akıllı tekstiller, yapay zeka, dijital teknoloji gibi kavramlar hızla hayatımıza girmektedir. Moda ve tasarım alanında da bu uygulamalar kullanılmaya başlamıştır.

Bu çalışmada da biyomimikri kavramı, biyomimikri uygulamaları, moda tasarımı açısından incelenmiş, bu alana yaptığı katkılar, gelecekteki araştırma alanları doğa ile uyumlu tasarım yaklaşımlarının önemine değinilmiştir

Gelişen ve değişen dünyamızda son günlerde her alanda tasarım yapmak, yeni ürünler ortaya çıkarmak önemli bir hal almıştır. Biyomimikri doğadan esinlenme, yapay zeka uygulamaları, sürdürülebilirlik gibi belli başlı konularda çok konuşulur hale gelmiştir ve bu şekilde uzun yıllar gündemde kalmaya devam edecektir. Bu alanları bir araya getirdiğimiz basit bir çalışmada sadece bir iki genel görselle herhangi bir yapay zeka uygulamasını kullanarak yapılan tasarımlarda değişik giysi tasarımları-

nın ortaya çıktığını görebiliyoruz. Bu çalışmanın sonucu olarak yeniliklere ister yaşadığımız ortamda ister kullanılan teolojilerde uyum göstermeli ve kullanmalıyız.

KAYNAKLAR

- Yıldız S. (2020).Biyomimikrinin Tekstil Tasarımındaki Yeri ve Kumaş Tasarım Uygulamaları. Yüksek Lisans Tezi Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Türkiye
- Pohl, G.,Nachtigall, W.,(2015).Biomimetics for Architecture&Design/Nature– Analogies–Technology, Springer Pub., Springer International Publishing Switzerland, ISBN 978-3-319-19120-1, pp. 29-31.
- Yıldırım, N., (2014).Nature Inspired Design Paradigsm For Design Idetion: A Study On Packaging Design, Yüksek Lisans Tezi, dan. Dr. Hakan Gürsu, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Endüstriyel Tasarım Anabilim Dalı, Ankara.
- Fletcher,K.,Grose,L.,(2012).Fashion and Sustainability: design for change. Laurence King.
- Benyus, J., (1997). Biomimicry Innovation Inspired by Nature, William Morrow Company Inc., NY, pp.7-15
- Keser, İ., & Keser, N. (2008). Sanatsal Altınçağ Miti. Sanat Yazıları(18), s. 113-124.
- Hebel,C.,(2016).Biomimicry.revisionmagazine.com:https://www.revisionmagazine.com/singlepost/2016/05/28/BIOMIMICRY adresinden alınmıştır.
- Pohl, G., Nachtigall, W., (2015).Biomimetics for Architecture&Design/Nature– Analogies–Technology, Springer Pub., Springer International Publishing Switzerland, ISBN 978-3-319-19120-1, pp. 29-31.
- Hargroves, K., Smith, M., (2006). Innovation Inspired by Nature: Biomimicry, ECOS. 129. 27-29. 10.1071/EC129p27, pp. 27-29.
- Zhou, Zhi-Guo, Liu, Zhi-Wen (2008). “Biomimetic Cilia Based on MEMS Technology”, Journal of Bionic Engineering, Volume 5, Issue 4, December, pp.358-365.
- Sevencan, H. ve Üreyen, M. (2020). Tekstil ve Giysi Tasarımında Biyomimetik Uygulamaları.
- Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art. 5 (10), 101-118.
- Enes, Ö. (2022). Biyomimetik Yaklaşımın Moda Aksesuar Ürün Tasarımında Uygulanmasına Yönelik Bir Çalışma: Şekil Hafızalı Aksesuarlar. Turkish Journal of Fashion Design and Management, 4(1), 1-22.
- Karataş, T. (2020). Çevresel Sanat Uygulamalarının Sürdürülebilirliğe Katkısı ve Biyomimikri. Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (24), 721-744.

İnternet Kaynakları

- URL 1. <https://ystudios.com/insights-passion/biomimicry-design>
- URL 2. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen> 15.11.2025

- URL 3. <https://www.multibabydoll.com/alexander-mcqueenin-voss-ruyasi/5.11.2025>
- Alexander McQueen, Melekler ve Şeytanlar koleksiyonu, S/K 2010-2011, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, NY, ABD.
- URL 4. <https://www.busetirim.com.tr/tr/moda/tasarimcilar/milano-moda-haftasi-ndan-fendi-prada-ve-moschino#3-prada> 28.10.2025
- URL 5. <https://vogue.com.tr/defile/roberto-cavalli-2024-25-sonbaharkis-7901> 24.10.2025.

Bölüm 8

DOĞAL BOYAMA VE BASKI YÖNTEMLERİNİN GÜNÜMÜZ MODA PAZARINA YANSIMALARI

Ece Nüket ÖNDOĞAN¹, Gülseren HAYLAMAZ²

1 Dr. Öğr. Üyesi., Ege Üniversitesi, Moda ve Tasarım Yüksekokulu,

ece.nuket.ondogan@ege.edu.tr, orcid: 0000-0002-8949-4611

2 Doç., Ege Üniversitesi, Moda ve Tasarım Yüksekokulu,

gulseren.haylamaz@ege.edu.tr, orcid: 0000-0002-4682-1184

Giriş

Yaşam için dünyadaki en temel kaynakların başında su, hava ve toprak gelmektedir. Ancak sanayileşme ile başlayan ve hızla dijitalleşen süreçte birçok sektör su, hava ve toprak başta olmak üzere doğal kaynakların kirlenmesine, çevrenin tahrip olmasına neden olmaktadır. Yaşamının temel gereksinimlerinden birisi giyinme gereksinimidir. Bu temel gereksinimeyi sağlayan moda endüstrisi, dünyada ekonomik sisteme en fazla katma değer yaratan en büyük sektörler arasında ilk sıralarda yer almaktadır. Tekstil ve hazır giyim sektörü giyinme gereksinimini karşılarken ne yazık ki ortaya çıkardığı kimyasal ve giysi atıkları ile dünyada en fazla çevre kirliliğine ve doğal kaynakların tahrip olmasına neden olan ikinci sektör konumundadır. Sektörde üretilen ürünlerin üretiminin iklim değişikliği üzerindeki etkisi yaklaşık %80, tüketim malzemelerinin %14, kullanım ömrü sonu gerçekleştirilen işlemlerin etkisi %3, içinde dağıtımı da barındıran tedarik zincirinin doğaya olumsuz etkisi ise %3'dür (Sandin ve ark., 2019). Sektörün doğaya bıraktığı atık miktarı küresel atığın %5'ini oluşturmaktadır (Sillanpää ve ark., 2019). Tahminlere göre, sadece bir pamuklu tişört üretmek için bile 2.700 litre su gerekmektedir, bu da bir kişinin 2,5 yıllık içme suyu ihtiyacını karşılamaya yetecek miktardır. Ayrıca **üretim**, nakliye ve paketleme dahil olmak üzere moda sektörünün üretim süreci tek başına, sera gazı emisyonlarına katkıda bulunur.

Tekstil ve hazır giyim sektörlerinde kumaş boyamada kullanılan boyar maddeler doğada büyük kirliliğe neden olurken ekolojik sistemin de bozulmasına yol açmaktadırlar. Avrupa Çevre Ajansı'nın bir raporuna göre, moda denilince ilk akla gelen sektörlerden olan tekstil ve hazır giyim sektörü 2020 yılında su kirliliği ve arazi kullanımının üçüncü büyük kaynağı olmaktadır. Tekstil ve hazır giyim üretiminin, özellikle boyama işleminden kaynaklanan küresel temiz **su kirliliğinin** yaklaşık %20'sinden sorumlu olduğu tahmin edilmektedir. Tek bir polyester çamaşır yıkama işleminin, gıda zincirine karışabilecek 700.000 mikroplastik lifi suya bırakabildiği belirtilmektedir. Sektörden kaynaklanan mikroplastiklerin büyük çoğunluğu ilk birkaç yıkamada suya salınmaktadır. Günümüz küresel pazarında yoğun rekabet karşısında ön plana çıkan hızlı moda, seri üretim, düşük fiyatlar ve yüksek satış hacimlerine dayanmakta ve bu da birçok ilk yıkamayı teşvik etmektedir. Sentetik kumaşların yıkanması, her yıl okyanusların dibinde yarım milyondan fazla ton mikroplastik birikmesine yol açarken, bu küresel soruna ek olarak, giyim üretiminin yarattığı su kirliliği, fabrikaların bulunduğu yerlerdeki yerel halk, hayvanlar ve ekosistemlerin sağlığı üzerinde yıkıcı bir etki ortaya çıkarmaktadır (European Parliament, 2025). Moda endüstrisinin neden olduğu çevre kirliliği sonucu oluşan küresel sera gazı emisyonları toplam sera gazı emisyonlarının yaklaşık %10'unu meydana getirmektedir (Nii-

nimâki vd., 2020). Sadece tekstil ve hazır giyim ürünlerinin üretiminden kaynaklanan emisyonların 2030 yılına kadar %60 oranında artması beklenmektedir (Maiti, 2025). Sektörde önemli bir paya sahip polyester gibi sentetik elyafların kullanımından kaynaklanan ve değerli su ekosistemlerine zarar veren mikroplastik kirliliği de her geçen gün çevre için çok daha bir tehdit oluşturmaktadır (Du Luart, 2025).

Tekstil ve konfeksiyon endüstrisinde kullanılan boyar maddeler ekolojik çevrede çok büyük çevre kirliliğine, su kaynaklarının kalitesinin bozulmasına, topraktaki kimyasallar ile biyokimyasal ve kimyasal oksijen ihtiyacının artmasına, fotosentezin bozulmasına, bitkilerin yapılarının olumsuz anlamda değişmesine ve doğal gelişmelerinin engellenmesine ve daha bir çok olumsuz etkiye neden olmakta, kısaca bütünde ekolojik sistemin yapısını olumsuz anlamda değiştirmektedir. Bu durum neden olduğu ekolojik ayak izi nedeni ile sektörü doğada çevre kirliliğine neden olan ikinci en büyük sektör konumuna getirmektedir. Kumaş baskı işlemlerinde kullanılan sentetik boyar maddeler nedeni ile çevre kirliliği, alerjik reaksiyonlar, cilt, solunum ve kronik hastalıklarda artışlar meydana gelmektedir. Azalan doğal kaynaklar, giderek kirlenen çevresel koşullar ve sağlıkla ilgili yaşanan sorunların giderek artması tüketici taleplerinin doğal materyallere ve doğal yöntemlere yönelmesine neden olmaktadır. Çevreyi, doğayı ve canlıları korumaya yönelik devlet yaptırımları ile ulusal ve uluslararası düzeydeki çevreci kuruluşların tüketicileri ve hükümetleri bilinçlendirme çalışmaları, işletmeleri sürdürülebilir ve çevre dostu doğal baskı yöntemlerine yönlendirmektedir. Bu nedenle kullanılan kimyasallar ve üretim yöntemlerinin etkisi ile azalan doğal kaynakların ve çevrenin korunması için tekstil ürünlerini boyamada doğal baskı teknikleri yaygınlaşmıştır.

İşletmeler sürdürülebilir baskı yöntemleri olarak lazer baskı, blok baskı, deşarj baskı, eko baskı, serigrafi baskı, süblimasyon baskı gibi farklı baskı teknikleri kullanmaktadırlar. Bu yöntemlerin bazıları geleneksel yöntemler olmalarına rağmen çevre dostu baskı malzemeleri kullanılarak sürdürülebilir ve doğal baskı yöntemleri uygulanabilmektedir. Günümüzde giderek ön plana çıkan çevreci kumaş baskı yöntemlerinden biri de doğal boyalarla kumaşa yaprak ve çiçeklerle yapılan doğal baskı (eko-baskı, ecoprint) yöntemidir. Doğal boyama yönteminde kullanılan doğal boyalar sürdürülebilir, yenilenebilir, biyolojik olarak parçalanabilir ve zararlı katkı maddelerinden arındırılmış, alerji yapmayan özelliktedir (Rehman vd., 2017). Doğal ürünlerine olan talebin sürekli artması nedeni ile, kumaş boyama sentetik boyalara alternatif olarak doğal boyaların kullanılması oranı da artmaktadır (Haji, 2019). Geçmişte geleneksel boyama yöntemlerinde kullanılan doğal boyalar, çevre dostu olmaları,

maliyet faydaları, sürdürülebilir olmaları, atık sorunlarının ve kanserojen etkilerinin olmaması nedeniyle moda endüstrisinde günümüzde gündemdedir (Kiran vd., 2020).

Çalışmada, özellikle çevresel etkenler nedeni günümüzde giderek önem kazanan tekstil ve hazır giyim ürünlerinde doğal boyama yöntemleri ile doğal yöntemlerle boyanmış ürünlerin pazarlama yöntemleri ve stratejileri incelenmiştir. Ulusal ve uluslararası pazarda doğal lifli kumaşlara yapılan doğal baskı ile elde edilen ürünlere olan artan talebi göz önünde bulundurarak küresel markalar ile yerel üreticilerin bu konuda yaklaşımları irdelenerek konuya yönelik öneriler sunulmaya çalışılmıştır.

Doğal Baskı ve Doğal Boyama

Tekstil ve hazır giyim ürünlerini boyama teknikleri, giyim üretiminde en yoğun kimyasala sahip, çevresel etkilerinin de en olumsuz olduğu unsurlardan biridir. Günümüzde her yıl milyonlarca tondan fazla giysi, ayakkabı ve aksesuar çöplüklerde ve yakma tesislerinden imha edilirken, aynı zamanda da doğada bırakılarak çevreyi tehdit etmektedir. Tahminlere göre 2020'li yıllarda her yıl 100 ila 150 milyar arasında giysi üretilmektedir (Fashion United, 2022). Bu da havayı ve suyu çok ciddi oranda kirletmekte, dünyanın ekosistemlerine ve giderek azalan kaynaklarına bağımlı tüm canlılara zarar vermektedir. Polyester ve giysi boya ları gibi malzemeler, ekosistemlere girip onları bozan mikrofiberler ve toksinler yayarken, giysi ambalajları da atılıp biyolojik olarak parçalanmadığı çöplüklere gönderilmektedir. Tüketiciler için uygun ve ekonomik görünse de, hızlı moda giyim üretim modeli de iklime geri dönüşü olmayan zararlar vermektedir (Perschau, 2025). Veriler incelendiğinde küresel elyaf üretiminin 2030 yılına kadar 146 milyon m³'e ulaşması beklenmektedir. Bu durum da sektörde kullanılan malzemelerin, kimyasalların ve boyar maddelerin doğayı nasıl tehdit ettiğini göstermektedir (Worley, 2020).

Günümüzde tekstil ve hazır giyimde üretiminde uygulanan geleneksel boyama süreçleri, özellikle su miktarı ve kirliliği, toksik kimyasalların kullanımı, atmosferik emisyonlar ve yüksek enerji tüketimi açısından büyük çevresel etkiye sahiptir (Lara vd., 2022). Sektör küresel endüstriyel su kirliliğinin yaklaşık %20'sine neden olmaktadır (European Parliament, 2025). Parlak renkli kıyafetler ve göz alıcı canlı renkler elde etmek için kullanılan kimyasal boyalar hem çevre hem de insan sağlığı için tehlikelidir. Üretimlerinde büyük miktarda su kullanılmasına ve kirliliğe neden olmanın yanı sıra, tüm kumaş boya larının %60-70'i kanserojen etkiye sahiptir. Kumaş boyama işlemlerinde yoğun olarak kullanılan sentetik boyar maddeler çevre kirliliği neden olurken, tüketicilerde ve boya larla çalışan kişilerde de alerjik reaksiyonlar, solunmu yolu sorunları ve deri

rahatsızlıkları gibi olumsuz etkilere neden olmaktadır. Küresel kimyasal üretimin yaklaşık %25'i moda sektörüne yön veren tekstil ve hazır giyim sektöründen kaynaklanmaktadır (Wilson, 2022). Giderek zarar gören çevre koşulları ve sağlıklarını olumsuz etkileyen durumlar tüketicilerin dikkatini çekmekte, bu da işletmeleri çevreye daha az zarar veren çevre dostu boyama yöntemlerine yönlendirmektedir.

Tekstilde ve hazır giyim ürünlerinde kumaş ve giysi boyama çok eski bir sanattır. Temelde boyama, uygun yardımcı kimyasalların kullanımıyla birlikte boyanın düzgün bir şekilde uygulanması ve sabitlenmesi işlemidir (Khatri vd., 2016). Boyama teknikleri, malzemelerin doğasına, boya sınıfına, tekstil alt tabakasının şekline ve ekipmana bağlı olarak değişir. Tekstil boyama işlemi lifler, iplikler, kumaşlar, dokunmamış malzemeler veya nihai giysiler üzerinde gerçekleştirilebilir. Kumaş boyama yöntemlerinde birçok boyama yöntemi mevcuttur. Artan tepkiler ve doğala olan taleplerin artması ile işletmeler günümüzde giderek çevre dostu kumaş boyama yöntemlerinden sürdürülebilir baskı işlemleri ile doğal boyama ve doğal baskı yöntemlerini daha fazla uygulamayı tercih etmektedirler. Doğal baskı (eko baskı-eco print); yaprak ve çiçeklerin doğal renklerini kullanarak kumaş üzerine benzersiz ve estetik motifler üreten bir baskı tekniğidir (Arif, 2025). Kumaşlarda ve giysilerde baskı yapmak için kullanılan boya maddeleri içerisinde önemli bir paya sahip olan doğal baskı yöntemi çok eski çağlardan itibaren toplumsal yaşam içerisinde var olmuştur (Pawlak vd., 2006). Doğal baskı konusunda ilk başlardan itibaren Asya ülkeleri öncülük etmiştir. Özellikle Hindistan eski çağlardan itibaren doğal boyaların ve doğal baskının anavatanı olmuştur. Pamuğun Hint alt kıtasında derin ve kadim bir tarihi vardır. İndus Vadisi'nde yetiştirilen *Gossypium arboreum* türü, Hint alt kıtasına özgü bir pamuk türüdür ve 16. yüzyılda İspanyollar ve Portekizliler tarafından getirilen Yeni Dünya pamuklarından (*Gossypium hirsutum* ve *Gossypium barbadense*) farklıdır (Kala, 2025). M.Ö. 2300–1750 yılları arasında Mohenjo Daro kalıntılarında bulunan, bitkisel bir boya olan kök boyasıyla boyanmış bir pamuk parçası bunun kanıtıdır (Unnati silk, 2019; Deveoğlu ve Karadağ, 2011). Yine pamuk kullanımına dair en eski arkeolojik kanıtlar, Belucistan'daki Harappan öncesi bir yerleşim yeri olan Mehrgarh'tan gelmektedir; burada M.Ö. 5000 civarına tarihlenen bakır boncuklar üzerinde pamuk lifi izleri bulunmuştur. Bununla birlikte, pamuk yetiştiriciliği ve benzeri teknolojiler, İndus Vadisi Medeniyeti'nin kentleşmiş döneminde (yaklaşık M.Ö. 2600–1900) gelişmiştir. Mohenjo-daro, Harappa, Lothal ve Dholavira gibi yerleşim yerlerinde bulunan tekstil izleri, iğ iplikleri ve boya kalıntıları, gelişmiş bir pamuklu tekstil endüstrisine işaret eden dolaylı kanıtlardır (Şekil 1.).



Şekil 1. Mohenjo-daro, Harappa, Lothal ve Dholavira yerleşim yerlerinde tekstil, iğ iplikleri ve boya kalıntıları

<https://enrouteindianhistory.com/the-indus-valleys-surprising-role-in-the-history-of-cotton/>

Botanik baskının öncüsü olmasına ve binlerce yıldır bir zanaat tekniği olarak kullanılmasına rağmen doğal baskı konusundaki net bilgiler Orta Çağ'a dayanmaktadır. Doğal baskı, Orta Çağ'da tıbbi bitki bilimcilerine yardımcı olmak amacıyla yaprak ve meyvelerden alınan nispeten basit izlenimler kullanılarak geliştirilmiştir. Doğal baskının ilk belgelenmiş örneği, 1228 tarihli Dioscorides'in "De Materia Medica" adlı el yazmasında kaydedilmiştir (Şekil 2.).



Şekil 2. Dioscorides'in "De Materia Medica" adlı el yazması (1228)

https://heenaagrma.com/blogs/journal/what-is-eco-printing?srsId=AfmBOorF78ch-gbF8biPqyV-q4ccuI32o1aaav6UPbsZ_v5Wmj_GkC_5

Bitki baskısının ilk kaydı, MS 50-70 yılları arasında Roma ordusunda görev yapan Antik Yunanlı bir farmakolog olan Discorides tarafından yazılan 5 ciltlik el kitabıdır. Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde çok popüler olan kitabın, Orta Çağ versiyonlarında, doğal baskı tekniği bitkileri resimlemek için kullanılmıştır (Şekil 3.).



Şekil 3. *Discorides'in De Materia Medica el kitabından örnek sayfalar*
 a. https://www.domestika.org/en/blog/5013-a-brief-history-of-botanical-printing?exp_set=1

b. 13. yüzyıl, kağıt üzerine suluboya. (Metropolitan Museum of Art)

Günümüze kadar yüzyıllar boyunca, birçok kişi bitkileri tanımlamak için bitkileri farklı yöntemlerle işlemişler, zaman içerisinde baskı tekniklerinde iyileştirmeler yapılmış ve renk de kullanılmaya başlanmıştır. Geçmişten itibaren bir çok teknik geliştirilmiştir. Günümüzde de farklı doğal baskı teknikleri ile bitkilerin, yaprakların ve çiçeklerin içerisinde yer alan renk pigmentlerini doğal boyar madde olarak kullanarak şekil, renk ve izlerini kumaş üzerine bırakılması sağlanır. Baskı tekniklerinde kullanılan doğal boyarmaddeler, doğada yer alan ve boyar madde özütlenilebilecek bütün bitki, yaprak ve çiçeklerden ya da köklerden elde edilebilirler. Doğada mantarlar, likenler ile bitkilerden ve hayvanlardan sentezlenen renk pigmenlerine sahip herşey doğal boya maddesi kaynağıdır (Cardon, 2025).

Doğal boya maddeleri, bitkiler, böcekler, hayvanlar, mantarlar, algler ve mineraller gibi birçok doğal kaynaklardan elde edilmektedirler (Shahid vd., 2013). Bitkiler, hemen hemen tüm renklendiricilerin ana kaynağıdır (Mongkhlorattanasit vd., 2014). Doğal boyaların özellikleri verdikleri renk pigmentlerinin özellikleri mevsime göre değişebilir ve doğal olarak yetişen, kendini yenileyebilen canlılardan elde edilirler (Deveoğlu ve Karadağ, 2011). Birçok bitki doğal boya kaynağıdır öz kaynağıdır. Her bitkiden aynı derece renk elde edilemez. Bazı bitkiler daha fazla, parlak ve canlı renk verirken, bazı bitkiler daha soft, yumuşak veya daha az belirgin

renk aralıkları verirler. Bunun nedeni kullanılan doğal boya kaynağına bağlı olabileceği gibi kullanılan doğa baskı tekniğine, kullanılan özütlenme malzemelerine, kumaşın özelliğine, dokusuna veya ortam koşullarına bağlı olarak değişebilmektedir. Gelişen teknolojinin de etkisiyle tekstil yüzeyleri için kullanılan baskılar insan sağlığı açısından bazı olumsuz çıktılar oluşturabilmektedir. Doğal boyar maddeler ise mikroorganizmalar veya hayvansal ve bitkisel organizmalar tarafından sentez yapılarak elde edildiğinden doğal haldedir (Karaali ve Özçelik, 1993). Bu nedenle sağlık ve sürdürülebilirliği birleştiren doğal boyalar birçok araştırmanın odağı haline gelmiştir.

Kumaş ve giysilere uygulanan doğal baskıda kullanılan doğal boyaların insan sağlığı açısından olumlu işlevleri bulunmaktadır. Kimyasal boyaların ve kimyasal işlemlerin insan sağlığından neden olduğu olumsuz etkiler, tüketici tercihlerini sağlık açısından sorun oluşturmeyen doğal boyalara yönlendirmektedir. Kumaş özelliklerini, baskı ve renk kalitesini arttırmak için kullanılan kimyasal bileşenler insan sağlığı açısından risk oluştururken, yapılan çalışmalar aynı özelliklerin kumaşa kazandırılmasında kullanılan doğal boyaların kumaş ve giysilere antioksidan, antimikrobiyal, güve önleyici, koku giderici, UV koruyucu ve kırışıklık önleyici özellikler gibi birçok özellik kazandırdığını göstermektedir (Che ve Yang, 2022). Doğal boyamada kullanılan bitkiler hem renk hem de antimikrobiyal fonksiyonlara sahip olup, alkaloidler, asitler, ketonlar, fenoller ve sitrik asit gibi antimikrobiyal aktif bileşenler içermektedir (Dev vd., 2009). Bütün bu özellikler doğal boyaları tüketiciler ve üreticiler açısından tercih edilir hale getirmektedir. Doğal baskıda kullanılan doğal boya kaynağı bitkilerin sağlık açısından olumlu etki yaratan bazı fonksiyonel özellikleri ve onları gösteren çalışmalar Tablo 1.'de verilmiştir (Aktaran: Che ve Yang, 2022).

Tablo 1. Doğal baskıda kullanılan malzemelerin fonksiyonel özellik verileri

Fonksiyonlar	Bitkiler
Antibakteriyel/ Antimikrobiyal	Ayva yaprakları, Tectona grandis L. yaprak özü, Rheum emodi L., kına, nar, kekik, mazi özü, gromwell, Pterocarya fraxinifolia, Bixa orellana tohumu, Acacia arabica kabuğu, Çin mazısı, yeşil çay, kahve, çam kozalağı, ananas kabuğu atığı, nar kabuğu, karabuğday kabuğu, Croton urucurana Baill. kabuğu, yeşil çay, zerdeçal, Burseraceae familyasından Commiphora çalısı, Saraca asoca ve Albizia lebbeck, Citrus grandis Osbeck, kına, ceviz kabuğu, koşinil, kök boyası, sarı otu, soğan kabuğu, ananas kabuğu atığı

Fonksiyonlar	Bitkiler
UV koruyucu	Kına, Bixa orellana tohumu, Akasya arabica kabuğu, Kadife çiçeği (<i>Tagetes erecta</i>), Kavrulmuş fıstık kabuğu, Ananas kabuğu atığı, <i>A. nilotica</i> , karabuğday kabuğu, Altın duş kabukları, Neem kabuğu, Andaman saten ağacı yaprağı, Burma padauk kabuğu, Sappan, Akasya kabuğu, Croton urucurana Baill kabuğu, <i>Equisetum arvense</i> L., Meşe Kabuk Ekstraktı, kurkumin, <i>H. italicum</i> (Roth) G. Don (köri bitkisi), <i>R. peregrina</i> L. (yabani kök boya), <i>D. gnidium</i> L. (defne), <i>L. stoechas</i> L. (yabani lavanta) ve <i>C. scolymus</i> L. (enginar), Yeşil/Kırmızı/Siyah Çay
Antioksidan	Mor etli tatlı patates, <i>Tectona grandis</i> L. yaprak özü, yeşil/kırmızı/siyah çay, kahve, <i>A. nilotica</i> , <i>Equisetum arvense</i> L. (<i>Equisetum</i>)
Koku giderici	Amur mantar ağacı, mazı özü, Burseraceae familyasından <i>Commiphora</i> çalısı, çam kozalağı
Kırıksıklık önleyici	Koşinil, kök boya ve kaynak otu
Güve yemez	Kök boyası

Doğal boyalar, taşıdıkları fonksiyonel özellikler ve sentetik boyaların ekosistem, çevre, insan sağlığına verdiği zararlar karşısında çevreye ve insan sağlığına zarar vermemeleri nedeni ile son yıllarda giderek daha fazla ilgi görmektedirler (Makvandi vd., 2021). Çünkü sentetik boyalar kullanımı ve uygulaması kolay olmasına rağmen, çok fazla sağlık, çevre ve su kirliliğine yol açan kimyasal atıkları doğaya bırakmaktadırlar (İslam vd., 2023). Bu nedenle bilimsel ve ticari açıdan sürdürülebilirlik açısından doğal boyalar ön plana çıkmıştır.

Doğal Baskı için Kullanılan Mordanlar

Mordan ya da “Mordant” terimi, “ısırmak” anlamına gelen Latince “mordere” kelimesinden gelir. Mordan, boyaları kumaşlara bağlamak için kullanılan kimyasal bir maddedir; boyalarla koordinasyon kompleksi oluşturarak liflere yapışır. Mordan, elyafa sabitlenebilen ve aynı zamanda doğal renklendiricilerle kimyasal bağ oluşturan bir kimyasaldır (Prabhu, ve Bhute, 2012). Doğal boyaların çoğu, mordan kullanılmadan selüloz veya diğer tekstil lifleri üzerinde önemli bir etkiye sahip değildir (Geetha, 2103). O nedenle doğal baskıdan önce liflerin mordanlanması boyama kalitesini artırır. Mordanlama, liflerin boyayı kabul etmesi için **en önemli** işlemdir.

Mordan, lifle birleşerek doğal boyaların ona bağlanmasını sağlayan bir maddedir. Doğal baskının ışığa ve yıkamaya dayanıklılığı artırmak için en önemli adımdır, en dayanıklı ve uzun ömürlü renkleri sağlar. Do-

ğal boyamada hangi mordanın kullanılacağına karar vermek, boyamak istenilen lif türlerine, boyama için ne kadar zaman veya enerji harcanmak isteğine bağlıdır (Botanical Colors, 2025). Aşağıdaki tablo, sunduğumuz farklı mordanları ve her birinin avantajlarını ve dezavantajlarını açıklamaktadır. Mordanlar genellikle toksik değildir, yine de alerji ve solunum yolu sorunları gibi olası riskler için çalışırken havalandırmaya, eldiven, göz ve ağız maskesi takmaya önem verilmelidir.

Kumaşların doğal baskısında doğal boyaların büyük çoğunluğu, lif ile boya veya doğal renklendirici pigment molekülleri arasında bir yakınlık oluşturmak için bir mordanlanması gerekir. Örneğin; pamuk, boya molekülleri için bağlanma yerleri görevi gören amino ve karboksil gruplarından yoksun olduğu için yün veya ipeğe göre boyanması daha zordur ve bu nedenle mordanlanmalıdır (Saxena ve Raja, 2014). Doğal baskıda en çok kullanılan iki mordan, Potasyum alüminyum sülfat ($KAl(SO_4)_2$ - Şap) ile demirdir (Fe). Titanyum oksalat da (C_4O_8Ti), doğal baskı yapan sanatçılar arasında tercih edilmektedir.

Mordanların, doğal boyaların emilimini ve tutunmasını sağlama, doğal renklerin akmasını ve solmasını önleme, yani boyalı kumaşların haslık özelliklerini iyileştirme gibi özellikleri bulunur. Doğal boyamada kullanılan üç mordan çeşidi vardır: Metal tuzları veya metalik mordanlar, tanik asit (tanenler) ve yağ mordanları (Vankar, 2000). Mordanlar doğal boya ile tekstil lifleri arasında güçlü bir bağ oluşturmalarının yanı sıra, bazı doğal boyaların açıklığını, tonunu ve doygunluğunu da değiştirir. Yani, aynı doğal boyada farklı mordanlar kullanıldığında, boyanmış malzemelerin sonuç rengi daha koyu, daha açık olabilir (Yi ve Cho, 2008). Doğal lifler mordanlanırken, lif özelliğine göre mordanlama işlemi gerçekleştirilir. Mordanlama işleminde, süre, kumaş ve mordan oranı, ortamın pH'ı, su sıcaklığı gibi etkenler mordanlama işleminin etki derecesinin artırılması açısından önemlidir.

Doğal boyamada mordanların kullanımı, tekstil ürünlerine dayanıklı fonksiyonel özellikler kazandırmış ve spor giyim, moda giyim, tıp sektörü ve halı endüstrisi de dahil olmak üzere çeşitli son kullanım alanlarında tekstil uygulamalarını artırmıştır. Doğal boyamada en iyi sonucu elde etmek için mordanlamada; ön mordanlama, eş zamanlı mordanlama ve son mordanlama olmak üzere 3 teknik kullanılmaktadır (Manian vd., 2016). Lif özelliğine göre en etkili doğal baskı rengini elde edebilmek için kullanılan mordanlar ve özellikleri değişkenlik gösterir (Tablo 2.) (Botanical Colors, 2025).

Tablo 2. *Lif türüne göre kullanılan mordanlar ve özellikleri*

Mordant	Elyaf türleri	Özellikler	İşlem notları
Buğday kepeği veya kalsiyum karbonat (CaCO_3) son banyosu ile alüminyum asetat	Selüloz lifleri	Parlak renkler üretir, ısı veya enerji gerektirmez	Çok aşamalı işlemle üretilir ve çok ince tozdur, ölçüm yaparken yüksek kaliteli bir toz maskesi kullanılmalıdır
Alüminyum Potasyum Sülfat	Protein lifleri	Kullanımı kolaydır, parlak ve net renkler üretir.	Isı/enerji kullanılması veya liflerin oda sıcaklığında daha uzun süre mordan çözeltisine batırılması önerilir.
Alüminyum Sülfat ($\text{Al}_2(\text{SO}_4)_3$)	Protein lifleri	Kullanımı kolaydır, hızlı işlem yapar	Isı/enerji kullanılması veya liflerin oda sıcaklığında daha uzun süre mordan çözeltisine batırılması önerilir.
Alüminyum Triformat ($\text{C}_3\text{H}_3\text{AlO}_6$)	Selüloz ve protein lifleri	Kullanımı kolaydır, ısı/enerji gerektirmez.	Daha uzun işlemdir, bir gece bekletildiğinde en iyi sonucu verir, kumaş boyanmadan durulanmalıdır. Mordan kovasını yeniden doldurmadan önce mordan birden fazla kullanılabilir
Semplokos (Symplocos, şap mordanını biriktiren bir bitki türü)	Selüloz ve protein lifleri	Kuru yapraklardan elde edilen biyolojik bazlıdır	Daha uzun bir işlem gerektirir, ısı ve uzun süre bekletme ile en iyi sonucu verir. Selüloz lifleri için birden fazla adım gerektirir.
Tanin ve Alüminyum Sülfat	Selüloz lifleri	Selüloz lifleri için en ışığa dayanıklı mordan	Tanin, kendine özgü bir rengi olduğu için boya renklerini hafif değiştirebilir. Ayrıca alüminyum potasyum sülfat tanin ile ön işlemden geçirilebilir.

Doğal Baskı Teknikleri

Doğal baskı yönteminde kullanılan alet ve malzemeler uygun fiyatlı, doğal ve kolay bulunabilen malzemelerdir; bunlar arasında doğal elyaf kumaşlar, soda, yapraklar, çiçekler, sodyum asetat, soda külü, tahta çekiçler ve tanenler yer almaktadır. Doğal baskıda kullanılan kumaşlar baskı kalitesi ve sürdürülebilirlik açısından, gri, keten, pamuk, ipek gibi kimyasallar içermeyen doğal elyaflardan olmalıdır. Doğal baskı çalışmaları sadece düz kumaşlarla sınırlı kalmayıp, doğal elyaflardan üretilen giysiler ve bez çantalar üzerinde de gerçekleştirilmektedir. Doğal baskıda kumaşa en iyi baskıyı aktarabilmek için doğru yaprak ve çiçekler tercih edilmelidir. Her bitki, yaprak veya çiçek kumaş üzerine sanatçının yara-

tıcılığına göre tek tek yerleştirilir, ardından, bitki materyali içeren kumaş, bir boru veya çubuk etrafına sıkıca sarılır. Sarılan kumaşlar sıkıca bağlandıktan sonra suda kaynatılarak veya buhara tabii tutularak doğal renk pigmentlerinin kumaşa geçmesi sağlanır. Böylece doğal pigmentlerle boyanmış desenlerin baskı oluşturduğu doğal baskı kumaşlar elde edilir. İstenilen baskı kalitesine göre renk pigmentini bitkiden özütleyip kumaşa geçmesini sağlamak için mordanlama işlemi yapılır. Kullanılan kumaşın özelliklerine göre ortamın pH dengesi değiştirilerek rengin daha fazla çıkması ve desenlerin daha net olması sağlanabilir. Baskı kalitesinin değişmesinde mevsim ile mevsimin bitki yapısı da büyük etkindir.

Günümüzde en çok kullanılan doğal baskı teknikleri arasında buhar da baskı tekniği ile döverek baskı teknikleri yer almaktadır. Ancak sanatçılar ve işletmeler tarafından farklı teknikler de kullanılmaktadır. Doğal baskı ile elde edilen renkler kimyasal işlemlerle elde edilen renklere göre daha parlak ve göz alıcı değildir. Ancak yarattıkları etki, benzersiz olmaları ve tekrarlanamaları onları çok daha cazip yapmaktadır. Doğanın korunması açısından yarattıkları etki nedeni ile de farklı doğal baskı teknikleri ile elde edilen giysiler ve kumaşlar, pazarda giderek artan talep ile karşılaşmaktadır.

Doğal boyamada son yıllarda meydana gelen gelişmelerden birisi de çevreci ve sürdürülebilir özellikleriyle bitkisel atıklardan elde edilen doğal boyarmaddelerin kullanımınıdır. Bitkisel atıklar önemli miktarda boyarmadde içermektedir ve atıktan elde edildiği için maliyetleri diğer doğal boyalara göre daha düşük olabilmektedir (Kayahan, vd., 2016). Bu nedenle tercih sebebi olmasının yanı sıra tekstil ve moda sektörü için sürdürülebilirlik açısından önemli rol oynamaktadır.

Doğal baskı, eski doğal boyama sanatını en yeni sürdürülebilir uygulamalarla birleştiren benzersiz modern bir tekniktir. Doğal baskı tekniği, kumaşlar ve giysiler üzerine baskı yapmak için kullanılan sürdürülebilir ve toksik olmayan bir yöntemdir ve doğayla yeniden bağlantı kurmak ve doğal ve sağlıklı bir yaşam tarzı benimsemek isteyen sanatçılar ve zanaatkarlar arasında popülerlik kazanmakta, tüketiciler tarafından da çevreci özellikleri nedeni ile talep görmektedir (Dulman, 2025). Doğal baskı tekniğinde sanatçıların kendi tekniklerini de kullandıkları farklı teknikler kullanılmaktadır. Doğal baskı yapma tekniği olarak en fazla kullanılan baskı teknik; suyla kaynatarak veya buharla doğal baskı tekniğidir. Bu tekniğin dışında en çok kullanılan diğer teknikler ise; dövme tekniği ile pas baskı tekniğidir (Nurmasitah, vd. 2023). Çalışmada suda kaynatma veya buharla baskı tekniğinden kısaca bahsedilmiştir.

Suda Kaynatma veya Buharla Baskı Tekniği

Kaynatarak veya buharla doğal baskı tekniği en çok kullanılan tekniktir. Bitkilerle kumaş, kağıt veya giysiye baskı tekniğidir. Bitkileri kullanarak boya banyosu hazırlamak gibi daha geleneksel boyama işlemlerinden farklı olarak, yapraklar, çiçekler ve diğer bitki parçaları önceden arındırma ve mordanlama işlemi görmüş kumaşla sıkıca bağlanır ve buharla pişirilir. Bu işlem sırasında, bitki materyali doğrudan kumaşa temas eder ve sadece rengi değil, aynı zamanda yaprağın veya çiçeğin dokusunu, şeklini de kumaşa aktarır. Baskı tekniğinde kumaşa aktarılan renk ve desenlerin kalitesini etkileyen bir çok faktör vardır, sonuçlar her zaman benzersizdir. Daha geleneksel boyamada olduğu gibi, ışığa dayanıklılığı ve renk emilimini artırmak için mordanlar kullanılır, ancak rengin kendisi tamamen yapraklardan ve çiçeklerden gelir (Nuss, 2025).

Buharlama işlemi veya ütü battaniyesi olarak da bilinen yöntem, bitkisel ürünlerin desenini kaynatma işlemiyle kumaşlara basmaktadır (Nyoman, 2021). Doğal baskı yaparken doğal boyar maddelerdeki renk pigmentlerinin kumaşa veya kağıda aktarılması için ısıya gereksinim vardır. Bu yöntemde ısıyı kullanmak için iki seçenek bulunmaktadır. Üzerine bitki, yaprak ve çiçek döşenmiş kumaşların streçlenerek sıkıca sarılır, bağlanır ve kaynatılabilir veya buharla işlem uygulanabilir (Şekil 4., Şekil 5.).



Şekil 4. Buharda kaynatma yöntemi ile doğal baskı

https://www.instagram.com/ege_moda_tasarimi/

<https://www.instagram.com/gulferkeskinodemis/>, Gülfer Keskin Atölyesi, Ödemiş



Şekil 5. Suda Kaynatma yöntemi ile doğal baskı

https://www.instagram.com/ege_moda_tasarimi/

<https://www.instagram.com/gulferkeskinodemis/>, Gülfer Keskin Atölyesi, Ödemiş

Kaynatma işlemi oldukça basit bir düzeneğe sahiptir (Upshall, 2025). Kumaşın içine sarılmış bitki materyali, bitkinin içinde doğal olarak bulunan boyayı fikse etmek için buharla işleme tabii tutularak veya suyla kaynatılarak işlenir ve kullanılan yaprak ya da çiçeğin şeklinde bir temas baskısı oluşturularak kumaşa desen ve renklerin aktarılması sağlanır. Bu temas sonucu kumaş üzerinde oluşan baskılara “doğal baskı” adı verilir. Doğal baskı tekniği ile elde edilen her baskı benzersiz ve tektir. Renk ve desenler tekrar edilemez. Çünkü bitkiler kullanılan mordana ve boyama tekniğine göre özel desen ve renkler ortaya çıkmaktadır (Karakoç ve Can, 2021). Kumaşları kaynatma süresi içerisinde bazen kumaşlarda fazla renk akması meydana gelebilir, bu da ortaya çıkan baskılarda dağılma veya bulanıklaşmaya neden olabilmektedir. Buharlama işleminde sarılı kumaşlar yoğun buhar banyosuna tabi tutulmakta, böylece baskının gerçekleşmesi sağlanmaktadır. Buharlama yönteminde kaynatma yönteminde olduğu gibi renklerin ve desenlerin dağılma ve bulanıklaşma olasılığı son derece düşük olurken, daha net baskılar elde edilmektedir (Şekil 6.). Buharlama işleminin faydası boya battaniyeleri kullanırken ortaya çıkmaktadır. Doğal baskı için boya battaniyeleri içeren sarılı

kumaşları kaynatmak yerine buhara tabi tutmak, boya battaniyesindeki tüm rengin kumaşa veya kağıda doğru ve net şekilde geçmesine yardımcı olmaktadır. Bunun yanı sıra buharla işleme tabii tutmanın bazı dezavantajları da vardır. Örneğin; buharda pişirme, kaynatmaya göre daha karmaşık bir işlemdir. Buharlama düzeneğinde sarılı kumaş rulolarını buhar kazanına yerleştirmek, basit bir boyama kabına göre daha zor olabilir. Buhara tabi tutmadan önce sarılı kumaş rulolarını ıslatmak buhar işleme destek verebilmektedir. Buharla doğal baskı yönteminde buharlama işlemi sırasında kuru kumaş rulusunun içerisine çok az nem nüfuz eder ve yapraktan kumaşa veya kağıda renk transferine yardımcı olur. Burada buhar kazanındaki sıvı seviyesi yakından takip edilmelidir. Kazandaki sıvı seviyesi azaldığında veya sıvı bittiğinde, buhar kazanı tamamen kuruyabilir ve buhar elde edilemez.



*Şekil 6. Buharlama tekniği ile doğal baskı
Moda ve Tasarım Yüksekokulu, doğal baskı çalışmaları*

Doğru bir doğal baskı çalışması için aşağıdaki aşamalar sırası ile gerçekleştirilmelidir:

- Doğal baskı yapılacak kumaşların veya giysilerin belirlenmesi
- Doğal baskıda kullanılacak bitkilerin seçilmesi
- Doğal baskıda rengin ve desenin daha iyi çıkması için kumaşın ya da giysinin mordanlanması
- Düz zemin üzerine yayılan strecin üzerine kumaş veya giysinin yerleştirilmesi
- Kumaş veya giysi üzerine bitki, yaprak veya çiçeklerin yerleştirilmesi

- Renk ve desen geçişini arttırmak için FeSO_4 çözeltisine batırılan ince kumaşın battaniye olarak döşenmiş kumaş veya giysinin üzerine yayılması
- Üzerine bitkiler döşenmiş kumaşın demir veya silikon çubuğa sıkıca sarılması
- Rulo yapılan kumaş veya giysinin kaynatma veya buharla işlemde açılmaması için bağlanması
- Belli bir süre sıcak suda kaynatılan veya buhara tabi tutulan kumaşların soğutulduktan sonra açılması
- Açılan kumaş veya giysilerin üzerilerindeki bitkilerin temizlenmesi
- Temizlenen kumaş veya giysilerin kurutulması

Güncel Moda Pazarında Doğal Boyama Pratikleri ile Ticari ve Kültürel Değer Üretimi

Günümüzde tasarımcılar ve sanatçılar doğal boya tekniklerini günümüz moda pazarına entegre ederek sürdürülebilirlik, özgünlük ve etik üretim eksenlerinde önemli katkılar sunmaktadır. Bitkisel boyalar, atölye temelli üretim süreçleri ve deneysel tekstil yüzeyleri aracılığıyla endüstriyel boyamaya alternatif yaklaşımlar geliştirmekte; böylece modada çevresel etkiyi azaltan, izlenebilir üretim modellerini görünür kılmaktadırlar. Ortaya koyulan uygulamalar, doğal boyamanın yalnızca geleneksel ya da zanaatkâr bir pratik olmadığını, çağdaş tasarım diliyle birleştiğinde yenilikçi ve ticari değeri olan bir estetik üretebildiğini ortaya koymaktadır.

Bu üretimler aynı zamanda günümüz moda pazarında artan “hikâye odaklı ürün”, “yavaş moda” ve “benzersizlik” taleplerine yanıt vermektedir. Her biri tekrar edilemez renk tonları ve yüzey etkileri sunan doğal boyalı tekstiller, seri üretimden ayrılarak niş pazarlarda güçlü bir konum elde etmektedir. Bu bağlamda söz konusu tasarımcı ve sanatçılar, doğal boyamayı bir tasarım stratejisi olarak konumlandırmakta; modada kültürel miras, ekolojik bilinç ve çağdaş estetik arasında köprü kurarak hem tasarımcılar hem de bilinçli tüketiciler için yeni değer alanları oluşturmaktadır Tablo 3.’de günümüz modern doğal baskı ve boya sanatçılarından web sitesi olanların bazıları alfabetik sıra ile yer almaktadır.

Tablo 3. *Günümüzde doğal boyama ve baskı alanında çalışan bazı tasarımcılar ve web adresleri*

Sanatçının Adı	Sanatçının Web Adresi
Amanda De Beaufort	https://dyekween.com/
Bahar Bozacı	http://www.baharbozaci.com/
Bee Bowen	https://beebowen.com/
Beste Bonnard	https://tr.bestebonnard.com/
Gülfer Keskin	@gulferkeskinodemis (Instagram)
Irit Dulman	https://iritdulman.com/
Julie Dawis	http://www.foragesociety.com/
Kim McCormack	https://kimberleymactextiles.co.uk/
Kris Meraki	https://krismeraki.com/
Maggie Pate	https://www.nade-studio.com/
Monika Lorenz	https://www.blattwerktextil.com/
Nicola Brown	https://nicolabrown.ie/
Sahabatarae	www.sahabatarae.id/
Sue Jenkins	https://tonleaf.com/
Sydni Gause	https://www.sydnigausesilks.com/
Tracy Flanagan	https://www.tftextileart.com/
Wendy Qi	https://wowitswendydyeing.com/

Yapılan araştırmalar, ulusal ve uluslararası ölçekte giysi ve aksesuar üretiminde doğal boyama tekniklerini kullanan tasarımcı ve markaların (Tablo 4.), marka iş birlikleri, sergi ve atölye temelli üretim pratikleri aracılığıyla güncel moda pazarına çok boyutlu katkılar sunduğunu ortaya koymaktadır. Bu aktörler, özellikle yavaş moda yaklaşımı çerçevesinde bilinçli üretim, sorumlu tasarım ve etik tüketim kavramlarının yaygınlaşmasında belirleyici bir rol üstlenmektedir. Atölye temelli ve süreç odaklı üretim modelleri sayesinde moda endüstrisindeki hızlı ve

standartlaşma odaklı yaklaşımlara alternatif bir üretim anlayışı geliştirmektedirler.

Doğal dokuma yüzeyler üzerinde kök boya, ceviz kabuğu, nar kabuğu, indigo ve meşe palamudu gibi bitkisel kaynaklardan elde edilen boyar maddelerin kullanılması, sentetik kimyasallara olan bağımlılığı azaltarak üretim süreçlerinin çevresel etkisini önemli ölçüde düşürmektedir. Bu uygulamalar, yalnızca ekolojik sürdürülebilirliğe katkı sağlamakla kalmamakta; aynı zamanda her uygulamada değişkenlik gösteren renk tonları ve yüzey etkileri aracılığıyla tasarımda estetik çeşitliliği artırmaktadır. Bu bağlamda doğal boyama teknikleriyle geliştirilen giysi ve aksesuar koleksiyonları, seri üretimden ayrılan özgün nitelikleriyle hem niş pazarlarda konumlanmakta hem de günümüz moda pazarında kültürel, çevresel ve estetik değer üretimine katkı sunmaktadır.

Doğal Baskı ve Boyalı Ürünlerin Pazar Uygulamaları

Azalan kaynaklar, zarar gören doğa, teknoloji ile birlikte artan sağlık sorunları gibi etkenlerle doğal materyallere sahip, doğal yöntemlerle boyanarak baskı yapılmış ürünlere olan talep sürdürülebilir özellikleri nedeni ile de giderek tüketicilerden daha fazla talep görmektedir. Doğaya zarar veren ve doğal kaynakların hızla tükenmesine neden olan hızlı modanın hakim olduğu günümüz tekstil ve hazır giyim pazarında moda kavramı artık sürdürülebilir ve doğal modaya doğru yönelmektedir. Ancak burada markaların çoğu sürdürülebilirlik ve doğal kavramlarını kullanırken, uyguladıkları tasarım, üretim, dağıtım, tedarik zinciri süreçlerinin gerçekten sürdürülebilir ve doğal olup olmadığı çok fazla irdelememekte veya bu konuda şeffaf davranmamaktadır.

Gerçekten sürdürülebilir ve çevre dostu bir marka olmak sadece organik kumaş kullanmak, sürdürülebilir ürün elde etmek, üretiminin ve satışlarının küçük bir oranını bu konuda gerçekleştirmek yeterli değildir. Amaç bütünde çevre dostu sürdürülebilirliği sağlamak olmalıdır. Tüketim odaklı olan günümüz küresel pazarında her ne kadar birçok pazarda birçok etkene bağlı olarak sektörlerde daralma meydana gelse de tekstil ve hazır giyim sektöründe kumaş ve iplik pazarı gibi dar tanımlı pazarlarda 2024 yılından 2025 yılına doğru %5-7'lik bir büyüme, teknik tekstiller, ev tekstili, endüstriyel tekstil gibi geniş tanımlı alanlarda trilyon dolar bazında bir seviye ortaya çıkarken, 2035 yılına kadar %6-7'lik bir büyüme öngörülmektedir. 2025 yılı verilerine göre dünya küresel tekstil ve hazır giyim pazarı 2024 yılına göre pozitif bir büyüme kaydetmiştir (Özcan, 2025).

Sektörün içerisinde yer aldığı sürdürülebilirlik kavramı markalar için artık bir seçenek olmaktan çıkmış ve zorunluluk haline gelmiştir. Tekstil kumaşları pazar büyüklüğünün 2025-2035 tahmin dönemi boyunca %7,03'lük bileşik yıllık büyüme oranı (CAGR) sergilemesi beklenmektedir (Nagrale, 2021). Ürün tasarımlarında çevreci olunması, dayanıklılık, onarılabilirlik ve geri dönüştürülebilirlik özellikler ön plana çıkmaktadır, ticari koleksiyonların oluşturulmasının tedarik zinciri yönetimi ön plana çıkmaktadır. Çünkü artık dijitalleşen pazarda 2030 yılından itibaren karbon ayak izi, sürdürülebilirlik, kontrol edilebilirlik çevreci ve sürdürülebilir bir marka olarak pazarda rekabet üstünlüğü açısından şeffaf ayak izine sahip tedarik zinciri yönetimi temel alınacaktır.

Çevresel etkileri nedeniyle uzun süredir eleştirilen moda endüstrisi, sürdürülebilirliğe yönelik tasarım, üretim, pazarlama ve tedarik zincirinin olduğu bir süreçte yer almaktadır. Tüketiciler çevre konusunda daha bilinçli hale geldikçe, çevre dostu moda olan talep de artmaktadır. Bu hareketin kilit oyuncularından biri de, giysilerin tasarım, üretim ve pazarlamasını değiştiren ve daha küçük bir ekolojik ayak izi bırakan sürdürülebilir giyim baskısıdır (Rethinking the Future, 2025).

Uygulanan farklı doğal baskı teknikleri çevreci olmaları ve ortaya çıkardıkları renkler ile desenlerin benzersiz olması nedeni ile giderek daha fazla tercih edilmektedir. Ancak doğal baskı teknikleri kimyasal boyamalar ve konvansiyonel seri baskı üretim teknikleri gibi seri değildir. Sınırlı sayıda üretilen doğal baskılı ürünler genelde baskı ustaları ile zanaatkarlar tarafından uygulanmakta, bu da ürünlerin maliyetlerini arttırmaktadır.

Doğal tekstil ve giysi baskı ve boyama teknikleri, geleneksel olarak zanaatkarlar ve ustalar tarafından çok sınırlı ölçekte yapılmaktadır. Usta ve zanaatkarların dışında yerel, ulusal, uluslararası ve küresel pazarda yer alan doğal baskı ve doğal boyalı ürünleri üreten ve pazarlayan işletmeler 4 temel gruba ayrılmaktadır (Tablo 4.).

Tablo 4. *Tekstil ve Hazır giyim pazarında doğal baskı ve doğal boyama yapan işletme özellikleri ve ürünler*

Üretici ve Üretimi	Üretim Malzemeleri	Üretim Yeri	Üretimi	Ürünleri
Ustalar ve Zanaatkarlar (El İşçiliği)	Basit ekipman ve tüketici kimyasalları (tencere, gazlı ocak, ev tipi çamaşır-kurutma makinesi, sirke, kabartma tozu vb.)	Ev (mutfak veya garaj)	Başlıca doğal protein lifleri (örneğin, yün ve ipek, boyanmaları kolay olduğu için)	Kişisel kullanım: Tişört, atkı, kazak, şal, çorap vb.
Boya İşletmeleri Laboratuvar/ Stüdyo	Laboratuvar tipi ekipman ve bazı kimyasallar (boya maları, laboratuvar boyama makineleri, su banyosu, pH metre, asetik asit, mordanlar)	Stüdyo veya laboratuvar	Sınırlı boyama imkanı. Doğal protein ve selüloz lifleri (örneğin ipek, yün, pamuk, keten) boyayabilir. Miktar ve renk kalitesi tam olarak garanti edilemez.	Küçük partilerde üretilen, dokuma veya örme vb. ticari ürünler: atkı, çocuk giyimi; nevrresim takımı, havlu, peçete, çorap, tek kullanımlık mendil, halı, saç boyası, kozmetik, kırtasiye malzeme.
Küçük işletmeler (Geleneksel ve endüstriyel üretim)	Küçük ve orta ölçekli özel ekipman ve kimyasallar (Kazan, kaynatma kazanı, santrifüj kurutucu, ısı pompası, havalandırma vb.)	Atölyeleri olan geleneksel boya fabrikası	Sınırlı boyama imkanı. Doğal protein ve selüloz lifleri (örneğin ipek, yün, pamuk, keten) boyama. Miktar ve renk kalitesi üretime göre değişir	Küçük partilerde üretilen, dokuma veya örme vb. ticari ürünler: atkı, çocuk giyimi; nevrresim takımı, havlu, peçete, çorap, tek kullanımlık mendil, halı, saç boyası, kozmetik, kırtasiye malzeme.
Büyük ve Küresel Markalar (Endüstriyel üretim)	Otomatik kontrol/dijital iletişim özellikli orta ve büyük ölçekli endüstriyel ekipman/ makineler; toplu endüstriyel kimyasallar	Modern boya fabrikası	Çeşitli doğal veya sentetik elyaf/ malzemeler (yün, ipek, pamuk, keten, deri, kenevir, boynuz, ceviz kabuğu, sedenften yapılmış aksesuarlar vb)	Giyim ve tekstil ürünlerinin yanı sıra diğer doğal boya uygulamalarının tüm yelpazesi.

Tablo 4. doğal baskı ve boyama ürünlerinin mevcut pazarını yansıtmaktadır. Tablodan da görüldüğü gibi doğal baskı ve doğal boyama yapan işletmeler; el işçiliği, laboratuvar/stüdyo, küçük işletme ve endüstriyel olmak üzere 4 temel grupta yer alarak farklı pazar seviyeleri ve son kullanım amaçları için farklı şekilde işletilmektedir. Ustalar ve zanaatlar genelde evde ya da atölyeye çevirdikleri küçük alanlarda üretim yaparken, ürünlerini genelde sosyal medya üzerinden, oluşturdukları e-blog sitelerinden veya atölyelerinden kişisel satış çabası ile pazarlamaktadırlar. Mikro yapıda işletme konumundadırlar. Çok sınırlı tasarım ve üretim

gerçekleştirirler. Kişisel satış çabasında yüzyüze satış yaparken tüketicileri tasarım ve üretim sürecine dahil etmekte atölye çalışmaları da düzenleyerek çalışma sonucunda tüketicilerin kendi üretmiş oldukları doğal baskılı ve doğal boyalı ürünlerin satışını yine tüketiciye gerçekleştirmektedirler. Tüketiciler tasarım ve üretimin her aşamasında yer aldıklarında ürünü satın almaya daha istekli davranmakta, usta ile tüketici arasında ikili ilişkilerin ve fikir alışverişinin gelişmesi pazarda olumlu etki yaratmaktadır.

Modern doğal baskı ile boyama ustaları ve zanaatkarları ve sanatçılar doğal baskı ve boyama tekniklerini, kendi sanatlarını ve ürünlerini tanıtmak için dijital platformları da yoğun olarak kullanmaktadırlar. Oluşturdukları bloglarda ve sosyal medya hesaplarında (instagram, you tube, pinterest vb) ise kullandıkları lifler, teknikler, yöntemler, malzemeler, tasarım ve üretim süreci hakkında da bilgi vererek satışın yanı sıra doğal baskı ve boyama hakkında da bilgilendirme sağlamaktadırlar. Tasarımları ve üretimleri sınırlıdır ve tamamen el işçiliğine dayalıdır. Bu da ürünlerini daha eşsiz ve nadir kılmaktadır. Ürünlerinin ve sanatlarının tanıtımı için sergiler, fuarlar, kongreler, work-shop'lar, atölye çalışmaları, seminerler de pazarlama stratejileri arasında yer almaktadır. Küçük işletmeler ile büyük işletmeler de tanıtımlarını yine fuarlar, sergiler, web siteleri, sosyal medya hesapları (instagram, you tube, pinterest vb), kişisel satış çabaları, bloglar, defileler, magazinler ve farklı tanıtım araçları ile tanıtılmaktadırlar.

Günümüzde, giderek çevre bilincine sahip daha fazla işletme ve marka, tüketicilerin de talepleri doğrultusunda farklı seviyelerde doğal baskı ve boyama tekniklerini teşvik etmek için çaba sarf etmektedir. Örneğin; Patagonia gibi büyük markalar, bunu ürün yelpazelerine dahil etmenin yollarını denemektedir. Çevreye duyarlı, üretim süreçlerinde doğaya zarar vermeme prensibini taşıyan, koleksiyonlarında geri dönüşüme yer veren, su ve enerji tasarrufunu ön plana alan çevreci markalardan olan küresel marka Patagonia'nın, dut, karmin, nar, indigo vb. doğal boyalar kullanan "Clean Color Collection" temalı moda koleksiyonu doğa baskı ve boyama tekniklerini kullandığı koleksiyon olarak öne çıkmaktadır (Şekil 7.) (Clean Color Collection, 2017).

Clean Color koleksiyonu, Patagonia'nın sektörü değiştirme yolculuğunda attığı bir sonraki adımı temsil etmektedir. Patagonia gibi doğal baskı ve doğal boyamaya önem veren, doğal ve sürdürülebilir materyallerle üretim yapan markaların sayısı giderek artış göstermektedir. Ancak yine moda pazarının büyüklüğü dikkate alındığında bu markaların oranı toplamda hala azınlıkta kalmaktadır.



Şekil 7. Patagonia markası doğal boyalardan oluşan “Clean Color Koleksiyonundan örnekler, 2017”

<https://www.patagonia.com/stories/culture/design/experimenting-with-naturally-dyed-clothing/story-31868.html>

Moda markalarının sosyal sorumluluk bilinci ile karbon ayak izini azaltmak ve çevre bilincine sahip tüketicilere hitap etmek için doğal baskı ve bitki bazlı boyaları kullanmaları, bu konuda artan tüketici talebini karşılamalarını, benzersiz marka kimliğine sahip olmalarını ve çevre dostu kumaş ve boyalara yatırım yaparak uzun vadede sürekliliklerini sağlayıp, gelecekteki çevre düzenlemelerine daha kolay uyum göstermelerini sağlar. Böylece markalar, pazarda rekabet üstünlüğü sağlarken, çevre için yarattıkları olumlu etki ile güvenilirliklerini arttıırırlar ve pazarda yön veren marka konumuna gelebilirler.

Sonuç

Moda endüstrisinin çevre üzerindeki olumsuz etkileri dikkate alındığında, doğal boyama ve baskı tekniklerinin yeniden gündeme gelmesi hem çevresel sürdürülebilirliğe katkı sağlamakta hem de estetik ve kültürel değerler açısından zengin ürünlerin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. Sektörün içerisinde yer aldığı pazar, sürdürülebilirlik ve inovasyona doğru dönüştürücü bir değişim yaşamaktadır. Tekstil ve hazır giyim üretiminde sürdürülebilirlik kavramı giderek daha önemli bir odak noktası haline gelmektedir. Özellikle en büyük pazar payına sahip olan tişört segmentinde, kişiselleştirme ve özelleştirme giderek daha çok talep görmektedir. Akıllı tekstillerin entegrasyonu giderek ivme kazanır-

ken, Asya-Pasifik pazarı en hızlı büyüyen bölge olarak öne çıkmaktadır. Sektörde pazarlamada büyük bir öneme sahip baskı ve boyama teknikleri tüketici talepleri, çevresel ve teknolojik etkenler gibi bir çok etkenlere bağlı olarak sürekli gelişmekte ve değişim geçirmektedir. Küresel pazarın giderek dijitalleşmesi ile baskı ve boyama işlemlerinde dijital işlemler ile çevreye zarar veren kimyasallar da azalmaktadır.

Modern teknolojiye üretim sürecinin önemli aşamaları arasında boyama ve terbiye işlemleri gelmektedir. Mikrofiberlerin atık su arıtma sistemlerini atlayarak nehirlerle, okyanuslara ve yer altı sularına karışmasıyla ortaya çıkan çevre ve su kirliliği ile atık olarak biriken mikropplastikler, giysi ve kumaş atıkları, kimyasal atıklar gibi atıklar sürdürülebilir kaynaklar, çevre ve sağlık açısından çok büyük tehdiye oluşturmaktadırlar. Tekstil ve hazır giyim ürünleri zehirli azo boyalarla boyanıp zehirli terbiye kimyasallarıyla işlendiğinde, yıkama döngüsü sırasında lifleri dökülüp su yollarına ve kaynaklarına karıştığında çevre açısından geri dönülemez yıkıma neden olmaktadır. Bütün bu gelişmeler içerisinde Asya pazarının da büyük bir etkisi ile çok eski çağlardan gelen doğal baskı ve doğal boyama tekniklerinin önemi tekrar ortaya çıkmakta ve tüketicilerin talebi bu yönde giderek artmaktadır. Giderek düşük etkili, ekolojik açıdan bilinçli elyaflar ve etik uygulamaların yanısıra üretim sürecinde zehirli kimyasallara yer vermeyip, doğal boyalar kullanan ve doğal baskılar yapan daha önce yerel pazarlarda yer alan küçük markalar da küresel pazarda giderek yerini almaya başlamıştır. Elyaftan son işleme kadar, moda endüstrisinde devrim yaratabilecek ve onu çevre dostu bir geleceğe taşıyabilecek doğal baskı ve doğal boyama teknikleri gibi geçmişten gelen veya teknolojinin sağladığı dijital baskı ve dijital boyama gibi birçok yenilik pazarda mevcuttur. Giderek yok olan doğa, çevre kirliliği, artan sağlık sorunları gibi birçok etkenden dolayı, moda alanındaki öncü markalar, tasarımcılar, üreticiler, yetiştiriciler, ustalar, zanaatkarlar, tedarik zinciri yöneticileri, devletler, elyafların ve boyaların çevresel etkisini azaltmanın yollarını aramakta ve ayrıştıktlarında sağlıklı bitki büyümesini ve toprağı destekleyebilecek ambalaj yöntemlerini geliştirmektedirler. Pazarda tüketici taleplerini çok daha fazla dikkate alınmakta, tasarım, üretim ve pazarlama stratejilerinde kişiselleştirme çabaları ön plana çıkmaktadır. Tüketiciler artık, sosyal sorumluluğa önem veren markalara ve tasarımcılara yönelmekte, bireysel zevklerini yansıtan benzersiz, kişiselleştirilmiş ürünler talep etmektedir. Bu durum da markaları küçük ölçekli üretime ve niş ürünlere yöneltirken, bu alanda tasarımcı, usta ve zanaatkarların da pazarda daha çok yer almaksını sağlamaktadır.

Küresel pazarda hızlı modanın etkisi ile hala çok büyük bir tüketim ve atık ortaya çıkarken, pazarda doğal liflerle çalışan, doğal baskı tekniklerini uygulayan ustalar, zanaatkarlar veya küçük ölçekli markalar pazarda

her geçen gün daha fazla yer almaktadır. Doğal kaynaklar ile çevre dostu tasarım, üretim, dağıtım ve satış süreçlerini kullanarak çevre dostu giyim ve ambalaj üreten tasarımcı, üretici ve işletmeler gelenekseli ve teknolojiyi birleştirerek çevre dostu ve sürdürülebilir pazar konusunda inovatif yaklaşımlar getirmektedirler. Ancak tabi ki bu işletmelerin sayıları, üretim hacimleri, pazar kanalları küresel ve büyük markalara göre çok sınırlı kalmaktadır. Sürdürülebilir olmayan sentetik giysiler yerine çevre dostu kumaşlar üretmek ve teşvik etmek, hızlı modanın ve dolayısı ile ortaya çıkan atıkların azalmasını sağlayarak daha sürdürülebilir ve çevre dostu bir pazarın gelişmesine olanak sağlayacaktır.

Kaynakça

- Arif, M. (2025). *Ecoprint! High value creativity from natural dyes*. Mitra İnsani. March 22, 2025. <https://mitrainsani.or.id/en/article/ecoprint-high-value-creativity-from-natural-dyes>, Erişim Tarihi: 20.11.2025
- Bilir, M. Z. (2018). Ekolojik Boyama Esaslı Çok Renkli Yüzey Tasarımı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* 20: 63–73. (Yaz 2018) <https://doi.org/10.17484/yedi.384974>
- Botanical Colors. (2025). *How to Mordant*. Botanical Colors. <https://botanicalcolors.com/how-to-mordant/> Erişim Tarihi: 22.11.2025
- Cardon, D. (2025). *Natural dyes - Sources, tradition, technology and science*. Archetype Publications Ltd., London, December 14, 2025.
- Che, J., Yang, X. (2022). A recent (2009–2021) perspective on sustainable color and textile coloration using natural plant resources. *Heliyon* 8(10):e10979. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2022.e10979>
- Dev, V. R. G., Venugopal, J., Sudha, S., Deepika, G., Ramakrishna, S.. (2009). Dyeing and antimicrobial characteristics of chitosan treated wool fabrics with henna dye. *Carbohydrate Polymers* 75(4): 646–650. 24 February, 2009. <https://doi.org/10.1016/j.carbpol.2008.09.003>
- Deveoğlu, O., Karadağ, R. (2011). Genel bir bakış: doğal boyarmaddeler. *Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 23(1), 21–32. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/marufbd/article/187408>
- Du Luat, A. (2025). *Paying the Price for Fast Fashion: Uncovering the Environmental and Social Costs*. Wildlife&Welfare. Environmental Calender. <https://www.wildlifeandwelfare.org/news-blog/fast-fashion> Erişim Tarihi: 12.10.2025
- Dulman, I. (2025). The 10 Fundamentals of Eco-Printing. <https://iritdulman.com/the-10-fundamentals-of-eco-printing/> Erişim Tarihi: 21.11.2025
- European Parliament. (2025). *Fast fashion: EU laws for sustainable textile consumption*. TOPICS European Parliament. September 12, 2025. <https://www.europarl.europa.eu/topics/en/article/20201208STO93327> Erişim Tarihi: 07.10.2025
- Fashion United. (2022). *Global fashion industry statistics*. Fashion United. <https://fashionunited.com/statistics/global-fashion-industry-statistics> Erişim Tarihi: 07.10.2025.
- Geetha, B., Sumathy, V. (2013). Extraction of natural dyes from plants. *International Journal of Chemistry and Pharmaceutical Sciences*, 1(8), 502–509. https://www.researchgate.net/publication/329058662_Extraction_of_Natural_Dyes_from_Plants
- Haji, A. (2019). Natural dyeing of wool with henna and yarrow enhanced by plasma treatment and optimized with response surface methodology. *Journal of the Textile Institute*, 111(4), 467–475. <https://doi.org/10.1080/00405000.2019.1642710>
- Islam, T., Repon, M. R., Islam, T., Sarwar, Z., Rahman, M.M. (2023). Impact of textile dyes on health and ecosystem: a review of structure, causes, and

- potential solutions. *Environmental Science Pollution Research* 30: 9207-9242. <https://doi.org/10.1007/s11356-022-24398-3>
- Kala, A. (2025). *The Indus Valley's Surprising Role in the History of Cotton*. Enroute Indian History. Octobre 6, 2025. <https://enrouteindianhistory.com/the-indus-valleys-surprising-role-in-the-history-of-cotton/> Erişim Tarihi: 02.12.2025
- Karaali, A. ve Özçelik, B. (1993). Gıda katkısı olarak doğal ve sentetik boyalar. *Gıda*, 18(6), 389–396.
- Karakoç, D., Can, D. İ. (2021). Ekolojik baskıda yenilikçi yaklaşımlar: Pas baskı Shibori. *STAR–Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 279-289. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2034727?Utm_source=
- Kayahan, E., Karaboyacı, M., Dayık, M. (2016). Bitkisel atıklar kullanılarak yün, pamuk ve rejenere soya lifleri için ekolojik boyama. *Tekstil ve Mühendis*, 23(102), 111–125.
- Khatri, A., White, M. (2016). *Sustainable dyeing technologies*. In Sustainable Apparel–Production, Processing and Recycling; Edited by: Blackburn, R., Woodhead Publishing Series in Textile. : Sawston, UK, Pages 135–160. ISBN: 978-1-78242-339-3, <https://doi.org/10.1016/C2014-0-02597-X>
- Kiran, S., Adeel, S., Yousaf, M. S., Habib, N., Hassan, A., Qayyum, M. A., Abdullah, M. (2020). Green dyeing of microwave treated silk using coconut coir based tannin natural dye. *Industria Textila*, 71(03), 227–234. <https://doi.org/10.35530/it.071.03.1666>
- Lara, L. R., Cabral, I., Cunha, J. (2022). Ecological approaches to textile dyeing: A Review. *Sustainability*. 14(14): 8353. <https://doi.org/10.3390/su14148353>
- Maiti, R. (2025). The Environmental Impact of Fast Fashion, Explained, Earth Organization. January 20th, 2025. <https://earth.org/fast-fashions-detrimental-effect-on-the-environment/>
- Makvandi, P., Iftekhar, S., Pizzetti, F., Zarepour, A., Zare, E. N., Ashrafizadeh, M., Agarwal, T., Padil, V. V. T., Mohammadinejad, R., Sillanpaa, M., Maiti, T. K., Perale, G., Ali Zarrabi, A., Filippo Rossi, F. (2021). Functionalization of polymers and nanomaterials for water treatment, food packaging, textile and biomedical applications: A review. *Environmental Chemistry Letters* 19:583–611. <https://doi.org/10.1007/s10311-020-01089-4>
- Manian, A.P., Paul, R., Bechtold, T. (2016). Metal mordanting in dyeing with natural colourants. *Coloration Technology*. 132(2),107-113 <https://doi.org/10.1111/cote.12199>
- Mongkhlorattanasit, R., Klaichoi, C., Sarnium, J., Jareonsapyanant, P., Sasivatchutikool, N., Pattavanitch, J., Rungruangkitkrai, N. (2014). Effect of dye concentration on UV protection property of silk fabric dyed with purple corn cob using pre-Mordanting method. *Advanced Material Research* (1010–1012):508–511. <https://doi.org/10.4028/www.scientific.net/AMR.1010-1012.508>

- Nagrale, P. (2021). *Textile Fabrics Market*. Market Research Future. February 2021. 188 pages. <https://www.marketresearchfuture.com/reports/textile-fabrics-market-8231> ErişimTarihi: 20.11.2025
- Niinimäki, K., Peters, G., Dahlbo, H., Perry, P., Rissanen, T., Gwilt, A. (2020). The environmental price of fast fashion. *Nature Reviews Earth & Environment*, 1(4), 189- 200.
- Nurmasitah, S., Sangadah, S. F., Musdalifah. (2023). The quality of jatropa leaf ecoprint products using steaming and pounding techniques, in IOP Conference Series: Earth and environmental science, IOP Publishing. 1203 012020. <https://doi.org/10.1088/1755-1315/1203/1/012020>
- Nuss, K. (2025). What is eco-printing?. <https://www.katharinanuss.ca/ecoprinting>
- Nyoman, D., Dewi, Y. (2021). Application of eco print techniques using fruit and vegetables, *Bhumidevi Journal of Fashion Design*, 1(1): 152–158. <https://doi.org/10.59997/bhumidevi.v1i1.300>
- Özcan, A. (2025). 2025 Tekstili Sarstı: 2026 Bir Toparlanma Yılı mı?. ITEKS. 23.12.2025 <https://www.iteks.com/haberler/2025-tekstili-sarsti-2026-bir-toparlanma-yili-mi> Erişim Tarihi: 23.12.2025.
- Rethinking the Future. (2025). *Eco-Friendly Fashion: How Sustainable Clothing Printing is Changing the Industry*. Rethinking the Future. <https://www.re-thinkingthefuture.com/technologies/gp1957-eco-friendly-fashion-how-sustainable-clothing-printing-is-changing-the-industry/> Erişim Tarihi: 01.12.2025
- Pawlak, K., Puchalska, M., Miszczak, A., Rosłonec, E. ve Jarosz, M. (2006). Blue natural organic dyestuffs – from textile dyeing to mural painting separation and characterization of coloring matters present in elderberry, logwood and indigo. *Journal of Mass Spectrometry*, 41, 613-622.
- Perschau, K. (2025). *Fashion for the earth : Eco-innovations reshaping the clothing market*. earthday.org. August 6, 2025. <https://www.earthday.org/eco-innovations-reshaping-the-clothing-market/> Erişim Tarihi: 07.10.2025
- Prabhu, K. H., Bhute, A. S. (2012). Plant based naturel dyes and mordants: A Review. *Journal of Natural Product and Plant Resources* 2(6): 649-664. ISSN : 2231 – 3184 Scholar Research Library.
- Rehman, F., Naveed, T., Nadeem, M., Wei, W. (2017). Study on tencel fabric dyeing with pomegranate peel natural dyes. *Asian Journal of Chemistry*, 29(10), 2279–2284. <https://doi.org/10.14233/ajchem.2017.20761>
- Sandin, G., Roos, S., Spak, B., Zamani, B., Peters, G. (2019). *Environmental assessment of Swedish clothing consumption*. Mistra Future Fashion Report 2019:05. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.30502.27205>
- Saxena, S., Raja, A.S.M. (2014). *Natural dyes: sources, chemistry, application and sustainability issues*. In: Roadmap to Sustainable Textiles and Clothing: Eco-friendly Raw Materials, Technologies, and Processing Methods. Ed: Subramanian Senthilkannan Muthu. Textile Science and Clothing Technology. pp. 37-80. Springer, eBook ISBN: 978-981-287-065-0. Singapore. https://doi.org/10.1007/978-981-287-065-0_2

- Shahid, M., Shahid-Ul-Islam, Faqeer, M. (2013). Recent advancements in natural dye applications: a review. *Journal of Cleaner Production* 53:310–331. 15 August 2013. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2013.03.031>
- Sillanpää, M., Ncibi, M. C. (2019). *The Circular Economy: Case Studies about the Transition from the Linear Economy*, Academic Press: Cambridge, Elsevier Publishing, MA, USA. ISBN: 9780128152676
- Unnatisilk (2019). Indian dyes and dyeing industry during 18–19th century. Unnati Silks. November 27, 2019. https://www.unnatisilks.com/blogs/fiber-talk/indian-dyes-and-dyeing-industry-during-18-19th-century?srsId=AfmBOooZiEJ27k-bhWU6qV2sMX7WvFhpWZmZb6d16J1zHXJqzBn_rn15
- Upshall, L. (2025). *Steaming VS boiling your eco-print bundles*. Gumnut Magic. June 18, 2025. <https://www.gumnutmagic.com/steaming-vs-boiling-your-eco-print-bundles/> Erişim Tarihi: 07.10.2025
- Vankar, P. (2000). Chemistry of natural dyes. *Resonance*. 5, 73-80. <http://doi.org/10.1007/BF02836844>
- Wilson, J. (2022). *Toxic textiles: The chemicals in our clothing*. November 4, 2022. Fashion for The Earth. <https://www.earthday.org/toxic-textiles-the-chemicals-in-our-clothing/> Erişim Tarihi: 12.09.2025
- Worley, D. (2020). *New Textile Exchange report shows latest trends in the preferred fiber and materials market – growth in most areas but not at the speed and scale required*. Textile Exchange. June 29, 2020. <https://textileexchange.org/news/new-textile-exchange-report-shows-latest-trends-in-the-preferred-fiber-and-materials-market-growth-in-most-areas-but-not-at-the-speed-and-scale-required/> Erişim Tarihi: 23.11.2025
- Yi, E., Cho, J. Y. (2008). Color analysis of natural colorant-dyed fabrics. *Color Research and Application* 33:148-157 February 22, 2008. <https://doi.org/10.1002/col.20390>

//

Bölüm 9

ÇALGI YAPIMINDA MİNİMALİZM

Merve AYTAÇ¹

¹ Lutiye, ORCID: 0000-0003-1212-2884

1. Giriş

Minimalizm, her ne kadar Batı düşüncesi içinde 20. yüzyılın ikinci yarısında belirginleşen bir estetik ve düşünsel yönelim olarak tanımlansa da, bu yaklaşımın beslendiği kavramsal kaynaklar Batı modernizmiyle sınırlı değildir. Özellikle Doğu estetik geleneğinde yer alan *Wabi-Sabi* düşüncesi, sadelik, geçicilik, eksiklik ve kusur kavramlarını estetik bir değer alanı olarak ele alması bakımından minimalizmin öncül bir düşünsel zemini olarak değerlendirilebilir. Batılı sanatçı ve kuramcılarının 20. yüzyıl boyunca Doğu felsefeleri ve yaşam pratiklerine yönelmesi, bu estetik yaklaşımın Batı bağlamında yeniden yorumlanmasına ve kuramsallaştırılmasına zemin hazırlamıştır.

Bu yönelim, gündelik yaşam pratiklerinden sanatsal üretim biçimlerine uzanan geniş bir etki alanı yaratmıştır. Sadelik, gereksiz olanın ayıklanması ve sürecin görünür kılınması gibi ilkeler, mimarlık, tasarım, müzik ve görsel sanatlar başta olmak üzere pek çok alanda belirgin hâle gelmiştir. Minimalizm, bu bağlamda estetik bir tercih olmaktan ziyade dünyayla kurulan ilişkinin yeniden tanımlandığı bir düşünme biçimi olarak ele alınmalıdır. Yaşam alanlarından nesne kültürüne, giyimden üretim pratiklerine kadar uzanan bu yaklaşım, “azaltma” fikrini niceliksel bir eksilme değil, anlam yoğunlaştırma olarak kavramsallaştırır.

Müzik alanında minimalizm, modernist dönemin karmaşık yapısal ve teknik yoğunluğuna karşı geliştirilen bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Tekrarlayan desenler, sınırlı ses malzemesi, sabit ya da yavaş dönüşen ton alanları ve düşük dinamik çeşitlilik, bu estetik yönelimin belirgin özellikleri arasında yer alır. Minimalist besteciler, müzikal anlatıyı dramatik gelişimden çok süreçsel süreklilik üzerinden kurar. Armoni, melodi, biçim ve enstrümantasyon düzeyinde yapılan sadeleştirmeler, müziğin zamansal boyutunu ve dinleme ediminin kendisini merkeze alır. Bu yaklaşım, müzikal deneyimi yoğunlaştıran hipnotik bir etki alanı üretir.

Minimalizmin müzikte ortaya koyduğu bu indirgemeci tavır, çalgı kavramını da dolaylı biçimde dönüştürür. Çalgı, virtüöziteyi ve teknik gösteriyi destekleyen bir araç olmaktan çıkarak, sürecin işleyişini mümkün kılan bir bileşen hâline gelir. Bu durum, çalgı yapımı ve lutiye düşüncesi açısından önemli bir kırılma noktasıdır. Çünkü minimalizm, çalgının tarihsel biçim repertuarı ve sembolik değerlerinden hareket etmek yerine, onu ses üretimindeki işlevi ve yapısal rolü üzerinden yeniden düşünmeyi teşvik eder.

Bu noktada minimalizm, çalgı yapımını biçimsel sadeleşme düzeyinde ele almakla yetinmez; üretim sürecinde alınan kararların gerekçelendirilmesini talep eden bir çerçeve sunar. Hangi malzemenin seçildiği,

hangi müdahalelerin yapıldığı ya da hangi izlerin bilinçli biçimde korunduğu soruları, minimalist düşünceyle birlikte merkezi bir önem kazanır. Çalgı yapımı, böylece tamamlanmış ve değişmez bir nesne üretme pratiği olmaktan çıkar; zamanla, kullanım ile birlikte dönüşen açık bir süreç olarak ele alınır.

Bu çalışma, minimalizmi müzik ve sanat tarihi bağlamında ele almanın ötesine geçerek, çalgı yapımı ve lutiye düşüncesiyle kurduğu ilişkiler üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Minimalist estetiğin sunduğu indirgemeci ve süreç odaklı yaklaşım, lutiye pratiğinde bilgi üretimi, yapısal kararlar ve etik sorumluluklar açısından verimli bir tartışma alanı açmaktadır. Bu bağlamda minimalizm, çalgı yapımında bir stil ya da biçim tercihi olarak değil; üretim bilgisini yeniden düzenleyen bir düşünsel araç olarak ele alınacaktır.

2. Minimalizm ve *Wabi-Sabi*

Minimalizm kavramı Batı düşüncesinde “Minimalizm” başlığı altında ele alınırken, Doğu estetik geleneğinde benzer bir yaklaşım *Wabi-Sabi* felsefesi üzerinden karşımıza çıkar. Kökenleri yaklaşık 15. yüzyıla uzanan *Wabi-Sabi*, Japonya’da özellikle gündelik yaşamda ve nesne kültüründe egemen olan aşırı süsleme, gösteriş ve zenginlik anlayışına yönelik bir eleştiri olarak ortaya çıkmıştır. Bu felsefe, doğallık dışındaki unsurların yaşamdan ayıklanmasını, sadeliğe yönelmeyi ve geçiciliğin kabulünü savunur.

Amerikalı sanatçı ve yazar Leonard Koren, *Wabi-Sabi: Artists, Designers, Poets & Philosophers* adlı eserinde *Wabi-Sabi*’yi Japon estetik anlayışının merkezî bir bileşeni olarak tanımlar. Koren’e göre Batı’da Antik Yunan kökenli güzellik ve kusursuzluk idealleri ne anlama geliyorsa, *Wabi-Sabi* de Japon estetik düşüncesinde benzer bir konuma sahiptir. *Wabi-Sabi*, bir estetik tercihin ötesinde, bir yaşam biçimi ve dünyayla kurulan ilişkinin özgül bir formu olarak kavranır (Koren, 2017, s. 21). Batı dillerinde *Wabi-Sabi*’ye en yakın karşılık olarak çoğu zaman “rüs-tik” kavramı önerilse de, bu terim felsefenin sınırlı bir boyutunu karşılar. Rüstik, yüzeydeki sadeliği ve doğallığı çağrıştıırken, *Wabi-Sabi* bundan daha kapsamlı bir estetik ve ontolojik çerçeve sunar. İlkel sanatla bazı biçimsel ortaklıklar taşısa da, *Wabi-Sabi* temsili ya da sembolik bir anlatım dili kullanmaz; doğrudan deneyime ve sezgiye dayanır.

“Wabi” ve “Sabi” terimleri kökensel olarak farklı anlamlar taşır. Wabi; yalınlık, sadelik, doğallık ve bilinçli eksiklik üzerinden tanımlanan bir yaşam pratiğini ve ruhsal yönelimi ifade eder. Sabi ise yaşlanma, yıpranma, eskime ve zamanın izleriyle oluşan estetik değeri betimler. Bu iki

kavram bir araya geldiğinde *Wabi-Sabi*, kusurlu, geçici, tamamlanmamış ve mütevazı olanın alışılmadık güzelliğini tanımlayan bir estetik anlayış hâline gelir.

Erin Niimi Longhurst, *Japonizm* adlı çalışmasında *Wabi-Sabi*'yi kusursuz olmayanın ve geçiciliğin güzelliği olarak tanımlar. Zamanın akışı, büyüme, çürüme ve ölüm gibi süreçlerin kabulü, bu estetik anlayışın ayrılmaz bir parçasıdır (Longhurst, 2019, s. 65).

Wabi kavramı: Yaşam pratiğine ve manevi bir yola, Öznel ve ruhsal deneyime, Felsefi bir duruşa, Mekânsal algıya işaret eder. Sabi kavramı: Materyal nesnelere ve sanatsal üretime, Nesnel ve dışsal olana, Estetik bir ülküye, Zamansal süreçlere gönderme yapar (Koren, 2017).

Wabi-Sabi'nin daha iyi anlaşılabilmesi için 19. ve 20. yüzyıl modern yaşam pratikleriyle karşılaştırılması önemlidir. Modernizm, sanayileşmenin hız kazandığı bu dönemde toplumsal yaşam üzerinde güçlü bir baskı oluşturmuş; savaşılar, kentleşme ve seri üretim, bireyin yaşam pratiklerini yeniden sorgulamasına neden olmuştur. Koren'e göre *Wabi-Sabi* ile Modernizm arasındaki temel ayrım, estetikten çok dünya görüşüne ilişkindir. Modernizm; akılcılık, evrensellik, ilerleme ve teknolojiye duyulan güven üzerine kuruluyken, *Wabi-Sabi* sezgisel, bağlamsal ve doğayla uyumlu bir yaklaşımı temsil eder (Koren, 2017, s. 25).

Bu iki yaklaşım arasında şu temel karşıtlıklar öne çıkar: Modernizm kamusal, rasyonel, mutlak ve prototip temellidir; seri üretimi, geometrik düzeni ve kusursuzluğu yüceltir. *Wabi-Sabi* ise öznel, sezgisel, görelî ve duruma özgüdür; doğayla uyumu, organik formları, yıpranmayı ve geçiciliği estetik bir değer olarak kabul eder. Modernizm geleceğe ve ilerlemeye odaklanırken, *Wabi-Sabi* anı ve mevsimselliği esas alır.

3. Minimalizmin Çağdaş Sanattaki Konumlanışı

Batı bağlamında minimalizm, kavramsal çerçevesini 20. yüzyılın ortasında belirginleştirmiştir (Strickland, 2000). Terim, modern sanat literatüründe Richard Wollheim'in 1965'te yayımladığı *Minimal Art* başlıklı makaleyle kuramsal bir ad kazanır. Wollheim (1965), New York merkezli yeni soyut eğilimleri tanımlamak amacıyla "minimal sanat" ifadesini kullanır ve dönemin pratiklerini tartışmak için işlevsel bir kavramsal zemin kurar.

Minimalizm, Soyut Dışavurumculuğun duygusal yoğunluğuna ve özne merkezli jestlerine karşı gelişen bir estetik tutum olarak okunabilir. Bu bağlamda tarafsızlık, nesnellik ve biçimsel yalınlık öne çıkar; yapıt, kişisel dışavurumun taşıyıcısı olmaktan çok kendi maddi ve mekânsal

varlığı üzerinden değerlendirilir. Böylece temsile yaslanmayan bir nesne mantığı güçlenir; malzeme, ölçü, tekrar ve yerleştirme, anlam üretiminin belirleyici öğeleri hâline gelir. Endüstriyel malzeme kullanımı, tekrar eden formlar ve geometrik düzen, bu yaklaşımın belirgin bileşenleri arasında yer alır (Strickland, 2000).

Minimalizmin etkisi, görsel sanatların dışına taşarak farklı disiplinlerde karşılık bulur. Edebiyatta kelime ekonomisi ve yüzeyde kurulan anlam, müzikte tekrar ve sınırlı malzeme, mimarlıkta indirgemeci tasarım tutumu bu yayılımın güçlü örnekleri arasında sayılabilir (Obendorf, 2009, s. 51–52). Bauhaus'un işlevsellik ve sadelik ekseninde kurduğu eğitim modeli, tasarım kararlarının gerekçelendirilmesi fikrini belirginleştirir. "Form fonksiyonu izler" ilkesi de bu bağlamda modern tasarım düşüncesinin merkezî bir düğüm noktasına dönüşür (Erkmen, 2009).

Wabi-Sabi ile minimalizm, farklı kültürel bağlamlarda biçimlenmiş olsalar da sadelik, doğallık ve fazlalığın geri çekilmesi eksenlerinde kesişir. *Wabi-Sabi*, kusuru, geçiciliği ve tamamlanmamışlığı estetik değer merkezinde yerleştirir; bu yönüyle Batı minimalizminin biçimsel indirgemeciliğine daha derin bir varoluşsal ve etik katman ekler. Çalgı yapımı, teknik bilgi ve ustalık becerileriyle sınırlı bir üretim alanı gibi okunmamalıdır; değer yargıları, etik tercihler ve dünyayla kurulan ilişki burada somutlaşır. Lutiye etiği, malzeme seçimi, müdahale sınırları ve üretim izleriyle kurulan ilişki çevresinde şekillenir. *Wabi-Sabi* ile minimalist yaklaşımlar, bu etik çerçevenin yeniden düşünülmesini mümkün kılar. *Wabi-Sabi*, kusur, geçicilik ve tamamlanmamışlık kavramlarını estetik bir değer olarak kabul eder; bu kabul, lutiye pratiğinde sık rastlanan "mükemmelleştirme" baskısını sorgulamak için güçlü bir kapı açar. Yüzeylerin kusursuzlaştırılması, simetrinin zorlanması ve üretim izlerinin silinmesi çoğu zaman ustalık göstergesi sayılır; *Wabi-Sabi* perspektifi bu müdahalelerin malzemenin tarihini ve yapım sürecinin izlerini görmezleştirdiğini vurgular (Koren, 2017).

Minimalist yaklaşım, çalgı yapımında etik bir sınır fikri önerir. Fazlalığın ayıklanması, biçimsel sadeleşmeden çok üretim sürecindeki kararların gereklilik temelinde sorgulanması anlamına gelir. Bu çerçevede lutiye etiği, "yapılabilecekler" listesinden çok kaçınılması gereken müdahaleler üzerinden tarif edilebilir (Obendorf, 2009, s. 50).

Wabi-Sabi'nin zamana açık estetik anlayışı, çalgı yapımında yaşlanma ve kullanım izlerine yönelik yaklaşımı dönüştürür. Verniğin çatlaması, yüzeyin matlaşması ya da malzemenin renk değiştirmesi bozulma gibi değil, çalgının yaşam sürecinin doğal sonucu gibi ele alınır. Bu bakış, çalgının tamamlanmış bir ürün yerine zamanla dönüşen bir varlık olarak

kavramsallaştırmayı destekler. Güncel lutiyelekte tasarım ve doğrulama süreçleri müdahale kapasitesini büyütür; bu genişleme daha dikkatli bir etik konumlanış gerektirir. Bu etik hat, teknik olarak mümkün olan her müdahalenin zorunluluk üretmediğini hatırlatır (Koren, 2017).

Diğer yandan minimalizm edebiyatta anlam, derin sembolik katmanlardan çok metnin yüzeyinde kurulur; kelime kullanımında ekonomi ve süslemelerin geri çekilmesi belirgindir (Obendorf, 2009, s. 51–52). Minimal şiir, bilinçli boşluklar ve eksiltilmiş anlatım yoluyla okurun yorum alanını genişletir (Sweetser ve Sullivan, 2012, s. 153). Haiku geleneğinin tarihsel dönüşümü bu bağlamda önemli bir arka plan sunar (Tekmen, 2010, s. 151).

Minimalist müzikte ses sayısı, aralıklar ve dinamikler daraltılabilir; uzun süreli sesler ve döngüsel hareketler çok sınırlı değişimlerle tekrarlanabilir (Urmetzer, 1984, s. 18). Satie'nin *Vexations* çalışması tekrarın algısal etkisini sınavan bir örnek olarak anılır. Cage'in *4'33*" performansı dinleme edimini kompozisyonun kurucu bileşeni olarak öne çıkarır (İlyasoğlu, 1994). La Monte Young'ın *Trio for Strings* çalışması, süreklilik ve sessizlik gerilimini uzun sürelerde kurar (Schwarz, 1996). Tom Johnson'ın minimalizmi "minimal nota, çalgı ve dar aralıklar" üzerinden tanımlaması bu yönelimin kavramsallaştırılmasına katkı sunar (Kaya, 2011, s. 17).

Minimalist yönelim, 1960'larda performans temelli akımlarla kesişerek yeni bir tartışma zemini üretir. Bu kesişimin en görünür örneklerinden Fluxus, sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların silinmesini savunur; zaman, mekân ve imgeyi gündelik deneyimin sürekliliği içinde ele alarak sanatın yaşamdan ayrı, özerk bir alan olarak konumlandırılmasına itiraz eder. Bu çerçevede Fluxus ile minimalizm, savaş sonrası dönemde güçlenen sanat kurumuna yönelen eleştiriler üzerinden yakınlık kurar; ancak Fluxus Dada kökenli sanat-karşıtı bir estetikten beslenirken minimalizm, eleştirdiği sanat dünyasının içinde konumlandığı için kurumsal olarak daha kolay soğurulmuştur (Revich, 2018). Fluxus'un dinamik karakteri "akış" kavramıyla açıklanır; "flux" sözcüğünün akış, hareket, kabarma ve yükseliş gibi anlam katmanları akımın durağanlığa karşı tavrını görünür kılar (Yılmaz, 2006, s. 262). Konserler, performanslar ve disiplinlerarası etkinlikler aracılığıyla uluslararası bir çevreye dönüşen Fluxus içinde Dick Higgins'in "Intermedia" kavramsallaştırması, üretimlerin tek bir sanat alanına indirgenemeyen niteliğini açıklamak bakımından belirleyicidir (Arapoğlu, 2015, s. 41–42). Fluxus içindeki minimalist nitelikli örnekler arasında George Brecht'in *Saxophone Solo (Fluxus Version 1)* (1962) gibi işleri öne çıkar; eylemi en kısa dizgeye indirgerken estetik etkiyi gündelik bir jest düzeyinde ku-

rar ve minimalizm ile performans sanatı arasındaki geçişliliği görünür kılar. Bu hat, ses ve müzik enstrümanlarına yönelik performatif müdahaleler ile skor temelli öneriler üzerinden çalgıyı sabit bir nesne değil, dönüştürülebilir bir eylem alanı olarak düşünmeye yöneltmiş; böylece minimalizm perspektifinden gelişen işlev-merkezli çalgı tasarımı arayışlarına kavramsal bir zemin sağlamıştır (Friedman, Higgins, & Smith, 2025; Hölling, 2021).

Fluxus bağlamında üretimler veren sanatçılar 20. yüzyılın ikinci yarısında postmodern sanat ve tasarımın yön değiştirmesinde; sanat akımlarının dönüşümünde, paradigma kaymalarında ve bu dönüşümlere eşlik eden toplumsal hareketlerde belirleyici bir rol üstlenmiştir. Bu çizgide üretim veren sanatçılar, tasarımcılar ve icracılar ise çalgı yapımı ve tasarımı alanını—müzik/çalgı yapım endüstrisi dâhil—yeniden çerçevelemiş; kişiye özel, butik ve geleneksel/konvansiyonel çalgı yapım pratiklerini doğrudan ya da dolaylı biçimde etkilemiştir (Turan, 2024, s. 153). Fluxus'un açtığı bu düşünsel alan, çalgı tasarımında işlevi öne çıkaran, fazlalığı geri çeken minimalist eğilimleri de tetiklemiş ve belirli yönelimleri görünür kılmıştır.

Müzikte minimalizmin tekrar, sınırlı malzeme kullanımı ve süreç odaklı yapı anlayışı üzerinden geliştirdiği estetik tutum, çalgı yapımı ve lutiye düşüncesi açısından salt bir icra yaklaşımının ötesinde üretim bilgisinin nasıl kurgulandığını sorgulayan bir çerçeve olarak okunmalıdır. Minimalist bestecilerin ses, zaman ve yapı ilişkisini indirgeme yoluyla görünür kılması, çalgı da tarihsel biçim kalıplarının taşıyıcısı bir nesne olmaktan çıkarak, ses üretim koşullarının açıkça izlenebildiği bir sistem olarak ele almayı mümkün kılar. Bu noktada minimalizm, çalgı yapımında biçimsel sadeleşmenin ötesine geçerek, lutiye pratiğinde hangi yapısal öğelerin zorunlu, hangilerinin alışkanlık yoluyla sürdürüldüğü sorusunu gündeme getirir. Böylece müzikteki minimalist süreç mantığı, çalgı yapımında karar verme, müdahale sınırları ve üretim etiği üzerine kurulacak tartışmalar için kavramsal bir zemin oluşturur.

4. İndirgemecilik (Reductivism):

İndirgemecilik, deneysel müzik bağlamında sessizliğin dinamikleri ve sessizliğin yapısal kullanımı etrafında gelişen bir estetik yönelim olarak tanımlanabilir. İndirgemeci yaklaşımlar; azaltma, kavramsal daraltma ve uygulamaya yönelik sınırlama stratejilerine gönderme yapar. Bu yönelimlerde tekrar, indirgeme sürecinin temel tekniklerinden biri olarak öne çıkar ve görsel sanatlar ile müzik alanında benzer biçimlerde uygulanır. İndirgeme, matematiksel ve mantıksal süreçlere dayanan minimalist kavramlarla kesiştiğinde, uygulama düzeyinde oldukça karma-

şık sonuçlar üretebilir. Buna karşın, kavramsal olarak karmaşık bir yapı, son derece sade bir uygulamayla temsil edilebilir. Frank Stella, indirgeme mantığının uç noktasını “what you see is what you see” ifadesiyle özetler. Stella’ya atfedilen bu söz, minimalist estetiğin açıklık ve doğrudanlık talebini yoğun biçimde formüle eder. Bu çerçevede yapıtın dışsal çağrışımlar üretmesi beklenmez; yapıt, kendi maddi varlığıyla algılanmak üzere kurulur (Glaser, 1966, s. 58).

İndirgemecilik bağlamında materyal indirgeme ile yapısal indirgeme arasında önemli bir ayrım bulunur. Materyal indirgeme, nesnelerin ya da ses malzemesinin niceliksel olarak azaltılmasına odaklanırken; yapısal indirgeme, estetik ya da müzikal organizasyonun sadeleştirilmesini hedefler. Bu yaklaşım, minimal sanat ve minimalist müzikte görülen, basit kompozisyon ilkelerinin ardışık biçimde uygulanmasıyla karakterize edilir. İlk dönem minimalist sanat pratiklerinde sanatçının kişiliği geri planda tutulurken, bu tutum daha sonraki kuşaklarda belirgin biçimde terk edilmiştir. Bruce Nauman, Richard Serra ve Eva Hesse gibi isimler, bu değişimin önemli örnekleri arasında yer alır.

İndirgemeci estetikte temel yöntem, daha fazla basitleştirilemeyen en yalın biçimlere ulaşmayı amaçlar. Bu nedenle eşit kenar uzunluklarına ve düzenli oranlara sahip elemanlar sıkça kullanılır. Ad Reinhardt’ın 1956’dan ölümüne kadar sürdürdüğü *Siyah Tablolar* serisi bu yaklaşımın karakteristik örneklerinden biridir. Reinhardt, 1960 sonrası çalışmalarını 152,4 × 152,4 cm ölçülerinde, birbirinden güçlükle ayırt edilebilen siyah tonlar üzerinden üretmiş; bu boyutları “boyutsuz” olarak tanımlamıştır (Heere, 1986, s. 44).

Benzer bir indirgeme yaklaşımı, 1950’lerin başından itibaren Yves Klein’in monokrom resimlerinde de gözlemlenir. Klein, resim yapma eyleminin izlerini gizlemek amacıyla rengi tuvale son derece homojen biçimde uygular. Kendi geliştirdiği International Klein Blue (IKB) bu yaklaşımın simgesel bir örneğidir. Klein’in monokrom estetiği, müzik alanında da karşılık bulur. *Symphonie Monoton-Silence* (1947), uzun süreli tek bir ana üçlü ve ardından sessizlikten oluşan yapısıyla zaman algısını askıya alan bir deneyim sunar. Bu yaklaşım, minimalist müzikte özellikle La Monte Young’ın çalışmalarında belirginleşir. Young, armoni, ritim, dinamikler ve enstrümantasyonu performans boyunca büyük ölçüde sabit tutarak, indirgenmiş malzeme üzerinden süreklilik yaratmayı hedefler (Schwarz, 1996, s. 9).

Bu noktada materyal indirgeme, Richard Serra’nın heykel pratiğiyle de ilişkilendirilebilir. Serra’nın *One Ton Prop (House of Cards)* (1968–69) adlı çalışması, yerçekimi dışında herhangi bir bağlayıcı unsur kullanma-

dan, metal levhaların birbirine yaslanmasıyla oluşturulmuştur. Bu doğrudanlık, minimum araçlarla maksimum yapısal etki üretme anlayışını temsil eder.

Mutlak indirgeme fikri, erken 20. yüzyılda Arnold Schönberg'in müzik düşüncesinde de izlenebilir. Schönberg, müziğin süslenmekten çok doğru olması gerektiğini savunur ve sanatı, yapılabileceklerin değil yapılması gerekenlerin alanı olarak tanımlar (Schönberg, 1911). Bu yaklaşım, sanat tarihçisi Irving Sandler'in ifadesiyle, başlangıçta "çirkin" ya da "sanat dışı" olarak algılanan minimalizmin önünü açmıştır (Gibson, 1987, s. 63).

İndirgemeciliğin müzikteki önemli temsilcileri arasında Radu Malfatti, Toshimaru Nakamura, Axel Dörner ve Rhodri Davies sayılabilir. Filozof ve müzikolog Theodor W. Adorno, sanatsal malzemeyi toplumsal olarak önceden biçimlenmiş bir yapı olarak ele alır. Bu perspektife göre sanatçı, tarihsel olarak belirlenmiş sınırlı bir malzeme alanı içinde üretim yapar; bu sınırları aşma girişimleri her zaman geçmiş modelleri çağrıştırmaya riski taşır (Adorno, 1976, s. 39). Minimalist müzik, repertuarından atonaliteyi büyük ölçüde çıkararak tekrar ilkesini malzemenin kendisine uygular. Schnebel (1972, s. 144) bu yaratıcı yönelimin ABD'de ortaya çıkmasını, deneylere açık ve geleceğe dönük kültürel bir ortamla ilişkilendirir. Minimalist müzikte tekrar, statik bir döngüden çok kademeli dönüşümlerle işler. Karel Goeyvaerts'in *Nummer 2* (1951) adlı eseri, bu yaklaşımın erken örneklerinden biridir. Philip Glass'ın *Strung Out* (1967) adlı çalışması, elektrikli keman için tekrar ve statik armoni üzerinden kurgulanmıştır. Avrupa bağlamında Michael Nyman ve Cornelius Cardew öne çıkar. Nyman, tarihsel modelleri küçük değişimlerle sürdürülen tekrar süreçleriyle yeniden işler. Pop müzikte meşru kabul edilen tekrar mekanizmalarının klasik müzikte hâlâ kuşkuyla karşılanması, bu dönemin tartışmalarını yansıtır (Motte-Haber, 1975, s. 33). Tekrar ve şans ilişkisi, Morton Feldman'ın *Piece for Four Pianos* (1957) adlı eserinde belirginleşir. Dört piyanistin farklı tempolarda aynı hareketleri çalması, öngörülemeyen bir sonuç üretir ve tam notasyon fikrini sorgular. Minimalizm, tekrar nedeniyle monotonluk ve özgünlük eksikliği suçlamalarına maruz kalmıştır (Dibelius, 1988, s. 380).

1970'lerin sonlarında terim, kimi çevrelerde olumsuz bir etiket olarak kullanılmıştır. Buna karşın 1980'lerde minimalizm, indirgemeci ve kural temelli bir estetik olarak yeniden değerlendirilmiştir (Buchloh, 1981, s. 39). Besteci Louis Andriessen, tekrar ilkesini minimalist etiketten bağımsız bir öncelik olarak savunur (Lovisa, 1996, s. 15). Minimal müzik terimini erken kullanan isimlerden biri de Tom Johnson'dır. *Nine Bells* (1979) ve *The Chord Catalog* (1986) gibi eserlerinde, önceden tanımlanmış

matematiksel süreçler tüm kompozisyonu belirler. Bu yaklaşım, sanatsal egonun geri çekilmesini teşvik eden bir yapı sunar. Görsel sanatta Sol LeWitt, seri yapılar ve matematiksel düzenlemelerle benzer bir indirgeme estetiği kurar. LeWitt'in duvar çizimleri, sürecin kendisini eserin temel bileşeni hâline getirir (Karshan, 1977). Minimalist estetikle ilişkilendirilen ancak doğrudan bu akım içinde değerlendirilmeyen örneklerden biri György Ligeti'nin *Poème Symphonique* (1962) adlı eseridir. Yüz metronomun farklı hızlarda çalışması, çok sayıda bileşenden oluşan bir yapının tek bir akustik bütünlük oluşturabileceğini gösterir.

20. yüzyılın sonlarına doğru indirgemecilik, elektronik ve dijital doğaçlama pratikleriyle yeni bir evreye girer. Berlin, Londra, Tokyo ve Viyana merkezli sahnelerde mikrotonalite, çok düşük dinamikler, sessizlik ve alışılmadık tınlar öne çıkar. Berlin Reductionism, Echtzeitmusik, Onkyo ve Lowercase bu bağlamda anılır (RYM, 2021). Lowercase terimi, Steve Roden tarafından, çok düşük ses seviyelerine dayalı bir sound art yaklaşımını tanımlamak için ortaya atılmıştır. Bu estetik, gündelik ve mikroskobik sesleri büyütme stratejileri üzerinden gelişmiştir. Microsound ise Curtis Roads tarafından kuramsallaştırılan, çok kısa süreli ses parçacıklarıyla dijital kompozisyon üretimine odaklanan bir alandır. Ryoji Ikeda, Miki Yui, Bernhard Günter ve Richard Chartier bu yaklaşımın önde gelen temsilcileri arasında yer alır.

Besteci ve müzikolog Alper Maral, indirgemeciliği postmodern müzik ortamının ikircikli yapısı içinde ele alır. Maral'a göre postmodernizm, müzik alanında karşıt yönelimlerin bir arada varlık gösterdiği bir zemin üretmiştir. Bu bağlamda yeni önermeler, farklı kavrayış biçimleri ve genişleyen perspektifler, müzik düşüncesine belirli ölçülerde katkı sağlamıştır. Özellikle disiplinlerarası üretim pratiklerinin, post-seriyalizmin egemen olduğu dönemlerde oluşan estetik ve yapısal tıkanmaları kısmen aşma potansiyeli taşıdığı ileri sürülebilir. Maral, bir yanda "eklektisizm", diğer yanda "redüksiyon" kavramlarının birlikte dolaşıma girmesini, iki uç arasında yeni durakların oluştuğuna işaret eden bir durum olarak değerlendirir. Bu karşıtlık, duysal tasarım alanında belirgin yansımalar üretmiştir. Nitekim bu tür yaklaşımların pek çoğu, 1950'li yıllardan itibaren, başta John Cage'in provokatif düşünceleri olmak üzere çeşitli savlar, eylemler ve manifestolar aracılığıyla müziğin biçimini olduğu kadar algılanma biçimini de dönüştürmüştür (Maral, 2010, s. 176).

Minimalizm öncesi indirgemeci düşüncenin önemli örneklerinden biri, bir müzik eserinin daha basit yapısal katmanlara ayrıştırılarak incelenmesini amaçlayan Schenker yaklaşımıdır. Heinrich Schenker tarafından geliştirilen bu yöntem, yüzeydeki çeşitliliği geriye çekerek müziği temel yapısal çekirdeği üzerinden tanımlar. Bu yönüyle Schenker analizi,

estetik bir akım olarak minimalizmle doğrudan örtüşmesi bile, indirgemeci bir düşünme biçimini temsil eder.

Bu indirgemeci mirasa çağdaş bir gönderme niteliği taşıyan çalışmalardan biri, 2012 yılında yayımlanan ve küratörlüğünü Stefan Fricke'nin üstlendiği *Broken Beethoven in Seven Parts* adlı albümdür. Çalışma; Stefan Fricke, Hans W. Koch, Wolfgang Liebhart, Alper Maral, Harald Muenz, Johannes S. Sistermanns ve Andreas Wagner'in katkılarıyla oluşturulmuştur. Albümde indirgemeci müzikal yaklaşımlar belirgin biçimde hissedilir. Bu bağlamda Maral'ın "1-32" başlıklı, 2 dakika 22 saniyelik parçası özellikle dikkat çeker.

Maral (2012)'a göre klasik repertuvarın büyük bir bölümü, işlevsel armoninin hiyerarşik yapısı içinde ana tonaliteye yönelen doğrusal bir kurguya sahiptir. Bu yapı, Schenkerci analiz aracılığıyla üç çekirdek sese indirgenebilir ve söz konusu indirgeme, eserin tüm içeriğini temsil edebilir.

Bu parça, Schenker analizine doğrudan gönderme yaparken, müzikal merkeziliği ve egosantrik anlatıları sorgulayan bir duruş sergiler. Beethoven'ın 32 piyano sonatını, yönelim noktası olan tonal hedeflere indirgeme yoluyla özetleyen bu yaklaşım; süsleyici, dramatik ya da anlatsal katmanları geri çekerek yapısal özü görünür kılar. Bu yönüyle çalışma, sadelik ve öze odaklanma ilkeleri üzerinden indirgemeci ve minimalist düşüncenin çağdaş bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Burada indirgeme, bir yoksullaştırma pratiği olarak değil; müzikal düşüncenin tarihsel ağırlıklarından arındırılarak yeniden konumlandırılması olarak işlev görür.

Schenker yaklaşımının müzikte yaptığı indirgeme, çalgı yapımı açısından "biçimi çoğaltmak"tan çok "yapıyı okumak" fikrine karşılık gelir. Schenker analizi, yüzeydeki çeşitliliği geriye çekerek eseri taşıyan çekirdek ilişkileri görünür kılar. Lutiye pratiğinde benzer bir hareket çalgının ses üretimini belirleyen temel yapısal düğümleri açığa çıkarma yönünde ortaya çıkar. Bu bağlamda indirgemeci analitik hat, lutiye düşüncesini tarihsel biçim repertuarına bağlı estetik tekrarın ötesine taşır; çalgıyı, kritik parametreleri tanımlanmış bir sistem olarak kavramsallaştırmaya yöneltir.

Bu perspektiften bakıldığında "yapısal karar" kavramı etik bir boyut kazanır. Nasıl ki Schenker analizi, armonik hedeflere doğru yönelen hiyerarşik kurguyu teşhis ederek müzikal merkeziliği tartışmaya açıyorsa, lutiye etiği de çalgı formunu belirleyen geleneksel "zorunluluk" anlatılarını sınar. Ses tablası kalınlık dağılımı, kavis geometrisi, bas giriş (*bass-bar*), candireği (*soundpost*) ilişkisi, ses (f) deliklerinin konumu ve vernik katmanı gibi kararlar, çoğu zaman geleneğin otoritesiyle meşrulaştırılır.

İndirgemeci analitik yaklaşım, bu kararları alışkanlık ya da stil imzası olarak değil, işlevsel gerekçeleri açık biçimde kurulması gereken müdahaleler olarak değerlendirmeyi önerir. Böylece etik ölçüt, “ne yapılabilir” sorusundan “hangi müdahale gerçekten gerekçelidir” sorusuna doğru yer değiştirir.

Öte yandan Maral (2012)’ın Beethoven sonatlarını tonal hedeflere indirerek özetleyen yaklaşımı, çalgı yapımında da bir tür “yapısal özetleme” fikrini gündeme getirir: Çalgının kimliğini belirleyen unsurlar, dekoratif yoğunluktan ya da biçimsel dogmadan değil, sesi yöneten temel ilişkilerden türetilir. Bu durum, lutiye pratiğinde müdahaleyi artırma yönündeki modern eğilimlere karşı bir ölçülülük önerir; fazlalığın ayıklanması, estetik bir sadeleşme iddiasından önce, karar zincirinin şeffaflaşması anlamına gelir. Sonuçta indirgemeci analitik hat, çalgı yapımını “usta otoritesi” ekseninden çıkarıp gerekçeleştirme, izlenebilirlik ve sorumluluk üzerinden ilerleyen bir üretim etiğine bağlar.

5. Minimalizm Perspektifinde Lutiye

Çalgı yapımında minimalizm, biçimsel bir indirgeme stratejisine sığdırılmaz; üretim sürecinin kavramsal, etik ve bilişsel katmanlarını yeniden düşünmeye çağıran bir tutum olarak değerlendirilmelidir. Bu yaklaşım, ustalığı salt el becerisiyle tanımlayan geleneksel zanaatkârlık anlayışını tartışmaya açar ve yapım sürecinde fazlalığın bilinçli biçimde terk edilmesini merkezi bir ilke hâline getirir. Minimalist lutiye pratiğinde bu terk ediş, süsleme ya da görsel yoğunluktan kaçınmakla sınırlı kalmaz; sesin hangi koşullarda, nasıl ortaya çıktığına odaklanan düşünsel bir yoğunlaşmayı ifade eder.

Bu çerçevede post-zanaatkârlık perspektifi, çalgı yapımında minimalizmi estetik bir tercih düzeyinden çıkararak epistemolojik bir konumlanmış hâline getirir. Turan (2025), dijital çağda zanaatkâr öznenin dönüşümünü tartışırken bu kırılmayı şu şekilde tanımlar:

“Zanaatkârlık, tarihsel olarak bedende, duyuşsal deneyimde ve ustalık ritüellerinde yer bulan bilgi biçimlerine dayanırken; günümüzde bu bilgi biçimleri hesaplamalı yöntemler, ölçümsel doğrulama ve veri temelli tasarım süreçleriyle yeniden örgütlenmektedir. Bu dönüşüm, zanaat-teknoloji ilişkisini araçsal bir yenilenme olarak değil, üretimin anlamını ve yöntemini baştan tanımlayan bir kırılma olarak görünür kılar (Turan, 2025, s. 14).”

Bu yaklaşım, çalgı yapımında minimalizmin “azaltma” fikriyle sınırlı olmadığını açıkça ortaya koyar. Burada söz konusu olan, üretim sürecinin yeniden tanımlanmasıdır. Minimalist anlayışta lutiye, malzemeyi

işleyen bir zanaatkâr kimliğinin ötesine geçerek süreci kavramsallaştıran, kararlarını gerekçelendiren ve üretimi bilinçli biçimde sınırlayan bir özne olarak konumlanır. Böylece minimalizm, el emeğini değersizleştiren bir indirgeme değil; sezgisel bilginin daha berrak, okunur ve sorumluluk taşıyan bir biçimde yapılandırılması olarak anlam kazanır.

Minimalist çalgı tasarımı ve kullanımına ilişkin örnekler, post-zanaatkârlık yaklaşımının öne sürdüğü epistemolojik dönüşümle doğrudan ilişkilidir. Post-zanaatkârlık, üretimi ustalık tekrarına dayalı bir el emeği pratiği olarak görmekle yetinmez; üretim sürecini düşünsel, kavramsal ve hesaplamalı kararların iç içe geçtiği bir bilgi alanı olarak yeniden kurar. Bu çerçevede minimalizm, biçimsel sadeleşmeden ziyade karar verme süreçlerinin yoğunlaşması ve gerekçelendirilmesi üzerinden anlam kazanır.

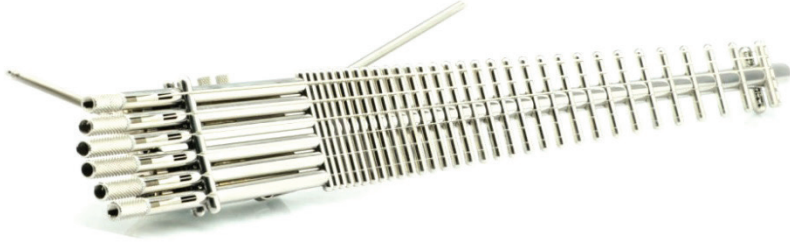
Bu dönüşüm, çalgı yapımında tarihsel olarak kutsallaştırılmış biçim repertuarlarının sorgulanmasına zemin hazırlar. Çağdaş lutiye bağlamında minimalist yaklaşım, tasarım parametrelerinin açık biçimde tanımlanmasıyla daha da belirginleşir. Sayısal modelleme, simülasyon ve veri temelli tasarım süreçleri, çalgı formunu geleneksel kalıplara bağlı kalmadan yeniden kurmayı mümkün kılar. Bu süreçlerde minimalist tasarım, estetik bir tercihten ziyade hesaplanabilirlik, ölçülebilirlik ve tekrarlanabilirlik gereksinimlerinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkar. Gereksiz yapısal karmaşıklıkların dışarıda bırakılması, tasarım değişkenleri arasındaki ilişkilerin daha net izlenmesini sağlar.

Minimalist müzik pratiklerinde gözlemlenen sade çalgı kullanımı da bu bağlamda okunabilir. *In C* gibi eserlerde çalgı, virtüözüteyi sergileyen bir araç olmaktan çok, sistemin işleyişini sürdüren bir bileşen hâline gelir. Bu yaklaşım, post-zanaatkârlıkta öne çıkan “özne-merkezli ustalık” fikrinin yerini, sistem-merkezli üretim anlayışına bırakmasının müzikal karşılıklarından biridir. Çalgının bireysel karakteri geri planda kalırken, yapısal süreklilik ve süreçsel tutarlılık ön plana çıkar. Bu noktada çağdaş lutiye, minimalist çalgı yaklaşımını teknik bir çerçeveye taşır. Çalgı artık tamamlanmış bir nesne değil; değişkenleri tanımlanmış, farklı senaryolara göre yeniden üretilebilen açık bir tasarım problemi olarak ele alınır. Bu anlayış, zanaatkârın rolünü de dönüştürür. Lutiye, malzemeyi sezgisel olarak biçimlendiren bir usta konumundan çıkarak; parametreleri yöneten, veri okuyan ve üretim sürecini yönlendiren bir tasarım öznesine dönüşür.

Sonuç olarak minimalist çalgı tasarımı ve kullanımı, post-zanaatkârlık ve çağdaş lutiye bağlamında bir indirgeme stratejisi değil; üretimin kavramsal berraklığını artıran bir yöntem olarak değerlendirilmelidir.

Bu yaklaşım, çalgı yapımında fazlalıkların ayıklanması yoluyla sesi saf-
laştırmaktan ziyade üretim sürecinin düşünsel ve teknik katmanlarını
daha okunur hâle getirmeyi amaçlar. Böylece minimalizm, çağdaş çalgı
yapımında estetik bir uç nokta değil; dijital çağın gerektirdiği yeni üretim
epistemolojisinin doğal bir ifadesi olarak konumlanır.

Minimalizm, çalgı yapımı alanında bağımsız ve sistematik bir kuram
olarak literatürde açık biçimde tanımlanmış değildir. Buna karşın gerek
tasarım pratikleri gerekse icra biçimleri üzerinden minimalist estetik il-
kelerin çalgı üretimi ve kullanımına yansıdığı çeşitli örnekler bulunmak-
tadır. Bu örnekler, sadeleşme, işlev önceliği ve gereksiz öğelerin bilinçli
biçimde dışarıda bırakılması gibi minimalist yaklaşımların çalgı tasarı-
mıyla nasıl kesiştiğini göstermesi açısından önem taşır.



Şekil 1. Gittler Guitar, Minimalist design, 1970-1985 (Gittler Instruments, t.y.)

Örneğin Allan Gittler tarafından tasarlanan *Gittler Guitar*, geleneksel
gitar formunu belirleyen gövde, yanlar ve süsleyici bileşenleri terk eden
radikal bir yaklaşıma sahiptir (bkz. şekil 1). Tasarım, ses üretimi için zo-
runlu olmayan tüm yapısal unsurların ayıklanmasıyla şekillenmiş; tel,
perde ve manyetik gibi işlevsel bileşenler çıplak biçimde görünür kılın-
mıştır. Bu yönüyle *Gittler Guitar*, çalgıyı tarihsel biçim repertuarından
kopararak saf bir ses üretim aygıtı olarak yeniden tanımlar. Tasarım sü-
recinde estetik, biçimsel zenginlikten ziyade işlevsel açıklık ve yapısal sa-
delik üzerinden kurulmuştur. Bu yaklaşım, minimalist düşüncenin çalgı
yapımına doğrudan yansıdığı nadir ve çarpıcı örneklerden biri olarak
değerlendirilebilir.

Minimalist müzik pratiklerinde çalgının tasarımından çok kullanım
biçimi ön plana çıkar. Bu bağlamda Riley (1964)'nin *In C* adlı eseri, çalgı-
ların işlevsel olarak sadeleştirildiği bir icra anlayışını görünür kılar. Eser,
belirli sayıda kısa motifin yinelenmesine dayalı açık bir yapıya sahiptir
ve farklı çalgılar tarafından değişken kombinasyonlarla icra edilebilir. Bu
esneklik, çalgıları virtüözüteye dayalı karmaşık tekniklerden uzaklaştırı-
rak temel ses üretimine odaklanan bir kullanım rejimi oluşturur. Bu du-

rum, minimalist estetiğin çalgı kullanımını nasıl dönüştürdüğüne dair somut bir örnek sunar.

Tekrar, süreklilik ve sınırlı malzeme kullanımı gibi ilkeler üzerinden şekillenen minimalist müzik estetiği, çalgıların seçiminde ve kullanımında belirgin etkiler yaratmıştır. Philip Glass, Steve Reich ve La Monte Young gibi bestecilerin üretimlerinde, çalgılar karmaşık tını arayışlarından çok, sınırlı aralıklar ve döngüsel yapılar üzerinden değerlendirilir. Özellikle piyano ve klavye temelli çalgılar, az sayıda nota etrafında gelişen ritmik ve zamansal yapılar kurmak amacıyla kullanılmıştır. Bu yaklaşım, çalgının ifade potansiyelini azaltmak yerine, sesin zamansal boyutunu ön plana çıkaran farklı bir algı alanı yaratır.

Minimalizm, çalgı yapımı alanında kapalı ve sistematik bir kuram sunmasa da, tasarım ve icra pratikleri üzerinden güçlü izler bırakmıştır. *Gittler Guitar* gibi tasarımlar, çalgının yapısal bileşenlerini en alt düzeye indirerek işlev merkezli bir üretim anlayışını temsil ederken; bu gibi örnekler, minimalist yaklaşımın çalgı tasarımı ve kullanımında biçimsel fazlalıkların ayıklanması, işlevsel açıklığın artırılması ve sesin özüne yönelme gibi ilkelerle nasıl somutlaştığını göstermektedir.

Diğer yandan keman yapımı, tarihsel olarak biçimsel sürekliliğin ve geleneksel oranların güçlü biçimde korunduğu bir uzmanlık alanıdır. Bu nedenle minimalist yaklaşımlar, keman yapımında çoğu zaman örtük, dolaylı ya da deneysel biçimlerde ortaya çıkmıştır. Buna karşın belirli tarihsel örnekler ve çağdaş uygulamalar, minimalist düşüncenin keman tasarımında nasıl somutlaştığını açık biçimde göstermektedir.

Bu bağlamda örneğin; *Chanot Violin*, biçimsel indirgeme ve yapısal sadeleşme perspektifinde minimalizme erken dönem bir örnek olarak değerlendirilebilir (bkz. şekil 2). 19. yüzyılda 1818 civarında François Chanot tarafından geliştirilen bu tasarım, klasik keman formundan binçinli bir kopuşu temsil eder. 1787 doğumlu Chanot, Mirecourt'lu keman yapımcısı babası Joseph'le birlikte çalışmış bir deniz mühendisidir. Çalgının, 19. yüzyılın ilk çeyreğinde Fransız müzisyenler arasında popülerlik kazandığı belirtilir (Smithsonian Music, t.y.). 'C' uçlarının tamamen ortadan kaldırılmasıyla gövde formu daha akışkan ve geometrik bir yapı kazanmıştır. Chanot'nun yaklaşımı, süsleme ya da tarihsel referanslara dayalı bir estetik arayıştan çok yapısal sadelik ve üretim rasyonalitesi üzerinden şekillenmiştir. Bu yönüyle Chanot kemani, keman yapımında minimalist tasarım düşüncesinin erken bir örneği olarak konumlanır.



Şekil 2. Chanot Model Violin, 1818 (The Metropolitan Museum of Art, t.y.)

Diğer bir örnek John Matthias Augustus Stroh tarafından geliştirilen Stroh kemanı, ahşap rezonans kutusu yerine mekanik bir diyafram ve metal horn sistemi kullanmasıyla dikkat çeker.¹ Bu tasarım, kemanın geleneksel gövde mimarisini devre dışı bırakarak sesin doğrudan yönlendirilmesini hedefler. Estetik bütünlükten çok işitsel işleve odaklanan bu yapı, kemanı romantize edilmiş el yapımı anlatısından uzaklaştırır. Stroh kemanı, biçimsel fazlalıkların ayıklanması yoluyla akustik işlevin ön plana çıkarıldığı bir minimalist tasarım yaklaşımını temsil eder.

Çağdaş iskelet (skeletal) elektrik kemanları, yapısal şeffaflık bakımından minimalist çalgı tasarımlarına örnek oluşturur. 20. yüzyılın sonlarından itibaren geliştirilen bu tür tasarımlar, geleneksel rezonans kutusunu büyük ölçüde ortadan kaldırarak kemanı taşıyıcı bir çerçeveye indirger. Bu bağlamda keman, akustik bir hacim olmaktan çıkar; titreşimi algılayan sensörler ve manyetik sistemler aracılığıyla çalışan bir ses üretim aygıtına dönüşür. Mark Wood tarafından geliştirilen elektrik kemanlar, bu yaklaşımın bilinen örnekleri arasında yer alır. Yapısal elemanların açık biçimde görünür olması, minimalist estetiğin açıklık ve işlevsel dürüstlük ilkeleriyle örtüşür.

1 Bkz. Stroh Violin. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503726>

Öte yandan güncel lutiyelelik uygulamalarında keman formu, sayısal modelleme ve analiz süreçleri aracılığıyla yeniden ele alınmaktadır. Bu bağlamda minimalist tasarım, biçimsel sadelikten çok parametre sayısının azaltılması ve yapısal kararların şeffaflaştırılması üzerinden tanımlanır. Rezonans hacminin kısmen ya da tamamen ortadan kaldırıldığı, modüler bileşenlerden oluşan deneysel kemanlar; üretim sürecinin okunabilirliğini artıran minimalist yaklaşımlar olarak değerlendirilebilir. Bu tür tasarımlar, kemanı tamamlanmış bir nesne yerine açık bir tasarım problemi olarak ele alan post-zanaatkâr üretim anlayışıyla doğrudan ilişkilidir.

Sonuç olarak keman yapımında minimalist tasarımlar, geleneksel keman estetiğinin dışında konumlanmaları nedeniyle uzun süre marjinal örnekler olarak değerlendirilmiştir. Buna karşın Chanot kemanı, Stroh kemanı ve çağdaş iskelet yapıları elektrik kemanlar; biçimsel fazlalıkların ayıklanması, işlevsel önceliklerin belirginleştirilmesi ve üretim sürecinin şeffaflaştırılması gibi minimalist ilkelerin keman tasarımına nasıl yansıdığını açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu örnekler, minimalist yaklaşımın keman yapımında bir indirgeme pratiği değil; yapısal ve düşünsel bir yeniden konumlanış olarak ele alınabileceğini göstermektedir.

Bu bağlamda Antonio Stradivari geleneği ile minimalist yaklaşım arasında belirgin bir gerilim ortaya çıkar. Keman yapımında Stradivari geleneği; tarihsel süreklilik, biçimsel mükemmeliyet ve ustalığın normatif biçimde aktarımı üzerinden kurulan güçlü bir referans çerçevesi oluşturur. Stradivari'nin üretimleri, yüksek akustik niteliklerinin yanı sıra oran, geometrik ilişki ve yüzey estetiği etrafında örülen “ideal form” anlayışıyla pratiğin merkezinde konumlanmıştır. Bu açıdan Stradivari geleneği, kemanı tamamlanmış ve mükemmelleştirilmiş bir nesne olarak gören teleolojik bir üretim mantığını temsil eder. Minimalist yaklaşım ise bu “tamamlanmışlık” fikrini sorgulayan farklı bir düşünsel zemine yaslanır. Minimalizm, kemanı tarihsel olarak sabitlemiş ideal formun taşıyıcısı olarak değil; işlevsel, yapısal ve kavramsal kararların yeniden müzakere edilebildiği açık bir sistem olarak ele alır. Dolayısıyla iki yaklaşım arasındaki temel gerilim, estetik tercihlerden önce üretim bilgisinin nasıl tanımlandığına ilişkin epistemolojik bir ayrışmaya işaret eder. Stradivari geleneğinde ustalık, geçmişte sınanmış oranların, malzeme seçimlerinin ve yapım tekniklerinin mümkün olan en yüksek doğrulukla yeniden üretimiyle ilişkilendirilir. Yenilik çoğu kez görünmez kalır; ustanın başarısı geleneğe sadakat düzeyi üzerinden okunur. Minimalist yaklaşımda ise ustalık, tekrarın doğruluğundan ziyade kararların gerekçelendirilebilirliğiyle anlam kazanır. Fazlalıkların ayıklanması, süsleme ya da biçimsel zenginlikten kaçınma hedefi değil; üretim sürecinin hangi bileşenler üzerinden işlediğini görünür kılmaya çabasıdır.

Bu gerilim, çağdaş keman yapımında daha görünür hâle gelir. Stradivari geleneğine dayalı pratikler kemanı tarihsel bir referans noktasına sabitlerken, minimalist ve post-zanaatkâr yaklaşımlar bu referansın sorgulanabilirliğini gündeme taşır. Bu durum geleneğin tümünden reddi anlamına gelmez; tersine, geleneğin hangi öğelerinin işlevsel, hangilerinin sembolik ya da ideolojik olduğu sorusunu öne çıkarır. Minimalist yaklaşım, Stradivari estetiğini mutlak bir hedef yerine tarihsel bir veri seti olarak okumayı önerir. Çağdaş lutiye bağlamında bu gerilim daha da keskinleşir. Stradivari geleneği sezgisel bilgi ve ustalık aktarımı üzerinden işleyen görece kapalı bir bilgi rejimini temsil ederken, uygulamalı ve minimalist yaklaşımlar ölçülebilirlik, parametrik tanımlanabilirlik ve paylaşılabirlik ekseninde daha açık bir üretim epistemolojisi önerir. Bu çerçevede keman, tarihsel olarak sabitlenmiş bir idealin tekrardan ziyade değişkenleri tanımlanabilen ve yeniden yapılandırılabilen bir tasarım problemine dönüşür.

Sonuç olarak Stradivari geleneği ile minimalizm arasındaki gerilim, keman yapımında basit bir karşıtlıklar dizisi gibi değil; üretim bilgisinin dönüşümünü görünür kılan yapıcı bir çatışma alanı olarak okunmalıdır. Bu gerilim, keman yapımını donmuş bir ustalık alanı olmaktan çıkarıp tarihsel bilgi, çağdaş teknoloji ve kavramsal sorgulamanın birlikte işlediği dinamik bir düşünsel zemine taşır. Bu nedenle minimalizm, Stradivari geleneğinin karşısında konumlanan yıkıcı bir yaklaşım olmaktan çok, geleneğin sınırlarını yeniden tanımlayan eleştirel bir araç olarak anlam kazanır.

Öte yandan “mükemmeliyet” kavramının lutiyelekteki rolü de minimalist düşünce üzerinden yeniden ele alınabilir. Lutiye pratiğinde mükemmeliyet, tarihsel olarak teknik doğruluk, biçimsel tutarlılık ve akustik idealleşme ekseninde tanımlanan bir değerler kümesi olarak belirir. Özellikle Cremona geleneği ve onun güçlü referanslarından Stradivari’nin üretimleri, keman yapımında mükemmeliyet fikrinin normatif bir ölçüte dönüşmesinde belirleyici olmuştur. Bu bağlamda mükemmeliyet, yüksek nitelikli bir sonuçtan çok izlenmesi gereken bir yöntem, korunması gereken oranlar dizgesi ve aktarılması gereken bir ustalık ideali olarak kurumsallaşır.

Bu tarihsel çerçevede mükemmeliyet, çoğu zaman tekrar edilebilirlik ve normlara uygunluk üzerinden tarif edilir. İdeal formun zaten keşfedilmiş olduğu varsayımı, lutiye bilgisini büyük ölçüde geriye dönük bir doğrulama pratiğine indirger. Ustalık, yeni olanı üretme kapasitesinden çok, geçmişte sınanmış olanı hatasız biçimde yeniden üretebilme becerisiyle ölçülür. Bu durum, lutiyelekte bilgisini görece kapalı bir rejime dönüştürür; bilgi, sorgulanarak değil korunarak değer kazanır.

Minimalist ve post-zanaatkâr yaklaşımlar ise bu mükemmeliyet anlayışını temelden tartışmaya açar. Mükemmeliyet mutlak bir hedef olmaktan çıkar; üretilmiş bir norm, hatta belirli tarihsel ve kültürel koşulların sonucu olan ideolojik bir yapı olarak ele alınır. Minimalist düşüncede mükemmeliyet, sonucun kusursuzluğundan çok sürecin açıklığına, kararların izlenebilirliğine ve üretim mantığının okunabilirliğine bağlanır. Böylece mükemmeliyet, biçimsel tamamlanmışlıktan ziyade epistemik şeffaflıkla ilişkilendirilir.

Bu dönüşüm, lutiye bilgisinin doğasına dair önemli bir kırılmaya işaret eder. Geleneksel anlayışta mükemmeliyet sezgisel bilginin ustada yoğunlaşmasıyla mümkün görünürken, çağdaş lutiyelekte mükemmeliyet giderek ölçülebilirlik, parametrik tanımlanabilirlik ve geri besleme mekanizmalarıyla birlikte düşünülür. Bu çerçevede mükemmeliyet artık ideal tını olarak en iyi sonuçtan çok, tını idealleri ile hangi değişkenlerin hangi koşullarda hangi sonuçları ürettiğinin bilinmesi anlamına gelir.

Bu epistemolojik kayma, keman yapımında kusur kavramını da yeniden düşünmeyi gerektirir. Geleneksel lutiye pratiğinde kusur, ideal formdan sapma olarak görülürken; minimalist ve post-zanaatkâr yaklaşımlarda sapma çoğu kez bilgi üretiminin bir parçası olarak ele alınır. Bu perspektifte mükemmeliyet, hatasızlıkla değil; öğrenilebilirlik ve yeniden yapılandırılabilirlikle ilişkilendirilir. Böylece kusur, bastırılması gereken bir olumsuzluk olmaktan çıkarak tasarım sürecini besleyen bir veriye dönüşür.

Sonuç olarak mükemmeliyet kavramı, lutiye epistemolojisinde sabit ve evrensel bir ölçüt olmaktan ziyade tarihsel olarak inşa edilmiş ve dönüştürülebilir bir bilgi rejimini temsil eder. Stradivari geleneğinde mükemmeliyet ideal formun korunmasıyla anlam kazanırken, minimalist ve uygulamalı yaklaşımlarda üretim sürecinin açıklığı ve karar mekanizmalarının izlenebilirliği üzerinden yeniden tanımlanır. Bu dönüşüm, lutiye pratiğini daha esnek bir üretim alanına dönüştürmekle sınırlı kalmaz; keman yapımını geçmişe referans veren bir zanaat çerçevesinin dışına taşıyarak, bilgi üreten çağdaş bir tasarım disiplini olarak yeniden konumlandırır.

6. Sonuç

Bu bölümün temel sonucu olarak minimalizm, Batı modernizmi içinde tanımlanmasına karşın, beslendiği düşünsel kaynaklar tek bir coğrafya ya da döneme indirgenemez. *Wabi-Sabi* geleneği, sadelik, geçicilik, eksiklik ve kusuru estetik bir değer alanı olarak kurarak minimalist düşünceye güçlü bir kavramsal arka plan sunar. *Wabi*'nin yaşam pratiğine yönelen boyutu ile *Sabi*'nin zamanın izlerini estetik bir nitelik olarak gö-

r n r kılan yönü arasındaki ayrım, çalgı yapımında somut bir gerilim üretir: nesneyi tamamlamaya yönelik irade ile zamana alan tanıyan etik tutum arasındaki gerilim.

Bu tartışmanın çalgı yapımı ve lutiye düşüncesi açısından taşıdığı kritik sonuç, çalgının tarihsel biçim repertuarının pasif bir taşıyıcısı olarak değil, ses üretimini mümkün kılan yapısal bir sistem olarak ele alınmasıdır. Bu yaklaşım, lutiyeleği örtük bilgi aktarımına dayalı kapalı bir rejimden uzaklaştırır; kararların izlenebilirliğini, müdahale sınırlarının açıkça tanımlanmasını ve üretim sürecinin sorumlulukla yürütülmesini  ne çıkarır. Bu çerçevede “azaltma” fikri, biçimsel sadeleşmeden önce epistemik bir berraklaşmaya karşılık gelir: hangi müdahale işlevsel bir gerekçeye dayanır, hangisi alışkanlık ya da otorite etkisiyle sürdürülür.

Atölye  l  eğinde vernik, tolerans, onarım ve eskitme (yaşlandırma) kararları, bu etik zeminin somut eşiklerini oluşturur. Vernik, yüzeyi örten bir maske olarak ele alındığında yapım süreci geri plana çekilir; geçirgen bir arayüz olarak kurgulandığında ise malzemenin dokusu ve zaman içindeki dönüşümü görünürlük kazanır. Yapısal toleransların daraltılması kontrol arzusunu artırırken, malzemenin özerkliğini tanıyan bir yaklaşımda tolerans bilinçli bir kabul alanı hâline gelir. Restorasyon, “ilk hâle döndürme” hedefiyle yürütüldüğünde tarihsel katmanların silinmesi riskini taşır; geri döndürülebilir müdahaleler üzerinden ilerlediğinde ise çalgının geçmişi okunabilirliğini korur. Eskitme (yaşlandırma) pratiği zamanı taklit etmeye yöneldiğinde etik bir gerilim ortaya çıkar; kullanımın ve gerçek zamanın dönüşümüne alan açıldığında ise çalgı, durağan bir nesne olmaktan çıkarak yaşayan bir varlık gibi düşünülür.

Güncel lutiyelekte tasarım ve doğrulama olanaklarının artması, müdahale kapasitesini genişletirken bu genişleme beraberinde bir sınır bilgisi ihtiya ını da doğurur. Bu bölümün ulaştığı sonuç, teknik olarak yapılabilir olanın kendiliğinden yapılması gereken hâline dönüşmesini engelleyecek bir yön duygusunun gerekliliğidir. Minimalist düşünme ve Wabi-Sabi perspektifi, artan karmaşıklık üretme eğiliminin karşısına, gerekçesi açık, sınırları tanımlı ve  l c l  müdahaleleri yerleştirir. Bu çerçevede lutiye, ses üreten bir nesneyi imal eden bir usta figüründen çok, malzeme, zaman ve icracı arasındaki ilişkiyi sorumluluk bilinciyle yöneten etik bir özne olarak konumlanır.

Öte yandan minimalizm, 21. yüzyılın giderek karmaşıklaşan koşulları içinde, çalgı yapımı perspektifinden bakıldığında kaynakların gün geçtikçe daha sınırlı hâle geldiği bir bağlamda, estetik bir tercih olmanın ötesinde tasarımsal bir zorunluluk olarak da ortaya çıkabilir. Bu durumda minimalizm, salt bir stil olmaktan ziyade malzeme, enerji ve emek

kullanımını yeniden düzenleyen rasyonel bir çözüm mantığı olarak anlam kazanır.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (1976). *Philosophie der neuen Musik* (ss. 36–126). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Arapoğlu, F. (2015). Estetik bir direniş hareketi: Fluxus. *Sanat Yazıları*, 32, 35–43.
- Buchloh, B. H. D. (1981). Figures of authority, ciphers of regression. *October*, (16), 39–68.
- Chanot, F. (1850). *New system of constructing violins*. Paris.
- Dibelius, U. (1988). *Moderne Musik II: 1965–1985*. Münih.
- Erkmen, N. (2009). Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı. A. Artun & E. A. Çavuşoğlu (Ed.), *Türkiye’de mimarlık, sanat, tasarım eğitimi ve Bauhaus* (ss. 17–20) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Friedman, K., Higgins, H. B., & Smith, O. F. (Ed.). (2025). *The Scores Project: Essays on experimental notation in music*. Los Angeles: Getty Publications.
- Gibson, E. (1987). Was minimalist art a political movement? *The New Criterion*, 5(9), 63.
- Gittler Instruments. (t.y.). *Gittler Instruments official site*. Erişim tarihi: 26 Aralık 2025, <https://gittlerinstruments.com/>
- Gittler, A. (1975–1985). *Gittler guitar*. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Gittler_guitar
- Glaser, B. (1966). Questions to Stella and Judd. *Art News*, 65(5), 58.
- Glass, P. (1960’lar). Minimalist müzik eserleri [Genel değerlendirme]. Study.com. <https://study.com/academy/lesson/minimalism-music-overview-history-composers.html>
- Heere, H. (1986). *Ad Reinhardt und die Tradition der Moderne*. Frankfurt.
- Hölling, H. B. (2021, September). Unpacking the score: Notes on the material legacy of intermediality. *OnCurating*, 51.
- İlyasoğlu, E. (1994). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karshan, D. (1977). *After Malevich*. nook.at. Erişim tarihi: 16 Aralık 2025, <https://www.nook.at/minimal/en/mathematical-logic/>
- Kaya, İ. (2011). *Sinemada minimalizm ve 2000 sonrası Türk sinemasında minimalist yaklaşımlar* (Doktora tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koren, L. (2017). *Wabi-Sabi: Sanatçılar, tasarımcılar, şairler ve filozoflar için* (B. Denizci, Çev.). İstanbul: Sub Yayınları.
- Longhurst, N. E. (2019). *Japonizm*. İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Lovisa, F. R. (1996). *Minimal-Music*. Darmstadt.
- Maral, H. A. (2010). *21. yüzyıl başında müziğin toplumsal değişim süreci içindeki yerinin tanımlanması çabası* (Doktora tezi). Ege Üniversitesi.
- Maral, A. (2012). *Broken Beethoven in Seven Parts* [Albüm notu/çalışma açıklaması].

- Motte-Haber, H. D. L. (1975). *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*.
- Obendorf, H. (2009). *Minimalism: Designing simplicity*. New York: Springer Science & Business Media.
- Revich, A. (2018, May 5). Fluxus and minimalism and me. *Digital Salon*. <https://www.digitalsalon.com/fluxus-and-minimalism-and-me/>
- Riley, T. (1964). *In C* [Minimalist müzik eseri]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/In_C
- RYM. (2021). *Lowercasetmusic.RYMMusicDatabases*. Erişim tarihi: 16 Aralık 2025, <https://rateyourmusic.com/genre/Lowercase/>
- Schnebel, D. (1972). *Denkbare Musik: Schriften 1952–1972*. Köln.
- Schönberg, A. (1911). Probleme des Kunstunterrichts. *Musikalisches Taschenbuch 1911*, 2. Viyana.
- Schwarz, K. R. (1996). *Minimalists*. Londra.
- Smithsonian Institution. (t.y.). *Chanot experimental violin* [Müze koleksiyon eseri]. National Museum of American History. Erişim tarihi: 26 Aralık 2025, https://www.si.edu/object/nmah_605652
- Strickland, E. (2000). *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sweetser, E., & Sullivan, K. (2012). Minimalist metaphors. *English Text Construction*, 153–173.
- The Metropolitan Museum of Art. (t.y.). “*Chanot model*” violin [Koleksiyon eseri, Object ID: 501673]. Erişim tarihi: 26 Aralık 2025, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501673>
- Turan, Ö. (2024). Kavramsal sanat paradigmasında çalgı yapım; lutiyeğin postmodern duysal tasarım alanlarına dönüştürücü izdüşümleri [Doktora Tezi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi].
- Turan, Ö. (2025). *Enstrüman yapımında yenilikçi yaklaşımlar: Post-zanaatkârlık ve hesaplamalı lutiyelek*. Ankara: BİDGE Yayınları.
- Urmeter, R. (1984). Abschied von der Kopfmusik. *Neue Zeitschrift für Musik*, 12.
- Wollheim, R. (1965). Minimal art. *Arts Magazine*, 39(4), 26–32.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya.

Bölüm 10

ERZURUM OLTU TAŞINDAN GÜHERSELİ TAKI YAPIMI

*Mikail SEVİNDİK¹, Suna TOPÇULU²,
Atıla DİLER³*

1 Öğr. Gör. , Muş Alparslan Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, El Sanatları Bölümü

E-mail: m.sevindik@alparslan.edu.tr

2 Öğr. Gör., Ağrı İbrahim Çeçen University, Doğubayazıt

Ahmed-i Hani Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü

E-mail: stopculu@agri.edu.tr

3 Öğr. Gör., Kastamonu Meslek Yüksekokulu,

Tasarım/Grafik Tasarım Bölümü.

E-mail: atiladiler@kastamonu.edu.tr

GİRİŞ

Serhat şehirleri arasında yer alan Erzurum, kadim tarihi boyunca birçok uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Yukarı Fırat Havzası'nda geniş bir ova üzerine kurulan şehir, Anadolu'ya açılan bir kapı niteliği taşıması, coğrafi özellikleri, savunmaya elverişli konumu ve İpek Yolu güzergâhında bulunması nedeniyle stratejik bir önem kazanmıştır. Yapılan arkeolojik araştırmalar, kentin kuruluşunun M.Ö. 4 binli yıllara uzandığını göstermektedir. Tarihî süreç içerisinde Erzurum ve çevresi; Hurriler, Urartular, Sasaniler (İskitler), Medler, Persler, Partlar ve onların ardılları, Romalılar, Bizanslılar, Sasaniler, Araplar (Dört Halife dönemi, Emeviler ve Abbasiler), Selçuklular, Moğollar, İlhanlılar ve sonraki beylikler, Karakoyunlular, Timurlular, Akkoyunlular, Safeviler ve Osmanlılar gibi birçok devletin hâkimiyeti altında kalmıştır. (Özen, 2016, s. 257).

1071 Malazgirt Savaşı'nın ardından Erzurum, Sultan Alparslan tarafından iktâ sistemi kapsamında Saltuklu Emiri Emir Saltuk'a verilmiştir. Anadolu Selçuklu Devleti'nin artan Moğol baskıları sonucu zayıflamasıyla birlikte bölge, 1295 yılında İlhanlı hâkimiyetine girmiştir. Erzurum, daha sonra 1517 yılında Yavuz Sultan Selim Han döneminde Osmanlı Devleti topraklarına katılarak kesin olarak Osmanlı egemenliğine dahil edilmiştir.

Erzurum, tarih boyunca farklı milletlerin egemenliğinde kalması nedeniyle çeşitli kültürel unsurları bünyesinde harmanlayarak kendine özgü el sanatları teknikleri geliştirmiştir. Kentte çok sayıda el sanatları dalı bulunmasına rağmen, günümüzde usta-çırak ilişkisinin zayıflaması ve endüstriyel üretimin yaygınlaşması sonucu birçok geleneksel zanaat yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Dabakçılık, semercilik, dikicilik, çarıkçılık, meçcilik, kürkçülük, kevelcilik, kunduracılık, kazazlık, arabacılık, keçecilik, çadircılık, culfacılık, ipçilik, demircilik, dülgerlik, yapacılık, bakırcılık, sabunculuk, mumculuk ve takımcılık gibi çok çeşitli zanaat dalları, tarihsel süreçte Erzurum'un ticari hayatının ne kadar canlı ve zengin olduğunu göstermektedir (Dilmaç, 2013, s. 95). Ancak usta-çırak geleneğinin sürdürülememesi ve modern üretim tekniklerinin yaygınlaşması nedeniyle, bu el sanatlarının büyük bir kısmı günümüzde sessiz bir şekilde gerilemeye devam etmektedir.

Teknolojik gelişmelere rağmen varlığını sürdürme mücadelesi veren taş işçiliği, özellikle Erzurum'un Oltu ilçesinde çıkarılan ve "Oltu Taşı" ya da "Siyah Elmas" olarak adlandırılan değerli taş sayesinde önemini korumuştur. Oltu Taşı, tarih boyunca hem yerel hem de bölgesel düzeyde sürekli bir ticari pazar bulmayı başarmıştır. Ustalar ve çıraklar aracılığıyla işlenerek çeşitli ürünlere dönüştürülen bu taş, yöre halkının estetik

anlayışı ve beğenileri doğrultusunda yeniden şekillenmiş ve kültürel bir kimlik kazanmıştır. Ayrıca Oltu Taşı işçiliği, yalnızca yerel ölçekte değil, yurt dışında da kendine kalıcı ve saygın bir yer edinmiştir.

Bu çalışmanın konusunu oluşturan Güherse (güverse) kavramı, Far-
sça *gevher* (mücevher) ve *asa* kelimelerinin zamanla değişime uğramış
biçimi olup “mücevher” anlamına gelmektedir (Sevindik, 2016, s. 163).
Mezopotamya’da uygulandığı bilinen bu teknik, ilerleyen dönemlerde
farklı coğrafyalara yayılmış ve yaygın bir süsleme yöntemi haline gel-
miştir. Maden sanatında genellikle gümüş ve altın eserlerin çeşitli bö-
lümlerine yerleştirilen küçük parlak kürecikler şeklinde tanımlanan bu
uygulama, Osmanlılar tarafından “taneleme” anlamına gelen granülas-
yon tekniğinin Türkçe karşılığı olarak kullanılmaktadır (Parlak, s. 92;
Sevindik, 2016, s. 163).

İlk çağlardan itibaren çeşitli süsleme alanlarında kullanılan Güherse
teknigi, özellikle maden sanatında önemli bir yer edinmiştir. Asil me-
tallerin eriyip soğuma sırasında kendi içinde toplama eğilimi gösterme-
si, yani küreleşmesi, bu tekniğin ortaya çıkışının temel fiziksel dayanağı
olarak değerlendirilebilir (Kuşçuoğlu, 1994, s. 166). Altın, gümüş ve diğer
soy metallere ait bu küçük tanecikler, eritilip yeniden soğutuldukların-
da yüzey gerilimi etkisi ile tıpkı su damlalarında olduğu gibi kürecikler
oluşturur ve bu biçimde katılaşır (Savaşçın, s. 13–17).

Mezopotamya’da yoğun olarak kullanılan, dönem dönem tercih edi-
lip zaman zaman terk edilen Güherse tekniği, Türklerin elinde büyük
bir gelişim göstermiştir. Özellikle Osmanlılar, bu tekniği olağanüstü bir
ustalık düzeyine taşıyarak milimetrik kürecikleri dahi son derece hassas
bir şekilde uygulayabilmişlerdir. Nitekim günümüzde dahi bu incelikte
uygulamaların modern teknolojik yöntemlerle birebir yeniden üretilmesi
oldukça güçtür (Kuşçuoğlu, 1994, s. 166).

Farklı müzelerde, Güherse tekniğiyle bezenmiş ve döneminin mü-
cevher işçiliğini yansıtan çok sayıda eser görmek mümkündür. Ayrıca
Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde bu teknik farklı adlarla da anılmaktadır.
Küçük metal küreciklerinin haşhaş kapsülleri içindeki yuvarlak tanelere
benzemesi nedeniyle, ustalar arasında bu sanata “hışhaş (haşhaş) sanatı”
adı da verilmiştir (Kuşçuoğlu, 1994, s. 166).

Güherse tekniği temel olarak iki aşamadan oluşmaktadır: Birincisi,
aynı çapta küreciklerin elde edilmesi; ikincisi ise bu küreciklerin belirle-
nen zemine kaynatılarak sabitlenmesidir (Kuşçuoğlu, 1994, s. 166).

Bu çalışmanın temel amacı, Erzurum ili Oltu ilçesinde çıkarılan Oltu
taşından üretilen ve Güherse tekniği uygulanarak oluşturulan aksesu-

arların yapım aşamalarını ortaya koymak, bu süreç sonunda eserlerin kazandığı form ve biçim özelliklerini incelemektir. Bu doğrultuda, söz konusu aksesuarların üretim süreci görsel materyallerle desteklenmiş ve çalışmaya bütüncül bir bakış açısı kazandırılmıştır.

YÖNTEM

Araştırma kapsamını oluşturan Oltu taşından üretilmiş Güherse teknikli aksesuarlarla ilgili kapsamlı bir literatür taraması yapılmış; konuya ilişkin yazılı ve görsel kaynaklar incelenmiştir. Araştırmanın yöntemi olarak nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş ve bu doğrultuda ilgili temalar ve alt başlıklar oluşturulmuştur. Güherse tekniği ile üretilen aksesuarların yapım aşamaları ayrıntılı biçimde açıklanmış, bu süreçlere ilişkin görsel materyaller çalışmaya eklenerek konu bütüncül bir şekilde ele alınmıştır.

BULGULAR

Güherse tekniği uygulanarak Oltu taşı üzerinde üretilen aksesuarların gelişim aşamaları yerinde incelenmiş ve bu ürünlerin toplum tarafından tercih edilme nedenleri belirlenmiştir. Maden sanatının özgün tekniklerinden biri olan Güherse uygulamasıyla üretilen kadın ve erkek aksesuarlarına ilişkin bilgiler sunulmuş, bu aksesuarların özellikleri görsel materyallerle desteklenerek ayrıntılı biçimde açıklanmıştır.

Erzurum’da Oltu Taşı İşlemeciliği

Erzurum’un Oltu ilçesinde çıkarılan ve “siyah altın” olarak adlandırılan Oltu taşı, çeşitli ziynet eşyalarının yapımında kullanılan değerli bir doğal taştır. Kadın takılarının yanı sıra erkekler için tespih, kravat iğnesi ve kol düğmesi gibi tamamlayıcı aksesuarlar da Oltu taşıyla üretilmektedir. Bu araştırma kapsamında, Oltu taşı üzerine Güherse tekniğiyle uygulanan bezeme ve bezeme elemanlarının, Erzurum’daki Oltu taşı atölyelerinde ustaların elinde kazandığı form ve biçim özellikleri incelenmiş; bu tekniklerin geçmişten günümüze uzanan kültürel sürekliliği nasıl yansıttığı ortaya konulmuştur. Atölyelerde özel siparişler doğrultusunda üretilen parçaların yanı sıra ustaların kendi estetik anlayışları ve beğenileri doğrultusunda tasarladıkları Güherse işlemeli takılar da dikkat çekici niteliktedir.

Güherseli Takıların Yapım Aşaması

Altın ve gümüş gibi kıymetli madenin, siyah inci olarak bilinen Oltu taşıyla farklı teknikler kullanarak bir araya getirilmesiyle oluşturulan takılar, estetik zarafetin önemli örnekleri arasında karşımıza çıkar. Oltu

taşından üretilen bu özel takılar, Erzurum'daki Oltu taşı atölyelerinde, alanında uzman, deneyimli ve maharetli ustaların el emeğiyle farklı kalıp ve biçimlerde şekillendirilerek geleneksel el sanatların inceliğini yansıtır. Söz konusu ürünler; yüzük, kolye, küpe, broş, bileklik, gerdanlık ve üçlü setler gibi çeşitli takı türlerini kapsamaktadır.

Usta işçiliği sayesinde eşsiz bir güzelliğe ve sanatsal bir değere dönüşen Oltu taşı; damla, beyzi, yuvarlak, kare, dikdörtgen, üçgen, badem, kalp, mekik ve baklava dilimi gibi çok sayıda formda üretilerek hayat bulur. Bu formlar, uygulanan farklı yapım ve süsleme teknikleriyle estetik bir bütünlük ve kimlik kazanmaktadır. Maden sanatında kullanılan ve “güherse işlemeciliği” olarak adlandırılan bu teknik, Erzurumlu sanatkârların kendine özgü üslubuyla gelişmiş, yöresel nitelik taşıyan bir uygulama olarak dikkat çekmektedir. Bu teknikle üretilen yüzük, kolye, küpe, broş, gerdanlık ve bileklik gibi kadın aksesuarları, geleneksel el sanatlarının zarafet ve estetik anlayışını günümüze taşıyan önemli kültürel ürünler arasında yer alarak çağdaş hayattaki yansımalarını oluşturur.

Oltu Taşından Güherseli Yüzük Yapım Aşaması

Oltu taşı, maharetli ustaların elinde işlenerek zengin bir form çeşitliliğine sahip yüzüklere dönüştürülmektedir. Bu yüzükler; damla, beyzi, yuvarlak, kare, dikdörtgen, üçgen, badem, kalp, mekik ve baklava dilimli gibi farklı kalıp formları kullanılarak üretilmektedir. Her bir kalıp formu, çeşitli boyut seçeneklerine sahip olup usta, tasarım amacına uygun ölçülerde kalıbı hazırlayarak Oltu taşına biçim vermekte ve yüzüğün nihai formunu oluşturmaktadır.

Yüzük yapım sürecinin ilk aşaması tasarımıdır. Bu aşamada, yüzüğün genel formu çizimle belirlendikten sonra forma uygun taş tasarımı oluşturulmaktadır.

Taş tasarımı hazırlandıktan sonra, taş yüzeyine güherse yöntemiyle uygulanacak maden kürelerinin tasarım aşamasına geçilir. Her iki aşama bittikten sonra uygulama aşaması için hazırlık yapılır.

Uygulama aşamasında, alınan siparişe göre on sekiz, on dört ve sekiz ayar altın ile birlikte gümüş kullanılmaktadır. Bu uygulama aşamasında ağırlıklı olarak gümüş içeren ve belirli miktarda bakırdan oluşan maden karışımı, hassas terazi yardımıyla tartılır. Tartım işleminin ardından maden potaya yerleştirilir ve şaloma ateşi kullanılarak eritilir. Eritilen maden, homojen bir yapı elde edilmesi amacıyla geniş bir şide üzerine dökülür. Şide üzerinde katılaştıran maden, çifte yardımıyla alınarak tekrar şaloma ateşiyle tavllanır. Tavlama işlemi sonrasında maden, büyük oranda

sudan oluşan zaç yağı karışımına daldırılır. Karışımından çıkarılan maden, hemen ardından sade su içerisine atılarak temizlenir.

Sudan çıkarılan maden yeniden tavllanır ve örs üzerinde çekiçle dövülerek düz bir şekil verilir. Dövme işleminin ardından maden tekrar zaç yağı karışımına, ardından ise sade suya daldırılarak işlem tamamlanır.

Maden, dövme işlemiyle belirli bir inceliğe geldikten sonra düz hadde makinesinden geçirilir. Her haddeleme geçişinin ardından, malzemenin iç gerilmelerini azaltmak ve işlenebilirliğini artırmak amacıyla tavlama işlemi uygulanır. Sırasıyla yapılan bu işlemlerin ardından yüzük çerçevesi ve yüzük halkası için istenilen inceliğe ulaşan maden makas yardımıyla kesilir. Kesilen madenden arta kalan yüzük tablası için haddeleme makinasından geçirilir belirlenen inceliğe geldikten sonra makasla kesilir. Arda kalan maden güherse küreciğinin yapımında kullanılmak üzere, hadde makinesinden daha ince bir şekil alsın diye yeniden çekilir ve ardından tavllanır. Maden, makas ile kesildikten sonra kullanılacak hale getirilmiş olur.

Güherse küreciğinin yapılması için hazırlanan maden parçasından kalan madenler yeniden işlenmek üzere pota içerisinde eritilerek tel dö-küm şidesine alınır. Şide de katılaştıran maden, çifte yardımıyla alınır ve örs üzerinde çekiçle, yuvarlak bir kesit elde edilinceye kadar dövülür. Dövme işleminin ardından maden, şaloma ateşi kullanılarak tavllanır; ardından sırasıyla zaç yağı karışımına ve sade suya daldırılır. Sudan çıkarılan maden tel, hadde makinesinin tel çekme gözlerinden kademeli olarak geçirilir. Maden tel hadde makinesinden her geçiriliş sonrasında tavlama işlemi uygulanır. Bu aşamadan sonra belirli bir inceliğe ulaşan maden telin yüzeyine bal mumu sürülür. Maden tel, el haddesi kalıbındaki deliklerden, pense yardımıyla sırayla çekilerek istenilen inceliğe getirilir. Telin her bir gözden çekilişinde yeniden tavllanması ve yüzeyine bal mumu uygulanması sağlanır. Bal mumu kullanımının amacı, telin el haddesi gözlerinden daha rahat geçmesini sağlamak ve çekme sırasında oluşabilecek kopma ve kırılmaları önlemektir. Gerekli inceliğe ulaşıldıktan sonra maden tel son kez tavllanır; ardından zaç yağı karışımına ve sade suya daldırılır. Bu işlemler sonucunda tüm madenler işlenmeye hazır hâle getirilmiş olur.

Maden, eritme süreci bitirilip kullanım haline getirildikten sonra tasarımı çizilerek hazırlanmış yüzük tablası ve yüzük çerçevesinin yapım aşamasına geçilir. Yapılacak formun ölçüleri dikkate alınarak, formun genişliğinden bir miktar daha büyük olacak şekilde yüzük tablası kesilir. Kesilen plaka, kaynak işlemi için amyant taşı üzerinde bulunan tel ızgarasının üzerine yerleştirilir ve tavlama işlemine tabi tutulur.



Resim 1: *Gümüş Bayan Yüzük Kasnağı*
(İşleyen Usta: *Ahmet Kara*)

Tavlama sırasında plakanın yüzeyi, düzgünlük sağlamak amacıyla düz eğe yardımıyla düzeltilir. Tavlama işleminin ardından parça, yüzey temizliği ve oksit giderimi amacıyla zaç yağı karışımına alınır ve su ile durulanarak işlemde geri kalan küçük parçacıklarından temizlenilir. Bu aşamaların tamamlanmasıyla yüzük tablası kullanıma hazır hâle gelir ve yüzük tablasına uygun çerçevenin hazırlanması aşamasına geçilir.

Yüzük tablası çerçevesi ve yüzük çerçevesi için hazırlanacak kalıbın çapına uygun ve yaklaşık iki milimetre genişliğin de olacak şekilde makas yardımıyla kesim yapılır. Kesilen çerçeve plakanın her iki ucu, bağlantı yüzeylerini oluşturmak amacıyla “L” formunda katlanır. Ardından plaka, orta noktasından pense yardımıyla bükülerek “L” şeklindeki ağızların birbirine bakacak biçimde hizalanır. Hizalanan ağızlar pense yardımıyla birbirine temas edecek şekilde sabitlenir. Kaynak işlemi için parça tel ızgaranın üzerine yerleştirilir. Kaynak yapılacak bölgeye fırça yardımıyla boraks sürülerek yüzey kaynak işlemine hazırlanır. Daha önceden kesilmiş küçük gümüş kaynak parçaları, çifte yardımıyla kaynak bölgesine yerleştirilir ve ardından şaloma ateşi uygulanır. Şaloma ısıısıyla eriyen kaynak metali çerçevenin her iki ucunu birleştirerek kalıcı bir bağlantı sağlanır. Hazır hâle getirilen maden çerçeve, çerçeve yapılacak uygun ölçüdeki kalıba geçirilir. Pense yardımıyla çerçevenin çevresi kontrollü biçimde sıvazlanarak kalıbın formu çerçeveye aktarılır. Kalıptan çıkarılan yüzük çerçevesinin hem alt hem de üst yüzeyi, düzgünlük sağlamak amacıyla zımpara üzerine koyularak düzeltilir. Düzletme işleminden sonra yüzük çerçevesi, çifte yardımıyla yüzük tablasının tam merkezine hizalanarak yerleştirilir ve kaynak işlemi yapılır. Yüzük çerçevesinin tüm yüzeyinin yüzük tablasına sağlam biçimde kaynatılmasının ardından tablada kalan fazla kısımlar makas yardımıyla kesilir. Son aşamada yüzeyler eğelenerek pürüzsüz ve düzgün bir form elde edilir.

Yapılan işlemlerin ardından yüzük halkası belirlenen ölçülere uygun olarak kesilir. Kesilen parçanın her iki ucu, düz pense yardımıyla “L” for-

munda eğilir ve ardından parça orta noktasından katlanarak uçların birbirine teması sağlanır. Birleştirilecek yüzeylere fırça yardımıyla boraks uygulanır. Boraks uygulamasından sonra uygun miktarda kaynak yerleştirilerek şaloma ateşi ile ısıtma yapılır. Isı etkisiyle eriyen kaynak metalin uçları birbirine sağlam biçimde kaynatılması bu şekilde sağlanır. Yüzük halkası. Yüzük demirine geçirilerek ahşap tokmak yardımı ile dairesel bir şekil verilir. Bu işlemin sonucunda yüzük halkası yüzük tablasına kaynak yapılmaya hazır hale getirilmiş olur.

Diğer bir aşamasında yüzük tablası ters çevrilerek amiyant taşı üzerinde bulunan tel ızgaranın üzerine yerleştirilir. Ardından yüzük halkası, çifte yardımıyla yüzük tablasının tam merkezine dikkatlice koyulur. Birleştirilecek yüzeylere fırça yardımıyla boraks uygulanır. Belli ölçüde gümüş kaynak parçası yerleştirildikten sonra şaloma ateşi ile ısıtma işlemi gerçekleştirilir. Isının etkisiyle eriyen kaynak metali yüzük halkası ile yüzük tablasının sağlam biçimde birbirine kaynamasını sağlar. Kaynak işleminin tamamlanmasının ardından parça zaç yağı karışımına alınarak temizlenir ve su ile durulanır. Bu işlemler sonucunda yüzük kasnağı yapım aşaması tamamlanmış ve parça kullanıma hazır hâle getirilmiş olur.

Güherse tekniği ile yüzük taşı yapımında Oltu taşı kullanılmaktadır. Oltu taşı yapısal olarak kolay şekil alması nedeni ile taşın ilk şekillendirme işlemi bıçak yardımıyla gerçekleştirilir. Taşın alt yüzeyi bıçakla düzeltilir ve ardından zımpara yardımı ile taşın alt yüzeyi pürüzsüz hâle getirilir. Ardından taşın üst yüzeyi bıçak ile kontrollü biçimde yontularak bombe formu verilir. Kaba zımpara ile yüzey düz hale getirilir.

Güherse tekniği ile yüzük yapılacağı için taşın kalınlığı özenle ayarlanmalıdır. Oltu taşının hassas yapısından dolayı matkapla delme işlemi sırasında çatlama riski bulunduğundan bu aşama dikkatle yürütülür. Taş istenilen forma getirildikten sonra zımpara ile genel düzeltme yapılır ve sıfır ege kullanılarak yüzey tamamen pürüzsüz hâle getirilir.

Hazır hâle gelen taş, yüzük yuvasına özel bir alaşım olan domerika ile sabitlenir. Bu aşamada domerika eğer yuvaya fazla gelirse taşma yaşanabilir. Taşan domerika bıçak yardımıyla temizlenir ve ardından yüzeyin son düzgünlüğünü sağlamak amacıyla zımparalama aşamasına geçilir.

Zımparalama aşamasında, ponza-cila makinesine uygun numarada zımpara takılarak yüzüğün metal yüzeyinde ve Oltu taşı üzerinde oluşan ege izlerinin giderilmesi sağlanır. Bu işlem, yüzeylerin homojen ve düzgün bir doku kazanması amacıyla uygulanır. Zımparalama işleminin tamamlanmasının ardından, yüzüğün nihai yüzey kalitesini artırmak için ponza-cila aşamasına geçilir.

Öncelikle yüzüğün ponzalama işlemi gerçekleştirilir. Bu aşamada ponza-cila makinesine uygun ponza fırçası takılarak makine çalıştırılır ve fırça yüzeyine ponza sürülür. Ponzalama işlemine, yüzüğün metal kısımlarından başlanır; ardından Oltu taşı yüzeyi dikkatli bir şekilde ponza yapılır. Bu işlemin asıl amacı yüzeyde kalan ince çiziklerin ve matlığın giderilmesidir.

Ponzalama işleminin tamamlanmasının ardından cilalama aşamasına geçilir. Makineye cila fırçası takılarak fırça yüzeyine uygun cila sürülür. Daha sonra yüzüğün metal bölümleri ve Oltu taşının yüzeyi cilalanarak yüzey parlaklığı sağlanır. Bu işlemler sonucunda yüzük tamamen pürüzsüz bir görünüm kazanır ve güherse işleme aşamasına hazır hâle getirilir.



Resim 2: *Gümüş-Oltu Taşı Damla Model Gühersele Kadın Yüzüğü*
(İşleyen Usta: Ahmet Kara)

Güherse tekniği, çok ince plaka hâline getirilmiş metalin hadde makinesinden geçirilmesiyle başlar. Haddeleme işleminin ardından metal, makas yardımıyla çok küçük kare parçalar şeklinde kesilir. Kesilen bu parçacıklar, amyant taşı üzerinde önceden oluşturulmuş küçük yuvaların üzerine çifte yardımıyla dikkatlice yerleştirilir. Yerleştirilen metal parçacıkların üzerine şaloma ateşi uygulanır. Belirli bir sıcaklığa ulaşıldığında parçacıklar yüzey gerilimi etkisiyle yuvarlak form alarak küçük metal toplar hâline gelir ve yuvalara düşer. Bu işlem tekrarlanarak yüzlerce güherse topu elde edilir ve güherse uygulaması için gerekli malzeme hazır hâle getirilmiş olur. Hazırlanan güherse toplarını metal tele kaynatma yapmak için metal tel yapım aşamasına geçilir.



Resim 3: *Gümüş-Oltu Taşı Yuvarlak Model Güherseli Kadın Yüzüğü*
(İşleyen Usta: Ahmet Kara)

Metal tel, el haddesi yardımıyla belirli bir inceliğe getirildikten sonra güherse uygulanacak Oltu taşının ölçülerine uygun boyutlarda kesilir. Kesilen metal tel çubukların her iki ucuna, önceden hazırlanmış güherse topları kaynak işlemiyle tutturulur.

Her iki ucuna da güherse topu kaynatılan metal tel çubuklar, yan keski yardımıyla orta noktalarından kesilir. Bu işlem sonucunda, uçlarında güherse topları bulunan çok sayıda metal parça elde edilir. Hazırlanan bu parçalar, Oltu taşı üzerine uygulanacak güherse işleme aşaması için kullanıma hazır hâle getirilir.



Resim 4: *Gümüş-Oltu Taşı Mekik Model Güherseli Kadın Yüzüğü*
(İşleyen Usta: Ahmet Kara)

Oltu taşı üzerine tasarlanan kompozisyona uygun olarak, matkap yardımıyla hem Oltu taşını hem de altındaki metal plakayı geçecek şekilde küçük çaplı delikler açılır. Açılan bu deliklere, güherse topları Oltu taşı yüzeyinde kalacak biçimde, uçları güherse toplu metal tel çubuklar Japon yapıştırıcısına batırılarak yerleştirilir.

Oltu taşı ve metal plakadan geçen tel çubukların arka tarafta kalan fazla kısımları yan keski yardımıyla kesilir. Metal plakanın arka yüzeyin-

de kalan tel uçları, küçük çekiç darbeleriyle metal plakaya sabitlenir. Bu aşamada hem Japon yapıştırıcının bağlayıcı etkisi hem de tel uçlarının mekanik olarak metal plakaya tutturulması ile güherse küreciklerinin yüzeyden ayrılmasını engelleyerek sağlam bir montaj sağlar.

Aynı işlem, yüzüğün tüm yüzeyine tasarımda öngörülen aralıklarla tekrarlanır. Uygulamanın tamamlanmasının ardından yüzük ponzalama ve cilalama işlemlerine tabi tutulur. Parlatma işlemi sonucunda güherse kürecikleri, Oltu taşı yüzeyinde estetik ve dengeli bir görünüm oluşturur. Oltu taşı üzerine yerleştirilen güherse toplarının sayısı, tasarıma bağlı olarak az ya da çok olabilmektedir. Güherse işlemesi taşın boyutuna göre farklılık göstermektedir. Taşın yapısı küçük ise güherse toplar daha az kullanılmaktadır. Taşın yapısı büyük ise yani geniş ise geherse toplar daha fazla ve daha sık kullanılır. Bu kullanım çeşitliliği, uygulamayı gerçekleştiren ustanın el becerisi ve sanatsal yetkinliğini gösterir.



Resim 5: *Gümüş-Oltu Taşı Dikdörtgen Model Güherseli Kadın Yüzüğü*
(İşleyen Usta: Ahmet Kara)

Yüzük dışında kolye, küpe, bileklik, gerdanlık ve broş gibi diğer takı türleri de yukarıda açıklanan yöntemler doğrultusunda hazırlanır. Kolye tasarımlarında, zincirin takılabilmesi için ana gövdeye ilave olarak yuvarlak halka, üçgen ya da papyon aparat kaynağı yapılır.



Resim 6: *Gümüş-Oltu Taşı Baklava Dilim Model Güherseli Bayan Kolye*
(İşleyen Usta: Ahmet Kara)



Resim 7: *Gümüş-Oltu Taşı Mekik Model Güherseli Kadın Kolye Ucu*
(İşleyen Usta: Ahmet Kara)



Resim 8: *Gümüş-Oltu Taşı Damla Model Güherseli Bayan Kolye Ucu*
(İşleyen Usta: Ahmet Kara)



Resim 9: *Gümüş-Oltu Taşı Yuvarlak Model Güherseli Bayan Kolye Ucu*
(İşleyen Usta: Ahmet Kara)

Küpelerde ise kullanım amacına uygun şekilde mengeç teli, klips veya ger aparatı kaynağı yapılır.



Resim 10: *Gümüş-Oltu Taşı Mekik Model Güherseli Kadın Küpesi*
(İşleyen Usta: Ahmet Kara)



Resim 11: *Gümüş-Oltu Taşı Badem Model Güherseli Kadın Küpesi*
(İşleyen Usta: Ahmet Kara)



Resim 12: *Gümüş-Oltu Taşı Yuvarlak Model Güherseli Kadın Küpesi*
(Usta: Ahmet Kara)

Oltu taşı kullanılarak üretilen bu takılar; yüzük, kolye ve küpe biçiminde tekli olarak tasarlanabildiği gibi, üçlü setler hâlinde de düzenlenebilir. Set tasarımlarında genellikle küpeler, kolye ve yüzüğe kıyasla daha küçük ölçülerde hazırlanır. Sade tasarımlı yüzük ve kolyeler ise madalyon formunda ve daha büyük ebatlarda üretilir.



Resim 13: *Gümüş-Oltu Taşı Badem Model Güherseli Kadın Üçlü Set*
(İşleyen Usta: Ahmet Kara)



Resim 14: *Altın (Sekiz Ayar)-Oltu Taşı Yuvarlak Model Güherseli Kadın*
Gerdanlık ve Küpe Seti
(İşleyen Usta: Ahmet Kara)

Bu ürünler, ustanın aldığı siparişe bağlı olarak altın veya gümüş malzeme kullanılarak imal edilir. Tasarım açısından bakıldığında, mekik, yuvarlak, badem, baklava dilimli, kare ve damla formlar en sık tercih edilen model çeşitleri arasında yer almaktadır.

SONUÇ

İnsanlar, yaratılışları gereği estetik olana ve güzel görünmeye yönelim göstermişlerdir. Bu nedenle tarih boyunca dış görünüşe önem verilmiş, kıyafetleri tamamlayıcı nitelikteki değerli taşlara ve aksesuarlara ilgi duyulmuştur. Kadınlar daha çok ziynet eşyaları aracılığıyla kendilerini ifade ederken, erkekler ise yüzük, tespih, kravat iğnesi gibi çeşitli aksesuarları tercih etmişlerdir. Değerli taş işçiliği bu dönemde hem estetik beklentilerin artması hem de taş ustalarının çoğalmasıyla toplum içinde yaygınlaşmaya başlamıştır.

Erzurum'un Oltu ilçesinde çıkarılan Oltu taşı, yörede uzun süredir kullanılan değerli madenler arasında yer almakta olup özellikle insanlar üzerinde sakinleştirici bir etkiye sahip olduğuna inanılmaktadır. Yumuşak dokusu ve kolay şekillendirilebilmesi, bu taşı zanaatkarlar için tercih edilen bir malzeme haline getirmiştir. Güherse işlemeciliği maden sanatında kullanılan bir teknik olup Erzurum da ise bölgesel bir üslup oluşturularak Oltu taşı üzerine uygulanmıştır. Güherse tekniği, Oltu taşı üzerine farklı ebatlarda hazırlanan aksesuarların yüzeyine, usta işçiliğiyle aynı boyutta parlak metal taneciklerinin yerleştirilmesi ve belirli bir form kazandırılması esasına dayanmaktadır. Değerli metal yüzeyinde küçük noktalar hâlinde görülen bu kürecikler, halk arasında benzetme yoluyla "uğur böceği" olarak da adlandırılmaktadır.

Erzurum ilinde unutulmaya yüz tutmuş birçok geleneksel el sanatları bulunmaktadır. Bu zanaatlar arasında Oltu taşı işlemeciliği, sahip olduğu özgün nitelikler nedeniyle ön plana çıkmaktadır. Oltu taşı üzerinde uygulanan Güherse tekniğinin daha geniş kitlelere tanıtılması ve bu kültürel mirasın korunarak gelecek nesillere aktarılması noktasında çeşitli kamu kurum ve kuruluşları ile akademisyenlere önemli sorumluluklar düşmektedir.

KAYNAKÇA

- Dilmaç, O. (2013). Erzurum'da Kaybolmaya Başlayan Yöresel El Sanatları. Akdeniz Sanat, 6 (11).
- Kuşoğlu, M. Z. (1994). Dünkü Sanatımız Kültürümüz, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1994.
- Özen, F. (2016). İlhanlılar Devrinde Erzurum. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 56 (2), 256-286.
- Parlak, T. (2001). Erzurum'da Oltu Taşı ve Kuyumculuk Sanatı. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Savaşçın, M. Y. (1982). "Anadolu'da Taş ve El Sanatları", 2. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirimi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir 241-244.
- Sevindik, M. (2016). Rüstem Paşa Bedesteninin Geleneksel El Sanatları Açısından Önemi, Atatürk Üniversitesi (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum.

GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1.** Osmanlı Oltu Taşı, Rüstem Paşa Bedesteni Erzurum. 15.11.2025
- Görsel 2.** Osmanlı Oltu Taşı, Rüstem Paşa Bedesteni Erzurum. 15.11.2025
- Görsel 3.** Osmanlı Oltu Taşı, Rüstem Paşa Bedesteni Erzurum. 15.11.2025
- Görsel 4.** Osmanlı Oltu Taşı, Rüstem Paşa Bedesteni Erzurum. 18.11.2025
- Görsel 5.** Osmanlı Oltu Taşı, Rüstem Paşa Bedesteni Erzurum. 18.11.2025
- Görsel 6.** Osmanlı Oltu Taşı, Rüstem Paşa Bedesteni Erzurum. 18.11.2025
- Görsel 7.** Osmanlı Oltu Taş, Rüstem Paşa Bedesteni Erzurum. 09.12.2025
- Görsel 8.** Osmanlı Oltu Taşı Rüstem Paşa Bedesteni Erzurum. 09.12.2025
- Görsel 9.** Osmanlı Oltu Taşı, Rüstem Paşa Bedesteni Erzurum. 09.12.2025
- Görsel 10.** Osmanlı Oltu Taşı, Rüstem Paşa Bedesteni Erzurum. 10.12.2025
- Görsel 11.** Osmanlı Oltu Taşı, Rüstem Paşa Bedesteni Erzurum. 10.12.2025
- Görsel 12.** Osmanlı Oltu Taşı, Rüstem Paşa Bedesteni Erzurum. 10.12.2025
- Görsel 13.** Osmanlı Oltu Taşı, Rüstem Paşa Bedesteni Erzurum. 10.12.2025
- Görsel 14.** Osmanlı Oltu Taşı, Rüstem Paşa Bedesteni Erzurum. 10.12.2025

Bölüm 11

HEYKEL SANATI

Serap BULAT¹, Mustafa BULAT²

1 Araş. Gör. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, sbulat@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7074-5719

2 Prof. Dr. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Ana Sanat Dalı, mustafabulat64@gmail.com ,Orcid:0000-0002-2192-8508

Medeniyetlerin en temel kaygılarından birisi de, kendi kültürel birikimlerini geleceğe aktarma ve geçmişi hatırlatma arzusu olmuştur. Bu bağlamda heykeller ve anıtlar, söz konusu hafıza oluşturma işlevini yerine getiren önemli araçlar olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle de taştan yontulan heykeller, malzeme özellikleri sayesinde yüzyıllar boyunca biçimlerini koruyarak günümüze kadar ulaşmakta; böylece üretildikleri dönemin sanatsal anlayışını, kültürel özelliklerini ve teknik yöntemlerini çağdaş araştırmacılara aktarmada önemli bir misyonu yerine getirmektedir. İnsanoğlu, içinde yaşadığı dünyayı anlamlandırma çabası sırasında dış dünya ile içsel dünyası arasında gidip gelen bir düşünsel süreç işletmektedir. Bu süreçte yaşanan gelgitler yeni yorumların ve algı biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Bireyin dış dünyayı algılama biçimindeki değişim, aynı zamanda yeni bir yaşantı örgüsünün kurulmasına da olanaklar tanımaktadır. Bu dönüşümün en görünür ve en güçlü biçimde ifade edilebildiği alan ise sanat ve sanat yapıtlarıyla olmuştur. Sanat eseri aracılığıyla insan, kendi içinde bütünleştirdiği sosyal ve psikolojik deneyimleri yeniden yorumlayarak, daha önce bilinmeyen, anlaşılmayan ya da korku uyandıran düşünceleri görünür kılmaktadırlar. *“Sanatın temel göstergelerinden biri olan biçim ve form, heykel sanatında üç boyutlu bir uzam içerisinde oluşturulan güçlü bir ifade alanı sunmaktadır. Heykelde yer alan biçimsel öğeler, estetik bir bütünlük sağlayarak sanatçının iç dünyasını ve duygusal yaklaşımını görünür kılmaktadır. Bu duygusal deneyimler, yapıtın izleyicide uyandırdığı estetik beğeni ile duygusal tepkilerin oluşumunda belirleyici rol oynamaktadır. Heykelde duygusal ifadenin plastik açıdan kullanımı, sanatçının bireysel yaklaşımı ve tercih ettiği anlatım biçimleri doğrultusunda incelenmektedir. Bu ifade türlerinin izleyiciyle kurduğu estetik ve psikolojik etkileşim ise sanat tarihi boyunca sürekli olarak araştırılan önemli bir konudur”* Zengin, M. H., & Kaya, İ., 2025, s.112-127). Bu ifadeler bağlamında heykel sanatı, belirli bir estetik anlayış doğrultusunda bir araya getirilen form, hacim, doku ve kompozisyon gibi plastik öğelerin oluşturduğu bütüncül bir kurguyu da temsil etmektedir. Heykel sanatı bu ifadeyi, biçimin dili aracılığıyla bir imgeye dönüştürerek gerçekleştirmektedir. Yaşamın içkin bir parçası olan bu ifade biçimi, varoluşun özüne dair bir aktarım niteliğini de üzerinde taşımaktadır. Bu anlamda, gelişim süreci içinde soyutlayıcı sanat anlayışını belirleyen temel kategori, doğada mevcut olan geometrik düzenler ve yapıpılardan oluşmaktadır. Geometrik yapı, yalnızca soyut bir biçimsel düzen değil; aynı zamanda gerçek yaşamı da içine alan bir düzenlilik alanı sunmaktadır.

Bu bağlamda birçok uygarlığın sanat üretiminde merkezi bir konuma sahip olan taş materyaller, Anadolu medeniyetleri için ise vazgeçilmez bir temel malzeme niteliği taşımış ve heykel ile mimarının ana bileşenlerin-

den biri olarak uzun dönemler kullanılmıştır. Anadolu'da kurulan heykel okullarında üretilen taş yapıtlar, yalnızca Anadolu kültürlerine değil, aynı zamanda Mezopotamya Anadolu ve Batı Ege uygarlıklarına ilişkin tarihsel süreçleri anlamada da önemli verileri bizlere sunmaktadır.

Tarihin en eski heykel okullarının Anadolu'da ortaya çıkmış olması da tesadüfi değildir. Bölgenin zengin taş rezervleri ile bu coğrafyada yaşayan toplumların taş yontu işçiliği konusundaki ustalığı, farklı kültürlerin dikkatini çekmiş ve Anadolu'yu taş yontu heykel sanatı açısından öncü bir merkez hâline gelmesine de aracı olmuştur.

XX. yüzyılın başlarında şekillenen çağdaş heykel anlayışı, heykelin geometrik yapı temelli bir düzen üzerine inşa edilmesiyle ortaya çıkmıştır. Geometrik soyutlamaya dayanan bu yaklaşım, doğanın varlık koşullarını biçim ve içerik açısından yeniden sorgulayan düşünsel bir çerçeve oluşturmuştur. Bu dönemde soyutlamacı anlayışta ele alınan heykel, kendi özgün varlık alanını şekillendirerek gerçeküstü değil, fakat doğanın özünden türetilmiş yeni bir ifade düzeni kurmuştur.

İnsanoğlu bir varlık olarak, duyuşsal izlenimlerin ötesine geçme çabasında düşünce süreçlerini soyutlayıcı birer kompozisyon ögesine dönüştürmüştür. Soyutlamacı sanat anlayışı, sanat yapıtını düşünsel bir konstrüksiyon olarak ele almakta ve biçimlendirmenin her yeni aşaması, bir sonraki kavramsal dönüşümün habercisi niteliğini taşımaktadır. Bu bağlamda soyutlama kavramının geniş kapsamı, sanatın yorum alanını da genişletmiştir.

Ayrıca biçimsel yönelimlerin değer yargılarıyla olan ilişkisi, bireyin kendini görmek istediği konum ile dışsal etkenlerin içsel bir sorun haline dönüştürülmesi üzerinden yeniden sorgulanabilir. Evrenin yalnızca sıradan değerlendirmelerle değil, farklı bir bakış açısıyla ele alınması gerektiği düşüncesi, heykel plastiğinin soyutlamacı yaklaşımıyla da bağdaşmaktadır.

XX. yüzyıl heykel sanatçıları, soyutlamacı anlayışı yalnızca biçimsel bir dönüşüm olarak değil, aynı zamanda düşünsel bir evrim süreci olarak da ele almışlardır. Bu dönemde sanatçının zihinsel dünyasında olgunlaşan düşünceler, malzemeye yeni anlam katmanlarını da eklemleyerek heykel sanatının ifade olanaklarını genişletmiştir. Sanatçının sevinç, coşku, sevgi, nefret, yüceltme veya başkaldırı gibi güçlü duygu ve düşünceleri, bilgi, deneyim ve teknik birikim süzgecinden geçirilerek somut bir sanat yapıtları, niteliği kazandırmaktadır.

XX. yüzyılın başından itibaren, 1950 yıllarına uzanan süreçte malzeme ve düşünce, geleneksel görünüm ve işlevlerinden sıyrılarak, özgün bir kimlik kazanmıştır. Bu bağlamda heykel sanatçıları kendi içsel dönüşümlerine paralel biçimde yeni kavramsal açılımları da geliştirmişlerdir. Aguste Rodin ile başlayan bu köklü dönüşüm, Constantine Brancusi, Henry Moore, Jacques Lipchitz, Hans Arp ve Barbara Hepworth gibi döneminin modernist önemli sanatçılarının katkılarıyla da bu durum, daha da çeşitlenmiştir. Adı geçen bu sanatçılar, ait oldukları sanat akımlarının temel ilkelerini sorgulayarak, modern heykel sanatındaki dönüşümü sanat yapıtlarında somutlaştırarak yukarıda bahsedilen gerçeklikleri ortaya koymuşlardır.

Heykel sanatı tarihsel süreç boyunca, tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi, gerçeklik ile sanatsal gerçeklik arasındaki ilişkiyi sürekli olarak tartışma konusu yapmışlardır. Bu tartışma, insanlık tarihinin farklı dönemlerinde değişim göstermiş olsa da, figüratif anlatım biçimi heykel sanatında gerçekliği yansıtmanın en temel yollarından biri olmayı sürdürmüştür. Sanatın gerçekliğin yeniden üretimi olarak kavramsallaştırıldığı dikkate alındığında, gerçekliği arama ve ifade etme çabasının izleri, İlk Çağ'dan günümüze dek süregelen sanatsal gelişim içinde de izlenebilmektedir.

Bu sanatsal çabaların niteliği, her dönemde toplumların sosyal, kültürel ve düşünsel yapısına bağlı olarak farklılaşmıştır. Bu nedenle figürsel anlatıma dayalı heykel örnekleri, dönemselsel olarak değişen biçim, içerik ve üslup özelliklerini de sergilemektedir. XIX. yüzyıla kadar sanat, doğanın taklitçi (mimetik) bir yansıması olarak ele alınmıştır. Modernizmin ortaya çıkışıyla birlikte sanatçıların yapıtlarında, dış dünyanın görünüşünü yeniden üretmekten ziyade, içsel deneyimlerin ifade edilmesine yönelmişlerdir. XX. yüzyılın başında ise gerçeklik sorunsalı yeni bir boyuta taşınmış, bu nedenle sanatçılar öznel yaklaşımlar doğrultusunda alternatif gerçeklik arayışlarına yönelmişlerdir (Batur, E., 2009, s. 226-227).

İlkel insanın pratik üretimlerinden xx. yüzyıla dek uzanan tarihsel sürece bakıldığında, heykel sanatının aynı zamanda bir figür tarihi olduğu görülmektedir. İnsan bedenini bir nesne olarak algılama eğilimi, ilk insan topluluklarına kadar geriye gitmekte ve bu durum geniş bir tarihsel sürekliliği de göstermektedir. Bu bağlamda insan figürünün heykel sanatında kullanımı, doğayla bütünleşme, ona yakınlık kurma, hatta doğayı kontrol altına alma düşüncesiyle ilişkilendirilmiş olduğu ileri sürülebilir.

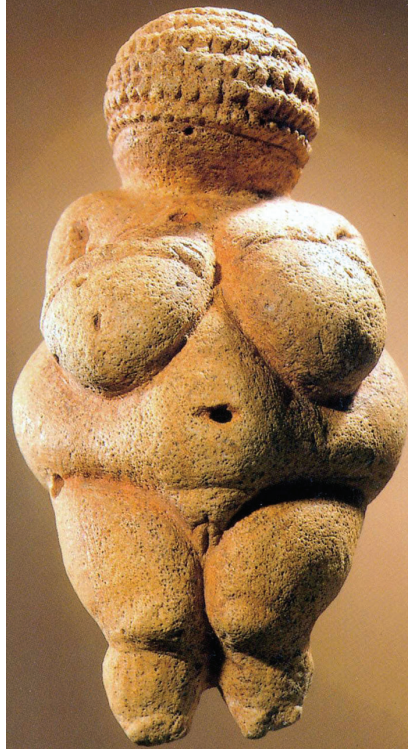
Bu konuyla ilgili olarak yazar Gombrich, *"İlkeller için bir kulübe ile bir imge arasında hiçbir fark yoktur. Kulübe onları yağmurdan, güneşten ve kendilerini yaratmış olduğuna inandıkları ruhlardan korur. İmgeler ise*

onları doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. Başka bir deyişle resimler ve heykeller büyüsel amaçla kullanılır.” ifadeleriyle ilkel toplumlarda sanat nesnesinin işlevine de ışık tutmaktadır(Gombrich, Ernst. H. 2002, s. 39).

Sanat, tarihsel süreçler boyunca uygarlıkların toplumsal, kültürel ve düşünsel yaşam biçimlerine paralel olarak gelişmiştir. Her dönemin kendine özgü üslup ve ifade anlayışını yansıtan sanat yapıtları, ait oldukları çağın değişen gerçeklik kavrayışının önemli göstergeleri haline gelmiştir. Bu yönleriyle kültür tarihine ışık tutan bu yapıtlar, aynı zamanda toplumların mitoloji, din, tarih, siyaset, matematik, felsefe, mimarlık ve astronomi gibi çeşitli alanlarda biriktirdikleri bilgiyi günümüze taşıyan en kalıcı belgeler arasında yer almaktadır.

İlk insan topluluklarının ortaya çıkışına kadar uzanan süreçteki bu sanatsal üretimler, sahip oldukları zengin ifade dili ve teknik ustalıklarıyla günümüz insanını dahi hayrete düşürecek nitelikler taşımaktadır. Yazar konuyla ilintili olarak; *“Sanat dünyasında figürün tarihsel gelişiminin MÖ 35.000’li yıllara kadar geri gittiği kabul edilmektedir. Bu dönemde insanlar, oldukça ilkel araçlar kullanarak ağaç, taş ve kemik gibi malzemeleri oyarak basit figürinler üretmişlerdir. Yaklaşık M. Ö. 35.000-40.000 yıllarına tarihlenen Paleolitik dönemin en dikkat çekici örnekleri ise “idol” olarak adlandırılan küçük heykelciklerdir”*(Erdoğan T. Ş., 1993, s. 10) görüşlerine yer vermektedir.

Bugün Viyana Doğa Tarihi Müzesi’nde sergilenen ve *“Willendorf Venüsü”* olarak bilinen bu ilk figüratif heykel, kireç taşından yontulmuştur ve yaklaşık 10 cm yüksekliğindedir. Söz konusu eser, figür heykelciliğinin en erken ve en etkileyici örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Temel Britanica, 1994, s. 141) (Görsel 1).



Görse 1. Wilendorf Venüsü M. Ö. 25000, Kireçtaşı, (Yükseklik 11cm.)

Uygar topluma geçiş sürecinin ilk aşamalarından birini meydana getiren Antik Mısır Sanatı ve kültürü, insanın doğayı anlamlandırma çabasının ürünü olan sembolik imgeler üzerine temellendirilmiştir. Mısır kültüründe yer alan çeşitli hayvanlar, kutsal varlıklar olarak kabul edilmiştir. Bu hayvanların belirli nitelikleri insan bedeniyle bütünleştirilerek tanrı figürlerini oluşturmuştur. Mısırlıların mezar odalarında ve lahitlerde kullandıkları kabartma (rölyef) biçimindeki figürler, ölen kişinin öbür dünyada yalnız kalmayacağına olan inancın bir yansıması şeklinde betimlenmişlerdir. Heykelin dinsel bağlamda kullanımı yalnızca Mısır kültürüyle sınırlı kalmamış, bu gelenek Hellen ve Roma sanatlarında da devam ettirilmiştir.

Uygarlık tarihinin önemli aşamalarından biri olan Yunan kültürüne gelindiğinde ise, insanın sanatın merkezine yerleştiği görülmektedir. Hellen sanatında tanrılar, korkutucu yaratıklar olmaktan çıkarak insani özelliklerle donatılmış, insan yaşamını yargılamaktan ziyade düzenleyici varlıklar haline gelmiştir. Bu dönüşüm, sanatın insan doğasını temel alan yeni bir estetik anlayış kazanmasına katkı sağlamıştır.

Wilhelm Worringer, insanın bu simgesel düzen içinde huzur arayışını soyutlama içtepisiyle açıklamakta ve Riegl'den konuyla bağlantılı olarak ; *“Eski çağ toplumları, insan doğasına ilişkin varsayımsal bilgilerini dış dünyadaki nesnelerle ilişkilendirerek, bu nesneleri çeşitli boyutlarda maddi varlıklar şeklinde kavrama eğilimindedir. Ancak bu varlıkların her biri, diğerleriyle ayrılmaz bir bütünlük oluşturan birimler olarak düşünülmüştür. Bu toplumlar, nesneleri duyuşal düzeyde çoğu zaman karmaşık ve belirsiz biçimde algılamışlardır. Figüratif sanat ise bu karmaşık algıyı çözerek tekil varlıkları bu yığından soyutlama, onları belirgin ve kapalı biçimsel bütünlükler olarak ortaya koyma işlevi görmektedir. Böylelikle Eskiçağ figüratif sanatı, dış dünyadaki nesneleri açık ve somut bireysellikleri içinde yansıtmayı temel amaç haline getirmiştir. Bu sanat anlayışı, doğadaki nesnelerin görünürlüğünü zayıflatabilecek veya maddi bireyselliklerinin doğrudan ve ikna edici ifadesini gölgeleyebilecek her türlü unsurdan uzak durmayı ve bunları sanat üretiminden ayıklamayı hedeflemektedir”* (Worringer, W., 1993, s. 28) görüşlerine yer vermektedir.

Söz konusu dönemlerde insan, ürettiği imgeleri kendi öznel dünyasının bir yansıması olarak görmekten ziyade, inanç sistemiyle bağlantılı biçimde doğa karşısındaki konumunu güçlendiren ve kendisiyle dış dünya arasında bir bağ kuran nesneler olarak algılamıştır. Bu durum, ilkel sanatta bir korunma ve sığınma ihtiyacına, Mısır sanatında öte dünya tasarımı ve ölümsüzlük arzusuna, Hellen sanatında ise insanın kendisini yüceltme ve idealize etme eğilimine karşılık gelmektedir. Ancak tüm bu aşamalarda ortak nokta, kurulan ilişkilerin temelde bir yanılsmaya dayanmasıdır. İnsan, her üç durumda da kendi bedenini nesneleştirerek çözüme ulaşmayı amaçlamıştır. Sanatın kökenine ilişkin ortaya konan çeşitli kuramlar, sanatın yalnızca bireysel yaratıcılıktan doğmadığını vurgulamaktadır. Sanatsal üretimler, toplumların dinsel, politik, ekonomik ve kültürel yapılarına bağlı olarak şekillenmiş, sanatçının yalnızca kişisel bir tasarımı olarak ortaya çıkmamıştır. Bu konuda Adnan Turani, *“Antikçağ'da heykel, başlıca sanat disiplinlerinden biri olarak görülmüş; insan bedeninin estetik ve fiziksel gücünü mekâna yerleştirilmiş biçimde ortaya koyan örneklerle önem kazanmıştır. Başlangıçta mimari yapılar içinde, özellikle duvarlara gömülü nişlerde konumlanan heykel, zamanla mimariden bağımsız bir sanat alanı olarak kendi gelişim sürecini oluşturmuştur. İlkel topluluklarda ise heykelin ortaya çıkışı, ölüye duyulan saygı ve atalara bağlılık düşüncesiyle yakından ilişkilidir. Bu toplumlarda heykel, ataların ruhuna kutsallık atfetme ve onları onurlandırma amacıyla üretilmiştir. Ata ruhunun huzura kavuştuğuna inanılır ve ölen kişinin bedenini betimleyen heykellerin, ruhun dünyayla ilişki kurmasını kolaylaştırdığı düşünülmüştü. Bu anlayış doğrultusunda heykelin gövdesi ölünün bedenine benzetilerek şekillendirilir; baş kısmına ise ölen kişinin bedenden ayrılan*

başı temsil eden bir tasvir yerleştirilirdi” (Turani, A., 2000, s. 782) görüşlerine yer vermektedir. İlkel toplumlarda pirimitif sanat din ve büyü gibi inançlardan ortaya çıkmıştır. Heykel sanatının tarihsel gelişimi incelendiğinde, Mısır sanatında heykelin mimariden bağımsız bir form olarak güçlendiği ve çıplak insan bedeninin estetik potansiyelini keşfeden ilk toplumun Mısırlılar olduğu görülmektedir. Mısır heykellerinde elbise kıvrımları bütünüyle kendi kültürüne göre üsluplaştırılmış, figürlerdeki durağanlık ise, sanatın en belirgin özelliği hâline gelmiştir. Kol ve bacakların gövdeden bağımsızmış gibi görünmesi de bu üslubun tamamlayıcı bir unsurudur. Mısır sanatı, Avrupa sanatının yeni ifade olanakları geliştirmesinde önemli bir kaynak oluşturmuş, özellikle Mısır heykellerindeki anıtsal anlatım gücü, çağdaş heykel sanatını derinden etkilemiştir. Bu nedenle günümüzün büyük heykel sanatçıları, Mısır sanatının bu anıtsal niteliğini, Hellen ve Roma sanatlarıyla karşılaştırma gereği duymamış, her birinin özgün estetik dünya görüşünü kendi bağlamı içinde değerlendirmiştir (Turani, A., 2000, s. 220). Roma sanatında heykel, kısa bir süre içinde belirgin bir gelişim göstermiş, figüratif anlayış giderek daha dinamik, hatta Fütürist bir niteliğe sahip olmuştur. Portre sanatından ise, figür anlayışına geçiş süreci, Roma’nın Gotik sanat üslubunu biçimlendirmiştir. Mısır sanatında olduğu gibi yalnızca oturan ya da ayakta duran durağan figürler yerine, Roma heykelinde hareket duygusu daha baskın bir biçimde ön plana çıkmıştır. Heykel ve kabartma çalışmaları, naturalist bir yaklaşımla ele alınmıştır. Roma Gotik üslup, Grek, Hellenistik, Rönesans ve Barok dönemlerine kadar etkisini devam ettirmiştir.

Rönesans döneminde ise, sanatın temel esin kaynağını Antik Çağ sanatı oluşturmuştur. XV. yüzyılda Avrupa heykelinde inandırıcılık, portre kavramı, yalınlık ve geometrik düzenlemeler öne çıkmıştır. Heykeller ve portreler bağımsız eserler olarak ele alınırken, grup heykelleri özellikle anıt mezar yapılarına konumlandırılmıştır.

XIX. yüzyıla gelindiğinde heykel, toplumsal yaşama daha fazla etki etmiş, kamusal alanlarda, meydanlarda ve aristokratik yapılarda önemli kişileri anmak amacıyla anıtsal heykellere yer vermeye başlamıştır. Bu uygulama zamanla devlet politikası hâline dönüşmüştür. Dönemin heykel anlayışlarına, Antik Çağ geleneğine bağlı klasik üslup ve Hellenistik ile Barok dönemden gelen estetik anlayışlar yön vermiştir.

XX. yüzyılın başlangıcıyla birlikte İzlenimcilik akımının etkileri, sanatın katı kurallarını dönüştürmüş ve heykel sanatına yeni bir esneklik kazandırmıştır. Sanayi ve teknolojiye hızlı gelişim, sanatçının ifade araçlarını ve düşünsel yönelimlerini yeniden şekillendirmiştir. Her yeni dönem kendisinden önce gelen sanat anlayışlarına karşı çıkmış, önceki dönemin kuralları yeni ihtiyaçlara cevap veremez duruma gelmiştir. Bu

gelişim sürecinde sanat tarihi, kısa aralıklarla pek çok sanat akımının doğuşuna tanıklık etmiştir. Realizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm(Lionel R.,1984, s.109-115) Dadaizm, Fovizm, Konstrüktivizm, Fütürizm, Soyut Sanat ve Gerçeküstücülük gibi sanat akımları, modern figür anlayışlarının da temellerini atmıştır (Lynton, N., 1982, s. 10).

XX. yüzyılın başından itibaren ortaya çıkan modern sanat akımları, doğayı bütünüyle terk etmeksizin soyutlamacı bir biçim anlayışına yönelmiştir. Bu akımların sağladığı yeniliklere rağmen, nesnenin görünürdeki biçiminden koparak temel yapısının araştırılması, özellikle Kübizm Sanat Akımı ile belirginleşmiştir. Kübist sanatçılar, doğayı geometrik biçimlere indirgemiş, nesnenin özünü arama çabasını biçimsel soyutlama ile ilişkilendirmişlerdir.

Rönesans'tan XX. yüzyıla kadar süregelen sanat anlayışları, doğanın yalnızca duyularla algılanabilen dış görünüşünü yansıtmayı amaçlamıştır. Ancak xx. yüzyılın başından itibaren sanatçı Paul Cezanne, çalışmalarıyla bu anlayışı kökten sorgulamaya başlamıştır. Cezanne, doğadaki nesnelerin küre, koni ve silindir gibi temel geometrik yapılardan oluştuğunu ileri sürmüş, doğanın sürekli değişen bir yapı içinde bulunduğunu savunarak sanatın yeni bir bakış açısına ihtiyaç duyduğunu belirtmiştir. Yazar Tunalı konuyla bağlantılı olarak; *“Duyuların bize aktardığı niteliklerin ötesinde, doğrudan algılanamayan, duyular üstü bir “özler dünyası”nın bulunduğu kabul edilir. İnsanın bu özlere ulaşabilmesi, duyusal gerçekliğin görünüşlerini “paranteze alarak” yani duyusal görünüşleri askıya alarak gerçekleştirilebilir. Cezanne’ın sanat anlayışında bu özlere yönelme, nesneleri temel geometrik biçimlere silindir, koni ve küp indirgeme yoluyla gerçekleşir. Bu yaklaşımda, söz konusu geometrik biçimler, duyusal dünyanın ve nesnelerin temel özlerini temsil eder. Nesnelerin geometrik formlara dönüştürülmesiyle, onların özünü oluşturan, duyusal gerçeklikten bağımsız yeni bir “özler evreni” ortaya çıkar. Bu evren, kendine özgü biçim ve yapı yasalarına sahip olup Cezanne’ın deyişiyle “doğaya koştur” bir düzen sunar. Bu nedenle sanatçı, doğayı ve nesneleri olduğu gibi kopyalamak yerine, onları yeni bir formun geometrik formun içinde yeniden kavramayı amaçlar. Süreç içerisinde bu yaklaşım, kaçınılmaz olarak doğanın ve nesnelerin belirli ölçülerde deformasyonunu da içerir; ancak bu deformasyon, sanatçının doğanın özüne ulaşma çabasının bir parçası olarak değerlendirilir.”* görüşlerini ileri sürmektedir (Read, H., 1985, s. 12). Yazar Cézanne’ın bu yaklaşımını destekleyerek duyusal niteliklerin ötesinde *“özler dünyası”* bulunduğunu, bu özün ancak duyusal görünüşleri paranteze alarak kavranabileceğini ifade etmektedir. Tunalı’ya göre geometrik biçimler, nesnelerin özünü oluşturmaktadır ve bu özlere ulaşmak için yeni bir evren tasarımı ortaya koymaktadır(Read, H., 1985, s. 12).

Cézanne'ın bu düşünsel mirası, Henry Matisse'in heykellerinde de gözlemlenmektedir. Matisse, insan figürünü çalışırken doğal biçimleri parçalamış, deformasyon yoluyla soyutlamaya yönelmiş ve modelin hareketini daha etkili biçimde ifade etmek için, bazı vücut bölgelerini abartılı biçimde ele alarak yorumlamıştır. Figürün kimi bölümlerini inceltip kımillerini kalınlaştırarak onun doğal formunu bilinçli bir biçimde dönüştürüp deforme etmiştir (Anne Pingeot, Reinhold Hohl, Jean-Luc Daval, Barbara Rose & Friedridch Mechede, 1996, s. 122-125). Bu tür yaklaşımlar, sanatçının öz arayışını, soyutlamaya ve geometrik biçimlere ulaşma isteğini yansıtmaktadır.

İnsanın nesnelerin özünü araştırma çabası, izlenimcilikle başlayan soyutlama eğilimi sayesinde giderek güçlenmiş, bu süreçte sanatçılar çeşitli biçimsel denemelere yönelmiştir. Bu arayışların sonucunda geleneksel naturalist-gerçekçi sanat anlayışı, Kübizm ile birlikte sarsılmış, doğayı aynen yansıtmaya düşüncesi yerini nesnenin özünü ortaya çıkarma ilkesine bırakmıştır (Anne Pingeot, Reinhold Hohl, Jean-Luc Daval, Barbara Rose & Friedridch Mechede, 1996, s. 122-125). Kübist sanatçılar, doğayı sert geçişlerle bölünmüş geometrik planlar hâlinde düzenlemiş, ışığı parçalayıp yüzeyler arasında yön farklılıkları oluşturarak nesnenin temel yapısına inmeyi amaçlamışlardır. Onlara göre nesnenin değişmeyen yapısı duyuyla değil, yalnızca akıl yoluyla kavranabilirdi (İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M., s. 31-32).

Kübist sanatçılar, doğayı bütünüyle reddetmemiş, aksine doğal biçimleri soyutlama sürecinden geçirerek ve yeniden ele alarak yorumlamışlardır. Kübizmin oluşturduğu düşünsel zemin sayesinde sonraki dönemlerde doğadaki nesnelerden uzaklaşmış, benimsenen geometrik biçimler giderek daha ileri düzeyde soyut formlara dönüşmüştür. Matisse, Kandinsky, Mondrian ve Brancusi gibi sanatçıların yapıtları incelendiğinde, her birinin çıkış noktalarının doğa olduğu açıkça gözlenmektedir (Anne Pingeot, Reinhold Hohl, Jean-Luc Daval, Barbara Rose & Friedridch Mechede, 1996, s. 122-125). Bu sanatçılar, doğal nesneleri ele alıp belirli bir soyutlama sürecine tabi tutarak, yeni olan ifade biçimlerini geliştirmiş olduklarını görürüz.

Modern sanatın ilk büyük kırılma noktası olan İzlenimcilik Sanat Akımı, doğayı soyutlamanın başlangıcını temsil etmektedir. İzlenimcilik Sanat Akımı ile birlikte sanatçılar, yeni biçimsel olanaklar keşfetmeye başlamıştır. İzleyen süreçte ortaya çıkan Dışavurumculuk, Fovizm, Kübizm, Dadaizm, Konstrüktivizm, Fütürizm ve Gerçeküstücülük gibi Sanat Akımları, soyutlamayı farklı yönlerden ele alıp geliştirerek modern sanatın temellerini güçlendirmiştir. Bu bağlamda soyutlama süreci, özellikle Kübizm Sanat Akımı ile birlikte yeni bir boyut kazanmıştır. Kübist

sanatçılar, nesnenin yüzeydeki görünümüne değil, temel yapısına ve özüne ulaşmayı amaçlamışlardır.

Soyutlamaya dayalı figüratif biçimlendirme ve bu anlayışın heykel sanatına yansımaları düşünüldüğünde, Aguste Rodin'e kadar uzanan süreçte, figüratif heykelin geleneksel çizgisini sürdürdüğü görülmüştür. Figür, uzun süre dinsel bağlamdan tamamen sıyrılamamış ancak heykelin yeni bir varlık biçimine kavuşabilmesi, ancak Rodin ve xx. yüzyılın modernist anlayışını benimseyen sanatçılarıyla mümkün olabilmektedir (Anne Pingeot, Reinhold Hohl, Jean-Luc Daval, Barbara Rose & Friedridch Mechede, 1996, s. 122-125).

Sanatsal üretim sürecinde modern sanatçı, gerçeklikle sürekli bir etkileşim halindedir. Kimi zaman gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı, kimi zaman onu idealize ederek aşmayı, kimi zaman da kendine özgü yeni bir gerçeklik tasarımı oluşturmayı denemiştir. Gerçekliği yakalama ve ifade etme arayışı, toplumların sosyal yapısına, dönemsel koşullara ve düşünsel eğilimlere bağlı olarak sürekli dönüşmüştür. Sanat tarihinde “Gerçekçi” olarak nitelenen eğilimlerin farklı türler ve aşamalar göstermesi, bu değişimin kaçınılmaz bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

XX. yüzyıla gelinceye dek sanatın belirleyicisi olan genel güzellik ideali, yerini giderek bireysel gerçekliklere ve bireyselliği önceleyen yeni bir algı biçimine bırakmıştır. Bu dönüşümle beraber, heykel sanatında figüratif soyutlama aracılığıyla sanatçının yaptığı vurgu, yaşama doğrudan müdahale etme isteğiyle birleşerek, genel olandan özele yönelen bir ifade biçim sürecine dönüşmüştür. Figüratif soyutlama, sanatçının kişisel çözümlerini, deneyimlerini ve içsel algılarını görünür kılabildiği yapısal bir kurgu alanı yaratmış, bu alan, her üretimde yeniden keşfedilebilen estetik bir nesne olarak değerlendirilmiştir.

Heykel, tarihsel gelişim süreci boyunca temel konusu olan doğa ve insan üzerinden biçimlenmiş, doğadaki düzeni kavramaya çalışırken kendi estetik ilkelerini oluşturmuştur. Bu ilkeler, doğadaki bütünlüğün ve evrensel uyumun merkezine insanı yerleştiren bir anlayışa dayanmaktadır. En yalın hâliyle “*Estetik*”, karmaşık olanın basite indirgenmesi olarak tanımlandığında, heykel sanatında da açıklığın ve yalınlığın etkileyciliği, estetik değeri artıran bir unsur haline gelmektedir. Bir yapıtta dile getirilen düşüncenin doğrudan ve yalın oluşu, onun estetik niteliğini güçlendirmektedir. Dolayısıyla bilimsel bir yapıtın estetik içeriği, onu sanat yapıtına yakınlaştıran önemli bir ölçütünü de oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, heykel sanatında doğanın düzeninden yararlanılırken, evrensel uyumun odağında insanoğlunun yer aldığı görülmüştür. Bu nedenle heykeltıraşlar, kompozisyonlarını kurgularken; oran-orantı, si-

metri, ışık-gölge ilişkisi, ritim hareket ve ritim gibi plastik elemanlarla, süreklilik gibi temel ilkeleri ele alarak yapıtlarında değerlendirmişlerdir. Böylece bir formun güzelliğinin, onun sayısal oranlarla kurmuş olduğu yapısal bütünlükle doğru orantılı olduğu anlayışı, heykel sanatının temel estetik kabullerinden biri haline gelmesini sağlamıştır.

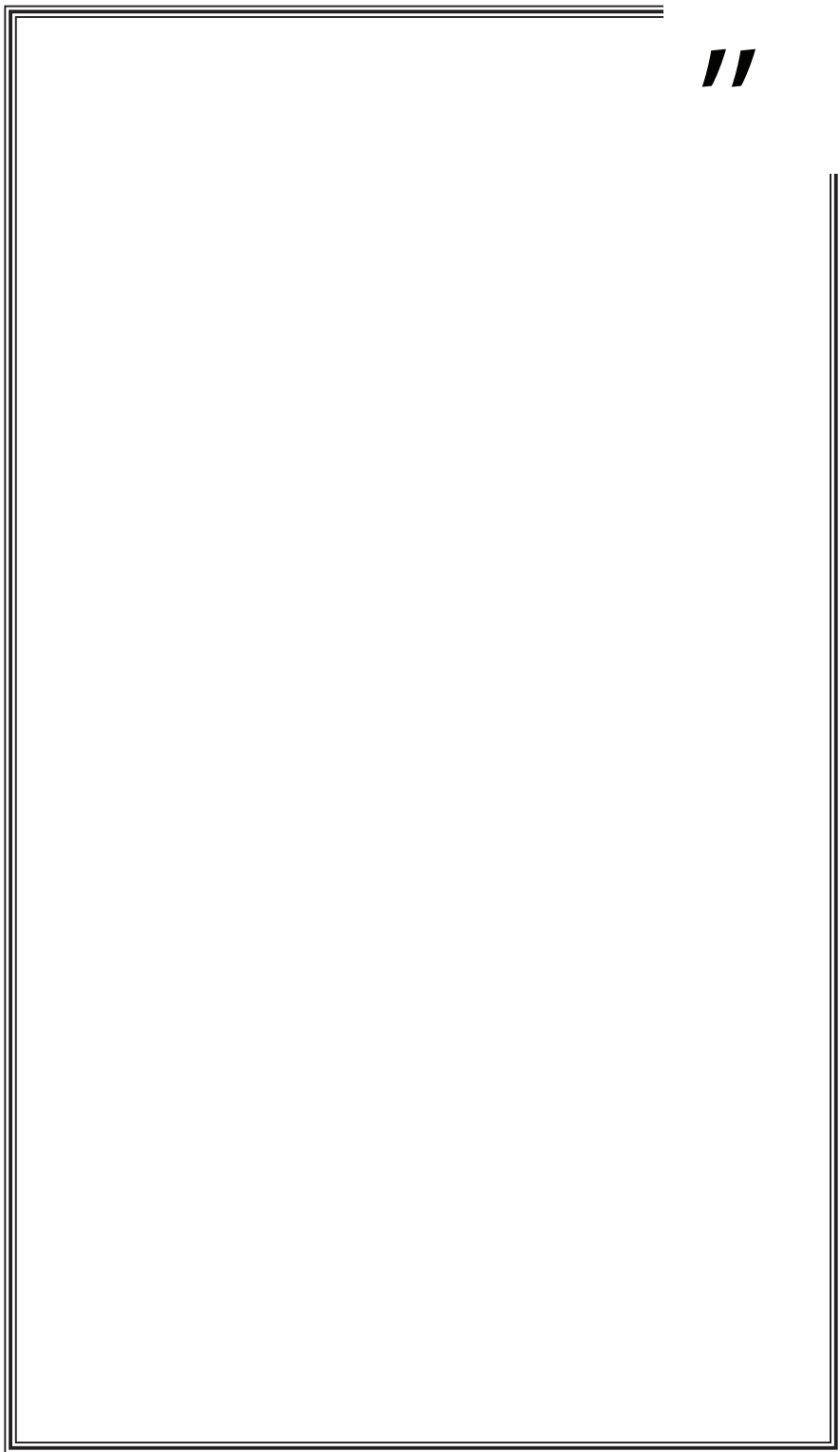
KAYNAKLAR

- Akyürek, E., Ortaçağ'dan Yeni Çağ'a Felsefe ve Sanat, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1994
- Ana Britanica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 32, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1994
- Antmen, Ahu, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008
- Anne Pingeot, Reinhold Hohl, Jean-Luc Daval, Barbara Rose & Friedridch Mechede, Köln, 1996 104-105
- Atakan, Nancy, Arayışlar, Yapı Kredi Yayınları, I. Baskı, İstanbul, 1998, s.138
- Bachelard, Gaston, Mekânın poetikası, Çev. Aykut Derman, Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1996
- Bahtin, M., Sanat ve sorumluluk, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005
- Baraski, Constantin, Heykel Hakkında Genel Bilgiler, Bükreş, 1964
- Batur, Enis, Modernizmin Serüveni, Çev.D. Şahiner, 8. Baskı, Alkım Yay. İstanbul, 2009
- Batur, Enis, "Ab Ovo: Geometri, Sanat", Sanat Dünyamız, sayı 76, İstanbul, 2000, s. 144-145
- Batur, Enis, "Avant-Garde 1945-1995", Sanat Dünyamız, Sayı 84, İstanbul, 1995
- Bazin, G., Sanat Tarihi, Çev. Üzra Nural, Selahattin Hilav, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1998
- Berger, J., O Ana Adanmış, Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- Berger, J., Sanat ve Devrim, Çev. Bige Berker, Yankı Yayınları, İstanbul, 1974
- Beykal, C., "Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm", Boyut Dergisi, 4/31, :18-22, Ankara, 1985
- Bilge, N., Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950, Boğaziçi Üni. Yay. İstanbul, 2000
- Bourdieu, P., Sanatın kuralları, Çev. N. Kamil Sevil, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006
- Bourriaud, N., *İlişkisel estetik*, Çev. Saadet Özen Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005
- Brecht, B., Sanat üzerine yazılar, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, 1990
- Bulat, M., "Form Ve Kompozisyon", Sanat Dergisi, S. XII, Erzurum, 2007, s. 73-78.
- Bulat, M., "Modern Heykelin Doğuşu", Sanat Dergisi, S. XI, Erzurum, 2007, s. 83-89.
- Bulat, M., Babyev, G., & Bulat, S., Heykel Atölye, İstanbul, 2004
- Burnham, J.B., Modern Sculpture, George Braziller, New York, 1973
- Causey, A., Sculpture Since 1945, New York, Oxford University, 1998
- Cemal, A., Sanat Üzerine Denemeler, Can Yayınları, İstanbul, 2000
- Cevizci, A., Felsefe terimleri sözlüğü, Paradigma Yayınevi, İstanbul, 2003,

- Demirkol, C.V., Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernist **Kırılmalar**, İstanbul, 2008
- Eco, U., Açık Yapıt, Çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul, 2001
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1. Cilt, 2. Cilt, 3. Cilt, Yapı- Endüstri Mer.Yay. İstanbul, 1997
- Erinç, M. S., Sanatın Boyutları, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004
- Erinç, M. S., Kültür Sanat Kültür, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004
- Erinç, M. S., Sanat Psikolojisine Giriş, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004
- Erkuş, A., Psikoloji Terimleri Sözlüğü, Doruk Yayınları, Ankara, 1994
- Erzen, J. N., “Modernizm Sonrası Sanat” Çağdaş Düşünce ve Sanat Unesco/ ADAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul, 1993
- Evans, M., Heykel Üzerine Notlar, Çev. A. Göktürk, Londra, 1937
- Fischer, E., Sanatın Gerekliği, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 2005
- Gombrich, E. H., Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002
- Günay, V., “Modern Heykel Nedir?”, Artist Plastik Sanatlar Dergisi, Mart-Nisan, Ankara, 1987
- Güvemli, Z., Sanat Tarihi, İstanbul, 1982
- Güvenç, B., *İnsan ve Kültür*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996
- Hançerlioğlu, O., Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar, Cilt 1, Rem. Kitab. İstanbul, 1992
- Hançerlioğlu, O., Felsefe ansiklopedisi kavramlar ve akımlar, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993
- Hançerlioğlu, O., Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999
- Hançerlioğlu, O., Toplum Bilim Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993
- Harvey, D., Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- Hauser, A., Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984
- İpşiroğlu N., & İpşiroğlu, M., Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M., Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi, Yorum Sanat Ya İstanbul, 2010
- Kagan, M.S., Estetik ve Ders Notları, Çev. Aziz Çalışlar, İmge Yayınevi, Ankara, 1993
- Kınay, C., Sanat Tarihi, Ankara, 1993
- Kınay, C., Sanat Tarihi, Yaygın Öğretim Kurumu, Ankara, 1977
- Kuspit, D., Sanatın Sonu, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınevi, İstanbul, 2006
- Langer, S. K., “Bilimde Soyutlama Sanatta ve Sanatta Soyutlama”,
- Lenoir, B., Sanat Yapıtı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004
- Lionel Richard, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Beral Madra-Sinem Gürsoy-İlhan Uzmanbaş Remzi kitabevi, İstanbul, 1984, s. 109-115
- Lipchitz, J., My Life in Sculpture, Viking Yay, New York, 1972

- Little, S., İzmler Sanatı Anlamak,Çev. Derya Nüket Özer, Yem Yayınevi, İstanbul, 2008
- Lynton, N., Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitap. İstanbul, 2004
- Lynton, N.,Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş,Remzi Kitab. İstanbul, 2004.
- May, R., Yaratma Cesareti, Çev. Alper Soysal, 9. Basım, Metis Yay. İstanbul, 2000, s. 148
- Moore, H., Çağdaş Ve Soyut Sanat, Çev. Mehmet Ergüven, Londra, 1941Moore, H., İlkel Sanat, Çev. Akşit Göktürk , İstanbul,1941
- Moran, B., Edebiyat ve Eleştiri Kuramları, Cem Yayınevi, Baskı II, İstanbul, 1988
- Müler, J. E., Modern Sanat , Çev. Mehmet Toprak, Remzi, Kitapevi, İstanbul, 1972
- Ozankaya, Ö.,Temel Toplumbilim Terimleri Sözlüğü, Cem Yayınevi, İstanbul,1995
- Ögel, S., *Çevresel Sanat*, İTÜ. İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul,1977, s. 46
- Ponty, M. M., Algılanan Dünya, Çev. Ömer Aygün, Yayıncılık Matbaası, İstanbul, 2005
- Ponty, M. M., Göz ve Tin, Çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- Read ,H., Sanatın Anlamı, Çev.G. İnal,N.Asgari,Türkiyeİş Ban.KültürYay. Ankara,1960, s. 185
- Read, H., Heykelcinin Amaçları, Çev. Akşit Göktürk, Londra, 1934
- Read, H., A Concise History of Modern Sculpture, Londra, 1985.
- Read, H., Modern Sculpture, Thames and Hudson, Baskı I, New York, 1985, s. 3009
- Rilke,R.M., August Rodin, Çev.Kamuran şipal,1. Basım, Cem Yayınevi, İstanbul, 2002
- Rodin, A., Milo Venüs'ü'ne Mektup, Yeni Boyut, 1/8, Ankara, 1982, s. 17-20 Aktaran ; Şenyapılı, Ö., Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel Sanatı, Metu Pres, Baskı I, Ankara, 2003, s. 168
- Ruhberg, K.,Honnet, K.,&Schneckenburger,M.,&Fricke,C.,; Art Of The 20th Century, Taschen Yayınları, İspanya, 2000
- Sahiner, L., Sanatın İcadı, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
- Sartre, J. P., Estetik Üstüne Denemeler, Çev. Mehmet Yılmaz, Doruk Yayıncılık, Ankara, 2000
- Savaş, R., Form ve İnşa, Yaygın Eğitim Yayınları, Ankara, 1978
- Savaş, R., Modelaj, Yaygın Eğitim Yayınları , Ankara, 1977
- Sözen, M.,&Tanyeli,U., Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitapevi,İstanbul, 2007

- Sözen, M., & Tanyeli, U., Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Rem. Kitap. İstanbul, 2007
- Şenel, A., *İlkel Topluluktan Uygar Toluma Geçiş Aşamasında Ekonomik Toplumsal Düşünsel Yapıların Etkileşimi*, Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1997
- Tansuğ, S., **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986
- Timuçin, A., Estetik, Bulut Yayınları, İstanbul, 2000
- Timuçin, A., *Düşünce Tarihi*, BDS yayınları, İstanbul, 1993
- Tolstoy, L.N., Sanat nedir, Çev. Mazlum Beyhan, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2007
- Tunalı, İ., Estetik. Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004
- Tunalı, İ., Sanat Ontolojisi, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2002
- Tunalı, İ., Tasarım Felsefesine Giriş, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 2002
- Turani, A. Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006
- Turani, A., Dünya sanat tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003
- Turani, A., **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1974 .
- Turani, A., Dünya Sanat Tarihi, 8. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000
- Weber, J. D., Sanat psikolojisi, Çev. İlhan Cem Ersever, Ürün Yayınevi, Ankara, 1995
- Wheeler, D., Art Since Mid-Century, The Thome and Hudson, baskı I, London, 1999, s. 340, Wölfflin, H., Sanat Tarihinin Temel Kavramları, İstanbul, 1975.
- mus Yılmaz, M., Heykel Sanatı, İmge Kitabevi, Ankara, 1999, s. 108
- Worringer, W., Soyutlama ve Özdeşleyim, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985
- Wölfflin, H., Sanat tarihinin temel kavramları, Çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995
- Yılmaz, M., Hayali Söyleşiler, Ütopya Yayınları, Ankara, 2001, s. 108
- Wilhelm, W., Soyutlama ve Özdeşleyim, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985
- Worringer, W., Soyutlama ve Özdeşleyim, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993
- Yılmaz, M., Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006
- Zengin, M. H., & Kaya, İ. (2025). Figüratif Heykel Plastikinin Duyusal Algıları ve Tanımı. Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi, 9(2), 112-127.



”

1.GİRİŞ

İstanbul'un Eminönü ilçesinde bulunan türbe 1663 yılında Hatice Turhan Valide Sultan tarafından Mustafa Ağa'ya yaptırılmıştır. Yapı, üç kemer gözlü revaklı, batı kısmında taşıntı yapan eyvana sahip, kare planlı kubbeli kübik bir eserdir. Türbe, ana hatlarıyla ve plan düzenlemesi ile I. Sultan Ahmed türbesinin tekrarı niteliğindedir. Ana mekân, köşelerde birer sivri kemerin bulunması ile elde edilen sekiz pendentifli oturtulan büyük bir kubbe ile kaplıdır¹. Üç kemer gözlü revakı, önde iki sütuna dipte ve yanlarda duvarlara dayanan kemerler üzerinde yükselen kubbe ve tonozlarla örtülmüştür. Bunlardan ortada bulunanı yarım küre şeklinde bir kubbe olup, yanlarda yer alanlar ise aynalı tonozlardır. Şekilleri altıgen tuğla, orta kısmı mermer döşeme olan revak üste bir sıra baklava frizle kaplanmış. Revak, dönemin en güzel motifleri ile süslenmiş saçağa sahiptir².

Doğuya bakan türbenin giriş kapısı, basık kemerli olup revakın orta kemerinin gerisinde yer almaktadır. Mermerden tek parça bir kemere sahip olan kapı, dörtgen şeklindeki, satırları baklava motifleri ile süslenmiş köşeleri pahlanmış olan nişin içersine yerleştirilmiştir³. Basık kemerli kapı açıklığından geçilince kapı sahanlığına girilir. Sahanlığın yan duvarları çini kaplama olup güneydekine üst kata çıkışı sağlayan merdivenin kapı açıklığı yerleştirilmiştir. Türbe, üç sıra halinde toplam 47 pencere ile aydınlatılarak ferah bir iç mekân elde edilmiştir. Alt sırada yer alan on altı pencereden dört tanesi kuzey ve güney kenarlarda, karşılıklı ikişer tanesi ise doğu ve batı kenarlarında yer almaktadır⁴. Son dört pencere ise dışa çıkıntı yapan kısımları aydınlatmaktadır Türbenin zemin döşemesinde tuğla kullanılmıştır. Yapı bugün iyi durumda ve ibadete açıktır.

2.ÇİNİ PROGRAMI

Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi'nde ayet kuşağı dâhil revakın tamamı, giriş kapısı, iç mekânda tüm pencere içleri, alt sıra pencerelerinin arasında kalan iç yüzeyler, kubbeye geçiş öğelerine kadar muazzam çinilerle kaplıdır. XVII. yüzyıl sıralı tekniği ile yapılmış olan bu çiniler döneminin tüm özelliklerini yansıtan başarılı kompozisyonlarla doludur. Kompozisyonlar, hatayı grubu motifleri, yarı sitleme edilmiş çiçekler, (sümbül, lale, karanfil, gül, bahar dalları, yapraklar, üzüm salkımlı asma,

1 ASLANAPA, Oktay, (1993), *Türk Sanatı*, Remzi Kitap Evi, İstanbul, s.288

2 ÖNKAL, Hakkı (1999), *Selçuklu-Osmanlı Sultanları ve Türbeleri*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, s.61

3 ÖNKAL, Hakkı (1999), *Selçuklu Osmanlı Sultanları ve Türbeleri*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, s. 61 – 62

4 ÖNKAL, Hakkı, "Osmanlı Hanedan Türbeleri", Kültür Bakanlığı Yayınları, s.204

zambak, menekşe, servi), rumiler, vazo, yazı, şemse formu ve bulut motifleri kullanılarak oluşturulmuştur⁵.



Resim 1: Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi iç genel görünüşü

Türbede revak kısmında yer alan altı adet çini pano ve ayet kuşağı türbenin dış mekân çinilerini oluşturmaktadır. Dış mekân çinileri, muhteşem görüntüsüne karşılık, renkleri yer yer motiflerden taşarak akmış ve yıpranmıştır. Yüzeylerde eksik olan yerlere Avrupalı çiniler denilen renk ve desen bakımından daha kaba yapılmış olan çini parçaları monte edilmiştir. Bunun dışında eksik kalan tüm yüzeyler kompozisyonla alakası olmayan çini parçaları ile kapatılmaya çalışılmıştır. Revakı çepeçevre dolanan çini kitabe kuşağında “Haşr Süresi”nin bazı ayetleri ile “Esmâ-i Hüsnâ” yazılıdır. Sağ revakta yer alan panolardan birinin köşebendinin zemini kırmızı renkle boyalıdır ve bu renk türbenin başka çinili panolarında yer almamaktadır. Dış mekân çinilerinin hepsi ve iç mekân çinilerinin çoğu simetrik kompozisyona sahiptir.

Türbenin iç yüzeyi kubbeye geçiş öğelerine kadar çini panolar ile kaplanmıştır. Giriş kapısının sağında ve solunda yer alan panolar dış mekânda bulunan çiniler kadar büyük ve görkemlidirler. İç mekân çinileri dış mekânda olduğu gibi çini ayet kuşağı ile son bulmaktadır. Kitabe kuşağında “Mülk Süresi” yazılıdır. İç mekânda bulunan on altı adet pencerenin iç yüzeylerde çinilerle süslenmiştir. Bu çinilere ulaşabilmek için kilitli olan ahşap kapılı pencerelerin açılması gerekmektedir. Türbeden

5 BAKIR, Sitare Turan, “İznik Çinileri ve Gülbenkian Koleksiyonu”, s.188–189

girince sağda yer alan birinci pencere içerisindeki panolar kompozisyon özellikleri bakımından diğer pencere çinilerinden ayrılır.

3.KARANFİL MOTİFİNİN YER ALDIĞI ÇİNİLER:

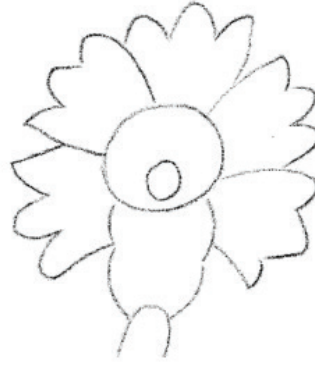
Türbede karanfil motifi, iç ve dış mekânı süsleyen panoların bordürlerinde, genellikle boş olan yüzeyleri doldurma amaçlı kullanılan süpürgelek çinilerinde ve iç mekân panolarının bazılarında desen içerisinde yer almaktadır.

Bu karanfiller kullanıldıkları kompozisyonlar içerisinde birçok kez tekrarlanmaktadır. Revaktaki her panonun etrafını yan yana yer alan üç değişik bordür çevrelemektedir. Orta bölümde yer alan bordür hatayi, penç, yaprak ve karanfil motifi ile süslenmiştir. Motifler üç iplik dal üzerine yerleştirilmiştir.

Bu bordürde karanfil motifi kullanılan renk ve zarif kıvrımıyla dikkat çeker. Koyu lacivert zeminin boyanması ile beyaz renk özelliğini kazanan bu motif, boğumlu tek bir çanağa sahiptir. Yelpaze şeklini andıran taç yaprakları beş dilimli ve sivri dişlidir. Karanfil motifinde taç yaprakları hemen çanağın üstünde yer alan, bir nevi ikinci bir çanak görevini üstlenen küçük bir daireye bağlanır. Bu daire canlı bir turkuaz rengi ile boyanmıştır. Karanfil beyaz bırakılmış bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde karanfilin yine beyaz bırakılmış yaprakları bulunur. (Resim-342, Çizim-219)



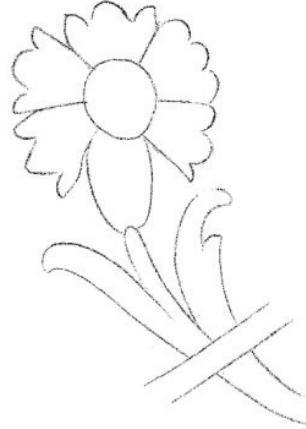
Resim 2: Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi sağ revakında yer alan pano



Resim 3: Sağ revakında yer alan panodaki karanfil motifi

Çizim 1: Sağ revakında yer alan panodaki karanfil motifi

İç mekân çinilerinin hemen hepsini çevreleyen bordürde karanfil motifinin bir diğer çeşidi görülür. Bu bordürde tasarım yarı sitilize edilmiş çiçeklerden oluşmaktadır. Motifler aşağı ve yukarı doğru kıvrımlar yaparak asimetrik bir kompozisyon özelliği taşır. Kompozisyon içerisinde yer alan karanfil motifi, iki boğumlu bir çanaktan oluşmaktadır. Çanağın ortasında turkuaz renkli bir nokta yer alır. (Resim-3, Çizim-1)



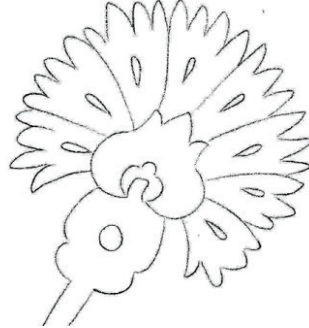
Resim 4: Sağ revakında yer alan panodaki karanfil motifi

Çizim 2: Sağ revakında yer alan panodaki karanfil motifi



Resim 3: Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi, iç mekânının sağında yer alan pano

Çanağın üst kısmında yer alan tohum kısmı narın dişli kısımlarına benzeyen kavisler içerir. Bu bölüm turkuaz ile boyalıdır. Bu kavislerin içerisinde çanak kısmının üç kavisle son bulduğu çıkıntısı yer alır. Çanak kısmı ve bu çıkıntı beyaz bırakılmıştır. Tohum kısmından sonra sekiz dilimli ve dişli taç yapraklar yer almaktadır. Taç yaprakların ortası kobalt mavisi renkli birer nokta ile süslenmiştir. Karanfil motifi beyaz bırakılmış bir sap üstünde yer alır. Bu sap üstünde karanfilin beyaz bırakılmış yaprakları da bulunmaktadır. (Resim-4, Çizim-2)



Resim 4: İç mekânının sağında yer alan pano bordüründeki karanfil motifi

Çizim 2: İç mekânının sağında yer alan pano bordüründeki karanfil motifi

Türbenin içerisinde yer alan panoların bir kısmını çepeçevre dolanan bir diğer bordürde karanfil motifi içerir. Motif bordür içerisinde defalarca tekrarlanmaktadır. Bu bordürde karanfil motifi hatayı ve goncalarla birlikte kullanılmıştır. Karanfil, dört dişli uzunca, beyaz bırakılmış bir çanağa sahiptir.



Resim 5: Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi giriş kapısının sağında yer alan üst kat kapısı çinileri

Çanağın tam ortasında turkuaz renkli bir nokta vardır. Bu nokta diğer karanfillerde görülen noktalardan daha belirgindir. Çanaktan sonra yer alan tohum kısmı genişçe üç kavisten oluşmaktadır ve turkuaz renklidir. Tohum kısmından sonra yedi dilimli taç yapraklar yer almaktadır. Zemin renginden dolayı burada da karanfilin taç yaprakları ve sapı beyaz bırakılmıştır. Karanfilin beyaz sapı üstünde yine aynı renkten yaprağı da bulunmaktadır. (Resim-6, Çizim-3)



Resim 6: Türbe giriş kapısı sağ, üst kat kapısı çinilerindeki karanfil motifi

Çizim 3: Türbe giriş kapısı sağ, üst kat kapısı çinilerindeki karanfil motifi

Türbe içerisinde girişte hem sağ hem sol duvarda görkemli desenleri ile hemen dikkat çeken bir pano yer alır. Dikdörtgen pano $\frac{1}{2}$ simetrik kompozisyon özelliği taşır. Hatayi ve penç grubu motiflerinden hazırlanan desen, içerisinde bahar dallarının bulunduğu hurdelenmiş ayırmaları helezonları ayaklı bir vazodan çıkış yapmaktadır. Natüralist üsluplu çiçek çeşitlerinden oluşturulan şemseler, tasarımın alt ve üst kısımlarında yer alır. Bu şemseler içerisinde karanfil motifi de bulunmaktadır. Panonun alt kısmında yer alan şemsede görülen karanfilin bazıları revakta yer alan bordürde görülen karanfille aynı özellikleri taşımaktadır. Fakat şemse içerisinde küçük farklılıklarla karanfil çeşitlemesine katılan motifi de bulunmaktadır.



Resim 7 : Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi giriş kapısının sağ ve solunda yer alan pano

Panonun üst şemse içerisinde yer alan karanfili boğumlu bir çanağa sahiptir. Çanağın ortasında kobalt mavisi renkli küçük bir damla bulunur. Çanaktan sonra turkuaz ile renklendirilmiş, daire şeklinde tohum kısmı yer alır. Tohum kısmı sekiz dilimli ve sivri dişli taç yapraklar ile bağlanmıştır. Taç yaprakların rengi beyaz olup, ortalarında kobalt mavisi renkli bir damla bulunur. Karanfil turkuaz renkli bir sap üzerinde yer alır. Bu sap üzerinde motifin beyaz bırakılmış, ince, uzun yaprakları görülmektedir.



Resim 8: Şemse içerisinde yer alan karanfil motifi

Çizim 4: Şemse içerisinde yer alan karanfil motifi

Aynı şemse içerisinde yer alan bir başka karanfil motifi ise tek çanaklıdır. Çanağın ortasında kobalt mavisi renkli küçük bir damla bulunur. Çanaktan sonra turkuaz ile renklendirilmiş, daire şeklinde tohum kısmı yer alır. Tohum kısmı beş dilimli ve sivri dişli taç yapraklar ile bağlanmıştır. Taç yaprakların rengi beyaz olup, ortalarında kobalt mavisi renkli bir damla bulunur. Karanfil turkuaz renkli bir sap üzerinde yer alır. Bu sap üzerinde motifin beyaz bırakılmış, ince, uzun yaprakları görülmektedir. (Resim-8, Çizim-4)



Resim 9: Şemse içerisinde yer alan karanfil motifi

Çizim 5: Şemse içerisinde yer alan karanfil motifi

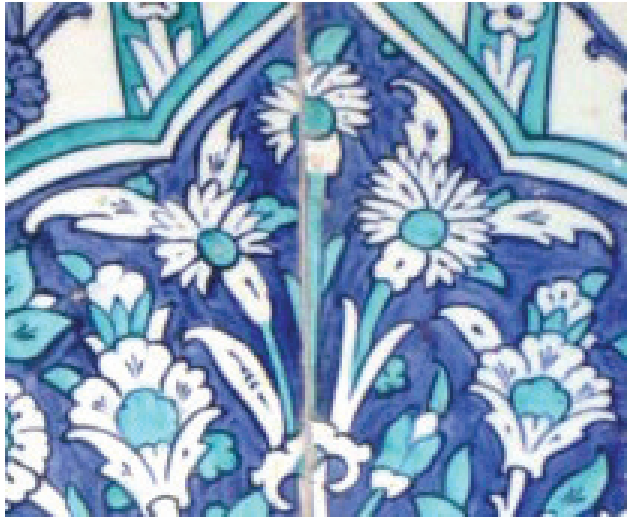
Aynı şemse içerisinde yer alan bir başka karanfil motifi ise tek çanaklıdır. Çanağın ortasında kobalt mavisi renkli küçük bir damla bulunur. Çanaktan sonra turkuaz ile renklendirilmiş, daire şeklinde tohum kısmı yer alır. Tohum kısmı altı dilimli ve sivri dişli taç yapraklar ile bağlanmıştır. Taç yaprakların rengi beyaz olup, ortalarında kobalt mavisi renkli bir damla bulunur. Karanfil turkuaz renkli bir sap üzerinde yer alır. Bu sap üzerinde motifin beyaz bırakılmış, ince, uzun yaprakları görülmektedir. (Resim-9, Çizim-5)



Resim 10: Şemse içerisinde yer alan karanfil motifi

Çizim 6: Şemse içerisinde yer alan karanfil motifi

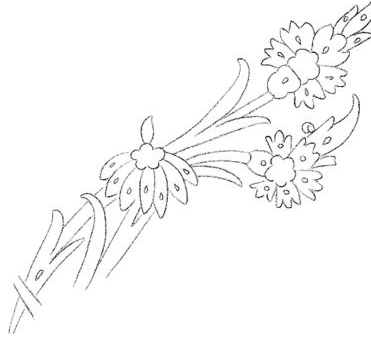
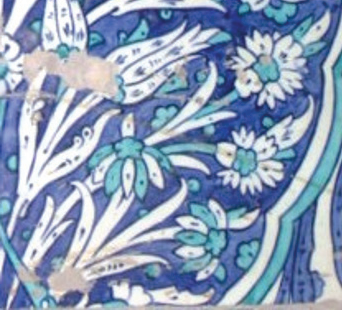
Aynı panonun birinci şemse içerisinde de farklı karanfil motifleri görülmektedir. Karanfil, lale formunu andıran hafifçe şişkin ve uzun, beyaz bırakılmış bir çanaktan oluşmaktadır. Çanağın ortasında kobalt mavisi renkli bir damla bulunmaktadır. Çanağın üzerinde daire şeklinde, turkuaz renkli tohum kısmı bulunur. Altı dilimli ve sivri dişli taç yapraklar tohum kısmından hemen sonra yer almaktadır. Beyaz bırakılmış olan taç yaprakların ortasında kobalt mavisi renkli bir damla bulunmaktadır. Motif turkuaz renkli bir sap üstünde bulunur. Bu sap üstünde karanfilin beyaz renkli yaprakları da yer almaktadır. Şemse içinde yer alan karanfiller yapısal olarak aynı olup, birbirlerinden sadece taç yaprak sayısı bakımından farklılık gösterir. Taç yaprak sayıları beş, altı, yedi dilimli olabilmektedir. (Resim-10, Çizim-6)



Resim 11: Türbe giriş kapısı sağ ve solunda yer alan panoda ki karanfil motifi



Çizim 7: Türbe giriş kapısı sağ ve solunda yer alan panoda ki karanfil motifi



Resim 12: Türbe giriş kapısı sağ ve solunda yer alan panoda ki karanfil motifi

Çizim 8: Türbe giriş kapısı sağ ve solunda yer alan panoda ki karanfil motifi

Türbe içerisinde bulunan simetrik kompozisyon özelliğine sahip bir pano çok güzel ve değişik bir karanfil örneği sunmaktadır. Çok zengin bir görünüme sahip bu karanfil, iki çanaklıdır. Birinci çanak üç dişli ve turkuaz renklidir. Çanağın içerisinde beyaz bırakılmış bir damla bulunur. İkinci çanak ise açık kobalt mavisi renklidir ve içerisinde diğer çanakta olduğu gibi beyaz bırakılmış ufak bir damla vardır. Karanfil motifine asıl güzelliğini ve farklılığını kazandıran çanaklardan sonra yer alan tohum kısmı olmuştur.



Resim 13: Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi iç mekânının solunda yer alan pano

Tepeden görünümüne sahip bu karanfilin tohum kısmı penç motifi görünümündedir. Sekiz yapraklı olan penç motifi beyaz, orta bölümü ise turkuaz renklidir. Penç motifinin tohum kısmında kullanılması alışlagelmiş bir durum değildir. Pençin beyaz bırakılan yaprakları kobalt mavisi birer damla ile süslenmiştir. On dilimli taç yapraklar görkemli görünümü ile anlatılan penç motifine bağlanmıştır. Taç yapraklar açık kobalt mavisi ile renklendirilmiştir. Yapraklarda turkuaz renkli minik damlalar ve koyu kobalt mavisi ile yapılan minik noktacıklarla fırça oyunlarına gidilerek zengin bir görüntü oluşturulmaya çalışılmış ve bunda da son derece başarılı olunmuştur. Karanfilin sap rengi ise açık kobalt mavisidir. Bu sap üzerinde motifin sırtlı yoğun yaprakları bulunmaktadır. Bu pano-da görülen karanfil motifi normal standartlardan daha büyük çizilmiştir. Bu durum XVII. yüzyıl çini sanatı ile ilişkilidir. (Resim-14, Çizim-9)



Resim 14: Türbe iç mekânının solunda yer alan pano içerisindeki karanfil motifi

Çizim 9: Türbe iç mekânının solunda yer alan pano içerisindeki karanfil motifi

Türbe içerisinde vazodan çıkış yapan hatayi, penç ve iri yapraklardan oluşan bir başka tasarımı çevreleyen bordür içerisinde de farklı bir karanfil motifi bulunmaktadır.



Resim 15: Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi iç mekânının solunda yer alan pano

Karanfil motifi, tek çanaklıdır. Beyaz bırakılmış çanağın ortasında üç küçük çizgi yer alır. Çanağın hemen üzerinde nar şeklinde, turkuaz renkli bir tohum kısmı bulunur. Tohum kısmının içerisinde küçük, beyaz bırakılmış, bir damla görülmektedir. Çanağın üzerinde ise sekiz dilimli ve sivri dişli taç yapraklar bulunmaktadır. Beyaz bırakılmış olan taç yaprakların içerisi birer kobalt mavisi nokta ile süslenmiştir. Ayrıca taç yaprakların üzerinde turkuaz ile renklendirilmiş olan gonca motifi de yer alır. Karanfil motifi, beyaz bırakılmış bir sap üzerinde bulunmaktadır. Bu sap üstünde karanfilin yine beyaz bırakılmış yaprağı yer alır. (Resim-16, Çizim-10)



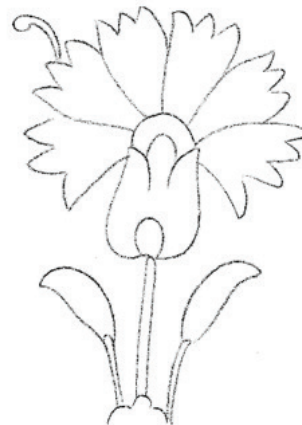
Resim 16: Türbe iç mekânının solunda yer alan pano içerisindeki karanfil motifi
Çizim 10: Türbe iç mekânının solunda yer alan pano içerisindeki karanfil motifi

Türbenin hem iç hem dış mekânında görülen süpürgelik çinileri içerisinde de karanfil motifi bulunmaktadır. Kompozisyon içerisinde ise karanfiller ayaklı bir vazodan lalelerle birlikte çıkış yapar. Motiflerin sapları bir gerdanlık ile bağlıdır. Kompozisyon simetrik özellik taşır.

Motif, tek çanaklı ve turkuaz renklidir. İnce bir çizgi şeklinde olan sap kısmının çanağa bağlandığı noktada ufak bir halka bulunur. Tohum kısmı ise küçük yarım daire şeklindedir. Taç yapraklar genellikle altı dilimli ve üç sivri dişlidir. Fakat tasarım içerisinde beş ve yedi dilimli taç yapraklı olanları da vardır. Taç yapraklar açık kobalt mavisi ile renklendirilmiştir. Bu karanfil motifinde tohum kısmının çanak ve taç yapraklar arasında sıkışmış gibi çok küçük bir alanı kapladığı görülür. Motif gövdesinde küçük zarif yapraklara sahiptir. (Resim-17-18, Çizim-11-12)

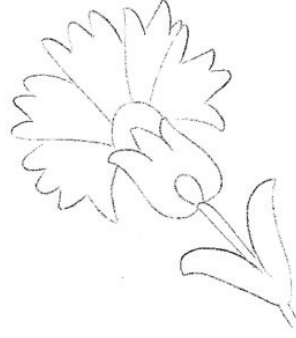
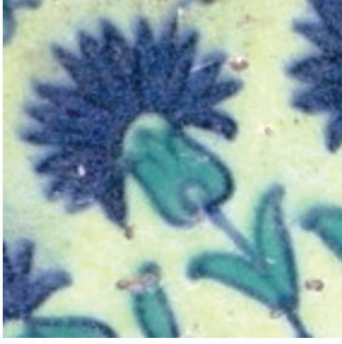


Resim 17: Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi süpürgelik çinileri



Resim 18: Süpürgelik çinisi içerisindeki karanfil motifi

Çizim 11: Süpürgelik çinisi içerisindeki karanfil motifi



Resim 19: Süpürgelik çinisi içerisindeki karanfil motifi

Çizim 12: Süpürgelik çinisi içerisindeki karanfil motifi

SONUÇ

İstanbul'un en büyük türbesi olan Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi'nin revakı, giriş kapısı, iç mekânda tüm pencere içleri, alt sıra pencerelerinin arasında kalan iç yüzeyler, kubbeye geçiş öğelerine kadar XVII. yüzyıl sıraltı tekniği ile yapılmış muazzam kompozisyonlu çinilerle kaplıdır.

Türbede karanfil motifi, iç ve dış mekânı süsleyen panoların bordürlerinde, genellikle boş olan yüzeyleri doldurma amaçlı kullanılan süpürgelik çinilerinde ve iç mekân panolarının bazılarında desen içerisinde yer almaktadır. Bu karanfiller, XVII. yüzyıl çini sanatının renk ve motif özelliklerini çok iyi yansıtmaktadır. Türbe içerisindeki karanfillere turkuaz, kobalt mavisi, beyaz renkler hâkimdir. Ayrıca, incelenen diğer yapıların karanfillerine göre bu karanfillerde ciddi derecede ölçek farkı mevcuttur. İrice resmedilmiş ve geliştirilmiş karanfillere bolca rastlanmaktadır. Bununla birlikte karanfillerin taç yapraklarında noktalama, tarama gibi çeşitli fırça oyunları yapılarak görüntü çok zenginleştirilmiştir. Yapının süpürgelik çinileri içerisinde yer alan karanfili, tasarımı ile birlikte Yeni Cami, Topkapı Sarayındaki Gözdele Taşlığı, Revan Köşkü, Hırka-i Sadet Dairesi, Valide Sultan Dairesi, IV. Mehmet Kasrı, Şehzade Dairesi'nde bulunan süpürgelik ile birebir aynıdır. Ayrıca türbede tepeden görünüme sahip karanfil örneğinin yer alması da çok önemlidir.

KAYNAKÇA

- ASLANAPA, Oktay, (1993), *Türk Sanatı*, Remzi Kitap Evi, İstanbul, s.288
- BAKIR, Sitare Turan, “*İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*”, s.188–189
- ÖNKAL, Hakkı (1999), *Selçuklu-Osmanlı Sultanları ve Türbeleri*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, s.61
- ÖNKAL, Hakkı (1999), *Selçuklu Osmanlı Sultanları ve Türbeleri*, Vakıfları Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, s. 61 – 62
- ÖNKAL, Hakkı, “*Osmanlı Hanedan Türbeleri*”, Kültür Bakanlığı Yayınları, s.204

Bölüm 13

BEYLERBEYİ CAMİ ÇİNİLERİNDE KARANFİL MOTİFİ¹

Serap YILDIRIM GEREN²

1 Bu çalışma yüksek lisans tezinden hazırlanmıştır. Serap YILDIRIM Danışman: Yrd. Doç. Dr. Ahmet Sacit AÇIKGÖZOĞLU 'Türk Çini Sanatında Karanfil', Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi (2005)

2 Öğr. gör. Namık Kemal Üniversitesi, Çorlu Meslek Yüksekokulu, Geleneksel El Sanatları Programı, sygeren@nku.edu.tr, ORSID:0000-0003-0059-7188

1.GİRİŞ

Beylerbeyi Camii, Anadolu yakasında, Beylerbeyi İskeleyi'nin önündeki meydanın doğusunda, deniz kıyısında yer almaktadır. Cami I.Ab-dülhamit tarafından annesi Rabia Sultan'ın anısına dönemin baş mimarı Mehmet Tahir Ağa'ya 1777 yılında yaptırılmıştır. Yalı camilerinin en güzellerinden olan eser, hamam, sıbyan mektebi, muvakkithane ve iki çeşme ile birlikte küçük bir külliye niteliğine büründürmüştür¹.

Beylerbeyi camisini meydana getiren yapı kütleli, ana mekân, hünkâr mahfili, mihrap nişi, minareler ve batı kısmında yer alan girişi örten sacak olmak üzere beş temel unsurdan oluşmuştur. Caminin bir kubbe ve beş yarım kubbeden oluşan ana mekânı, kare bir plana sahiptir. Ana kubbe dışta kütleyle hâkim olurken, içte mihrap önündeki kubbe ile yükünü paylaşır. Cami planında yan mekânlarla ana mekân arasında organik bir bütünlük yoktur. Buna rağmen herhangi bir bağımsız destek kullanılmadığından yapıda toplu mekân etkisi elde edilebilmiştir.

Beylerbeyi camisinde en dikkat çekici özelliklerden biriside ibadet mekânını örten kubbenin ahşap iskeletli olarak tasarlanmasıdır. Bu ahşap kubbe içeriden bağdadi sıva, dışarıdan ise kurşun ile kaplanarak kâgir bir kubbe gibi gösterilmiştir. Kubbenin yükü beden duvarlarına sekiz noktadan aktarılmaktadır. Yapıda son cemaat yeri, altı sütunla desteklenen bir cephe ve iki mihrabı ile önemli bir giriş mekânı halindedir. Hünkâr mahfili bölümüne giriş kısmı yapının doğusunda yer almaktadır. Buraya hem denizden hem karadan ulaşılabilir. Hünkâr odası üç sütun ve bunları birbirine ve duvara bağlayan dört kemer üzerinde kuzeye doğru uzanmaktadır. Yapının kara tarafına doğru dikdörtgen bir çıkıntı halinde taşkınlık yapan kısmı mihrap önüne ayrılmış, daire planlı mihrap hücreli bu alanın orta kesiminde duvar içine yerleştirilmiştir². Beylerbeyi Camii mimarisinde çeşitli malzeme ve teknikler kullanılmıştır. Ana mekânın yapısı yığmadır. Barok üslupta olan caminin dış yüzeyinde ise oldukça kaba kesilmiş taşlar görülmektedir. Derzler, çoğu yerlerde düzgün ve sürekli değildir. Hünkâr mahfilinin, son cemaat yerinin ve galerilerin strüktür sistemi ise düz atkıdır. Cami içerisinde kalem işi ve çinilerden oluşan süsleme programı da mevcuttur. Bu çiniler hem Osmanlı hem de Avrupa çinileri olması bakımından önemlidir. Beylerbeyi Camii 1983'te yanında yer alan yalıda çıkan bir yangından büyük ölçüde zarar görmüş, ahşap olan kubbesi tamamen, diğer bölümleri ise kısmen yanmıştır. Aynı yıl içerisinde Vakıflar idaresince tamir ettirilen cami bugün iyi durumdadır.

1 SELÇUK, Batur (1995), "Beylerbeyi Cami", İstanbul Ansiklopedisi, C. 2, Tarih Vakfı Yayınları, s.203-204

2 "Beylerbeyi Camii ve Külliyesi", İslam Ansiklopedisi, Cilt:6, T.D.V Yayınları, İstanbul, s.75

2.ÇİNİ PROGRAMI

Caminin iç yüzeyi doğu ve batı duvarlarının da zemininden başlanarak yaklaşık 37 cm.lik bir bölümü çinilerle bezelidir. Cami içerisinde çinili yüzeylerin büyük bir bölümü birbirleri ile ilgisiz birçok çini parçasının bir arada kullanılması ile oluşmuştur. Kullanılan XVI. XVII. XVIII. yüzyıl sıralı teknikli parça çinileri yapıda gelişi güzel olarak yerleştirilmiştir. Caminin bu görünümü farklı yerlerden toplanan çinilerin sergisi niteliğini taşımaktadır³.

Mihrap nişlerindeki çiniler, pencerelerin üst hizasına kadar yükselen kısmında ki bordürler, Osmanlı çinileri ile panolar Avrupa çinileri ile kaplıdır. Ayrıca bütün birinci sıra pencerelerin zemini ve mihrap duvarları değişik dönemlere ait çini parçaları ile süslüdür. Mihrabın sağında ve solunda, koyu kobalt mavisi zemin üzerinde beyaz bırakılan celi sülüs harflerle yazılı Ayetü'l-Kürsi yapıyı çepeçevre dolanmaktadır. Mihrabın en üstünde celi sülüsle yazılı bir ayet panosu da yer alır. Bu panonun etrafı, şemse içerisinde yer alan rumiler, kıvrık yaprak ve pençerle süslenmiştir. Ayet yazılı panolar XVI. yüzyılın kaliteli çinilerinden oluşmaktadır. Pencere etrafını kuşatan bordürlerde hatayi, penç ve değişik çiçek motiflerinin örnekleri kullanılarak yine XVI. yüzyıl çinilerinin kalitesi yansıtılmıştır.



Resim1: Beylerbeyi Camii iç mekân görünüşü

3 SELÇUK, Batur (1995), "Beylerbeyi Cami", İstanbul Ansiklopedisi, C.2, Tarih Vakfı Yayınları, s.203-204

3.KARANFİL MOTİFİNİN YER ALDIĞI ÇİNİLER

Motifin görüldüğü parça çiniler cami duvarlarına farklı kompozisyonlu diğer parça çiniler ile birlikte gelişi güzel bir şekilde yerleştirilmiştir. Sıraltı teknikli bu parça çiniler bazı yerlerde kompozisyon bütünlüğü gösteremeyerek yarım kalmış, kimi yerlerde ise daha da karmaşık bir hal alarak tasarımın anlaşılmasını güçleştirmiştir. Yapıda dört değişik çeşitte karanfil motifi tespit edilmiştir. Bu karanfillerden şemselerin içerisinde yer alanlarının cami içerisinde birçok defa tekrarlandığı görülmektedir.

Karanfil motifi, caminin sağ alt duvarında, kompozisyonu yarım olan süpürgelik çinisi içerisinde yer alır. Karanfil ve lale motiflerinin kullanılması ile oluşan tasarım, muhtemelen bir vazodan çıkış yapmaktadır. Simetrik olan tasarımda laleler açık kobalt mavisi, karanfiller kırmızı renk ile boyanmıştır. XVI. yüzyıl çinilerinin özelliklerini taşıyan bu süpürgelik çinisi caminin başka bir yerinde tekrarlanmaz.



Resim 2: Beylerbeyi Camii, süpürgelik çinilerinden

Karanfil motifi, iki geniş, uçları sivri dilimli çanakdan meydana gelmiştir. Birinci çanak açık kobalt mavisi, ikinci çanak ise yeşile yakın bir turkuaz renk ile boyanmıştır. Çanaklardan sonra yer alan taç yapraklar altı dilimli ve uçları sivri dişlidir. Yelpaze şeklini çok iyi yansıtan taç yapraklar çanak kısmına doğru daralmaktadır. Daralan kısımlar açık kobalt mavisi ile hava payı bırakılarak renklendirilmiştir. Taç yaprakların geniş yüzeyleri, nefis bir kırmızı ile boyanmıştır. Motif, açık kobalt mavisi ile boyalı ince bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde küçük zarif turkuaz ile renklendirilmiş yapraklar da bulunur. (Resim-3, Çizim-1)



Resim 3: Süpürgelik çinisi içerisinde yer alan karanfil motifi

Çizim 1: Süpürgelik çinisi içerisinde yer alan karanfil motifi

Aynı süpürgelik çinisi içerisinde yer alan bir başka karanfil ise iki çanaklı olup, uçları sivri dişlidir. İlk çanak açık kobalt mavisi, ikinci çanak turkuaz renk ile boyanmıştır. İkinci çanağın hemen üzerinde yelpaze gibi açılmış, altı dilimli ve kendi içinde sivri dişli taç yapraklar yer alır. Taç yaprakların rengi kırmızıdır. Taç yaprakların üzerinde sola ve sağa doğru kıvrım yapan, içi turkuaz renkle boyanmış iki yaprak bulunur. Motif, açık kobalt mavisi boyalı bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde turkuaz renkli yapraklar yer almaktadır. (Resim-4, Çizim-2)



Resim 4: Süpürgelik çinisi içerisinde yer alan karanfil motifi

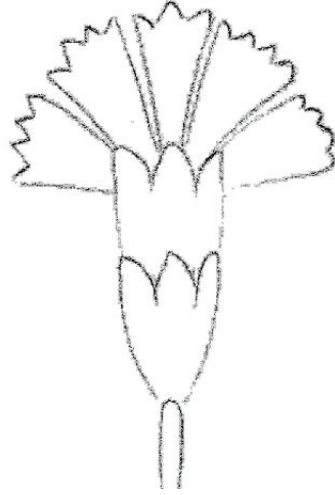
Çizim 2: Süpürgelik çinisi içerisinde yer alan karanfil motifi

Bir diğer karanfil motifi ise, caminin sağ alt duvarında, bir şemse içerisinde lale motifleri ile birlikte yer alır. XVI. yüzyılın özelliklerini taşıyan bu çiniler cami duvarlarına yerleştirilirken karoların birleşim yerlerinde kompozisyon kaydırılmış, hatta tasarımın çeşitli yerleri birbirinden alakasız parçalar halinde duvara yerleştirilmiştir. Bu durum yapının duvarında oldukça çirkin bir görüntü oluşturmuştur. Simetrik olan tasarımda laleler ve karanfiller kullanılmıştır. Laleler, açık kobalt mavisi ile boyanmıştır. Sade bir görüntü sergileyen karanfil motifi ise iki çanaklı, uçları sivri dişlidir. Çanaklar birbirlerinden küçük bir hava payı ile ayrılmıştır. Çanaklardan hemen sonra yer alan taç yapraklar beş dilimli ve uçları sivri dişlidir. Karanfil motifinde çanaklar turkuaz, taç yapraklar ise kırmızı ile boyanmıştır. Motif açık kobalt mavisi ile renklendiriliş bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde fazla biçimli olmayan turkuaz renkli karanfil yaprakları da bulunmaktadır.

Şemse içerisinde yer alan bir diğer karanfil motifi ise iki çanaklı olup, uçları sivri dişlidir. Çanaklar birbirlerinden küçük bir hava payı ile ayrılmıştır. Çanaklardan hemen sonra yer alan taç yapraklar beş dilimli ve uçları sivri dişlidir. Karanfil motifinde çanaklar turkuaz, taç yapraklar ise kırmızı ile boyanmıştır. Motif açık kobalt mavisi ile renklendiriliş bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde fazla biçimli olmayan turkuaz renkli karanfil yaprakları da bulunmaktadır. Anlattığımız karanfille aynı özellikleri taşıyan sadece taç yaprak sayısı dört olan karanfil de şemse içerisinde mevcuttur. (Resim-6-7, Çizim-3-4)



Resim 5: Beylerbeyi Camii İç mekân şemse motifi



Resim 6: Şemse içerisinde yer alan karanfil motifi

Çizim 3: Şemse içerisinde yer alan karanfil motifi



Resim 7: Şemse içerisinde yer alan karanfil motifi

Çizim 4: Şemse içerisinde yer alan karanfil motifi



Resim 8: Şemse içerisinde yer alan karanfil motifi



Çizim 4: Şemse içerisinde yer alan karanfil motifi

Şemse içerisinde yer alan bir diğer karanfil motifi ise iki çanaklı olup, uçları sivri dişlidir. Çanaklar birbirlerinden küçük bir hava payı ile ayrılmıştır. Çanaklardan hemen sonra yer alan taç yapraklar dört dilimli ve uçları sivri dişlidir. Karanfil motifinde birinci çanak turkuaz, ikinci çanak kobalt mavisi, taç yapraklar ise kırmızı ile boyanmıştır. Motif kobalt mavisi ile renklendirilmiş bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde fazla biçimli olmayan turkuaz renkli karanfil yaprakları da bulunmaktadır. (Resim 9, Çizim-5)



Resim 9: Şemse içerisinde yer alan karanfil motifi



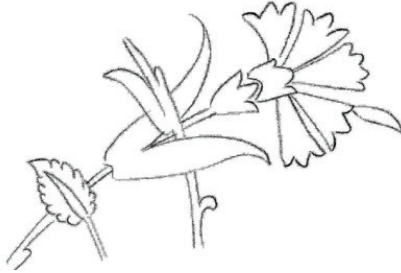
Çizim 5: Şemse içerisinde yer alan karanfil motifi

Bir önceki paragrafta anlatılan karanfille kısmen aynı özellikleri taşıyan bir diğer motifte, caminin sağ duvarında, geliş güzel yerleştirilen çiniler içerisinde yer alır. XVI. yüzyıl çinilerinin özelliklerini taşıyan bu çiniler, hatayi, penç, lale ve karanfillerden oluşan bir tasarım sergilemektedir.

Cami içerisinde tekrarlanmayan bu çini parçası içerisinde yer alan karanfil motifi, İki çanaklı olup, uçları sivri dişlidir. İlk çanak açık kobalt mavisi, ikinci çanak turkuaz ile boyanmıştır. Çanaklardan hemen sonra yer alan taç yapraklar ise beş dilimli, uçları sivri dişli ve kırmızı renklidir. Son olarak motif açık kobalt mavisi boyalı bir sap ile bağlanmıştır. Bu sap üzerinde zarif, turkuaz boyalı yapraklar da yer alır. (Resim-11, Çizim-6)



Resim 10: Beylerbeyi Camii, parça çiniler içerisinde yer alan karanfil motifi

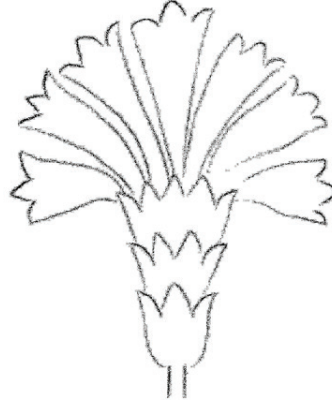


Resim 11: Parça çiniler içerisinde yer alan karanfil motifi

Çizim 6: Parça çiniler içerisinde yer alan karanfil motifi

Bir diğer karanfil motifi ise motifi ise üç çanaklı olup, uçları sivri dişlidir. İlk çanak turkuaz, ikinci çanak kobalt mavisi, üçüncü çanak turkuaz ile boyanmıştır. Çanaklardan hemen sonra yer alan taç yapraklar ise

yedi dilimli, uçları sivri dişli ve kırmızı renklidir. Son olarak motif açık kobalt mavisi boyalı bir sap ile bağlanmıştır. (Resim-12, Çizim-7)



Resim 12: Parça çiniler içerisinde yer alan karanfil motifi

Çizim 7: Parça çiniler içerisinde yer alan karanfil motifi

SONUÇ

İstanbul'da Beylerbeyi semtinde Mehmet Tahir Ağa'nın inşa ettiği Beylerbeyi Camisi'nin iç yüzeyi zeminden kubbeye kadar çiniler ile kaplıdır. Bu çiniler XVI. XVII. XVIII. yüzyıl sıraltı teknikli parça çinilerden oluşmakta olup, dönemlerinin özelliklerini çok iyi yansıtmışlardır.

Karanfil motifi, caminin sağ alt duvarında, kompozisyonu yarım olan süpürgelik çinisi, ulama kompozisyonlu şemse motifi ve geliş güzel yerleştirilen çiniler içerisinde bulunmaktadır. Karanfil motifleri, XVI. yüzyıl İznik çiniciliğinin renk ve motif özelliklerini çok iyi yansıtmaktadır. Cami içerisindeki karanfiller turkuaz, kobalt mavisi ve kırmızı renkler hâkimdir. Özellikle karanfil motiflerinin taç yapraklarında kullanılan kırmızı renk, canlılığı ve parlaklığı ile göz doldurmaktadır. Motifin görüldüğü parça çiniler cami duvarlarına farklı kompozisyonlu diğer parça çiniler ile birlikte geliş güzel bir şekilde yerleştirilmiştir. Sıraltı teknikli bu parça çiniler bazı yerlerde kompozisyon bütünlüğü gösteremeyerek yarım kalmış, kimi yerlerde ise daha da karmaşık bir hal alarak tasarımın anlaşılmasını güçleştirmiştir.

KAYNAKÇA

“Beylerbeyi Camii ve Külliyesi”, İslam Ansiklopedisi, Cilt:6, T.D.V Yayınları, İstanbul, s.75

SELÇUK, Batur (1995), “Beylerbeyi Cami”, İstanbul Ansiklopedisi, C. 2, Tarih Vakfı Yayınları, s.203–204

Bölüm 14

HUMPHREY JENNINGS'İN BELGESEL ANLAYIŞI VE YAPIMLARI

Şermin TAĞ KALAFATOĞLU¹

¹ Prof. Dr., Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo TV ve Sinema Bölümü, tagsermin@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-5254-8874

GİRİŞ

İngiliz Belgesel Film Hareketi, belgesel yapımların tarihinde önemli bir dönüm noktasını işaret etmektedir. John Grierson'ın önderliğindeki hareket, belgesellerin üstlenmeleri gereken toplumsal misyona önem vermekte ve devlet desteğiyle yapımlar gerçekleştirmektedir. Hareketin çatısı altında pek çok yetenekli yönetmen belgesel örnekleri ortaya koymuştur. Bu isimlerin arasında Humphrey Jennings de yer almaktadır. Romantizm, sürrealizm ve modernizm gibi farklı akımlardan etkilenen yönetmen, belgesel anlatısını şekillendirirken içinde bulunduğu belgesel hareketinin toplumsal amaçlarını da göz önünde bulundurmıştır. Jennings'in üslubu diğer yönetmenlerin çalışmalarına göre, daha deneysel, çağrışımsal ve şiirseldir. GPO Film Birimi'nde ve daha sonra Crown Film Birimi'nde filmler çeken Jennings, belgeseli sadece bilgi aktarmanın veya ikna etmenin bir aracı olarak değil, aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve savaş zamanında İngiliz yaşamının atmosferini yakalamanın bir yolu olarak değerlendirmektedir.

Belgesel unsurlarını konulu filmlerin anlatı yapısındaki kurmaca öğeleriyle bir araya getirdiği belgesel drama türünde çalışmaları da bulunan Jennings'in bu araştırma çerçevesinde anlatım tarzını en iyi yansıtan dört filmine odaklanılmıştır. Spare Time (Boş Zaman-1939)'da endüstrinin farklı kollarında çalışan işçilerin boş zaman aktivitelerini kendine has şiirsel anlatımla filme almıştır. Listen to Britain (Britanya'yı Dinle-1942)'da çağrışımsal kurguyla savaş zamanı İngiliz halkının tasvirini, didaktik üst anlatıcı olmadan, sesleri ve görsel ritmi ön planda tutarak ele almıştır. Fires Were Started (Yangınlar Başlatıldı-1943) isimli belgesel drama olan yapımda, gözlemci yeteneği ön planda olup İngiliz itfaiyecilerinin cesaretini işlemiştir. Diary for Timothy (Timothy İçin Bir Günlük-1946)'de savaşın sonuna doğru doğmuş bir çocuğa hitaben yazılan bir metin seslendirilmekte, insanların içinde bulundukları zor zamanlar ele alınmakta ve geleceğin çözülmesi gereken ne gibi problemler getireceği sorgulanmaktadır.

Jennings'in belgesel yaklaşımını ortaya koyabilmek için literatürdeki yazılı kaynaklar incelenmiş ve yönetmenin yapımları değerlendirilmiştir. Filmlerinde modern yaşama odaklandığı; şair, muhabir ve propagandacı rollerine bürünebildiği gözlenmiştir. Gündelik yaşamın fark edilmeyen ritimlerini yapımlarında ortaya çıkartmaktadır. Yönetmenin konularını ele alışı hareketin diğer belgesel biçimlerinden ayrılmaktadır. Yapımları bir arada düşünüldüğünde İngiliz Belgesel Hareketi'nin amaçlarına şiirsel ve sanatsal bir yaklaşım kattığı görülmektedir. Belgesel yapımların yalnızca propaganda amacıyla değil aynı zamanda duyguyu, belirsizliği

ve umudu da ifade edebileceğini ortaya koymuştur. Gündelik hayatın gerçeklerini şiirsel bir yaklaşımla değerlendirmiştir.

John Grierson ve onun yönetiminde oluşturulan film birimlerinin yalnızca İngiliz belgesel sineması değil dünya genelinde belgesel yapımlar üzerinde etkisi büyük olmuştur. Belgesel sinemanın iki dünya savaşı arasındaki dönemde sahip olması gereken özellikleri ve amaçlarının içerisinde kamunun bilgilendirilmesi, yönlendirilmesi, eğitilmesi ve propagandanın yer aldığı gösterilmiştir. Belgesel yapımların bu amaçlar etrafında organize olması gerektiğine ilişkin düşünce İngiliz Belgesel Film Hareketi'nin yapımlarını ve yönetmenlerini yönlendirmiştir. Hareketin altında Grierson'ın önderliğinde farklı yönleriyle dikkat çeken genç yetenekler toplanmıştır. Sosyal gerçeklik çerçevesinde İngiliz halkının gündelik mücadelesi, kamu hizmeti, yaklaşan savaş ve toplumsal sorunlar gibi farklı konulara odaklanan yönetmenler devlete bağlı film birimlerinde devletin sponsorluğunda yapımlarını ortaya koymuşlardır.

Bu yapımlarda toplumsal sorumluluk ilkelerinden hareketle belgesel yapımlarda çeşitli anlatım tarzları denenmiştir. Yapımların içerisinde daha didaktik olanlardan içerikleri daha soyut olanlara kadar bir çeşitlilik söz konusudur. Çalışmada belgeselleri incelenen yönetmen Jennings'in, şiirsel, sürreal ve gözlemci tarzıyla avangart akımlarla bağlantılı olduğu; bu sayede de belgesel hareketine sanatsal bir yönelim getirdiği görülmektedir. Jennings'in farklı akımların etkisinde kalması onun çok yönlü bir sanatçı olmasındandır. Diğer pek çok avangart sanatçı gibi sanatın farklı alanlarında denemeleri bulunmaktadır. İngiliz sürrealist akımının temsilcilerinden olan Jennings'in resim, fotoğraf, tiyatro tasarımı ve şiir alanında çalışmaları bulunmaktadır. Bu zengin yönelimi destekleyen en önemli unsur Cambridge Üniversitesi'nde mantıksal pozitivizm, pragmatizm, hümanizm ve materyalizmin söylemleriyle eğitim almasıdır. Yağlı boya, kalem, pastel resimleri bulunan Jennings, London Gallery'de kişisel sergiler düzenlemiştir. Eserlerinde sıradan olanın güzelliğine ve gerçeküstü yönüne duyduğu hayranlık gözlenmektedir. Portreler, natürmortlar, kırsal yaşam manzaraları ve soyut çalışmalara kadar çeşitli stillerde ve konularda resimleri vardır. Ayrıca Mass Observation'ın kurucularından olan Jennings, bu sosyal araştırma projesinde, İngiltere'deki günlük hayatın çeşitli gözlemsel yöntemlerle kaydedilmesini amaçlamıştır. Aynı zamanda üretken bir yazar ve şair olup, en iddialı edebi projesi, İngiltere'de sanayileşmenin etkilerini gözlemleyen bir metin koleksiyonu olan Pandaemonium'dur.

Yönetmenin belgesel alanındaki çalışmaları onu İngiliz Belgesel Film Hareketi'nin önde gelen isimlerinden biri haline getirmiştir. Ancak farklı sanat akımlarından etkilenmesi onun hareketin diğer yönetmenleri tara-

findan tam olarak benimsenmemesine yol açmıştır. Yapımlarında, Grier-son'ın belgeselde öne çıkardığı sosyal gerçekçiliğe önem vermekle birlikte modernist deneysel yaklaşım getirmiştir. Belgesel hareketiyle benzer vatansever hedeflerden yola çıkarken seçtiği konular ve bunları ele alışını normların dışındadır. Didaktik seslendirmeden uzak duran yönetmen, çağrışımsal kurgu kullanmış ve görsel metaforlara yer vermiştir. Şiirsel bir yaklaşımı olan Jennings'in, konularına duygusal bir derinlik getirmenin yanı sıra sorgulayıcı bir tutumu olduğu görülmektedir.

JENNINGS'IN SANATSAL YÖNELİMLERİ

İngiltere Sürrealist Grubunun on bir üyesinden biri olan Humphrey Jennings 19 Ağustos 1907'de Walberswick, Suffolk'ta doğmuştur. Sanatsal eğilimleri olan ve Arts and Craft ile Guild Socialist hareketlerinin takipçisi orta sınıf bir aileden gelen Jennings, İngiliz Belgesel Film Hareketi'nde yönetmen olmanın yanı sıra sanatın farklı alanlarında çalışmalar gerçekleştiren çok yönlü bir kişiliktir. Cambridge'de İngiliz Dili ve Edebiyatı üzerine eğitim alırken, Stravinsky'nin Bir Askerin Hikayesi ve Honegger'in Kral David adlı eserlerinin ilk İngiliz prodüksiyonlarının tasarımını gerçekleştirmiştir. Ayrıca William Empson ve Jacob Bronowski ile Experiment dergisini kurup editörlüğünü üstlenen Jennings, 1936'da önde gelen bir modernist olup, Herbert Read, Roland Penrose ve André Breton ile Londra'da Uluslararası Sürrealist Sergisi'ni düzenlemiştir (Petley, <http://www.screenonline.org.uk/people/id/453623/index.html>).

Uluslararası Sürrealist Sergisi, Londra'daki New Burlington Galerilerinde 1936 yılının Haziran ve Temmuz aylarında düzenlenmiş ve İngiltere'de sürrealizm için dönüm noktası olmuştur. Sergi, İngiltere'deki sürrealistlerin Amerikalı ve Avrupalı çağdaşlarıyla bir araya gelmesini sağlamıştır. Ayrıca sanat akımı bu etkinlik sayesinde İngiltere kamuoyuna tanıtılmıştır. Sergide, André Breton, Paul Eluard, Herbert Read ve Roland Penrose'un yanı sıra on dört farklı ülkeden sanatçıların eserleri yer almıştır. Kolajlar, resimler, heykeller ve çeşitli türden buluntu nesnelerin yanı sıra, ziyaretçileri şaşırtan performanslar sergide bulunmaktadır. Ayrıca Luis Buñuel ve Salvador Dalí'nin Un Chien Andalou (Bir Endülüs Köpeği-1929) filminin gösterimi yapılmıştır. Dalí, deniz dalış kıyafeti giyerek "Gerçek Paranoyak Hayaletler" konulu, çoğunlukla duyulmayan bir konuşma gerçekleştirmiştir (Remy, 1999, ss. 76-78).

Jennings'in Uluslararası Sergideki eserlerinin arasında kolajlar ve resimler yer almaktadır. Bu döneme ait görsel çalışmaları üç ana kategoriye ayrılabilir. Birincisi, Child's Head (Çocuk Başı-1936) adlı tuval üzerine yağlı boya eskiz gibi gözlemsel resim ve çizim serileridir. İkincisi, iki basılı görüntünün tek bir kart üzerinde, sanki bir filmde iki kareymiş gibi

yan yana getirildiği Life and Death (Yaşam ve Ölüm-1934) gibi görüntü-nesne veya kolaj çalışmalarıdır. Bu döneme ait üçüncü kategori ise, Quixotic Personnage (Don Kişotvari Kişilik-1936) gibi sembolik konuları ele alan resim ve eskiz serileridir (Coombs, 2014, s. 74). Jennings, sergide yer alan kolaj çalışması Le Minotaure'da Bess Norris'in minyatür resimlerinden birini kullandığı için sanatçı tarafından eleştirilmesine karşılık; sürrealist bakış açısından, değerlendirildiğinde kolajın kendisine ait olmadığını ifade etmiştir (Remy, 1999, s. 77). Eleştirilere karşı verdiği yanıttaki bu reddediş aslında onu İngiliz film endüstrisinde karşılaşılabilecek zorluklara karşı hazırlamaktadır. Film stoğundaki malzeme yetersizliği, personel kaybı ve hükümetin stüdyo alanlarına savaş amaçlı depolama vb. amaçlarla el koyması dönemin film yapımcılarını zorlayan şartların arasında yer almaktadır (Aldgate ve Richards, 2007, s. 2). Jennings'in filmleri, hem içinde bulunduğu belgesel hareketinin amaçlarını hem de devlete bağlı bir film birimi çalışanı olarak yerine getirmesi gereken pragmatik amaçları yansıtmaktadır. Filmlerindeki kolaj ve derleme, hem film alanına geçmeden önceki çalışmalarını yansıtmaktadır hem de İngiliz toplumunun bir alegorisi olarak sunduğu parçalanma ve yeniden bir araya getirme şiirsel gerçekliğini desteklemektedir. Aşağıda Jennings'in sanatsal çalışmalarından örnekler yer almaktadır.



Görsel 1. *London in the Seventeenth Century*, <https://artuk.org/discover/artworks/london-in-the-seventeenth-century>.



Görsel 2. Bolton Terraces, <https://artuk.org/discover/artworks/bolton-terraces-163155>.



Görsel 3. The House in the Woods, <https://artuk.org/discover/artworks/the-house-in-the-woods>.

İspanya iç savaşının 1936 yılının yazında patlak vermesi sonucunda, İngiltere’de sürrealizmin politik hale geldiği görülmektedir. Grubun içerisinde de politik duruş anlamında çeşitli çatışmalar olduğu da dikkatle-

ri çekmektedir. Édouard Léon Theodore Mesens, Uluslararası Sürrealist Sergisi komitesinde Belçika koordinatörlüğü yapmış, daha sonra Londra'ya yerleşerek sürrealizmin İngiltere'deki merkezi olan Londra Galerisi'nin direktörlüğünü üstlenmiştir. Ona göre, sürrealizmin ortadan kaldırmaya çalıştığı kapalı düşünce sistemlerini temsil eden hiçbir unsurla sürrealist grubunun üyelerinin bağlantısı olmamalıdır. Diğer bir ifadeyle devlet kurumlarında çalışmak ve propaganda içeren eylemlerin içinde yer almamak gerekmektedir. Bu bakış açısı Penrose, Moore ve Jennings gibi isimlerin gruptan ihraç edilmesine yol açacaktır (Remy, 1999, s. 211; Édouard Léon Theodore Mesens, artuk.org).

Belgeselin İngiltere'de gelişimi sürrealizmle benzer zaman diliminde gerçekleşmiştir. Sanat akımı giderek politik hale gelirken, belgesel sinemanın gelişiminde ise başlangıcından itibaren böyle bir yönelim olmuştur. Grierson, Amerika Birleşik Devletleri'nde kitle iletişim araçları ve sinema üzerinde çalışmalar gerçekleştirirken sahip olmaları gereken rollere ilişkin net fikirler edinmiştir. Filmlerin kamuoyunun şekillendirilmesine ilişkin önemli bir etkisinin olduğunu düşünmektedir. Bu çerçevede de taşıdıkları mesajlar önem kazanmaktadır.

Grierson, Robert Flaherty'nin Moana (1926) isimli yapımı için belgesel ifadesini kullanmış, konulu filmlerden ayrılımları konusunda terminolojinin gelişmesi bakımından adımlar atmıştır. 1932 yılında yayınladığı belgeselin ilkelerine ilişkin makalesinde, belgesel yapımlarının gerçek olaylara, gerçek insanlara ve gerçek mekanların kullanımına dayanması gerektiğine ilişkin düşüncelerini belirtmiştir. Ayrıca belgesellerde gerçeğin yaratıcı bir biçimde işlenmesine yaptığı vurguda kurmaca filmle-rinkinden farklı materyallerle ilgilenildiğini ve bu çerçevede de estetik anlayışının oluşturulması gerektiğini belirtmektedir. Belgeselin hayatın içine karışarak stüdyoda çekilmiş olan filmlerin ilgi göstermediği sıradan insanların gerçeklerini ortaya çıkarmayı hedeflediğini vurgulamıştır. Belgeselin toplumsal yaşamın çeşitli karmaşık yönlerine ilişkin seyircisini eğitmesi ve siyasi açıdan farkındalık yaratması gerektiğini ifade etmektedir (Grierson, 1947, ss.147-151).

Grierson hükümete bağlı film birimlerinin başında görev aldığında birimde çalışanların sayısı ve üretilen filmler hızla artmıştır. İlk önce Empire Marketing Board (E.M.B.) daha sonra General Post Office (G.P.O) Film Birimlerindeki çalışmalar ve o dönemki diğer film birimlerinin yapımları İngiliz Belgesel Film Hareketi'nin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Grierson'ın, 1939'da Kanada'daki National Film Board of Canada (Ulusal Film Kurulu-N.F.B.)'yı kurmak üzere ayrılmasına kadar geçen zamanda yüzlerce film çekilmiştir. Ayrıca etrafındaki genç yönetmenlerin alanda eğitilmelerine ilişkin emek harcamıştır (Hardy, 1947, ss. 9-10).

Grierson'ın idaresindeki film birimlerinde, çalışan insanların yaşamlarına odaklanan belgeseller çekilmiştir. Sosyal açıdan var olan sorunlara ilişkin filmler ortaya konulmuştur. İzleyicilerin bilinçlenmesi, toplumsal açıdan sorunlu alanlara dikkat çekilmesi ve eşitsizliklerin dile getirilmesi amaçlanmıştır.

İngiliz Belgesel Hareketi'nin çatısı altında Grierson'ın kamuyu bilgilendirmek ve vatandaşların tercih yaparken bilinçli kararlar almasını sağlamak olarak ifade ettiği görevleri yerine getirmek üzere birimde görevli olan yönetmenler filmler çekmişlerdir. Yönetmenler, toplumun yapısını gerçekten anlayan izleyicinin, demokratik ve eşitlikçi çizgiler doğrultusunda toplumsal alandaki kararlarını şekillendirmesine güvenmektedirler. Grierson'ın vurguladığı amaçlar hareketin ilk yıllarını tanımlarken, birim 1930'ların ortalarında ikinci bir üye dalgasının katılımıyla biçimsel yeniliklere tanık olmuştur. Yeni katılan isimlerin içerisinde; Alberto Cavalcanti, Len Lye ve Humphrey Jennings bulunmaktadır. Bu yeni isimlerin Grierson'ın belgeselin görevlerine ilişkin düşüncelerine karşı bağlılıkları farklı dereceldedir. Onun aşırı gerçekçiliğine karşı, bu isimlerin Avrupa avangart akımlarıyla çeşitli biçimlerde bağlantıları bulunmaktadır. Cavalcanti'nin film birimine katılmadan önce avangart sanatçıların katılımlarıyla biçimlenen ve sanat akımlarının etkisinde çekilmiş olan şehir senfonilerine ilişkin deneyimleri bulunmaktadır. Yönetmenliğini yaptığı "Rien que les Heures-Nothing But Time" (Sadece Zaman-1926) şehir senfonilerinin örneklerindendir (Tağ Kalafatoğlu, 2023, s. 20). Brezilya doğumlu mimar ve film yapımcısı olan Cavalcanti, İngiliz belgeseline senkronize ses düzenleme tekniklerini tanıtmış ve Jennings gibi kişileri deneysel film yapımcılığı sanatında yetiştirmiştir (Aitken, 1990, s. 17, s. 143). 1937'de Grierson'ın ayrılmasından sonra, GPO Film Birimi'nin başına geçmesiyle yapımlar; bilgilendirici, politik ve milliyetçi olmalarının yanı sıra, sanatsal yönleriyle de öne çıkmaya başlamışlardır. İngiliz belgeseli, yeni lideri Cavalcanti'nin estetik anlayışı ile kurucusu Grierson'ın sosyal ve politik değerleri arasında karma bir yapı haline gelmiştir. Hâlâ politik motivasyonlu olsalar da sanatsal değerler de içermektedirler (Swann, 1989, s. 16).

Birime katılan avangart akımların etkisindeki diğer yönetmen Len Lye'dir. Animatör olan Lye, film birimine katılmadan önce animasyon yapımlar üretmiştir. Yapımları soyut olup değişen biçimleri içermektedir. GPO film birimine katıldıktan sonra gerçekleştirdiği ilk filmi de soyut içerikli bir animasyon yapım olmuştur. 1935 yılında gerçekleştirdiği A Colour Box (1935) isimli bu yapımına sponsorluk nedeniyle reklam sloganları eklemiştir. Dört dakikalık filmde, selüloit üzerine boyanmış renkli çizgiler müzikle birlikte hareket etmektedir. Bu yapım izleyiciler

arasında oldukça ilgi görerek olumlu eleştiriler almıştır (Sexton, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/442234/index.html>).

Jennings'in avangart akımlarla bağlantısı sürrealist toplulukların bir parçası olmasından gelmektedir. Belgesel anlayışı üzerinde sürrealizmin etkileri, gerçeklik kavramlarını nasıl sorgulayabileceğini keşfetmesinde, imgeleri yan yana getirerek maddi dünyayı belgelemek yerine şiiri görünür kılmayı amaçlamasında ve günlük dünyanın görüntülerinde kolektif hayal gücünü ortaya çıkarmaya çalışmasında kendisini göstermiştir. Jennings'in sinematik kolaj kullanımı ve tesadüfleri yakalaması, belgeseli var olan şiirsel kaliteyi ifade edebilen bir ortama dönüştürmüştür (Logan, 2000, ss. 50-51, ss. 57-66).

Logan (2000) Jennings'in belgesel anlayışı üzerinde şiire duyduğu ilginin de önemli olduğunu vurgulamaktadır. Düşünce ve duyguyu şiirsel ifade yoluyla yeniden bütünleştirmeyi amaçlamıştır. Çağdaş entelektüel şiirin içe kapanık ve kitleler için alakasız hale geldiğine ilişkin endişesini 1938'deki BBC radyo programı *The Poet and the Public*'te (Şair ve Halk) ele almıştır. Edebi çalışmaları arasında 1934'te yayınlanan şiir koleksiyonu *Little Town in France*'da (Fransa'da Küçük Kasaba) ve Sanayi Devrimi'nin hayali tarihini belgeleyen metinler koleksiyonu olan uzun vadeli projesi *Pandaemonium* yer almaktadır. Jennings, şairin rolünü, en mütevazı günlük detaylarda bulunan gizemleri topluma hatırlatmakla görevli bir vizyoner olarak algılamaktadır. Jennings'in ölümünden sonra yayımlanan kitabı *Pandaemonium: The Coming of the Machine as seen by Contemporary Observers* (Çağdaş Gözlemcilerin Bakış Açısıyla Makinenin Gelişi-1985); hayatı boyunca yarattığı sentezlere dair içgörüler sunmaktadır. Sanayi Devrimi'nin birinci elden tanımlarını sunan bir dizi yazılı pasajdan oluşmaktadır. Filmleri gibi, sıradan olanla duygusal olanın uzlaşmasını sergilemektedir. Jennings bu hayal gücüne dayalı tarihi; politik, mekanik, sosyal veya ekonomik bir tarihten farklı olarak sunmaktadır. Hayal gücüne dayalı tarihsel anlatıyı analitik yaklaşımla karşılaştırarak, hayal gücüne dayalı yöntemin bir anın karmaşıklığını analitik yaklaşımın göz ardı ettiği bir şekilde sunduğunu iddia etmektedir (Jennings, 1985, s.35).

Jennings'in belgesel yapımlarındaki yaklaşımını şekillendiren çalışmalarının içerisinde *Mass Observation* (MO, Kitlesel Gözlem) projesi de yer almaktadır. *Mass Observation*, 1930'larda İngiltere'de sürrealizm ve belgeselciliğin iç içe geçmesinin en belirgin örneğidir. Madge, Jennings ile ornitolog ve sosyal antropolog Tom Harrisson tarafından kurulan MO ile "Evde Antropoloji" olarak ifade edilen unsurun yapılması hedeflenmektedir. Antropolojinin geleneksel olarak dışa dönük bakış açısını içe çevirerek İngiltere'deki günlük yaşamı tanımlayan kültürel davranışları

ve gelenekleri araştırmayı amaçlamaktadırlar. Bu, sosyolojik bir araç değil, İngiliz kolektif bilinçaltını ortaya çıkarmak için bir tekniktir. Jennings varoluştaki şiirsel niteliği belirgin hale getiren kolektif imgeleri ve tesadüfleri belirlemeyi amaçlamaktadır. Kitlese Gözlemi, hayal gücünü günlük nesnelere yansıtmak yerine, onları üreten hayal gücünü geri kazanmaya çalışan tersine sürrealizm olarak görmektedir. Jennings, 1937 tarihli *May the Twelfth* metninde, verileri düzenlemek için kolaj tekniğini kullanmıştır; bu belgesel bir filmin kurgusuna benzemektedir (Pfefferle, 2014, s. 35; s.58; Logan, 2000, ss.57-58; s. 66).

Jennings'in film birimine katılmadan önce sergilediği bu entelektüel arayışlar, belgesel anlayışındaki sıradan olanı güzel göstermeyi, duygusal bütünlüğü korumayı ve şiirsel gerçekliği benimsemeyi gündeme getirmiştir. Filmlerinde, gerçekliğin eşzamanlı ve rastlantısal doğasını ifade etmek için "intihal" ve "kolaj"ın modernist ilkelerini kullanmıştır. Jennings, kamerayı, modern toplumun gerçek kahramanları olarak gördüğü sıradan insanların, müdahale olmadan kendi adlarına konuşmalarına olanak tanıyan demokratik bir araç olarak görmektedir (Logan, 2000, s. 45; ss. 95-96). Duygu mirasını, kurgunun tekniğiyle bütünleştirerek, halkın bilincini dönüştürmeyi ve İngiliz halkının savaşa karşı -hayal gücüne dayalı- tepkisini yüceltmeyi amaçlamaktadır (Logan, 2000, s. 112, s. 169).

İNGİLİZ BELGESEL FİLM HAREKETİ BAĞLAMINDA JENNINGS VE YAPIMLARI

Humphrey Jennings'in İngiliz Belgesel Film Hareketi'nin içinde diğer yönetmenlerden ayrı duran belgesel yapım anlayışı ve sanat akımlarıyla bağlantılı geçmişinin belgesel tarzına yansımaları eleştiriler almasına neden olmuştur. Bu eleştirileri yöneltenlerin başında Grierson gelmektedir. Grierson, hareketin yönetmenlerinden Rotha'nın filmlerindeki şiirsel unsurlara ilişkin övgü dolu bir yaklaşım sergilerken, benzer eğilimlere sahip olan Jennings için son derece eleştireldir (Sussex, 1975, s. 110).

1950'ler boyunca, Jennings'in en iyi filmlerinin İkinci Dünya Savaşı sırasında çekildiği ve çalışmalarının şiirsel yaklaşımıyla diğer belgesel film yapımcılarından farklı olduğu konusunda genel bir fikir birliği bulunmaktadır. Buradan hareketle, şiirsel yaklaşımının barış zamanında o kadar etkili veya sosyal açıdan geçerli olmadığı çıkarımı yapılmıştır. Rotha, Jennings'in *Diary for Timothy* (1946) filmini "karmaşık ve belirsiz" olarak tanımlarken, son filmi *Family Portrait*'e (Aile Portresi-1950) ilişkin amacın net olmadığını yalnızca genel bir ruh hali ve atmosfer izlenimi oluşturabildiğini belirtmektedir (Rotha 1952, ss. 253-254).

Jennings İngiliz Belgesel Film Hareketi'nde belgesel yapımlara gündelik yaşamın gözden kaçan detaylarını dahil etmiştir. Bilgi aktarımının ötesine geçerek halkın içinde bulunduğu ruh halini yansıtmaya çalışmıştır. Grierson'ın didaktik yaklaşımını yapımlarında bir kenara koyarak ulusal kimliğin şiirsel bir biçimde ele alınmasına odaklanmıştır. Sürrealizmin ve şiirsel anlatımın belirsiz çağrışımçı mantığından hareketle, konularına eğilmiştir. Grierson, Jennings'in bir film yapımcısı olarak önemini sorgularken, Cavalcanti gibi diğer çağdaşları Jennings'in çalışmalarının şiirsel niteliklerine ve sahip olduğu yaratıcı yaklaşıma karşı daha duyarlıdır. Cavalcanti, birlikte çektikleri filmleri "belki de GPO'da yapılan en iyi işler" olarak tanımlamaktadır (Sussex 1975, s. 110). Jennings'in ölümünden sonra Lindsay Anderson'ın (1954) *Sight and Sound* için yazdığı makalesinde "İngiliz sinemasının bugüne kadar yetiştirdiği tek gerçek şair" gibi eleştirel değerlendirmeler, 1960'lar boyunca çeşitli yazarlar tarafından geliştirilmiştir (Coombs, 2014, s. 36). Jennings'in amatör ve şair olarak gösterilmesi, Grierson'ın propagandacı ve reformist eğitimci olarak gösterilmesiyle tezat oluşturmaktadır. Bu yaklaşım, Jennings'in belgesel hareketinin biraz dışında tutulmasına ve onun değeri bilinmeyen bir sanatçı olduğu algısının oluşmasına katkıda bulunmuştur. Belgesel formunun sürekli yeniden değerlendirilmesi sayesinde, onun rolü sadece İngiliz sineması için değil, Nichols'un şiirsel tarzının bir örneği olarak da çok önemli görülmeye başlanmıştır (Nichols 1991, s. 179).

Spare Time (1939)

Yönetmen yapımında, İngiltere'nin çalışan insanların boş zamanlarını nasıl geçirdiklerine odaklanmıştır. Dans, kart oyunları ve grup etkinlikleri gibi eğlencelerle insanların hoşça zaman geçirdikleri anlar kayda alınmıştır. Jennings'in 15 dakikalık siyah beyaz olan bu filmi, Grierson'ın film biriminde çekilmiş olan diğerlerinden farklı bir noktada durmaktadır. İngiliz Belgesel Film Hareketi'nde çalışan insanların emeklerinin yüceltilmesi, yaşadıkları zorluklar ve kurumların işleyişleri ön plandayken; Jennings, sosyal, endüstriyel, ekonomik sorunlara ya da çalışma koşullarının zorluğuna değinmemeyi tercih etmiştir. Eleştirmenler bu filmde "pop ikonografinin" güçlü bir konsantrasyonunun sunulduğunu ifade etmişlerdir. Çalışma yaşamına değil de çalışanların eğlence zamanına odaklanması hareketin diğer temsilcilerinin yoğun eleştiriler yöneltmesine neden olmuştur. Eleştirenlerden birisi de Basil Wright'tır. Wright'a göre, Jennings filminde "düşük gelir grubundaki insanlara karşı küçümseyici bazen de alaycı" bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır (Anthony, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/443890/index.html>).

Jennings'in konusunu ele alırken, film alanındaki yaklaşımını şekillendiren entelektüel çalışmalarının etkisi olduğu görülmektedir. Filmde,

amatör bir antropolojik hareket olarak belirtilebilecek olan MO'daki gözlemlerin ve konunun görüntülerle kendi kendini açıklamasına izin verilmesine ilişkin düşüncelerinin bir uzantısı bulunmaktadır. Ayrıca İngiltere kostümündeki çocuğun omuzlara alınmasından sonra kafesindeki aslana kesme yapılmasında olduğu gibi çağrışımsal montajın yansımaları filmde yerini almıştır. Salt gözleme yaslanmayan Jennings aynı zamanda sürrealizmin etkisindeki çağrışımcı sanatsal ifade unsurlarına da yer vermektedir. Filmde, iki dünya savaşı arasındaki zamanda İngiliz halkının hayatından görüntülerin olduğu bir katalog oluşturmuştur.

Listen to Britain (1942)

Jennings'in Stewart McAllister ile yönettiği 19 dakikalık siyah beyaz yapımı, İkinci Dünya Savaşı sırasında çekilmiştir. 1943 yılının en iyi Belgesel Film dalındaki Oscar adaylarından olan filmde, İngiliz halkının savaşın neden olduğu yoksunluk ve kargaşa ortamındaki yaşamlarına odaklanılmaktadır. Yapımda Jennings'in konusuna şiirsel yaklaşımının izleri açıkça görülmektedir. Halkın farklı kesimlerinden olan insanları bir kolajın parçası olarak ele alınmıştır. Görüntüler ve sesler o dönemki insanların içinde bulundukları durumu yansıtacak bir biçimde filmdeki yerini almıştır. Gündelik yaşamın, tarlalardan balo salonunda dans eden insanlara kadar farklı anları savaşın farklı yönleriyle birlikte ele alınmıştır. Filmde, kömür madencileri, bombardıman fabrikası, parlamento binası, akşam gökyüzü, savaş endüstrisinden sahneler gibi yaşamın farklı anları ve sesleri kaydedilmiştir.

Belgeselde, Mass Observation stilinde savaş zamanı İngiltere'sindeki yaşam ele alınmaktadır. Realist bakış açısını şiirsel kurguyla bir araya getirerek, döneminin klasik propaganda filmlerinden farklı bir yaklaşım geliştirilmiştir. Yapımda görüntüler diğer filmlerden alınan parçalarla bir araya getirilerek ortam sesleri, endüstriyel gürültü ve müzikten oluşan seslerle ritmik bir biçimde kurgulanmıştır. Film savaş zamanı İngiliz halkının farklı anlarını ve seslerini bir araya getirirken; yaşamın farklı yönlerinin görülmesini sağlayan şiirsel yaklaşımı propaganda amaçlarıyla birleştirmeyi başarmıştır.

Fires Were Started (1943)

Jennings belgesel drama olan bu filminde, Blitz Yangını'nda Londra'daki Ulusal İtfaiye'nin bir gününe odaklanmıştır. Gerçek itfaiyecilerin kullanıldığı 63 dakikalık yapımda, bu insanların kahramanca yaşamlarını ortaya koymaları ele alınmaktadır. Filmde yakın geçmişte olan olaylar canlandırılarak izleyicinin şimdi ve geçmiş zaman arasında bağ kurması sağlanmaktadır. İtfaiyecilerin ölümü anılırken, filmlerin geçmişin olay-

larının hayata döndürülmesi konusunda sahip oldukları benzersiz özelliğe tanıklık edilmektedir. Jennings filmin senaryosunun ilk taslağını Listen to Britain'ın kurgusu üzerinde çalışırken 1941'de hazırlamıştır. İlk taslakta yangının kontrol altında tutulması, mühimmat deposundan uzak tutulabilmesi için kendisini feda eden itfaiyeci yer almıştır. Daha sonra çeşitli detaylar ekleyerek hikâyeyi geliştirse de genel anlatı yapısı ilk taslaktakine benzer bir biçimde kalmıştır (Jackson 1993, s. 38-40).

Jennings'in sanatsal bakış açısını gösteren sahneler de filmin anlatı yapısında yer almaktadır. Sharp, bunların içerisinde; şiirsel görüntüler için Thames'teki yelkenli mavnayı ve mühimmat gemisinin ilerleyişini örnek göstermektedir. İlginç görüntüler için de güvenli bir yere götürülen bir at, enkaz arasında yolunu bulan engelli bir adam ve düdük çalan adama dikkat çekmektedir. Yapımda müzik ve sesin önemli bir rol oynadığı görülmektedir (<http://www.screenonline.org.uk/film/id/454265/index.html>). Görüntüler ve ses itfaiyecilerin içinde bulunduğu duyularını yansıtmakta başatır. Aksiyonun doruğa tırmandığı bir noktada müzik, savaşın gürültüsünü sahneye taşımaktadır. Diyalogların sahneye duygu yüklediği sahnelerde sessizlikten de yararlanılmıştır. Filmde sosyal gerçekliği yaratabilmek için gerçek itfaiyeciler gündelik yaşamlarında kullandıklarına benzer diyaloglar ve gündelik rutinlerini yansıtan olay örgüsüyle aktarılmaya çalışılmıştır. Filmin çekildiği dönemde belgesel hareketinin diğer filmlerinde de savaş dönemindeki olayların aktarılmasında dramatizasyona baş vurulması sıkça görülen bir durumdur.

Diary for Timothy (1946)

Jennings yapımında savaşın son zamanlarında doğan bebek Timothy James Jenkins'ı odağına almıştır. Gelecekte onu nelerin beklediğine ilişkin çeşitli sorgulamalarda bulunmaktadır. Yapım, 40 dakika uzunluğunda ve siyah beyazdır. Döneminin yaygın propaganda film anlayışının dışında bir anlatı yapısına sahiptir. Yönetmen diğer filmlerindeki gibi görüntü ve sesi o dönemin ruhunu yansıtmak üzere bir araya getirmiştir. Timothy geleceğe ilişkin umudu temsil ederken; barış aşamasına geçilen bir zaman diliminde çiftçi, madenci, tren makinisti ve yaralı pilotun gelecek için mücadele etmeye devam etmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Noel yemeği ve birlikte radyo dinlenmesi gibi hayatın normale dönmeye başladığına ilişkin rahat bir evin görüntülerine yer verilmiştir. Yönetmen savaşın ardından hayatın devam ettiğini, güzel bir geleceğin olabileceğini ima etmektedir. Ancak bunun gerçekleşebilmesi için zorlu bir sürecin atlatılması gerekmektedir (Sharp, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/530434/index.html>).

SONUÇ

İngiliz Belgesel Film Hareketi, belgesel alanına kazandırdığı yönetmenler, yaklaşımları ve yapımlarıyla belgesel tarihinin önemli bir oluşumudur. Belgesellerin sahip olmaları gereken özelliklerine ilişkin Grierson'ın açtığı yolda ilerleyen hareketin yönetmenleri; kamunun bilgilendirilmesi, yönlendirilmesi ve kamusal işleyişin demokratik sistemin içerisinde pürüzsüz bir biçimde devam edebilmesi amacıyla yapımlar gerçekleştirmişlerdir. Hareketin yönetmenleri bahsi geçen ilkelere bağlılık açısından sergiledikleri duruşlarında çeşitlilik göstermektedirler. Aralarında propaganda amacını didaktik bir tonda sahiplenilenler olduğu gibi avangart sanat yaklaşımlarının etkisinde yeni sanatsal yorumlar getirenler de bulunmaktadır.

Çalışmada incelenen Humphrey Jennings, belgesel film alanında çalışmalarına başlamadan önce sanatsal ilgisi ışığında farklı oluşumların içerisinde yer almıştır. Resim, tiyatro, edebiyat gibi film alanındaki çalışmalarını besleyecek olan entelektüel girişimlerde bulunan Jennings, çok yönlü bir yönetmen olduğunu da göstermektedir. Sürrealizm akımının içerisinde yer alışı, Mass Observation'la İngilizlerin hayatının farklı kesitlerini kayıt altına alma çabası ile edebiyat alanındaki girişimleri; onu bir yönetmen olarak şiirsel gerçekçi bir biçimde savaş öncesi, savaş dönemi ve sonrasındaki toplumsal gelişmelerine odaklanmaya hazırlamıştır.

Araştırma çerçevesinde ele alınan belgesel yapımlar, eleştirmenlerin yönetmenin tarzını en iyi yansıttığı eserleri olarak gösterilmektedir. Spare Time'da ele aldığı konuyla hareketin diğer yönetmenlerinden ayrılırken, boş zaman görüntülerini kolaj biçiminde sergilemiştir. Listen to Britain'da sesler ve görüntülerle savaş zamanı İngiliz halkının gündelik yaşamlarından çeşitli anlara tanık olmamızı sağlamıştır. Fires Were Started, gerçek olayların etrafında dramatik bir hikâye anlatı yapısını filme alan belgesel drama olarak dikkat çekmektedir. Görüntüler ve sesler yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi duyguyu aktarmanın ve sanatsal yaklaşım katılmasının kilit rolündedir. Diary for Timothy, savaşın kaosunun ardından geleceğin ne gibi olayları barındırdığına ilişkin sorgulayıcı niteliktedir. Film, savaşın kolay atlatılmadığı gibi gelecekteki güzellikler ve rahatlığın da kolayca elde edilmeyeceğini hatırlatmaktadır.

Jennings, hareketin avangart eğilimleri olan yönetmenlerinin dışındakiler tarafından eleştirilere maruz kalmıştır. Ancak, getirdiği şiirsel gerçeklik ve sanatsal bakış açısı belgeselin anlatı yapısının sınırlarının geliştirilmesi açısından önem taşımaktadır. Getirdiği yeniliklerle yaratıcı bir yönetmen olduğunu kanıtlamıştır. Belgesel ilkelerine kattığı sanatsal

bakış açısı, döneminin gerçekliğini yansıtan yapımlarına, diğerlerinden ayrılımlarını sağlayan kişisel bir imza kazandırmıştır.

KAYNAKÇA

- Aitken, I. (1990). *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*. New York: Routledge.
- Aldgate, T., and Richards, J. (2007). *Britain Can Take It: The British Cinema in the Second World War*, London and New York: I.B. Tauris.
- Anderson, L. (1954). "Only Connect: Some Aspects of the Work of Humphrey Jennings". *Sight and Sound*, v. 23 n. 4: pp. 181 – 86.
- Anthony, S. *Spare Time (1939)*. <http://www.screenonline.org.uk/film/id/443890/index.html>,
- Erişim Tarihi: 14.12.2025.
- Bolton Terrace, <https://artuk.org/discover/artworks/bolton-terraces-163155>, Erişim Tarihi: 15.12.2025.
- Coombs, N. G. (2014). *The Communicating Village: Humphrey Jennings And Surrealism*, Doctoral Dissertation, Liverpool John Moores University, 2014.
- Édouard Léon Théodore Mesens, <https://artuk.org/discover/artists/mesens-edouard-leon-theodore-19031971>, Erişim Tarihi: 14.12.2025.
- Grierson, J., (1947). "First Principles of Documentary", *Grierson on Documentary*. Ed.
- Forsyth Hardy, New York: Hartcourt, Brace and Company.
- Hardy, F. (1947). *Grierson on Documentary*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Jackson, K., ed. (1993). *The Humphrey Jennings Film Reader*. Manchester: Carcanet.
- Jennings, H. (1985). *Pandaemonium 1660–1886: The Coming of the Machine as Seen by Contemporary Observers*, ed. Marie-Louise Jennings and Charles Madge, New York: The Free Press.
- _____, (Yönetmen). (1939). *Spare Time* (Belgesel Film), İngiltere: G.P.O. Film Unit.
- _____, McAllister, S. (Yönetmenler). (1942). *Listen to Britain* (Belgesel Film), İngiltere: Crown Film Unit.
- _____, (Yönetmen). (1943). *Fires Were Started*, (Belgesel Film), İngiltere: Crown Film Unit.
- _____, (Yönetmen). (1946). *Diary for Timothy*, (Belgesel Film), İngiltere: Crown Film Unit.

- London in the Seventeenth Century, <https://artuk.org/discover/artworks/london-in-the-seventeenth-century-50669>, Erişim Tarihi: 13.12.2025.
- Logan, P. C. (2000). *The aesthetic and intellectual influences on the documentary films of Humphrey Jennings 1907-1942*, Doctoral dissertation, Sheffield Hallam University.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Petley, J., *Humphrey Jennings (1907-1950)*.
<http://www.screenonline.org.uk/people/id/453623/index.html>, Erişim Tarihi: 13.12.2025.
- Pfefferle, J. (2014). *Surrealism and documentary in Britain during the Second World War*, Doctoral thesis, McGill University, 2014
- Remy, M. (1999). *Surrealism in Britain*. Aldershot: Ashgate, 1999.
- Rotha, P. (1952). *Documentary Film*. 3rd ed. London: Faber and Faber.
- Sexton, J. A Colour Box (1935). <http://www.screenonline.org.uk/film/id/442234/index.html>,
 Erişim tarihi: 21.11.2025.
- Sharp, D. *Fires Were Started (1943)*,
<http://www.screenonline.org.uk/film/id/454265/index.html>, Erişim Tarihi: 14.12.2025.
- _____. *Diary For Timothy (1946)*.
<http://www.screenonline.org.uk/film/id/530434/index.html>, Erişim Tarihi: 14.12.2025.
- Sussex, E. (1975). *The Rise and Fall of British Documentary*, London: University of California Press.
- Swann, P. (1989). *The British Documentary Film Movement, 1926-1946*, Cambridge: Cambridge UP.
- Tağ Kalafatoğlu, Ş. (2023). Şehirler Üzerine Belgeseller, *Disiplinler Arası Sanat ve İletişim Araştırmaları 2*, Ed. Birgül Alıcı, Nazan Oskay, Bişkek: Literatürk Academy.
- The House in The Woods, <https://artuk.org/discover/artworks/the-house-in-the-woods-199490>,
 Erişim Tarihi: 15.12.2025.

Bölüm 15

STANISLAV SENYK'İN FOTOĞRAFLARI ÜZERİNDEN RUSYA-UKRAYNA SAVAŞINA BAKMAK

Uğur GÜNAY YAVUZ¹

¹ Doçent; Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü. ugurgunay@gmail.com, ORCID No: 0000-0002-3111-8277.

GİRİŞ

Bu makale, Ukraynalı fotoğrafçı Stanislav Senyk'in Rusya-Ukrayna Savaşı sırasında Çernihiv'deki yıkılmış kentte savaşın başladığı yıl olan 2022'de liseden mezun olacak öğrencilerle birlikte gerçekleştirdiği fotoğraf projesi örneğinden yola çıkarak fotoğrafın gerek görsel bellek olma noktasındaki önemine, gerekse savaşın alışlagelmiş bir anlatım dilinin ötesinde kullanılarak anlatılmasına odaklanmaktadır. Bu proje ile Ukraynalı gençlerin mezuniyet kıyafetleri ve kuşakları ile savaşın enkazındaki fotoğrafları üzerinden savaşın sivil ve onların yaşamları üzerindeki yıkımını somut bir belgeye dönüştürdüğünün ortaya konması amaçlanmaktadır. Bu çalışma, nitel bir araştırma yaklaşımı benimseyerek, Senyk'in fotoğraf projesindeki fotoğrafları gerek biçimsel gerekse içeriksel olarak incelenmekte, aynı zamanda da projeye dair fotoğrafçının, öğrencilerin ve ebeveynlerin beyanları üzerinden yaşadıkları savaş ve savaşın getirdiği ve yaşattığı travmatik bir dönemde bu fotoğrafların etkisi ve gücünü ortaya koyulması hedeflenmektedir.

Bu projede yer alan fotoğrafların savaşın tüm acımasız yüzünü gören ve yaşayan savaş mağdurlarının pasif kurbanlar olmaktan çıkıp, kendi hikayelerinin ve direnişlerinin aktif özneleri haline gelmelerini sağladığı düşünülmektedir. Stanislav Senyk bu projesinde yer alan fotoğrafları ile yaşanan trajediyi bir taraftan kaydetmiş, diğer taraftan da gençlerin yaşadıkları travmayla mücadelelerine destek olmak ve ulusal direnci güçleştirerek anlatım dili güçlü, görsel açıdan zengin, bunları yaşamayan veya şahit olmayan diğer kişiler üzerinde de etkili fotoğraflar ile Ukrayna ve Rusya arasında süren bu savaşa dair görsel bellek oluşturulmasına katkı sağlamıştır.

Kısaca Rusya-Ukrayna Savaşı

Rusya'nın 24 Şubat 2022'de Ukrayna'ya saldırısı ile başlayan süreçte, sadece askerler ve askeri üsler, birlikler hedef alınmamış, aynı zamanda ülkedeki sivil halkın barınma alanlarına, yetimhanelere, eğitim kurumlarına, hastanelere yönelik de saldırılar gerçekleştirilmiştir. Yapılan pek çok müzakereye rağmen, kalıcı olarak barış noktasında henüz net ve kalıcı bir sonuç alınamamıştır.

Savaşın her iki tarafı olan ne Ukrayna ne de Rusya ayrıntılı can kaybı istatistiklerini açıklamamış oldukları için (Ray, 2025) kayıplara dair elde net rakamsal veri bulunmamaktadır. Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Yüksek Komiserliği ve Birleşmiş Milletler İnsani İşler Koordinasyon Ofisi'nin verilerine göre savaşın başlangıcı olan 2022 yılından 2025 yılı Ekim ayına kadar olan süreçte teyit edilmiş sivil can kaybı sayısı 14 bin 534 kişidir. Teyit edilmiş sivil yaralı sayısı ise 38 bin 472 kişidir (UN, 2025).

Tahmini olarak 8 milyon kişi Ukrayna'dan ayrılmış ve neredeyse bir o kadar kişi de ülke içinde yerinden edilmiştir. Diğer taraftan Rus ordusu 900 bin ile 1.6 milyon Ukrayna vatandaşını (yaklaşık 260 bin çocuk olmak üzere) Rus topraklarına zorla nakletmiştir (Ray, 2025).

Ukrayna'nın en kuzeyindeki yerleşim yeri olan Çernihiv bu savaşta pek çok kez saldırıya maruz kalmıştır. İnsan Hakları İzleme Örgütü'ne göre Çernihiv'deki bazı saldırılar savaş yasalarını açıkça ihlal ederek çok sayıda sivilin ölümüne ve altyapının zarar görmesine yol açmıştır. Birçok okul hedef alınmış, sığınak olarak kullanılan 21 numaralı okul da bombalanmış, şehirdeki 35 okuldan sadece 7 tanesi savaştan hasar almadan ayakta kalabilmiştir (Brody, 2022). Uluslararası Af Örgütü'nün 3 Mart 2022 tarihinde gerçekleştirilen saldırı için hazırladığı raporda, 47 sivilin öldüğü saldırının savaş suçu teşkil edebileceği, doğrudan sivillerin hedef alındığı bilgilerine yer verilmiştir (Amnesty, 2022).

Görsel Bellek ve Fotoğraf

Türk Dil Kurumunda bellek; yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, an, dağar, dağarcık, akıl, hafıza, yad, zihin (Sozluk) olarak tanımlanmaktadır.

Murat Yaykın belleği kendiliğinden bir olgu olarak görmemekte, sosyal alanla kesişen, içinde bulunulan anın dinamiklerince belirlenen ve toplumsal kimliklerimizi kuran, değişken bir süreç, geçmişi saklama ve yeniden meydana getirme yetisi, insana özgü bir bilinç işi (Yaykın, 2009: 44) olarak değerlendirmektedir.

Magnussen görsel bellek kavramını gözle görülebilen ve diğer duyularla algılanamayan her türlü bilginin hafızası veya bilginin beyin tarafından görüntüler halinde depolandığı özel bir kod olarak tanımlamıştır (Magnussen, 2002). Fotoğraf diğer görseller ile birlikte görsel belleğin oluşumunda merkezi bir rol üstlenmektedir.

John Berger fotoğraf makinası icat edilmeden önce fotoğrafın yerine ne olduğu sorusuna gravür, resim ve yağlıboyanın cevap verilmesinin beklendiğini, ama daha aydınlatıcı bir yanıt olarak bellek yanıtının verilebileceğini, fotoğrafın dışarıda, uzamda yaptıklarının önceleri düşüncede yapıldığını söyler (Berger, 2016: 71). Fotoğraf makinesinin aksi halde ister istemez üst üste binecek olan görünümünün içinden bir dizi görünümü kaydedip sakladığını, hiç değişmeden oldukları gibi tuttuğunu, bu icaddan önce hayal gücü ve bellek yetisinden başka bir şeyin bunu yapamayacağından bahseder (Berger, 2003: 77).

Fotoğrafın bellek üzerindeki en temel etkisi, anı dondurma ve böylece geçiciliğe karşı bir direnç oluşturma yeteneğidir. Roland Barthes, fotoğrafın özünü, fotoğrafın kendisine içkin olan “Bu Böyleydi” (“Ça a été”) ifadesiyle özetler. Ona göre, bir fotoğraf bize sadece nesnenin veya olayın orada olduğunu göstermekle kalmaz, aynı zamanda fotoğrafın çekildiği anda gerçekten var olduğunu da ispatlar. Bu, fotoğrafı basit bir temsilin ötesine taşır; onu geçmişin inkar edilemez bir kanıtı haline getirerek, bellek oluşturma sürecine somut bir dayanak sunar (Barthes, 1996: 75).

Susan Sontag, fotoğrafın etkisini daha eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmiş, modern toplumda fotoğrafın aşırı üretimi ve tüketimi sonucunda, görüntülerin gücünün azaldığını ve bellek oluşturma potansiyellerinin yıprandığını savunmuştur. Bir olayın veya trajedinin sürekli tekrar eden görselleri, izleyicinin duygusal tepkisini köreltir ve “hakiki” bellek yerine, bir tür görüntü envanteri oluşturur (Sontag, 1999: 22-24). Sontag’a göre, fotoğrafın yaygınlaşması, gerçekliği tüketilebilir bir şeye dönüştürerek, acı karşısında bile bir estetik mesafe yaratır. Bu durum, fotoğrafın bellek inşasındaki gücünün, aynı zamanda bellek kaybına yol açabilecek bir zayıflığı olduğunu da göstermektedir. Fotoğraf, geçmişti tüketilir bir nesneye dönüştürmektedir.

John Berger, fotoğrafın bağlamı ve onu çevreleyen iktidar yapılarıyla olan ilişkisini vurgular. Fotoğrafların çoğaltılabilirlik özelliğinin, onların orijinal anlamını kaybetmesine yol açtığını ve yeni bağlamlarda farklı ideolojik amaçlara hizmet edebildiğini belirtir (Berger, 2017: 7-10). Özellikle haber fotoğrafları ve tarihi belgeler, çerçevelenme, başlıklandırma ve yayınlanma biçimleri aracılığıyla kolektif belleği şekillendiren güçlü araçlara dönüşürler. Berger için önemli olan, fotoğrafın neyi gösterdiği değil, kimin gösterdiği ve kimin gördüğü sorusudur. Fotoğraf, belirli bir bakış açısını dayatarak ve belirli olayları öne çıkararak, kolektif belleğin hangi unsurları içereceğine dair güç mücadelelerinin bir parçası haline gelir.

Murat Yaykın, toplumsal bellek alanını ideolojik bir mücadele alanı olarak görmek gerektiğini (Yaykın, 2009: 45), toplumsal bellek yitimi, bellek zayıflığının yirminci yüzyılda betimlenmesi olanaksız felaketlere, zulme ve kitle kıyımına, kaynakların ve çevrenin açgözlülükle sömürülmesine, dünyanın daha önce hiç tanık olmadığı ölçüde kitlesel göçlere ve yerinden etmelere meşru kılma sonucunu getirdiğini (Yaykın, 2009: 53) söyler.

John Berger, fotoğraf yalnızca bir imge, gerçeğin taklidi değildir, aynı zamanda da bir belgedir. Hatta ayak izi ya da ölünün yüzünden alınan maske gibi gerçeğin kendisinden doğrudan doğruya çıkarılmış bir şey

olarak değerlendirmiştir (Berger, 2003: 71). Yaşamsal gerçekliğin bir parçası olan savaşa sadece belgeleme, tanıklık endişesi ile yaklaşan belgesel fotoğrafçılar değil, tanıtım fotoğrafı alanında çalışan fotoğrafçılar da savaşı ve geride bıraktığı izleri sanatsal üretimlerinde yansıtmıştır. Savaşa dair üretilen fotoğraflarda üslup, kompozisyon, yaklaşım ve üretim şekli değişiklik gösterse de insanlık üzerindeki yıkıcı etkisi çarpıcı bir şekilde yansıtılabilmektedir (Günay Yavuz vd., 2022: 1722). Fotoğrafçı Stanislav Senyk'in, geleneksel mezuniyet törenlerinin ve mezuniyet balolarının yaşanmasının imkansız hale getirildiği Çernihiv'de, lise mezunlarını bombalanmış yapıların, harabe haline gelen okulların, askeri teçhizatın arasında fotoğrafladığı bir proje gerçekleştirmiş, Ukrayna ve Rusya arasında süregelen savaşı bu projesi ile sosyal medya aracılığı ile tüm dünyaya anlatmıştır.

Stanislav Senyk Ve Çernihiv Projesi

Sanat, tarihsel süreç boyunca yalnızca estetik bir ifade biçimi olmanın ötesinde, toplumsal hafızanın inşasında ve politik direnişin biçimlenmesinde merkezi bir rol oynamıştır (Dere, 2025: 256). Fotoğrafın belge niteliği ve toplumsal belleği inşa etme potansiyeli, çatışma ve travma ortamlarında daha da belirginleşir. Stanislav Senyk Ukrayna ve Rusya Savaşının başladığı tarihten önce düğün, nişan ve özel gün fotoğrafçılığı yapan Ukraynalı bir fotoğrafçıdır. Senyk, geçmişte de mezuniyet fotoğrafları çektiği Çernihiv'de öğrencilere mezuniyet fotoğraflarını çekme konusunda çağrıda bulunmuş, 40 öğrencinin katılımı ile projesini 5-6 Haziran 2022 tarihlerinde gerçekleştirmiştir. Alışlagelmiş mezuniyet fotoğraflarından bambaşka, tam anlamıyla gençlerin o süreçteki hayatını yansıtan fotoğraflar ortaya çıkmıştır.



Görsel 1: *Stanislav Senyk, Çernihiv Projesi, 2022*

Fotoğraflarda savaş nedeniyle yerle bir olan Çernihiv kentinden geriye kalanlar fon olarak kullanılmış, gençler çatışmalar hala devam ederken hasarlı binalarda, enkazlar arasında, yakılmış araçların, tankların üzerinde poz vermiştir. Fotoğraflarda tek kişi olduğu gibi kalabalık gruplar halinde de öğrenciler yer almaktadır. Özellikle yıkılan çevreyi göstermek adına alt açının kullanılması dikkat çekmektedir. Diğer taraftan ise alt açıdan öğrencilerin de gökyüzüne baktıkları fotoğraflarla mekansal yıkım vurgusu daha da arttırılmaktadır. Fotoğrafların bir kısmında öğrenciler fotoğrafçı ile doğrudan göz teması kurarken bir kısmında ise modeller birbirlerine veya gökyüzüne bakmaktadır. Yine öğrencilerin bir kısmı mezuniyet yılları olan 2022 ile birlikte okullarının isimlerinin de yazılı olduğu mezuniyet kuşakları ile fotoğraflanmıştır. Bazı fotoğraflarda öğrenciler net, yıkılan binalar flu olarak gösterilirken, bazı fotoğraflarda arkadaki yıkık binalar net, öğrenciler flu olarak fotoğraflarda dikkat çekmekte, bu sayede fotoğrafa bakan kişilerin her ikisine yani öğrencilere hem de yıkıntılara odaklanması sağlanmaktadır.



Görsel 2-3: Stanislav Senyk, Çernihiv Projesi, 2022

Senyk, bu fotoğraf projesinin temel amacının anıları kurtarmak olduğunu ve tarih yazıldığını, bunun sadece bu öğrenciler için değil, tüm ulusları için çok önemli olduğunu, Rusya'nın geçmişte Ukrayna'da nasıl davrandığına dair fotoğrafları olsaydı tüm ebeveynlerin, büyükanne ve büyükbabaların bir fotoğraf albümü olsaydı bugünün savaşının olmayacağını (Brody, 2022) düşündüğünü ifade etmiştir. Senyk bu projesi ile gelecekte bu çocukların kendi çocuklarını doğurduklarında şu anda neler olup bittiğini gösterebileceğini, bunun bir daha asla yaşanmaması için Rusya'nın Ukrayna'ya yaptıklarını hatırlamaları gerektiğinin altını çizmektedir (Stewart, 2022).



Görsel 4: Stanislav Senyk, Çernihiv Projesine dair Instagram hesabı paylaşımı, 2022

Senyk ülkesine fayda sağlayacak projeler üretmekte, fotoğraflarını çevrimiçi müzayedeler aracılığıyla Ukrayna ordusu için bağış toplanması (Radio Free Europe, 2022) yönünde çalışmalar yapmaktadır. Senyk bu amaçla sosyal medya hesabından da çağrıda bulunmuştur. 11 Kasım 2022 tarihinde Instagram hesabından “4. Tabur 80. Tugay askerlerimiz için sizlerle yardım toplamak istiyorum” mesajını paylaşmış ve bu mesaj 2025 yılı Aralık ayı itibarı ile 1326 beğeni almıştır (https://www.instagram.com/p/Ck1RMIGoP-t/?hl=en&img_index=9).

Ukrayna Yolsuzlukla Mücadele Eylem Merkezi Genel Müdürü Daria Kaleniuk 13 Haziran 2022 tarihinde kişisel X hesabından projeden bir fotoğrafı “Çernihiv okulundan mezuniyet” mesajı ile paylaşmıştır. Bu fotoğrafın 70 bin beğeni, 880 yorum ve 11 bin yeniden paylaşım ile yoğun bir etkileşim aldığını söylemek mümkün olabilmektedir.



Görsel 5: Daria Kaleniuk'un X paylaşımı, 13 Haziran 2022

Çernihiv Projesinin Etkisi

Stanislav Senyk'in Çernihiv'de, lise mezunu öğrencilerle savaşın getirdiği yıkım nedeniyle yapamadıkları mezuniyet töreni ve fotoğraf çekimini yaşadıkları kentte okullarından, sokaklarından geriye kalan harabelerde gerçekleştirmiştir ve bu sayede hayatlarına devam ettiklerini özellikle vurgulamıştır.

Gençlerin hayatlarındaki bu dönüm noktasının, yaşadıkları ve şahit oldukları tüm travmalarına rağmen hayatın normalleşmesi ve geleceğe dair umutlarının devam ettiğini göstermiştir. Hayatlarını geçirdikleri kentteki yıkım manzaraları ile travmalarını birlikte kullanmış, bu sayede hem toplumsal bellek oluşumuna hem de psikolojik olarak gençlerin iyileşme süreçlerine katkı sağlamıştır. Fotoğraf sanatının, bireysel ve kolektif travmalarla başa çıkmada bir ifade ve iyileşme aracı olarak işlevine bu proje önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Senyk gençlere çektiği fotoğrafları vermenin iyileşmelerine yardımcı olduğunu, sadece gençlere değil aynı zamanda da aileler için de bu etkiyi gösterdiğini, bu fotoğrafları teslim ettiği bir annenin duygulanması ve ona teşekkürü sonrası kendisinin de hissettiği duyguyu tarif etmesinin mümkün olmadığını, bu sayede insanlara çok yardımcı olacak bir şey yaptığını fark ettiğini ve bir kez daha fotoğrafçılığın insanların duygularıyla benzersiz şeyler yapabildiğine ikna olduğunu (Radio Free Europe, 2022) belirtmiştir. Gençlerin annelerinden biri bu proje için: “Çocuklarımıza yaşamak için ilham veren olağanüstü bir terapötik fotoğraf çekimiydi. Geçmişe bir son verdi ve onlara hayatlarına devam etme gücü verdi.” yorumunu yapmıştır (Silik, 2025).



Görsel 6: *Stanislav Senyk, Çernihiv Projesi, 2022*

Senyk'in projesinde öğrenciler, poz vermeyi gönüllü olmuş, bu sayede aktif bir direniş öznesi olarak projede yer almışlardır. Bu proje gençlerin travmatik deneyimle başa çıkmada yeni hikayeler oluşturma çabasını görselleştirir. Gençlerin kentin enkazı gerçeğine rağmen kararlı ve dimdik duruşu, kendilerini pasif kurban olarak mağdurluktan güçlü birer hayatta kalan, aktif direnişte özneye geçiş yapmıştır.

Pek çok öğrenci savaş başladığından beri sınıf arkadaşlarını görmedikleri için çekimler sırasında duygulanmış, Senyk'e göre gençler üzgün veya kırgın görünmemiş, tam tersine savaş onları sertleştirmiş ve daha güçlü kılmış (Radio Free Europe, 2022) olduğunu gözlemlediğini belirtmiştir.

Senyk'in bu projesi kapsamında çekmiş olduğu fotoğraflar, fotoğraf sanatının çatışma ortamlarında bir protesto, kimlik inşası ve ulusal sesin yükseltilmesi aracı olarak kullanıldığını bize göstermektedir. Kentteki tüm yıkıma ve kayıplara karşın hayatın devam etmesi iradesinin, ulusal direnişin görsel olarak sunulmasıdır. Senyk'in kendisi için de bu proje duygusal bir deneyim olmuş, bu gençlerin çok fazla kişisel ve fiziksel kayıp yaşadığını bilmenin onların kahraman olduğunu gösterdiğini (Radio Free Europe, 2022) ifade etmiştir. Projede yer alan gençlerden biri var olan ve asla dinmeyen acılarını göstermek istediklerini, bunun duygusal olarak zor olduğunu ama dayanmaya çalıştıklarını ve bunu başardıklarını belirtmiştir (Miller, 2022).

Senyk'in projesi, sanatsal ifadeyi toplumsal, politik anlatım diliyle birleştirerek toplumsal sorunları eleştirmeyi, farkındalık yaratmayı ve dönüşüm sağlamayı amaçlayan görsel aktivizm örneğidir (Yorulmaz, 2023: 947). Savaşın yarattığı ve hayatlara hakim olan korku ve saklanma, sonucundaki izolasyon kırılmış, gençler bir araya gelerek hayatlarının bir dönemini birlikte kapatacak ve yeni sayfalar açacak mezuniyet fotoğrafı ritüelini gerçekleştirebilmişlerdir. Yeniden hayatlarına ve geleceklere dair umutlarının yeşermesine, planlar yapmalarına ve yaşam amacı kazanmalarına katkı sağlamıştır.



Görsel 7-8: Stanislav Senyk, Çernihiv Projesi, 2022

Fotoğraf çekimine katılan 17 yaşındaki yeni mezun Olha Babynets, bu fotoğraflarla 24 Şubat'ta yetişkin olan, hayatları ve ailelerinin hayatları için mücadele etmek zorunda kalan çocukların hayatlarını göstermek istediklerini, onların Ukrayna'nın geleceği olduğunu, güçlü ve güzel bir Avrupa kenti inşa edeceklerini, Ukrayna'nın gücünü herkese göstermek istediklerini, fotoğraflarının çocukluklarının mutlu sonlarından mahrum kalan çocukların, mezunların hayatlarını göstermelerine yardımcı olduğunu belirtmiştir (Brody, 2022).



Görsel 9: *Stanislav Senyk, Çernihiv Projesi, 2022*

Baudrillard'ın fotoğraflaşan her nesnenin basitçe her şeyin kayboluşundan arta kalan bir iz olduğu görüşünün (Baudrillard, 2007: 130) Stanislav Senyk'in Çernihiv'de gerçekleştirdiği mezuniyet fotoğraflarından oluşan bu projesi için özellikle çok yerinde bir saptama olduğu düşünülmektedir.

SONUÇ

Fotoğrafı diğer görsellerden ayıran gerçeklik ve belge özelliği bellek oluşturma noktasında onu farklı bir noktaya sürüklemektedir. Fotoğraf, görsel bellek oluşturmada en etkili araç olma özelliğine sahiptir. Bir yandan Barthes'ın vurguladığı gibi, geçmişin varlığını kanıtlayan ontolojik bir dayanak sunarak belleği kalıcılaştırır, öte yandan, Sontag'ın eleştirdiği üzere, görüntü enflasyonu ve tüketim kültürü içinde anlamını yitirme tehlikesi taşır. Aynı zamanda da Berger'ın işaret ettiği gibi, fotoğrafın bellek üzerindeki nihai etkisi, büyük ölçüde onun toplumsal, politik ve sınıfsal bağlamına bağlıdır. Fotoğraf, yalnızca bireysel anıları korumanın ötesinde, kolektif kimliği, tarihi travmaları ve kültürel direnişi somutlaştıran dinamik bir bellek oluşturma aracıdır.

Ukrayna ve Rusya arasında halen sürmekte olan savaşta Rusya Ukrayna'daki sağlık ve eğitim kurumlarını doğrudan hedef almış, bu nedenle sivil halktan her yaştan kişinin hayatını doğrudan derinden etkilemiştir. Özellikle eğitim kurumlarına verilen hasar, savaşın çocuklar ve gençler üzerindeki yıkıcı etkisini daha da arttırmıştır.

Stanislav Senyk'in Çernihiv projesindeki fotoğrafları sadece bir lise mezuniyet fotoğraflarının çok ötesine geçmiş, fotoğrafçının sosyal medya hesabında paylaşmasıyla birlikte, sosyal medyanın da gücü ve etkisiyle dünya çapında dikkat çeken bir projeye dönüşmüştür. Bu fotoğraflar çok kısa süre içinde viral olmuş, fotoğrafçı ve öğrenciler, uluslararası medyanın da dikkatini çekmiştir. Savaş ile kesintiye uğrayan hayatların kaydı ve aynı zamanda da hayatlarına savaşa rağmen devam etme girişimi olarak nitelendirmek mümkündür. Bu fotoğraflardaki gençler yaşadıkları kent ve okulları gibi hasar gören hayatlarına, şahit oldukları savaşın en korkunç yüzüne rağmen devam ettiklerini, dik duruşlarıyla birlikte geleceklerine umutla baktıklarını göstermektedir.

Senyk'in, bu fotoğrafları aynı zamanda Rusların sivilleri hedef alan saldırılarının da birer belgesi olma niteliği göstermektedir. Aynı zamanda sivil kayıplara ve gençliğin zorla kesintiye uğrayan hayatlarına dikkat çekmekte, projenin uluslararası sergileme ve elde edilen gelirin savaştan birliklere destek amacıyla bağışlanması hedefleri, bu görsel tanıklığı somut bir yardım eylemine dönüştürme amacını da yansıtır.

Bu proje, Ukrayna-Rusya Savaşı bağlamında sanatın travmalarla mücadeledeki ve direnişin görselleştirilmesindeki gücünü kanıtlamakta, fotoğrafın sadece yıkımı belgeleme görsel tanıklık amacıyla kullanımının ötesinde sanatın terapötik rolü ve direniş ruhunu pekiştirme ve güçlendirme noktasında da önemli bir rol oynadığını göstermiştir.

Gençlerin geleceğe yönelik kararlılık mesajını bu projeye katılarak gençlerin pasif kurbanlar olmaktan çıkıp, kendi hikayelerinin anlatıcıları ve ulusal direncin aktif özneleri haline gelmelerini sağlamış, onlara kendi hayatlarının kontrolünü yeniden alabilecekleri duygusunu ve kolektif dayanışmayı yeniden inşa etme fırsatı sunmuştur.

Sonuç olarak, fotoğrafın bellek oluşturmadaki merkezi rolü; dijital çağın getirdiği yoğun enformasyon akışı, manipülasyon ve yapay zeka ile birlikte gelen dezenformasyon tehdidi altındadır ancak günümüzde hala çok etkili bir bellek oluşturma aracıdır.

KAYNAKLAR

- Amnesty, (2022, 9 Mart). *Ukrayna: Rusya'nın Çernihiv'de dilsiz bombalarla gerçekleştirdiği hava saldırısında siviller öldürüldü*, <https://www.amnesty.org.tr/icerik/ukrayna-rusyanin-cernihivde-dilsiz-bombalarla-gerceklestirdigi-hava-saldirisinda-siviller-olduruldu> adresinden 14 Ekim 2025 tarihinde alınmıştır.
- Barthes, R. (1996). *Camera lucida: Fotoğraf üzerine notlar*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Baudrillard, J. (2007). Yokoluş sanatı. Editör C. Aydemir, *Fotoğraf neyi anlatır*. (pp.129-138). İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı
- Berger, J. (2003). *O ana adanmış*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2016). *Bir fotoğrafı anlamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2017). *Görme biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Brody, P. (2022, 14 Haziran). *Ukrainian students mark their graduation against the backdrop of war*, The Observers, <https://observers.france24.com/en/europe/20220614-ukraine-graduation-high-school-students-war-photoshoot> adresinden 20 Ekim 2025 tarihinde alınmıştır.
- Dere, M. (2025). Bir estetik direniş ve görsel tanıklık: Karl Schwesig'in Gurs pulları, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 15. 254-272.
- Güncel Türkçe Sözlük. (t.y.) *Türk Dil Kurumu*. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 1 Aralık 2025 tarihinde alınmıştır.
- Magnussen, S. (2002). Visual Memory, *International Encyclopedia of The Social And Behavioral Sciences*. 16264-16266.
- Miller, J. R. (2022, 13 June). Ukrainian high school grads pose for photos in war-torn Chernihiv, New York Post, <https://nypost.com/2022/06/13/ukraine-high-school-grads-pose-for-photos-in-war-torn-chernihiv/> adresinden 1 Aralık 2025 tarihinde alınmıştır.
- Radio Free Europe. (2022, 18 Haziran). *In Photos, Ukrainian High-School Graduates Mark The End Of Their Studies Amid The War*, Radio Free Europe/Radio Liberty, <https://www.rferl.org/a/ukraine-chernihiv-graduation-photos-devastation/31895998.html> adresinden 29 Ekim 2025 tarihinde alınmıştır.
- Ray, M. (2025). *Costs and casualties: the price of Putin's war*, Britannica, <https://www.britannica.com/event/2022-Russian-invasion-of-Ukraine/Costs-and-casualties-the-price-of-Putins-war> adresinden 8 Kasım 2025 tarihinde alınmıştır.
- Stanislav Senyk [@Senykstas]. (2022, November 11). “İMDAT! 4. Tabur 80. Tugay askerlerimiz için sizlerle YARDIM toplamak istiyorum...” [Fotoğraf]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Ck1RMIGoP-t/?hl=en&img_index=9 adresinden 1 Aralık 2025 tarihinde alınmıştır.
- Silik, A. (2025, 25 Haziran). *POV: Graduating in war*, TEMA, <https://www.temamagazine.com/ukraine-special/pov-graduating-in-war> adresinden 20 Ekim 2025 tarihinde alınmıştır.

- Sontag, S. (1999). *Fotoğraf üzerine*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Stewart, J. (2022, 20 Haziran). *Ukrainian students are taking haunting grad photos in rubble created by the war*, My Modern Met, <https://mymodernmet.com/stanislaw-senyk-ukraine-graduation-photos/> adresinden 11 Ekim 2025 tarihinde alınmıştır.
- UN. (2025, 12 Kasım). *Ukraine: Protection of civilians in armed conflict October 2025*, United Nations Human Rights Office of the High Commissioner, https://ukraine.ohchr.org/sites/default/files/2025-11/Ukraine%20-%20protection%20of%20civilians%20in%20armed%20conflict%20%28October%20%202025%29_ENG_0.pdf adresinden 14 Ekim 2025 tarihinde alınmıştır.
- Yavuz, U.G., Yıldız, A.S. ve Ceylani, M.U. (2022). Savaş Gerçekliğinin Fotoğrafın Farklı Disiplinlerinde Temsili, *International Academic Social Resources Journal*, 7 (44), 1709-1722.
- Yaykın, M. (2009). *Fotoğraf ideolojisi algıda gerçeğin bozulumu*. İstanbul: Kalkedon Yayınları
- Yorulmaz, M. Y. (2023). Sanatta aktivizm: aktivist sanatçıların sanata etkisi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 107, 947-957.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1-2-3-6-7-8-9: <https://www.reuters.com/news/picture/ukrainian-photographer-creates-stark-gra-idUSRTS8NOM7/>
- Görsel 4: Stanislav Senyk [@Senykstas]. (2022, November 11). “*İMDAT! 4. Tabur 80. Tugay askerlerimiz için sizlerle YARGIM toplamak istiyorum...*” [Fotoğraf]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Ck1RMIGoP-t/?hl=en&img_index=9 adresinden 1 Aralık 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 5: Daria Kaleniuk [@dkaleniuk]. (2022, Haziran 13). “Graduation at Charnigiv school” https://x.com/dkaleniuk/status/1536222287032201216?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1536222287032201216%7Ctwgr%5Ef423f0cfb8740a9f1b9b90d92f748d9fc45b5df0%7Ctwcon%5Esl_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.indiatoday.in%2Ftrending-news%2Fstory%2Fhigh-school-students-photoshoot-in-war-torn-ukraine-has-caught-the-internet-s-attention-pics-1962344-2022-06-14

Bölüm 16

TEKSTİL TASARIMINDA GELENEKSEL ANADOLU MOTİFLERİNİN ÇAĞDAŞ DÖNÜŞÜMÜ

Elif AKSOY¹

¹ Elif Aksoy, Doç.Dr. Fırat Üniversitesi, elifaksoy@firat.edu.tr.

ORCID: 0000-0003-3621-2278

Giriş

Tekstil tasarımı, tarihsel süreç boyunca yalnızca işlevsel bir üretim alanı değil, aynı zamanda toplumların kültürel kimliğini, estetik anlayışını ve sembolik düşünce dünyasını yansıtan önemli bir ifade alanı olmuştur. Özellikle geleneksel tekstil motifleri, ait oldukları coğrafyanın inanç sistemlerini, toplumsal yapısını ve yaşam biçimini simgesel bir dil aracılığıyla günümüze taşıyan görsel unsurlar olarak dikkat çeker. Bu motifler; dokuma, baskı, nakış ve örme gibi farklı teknikler aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmış, zamanla kültürel belleğin ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir.

Günümüzde çağdaş tekstil tasarımı, teknolojik gelişmeler, küreselleşme ve değişen estetik anlayışlar doğrultusunda sürekli bir dönüşüm içerisinde. Bu dönüşüm sürecinde geleneksel Anadolu motifleri, yalnızca tarihsel birer unsur olarak değil, çağdaş tasarım yaklaşımlarına ilham veren yaratıcı kaynaklar olarak yeniden yorumlanmaktadır. Ayrıca bu motifler, biçimsel özelliklerinin ötesinde, taşıdıkları sembolik anlamlarla kültürel bir anlatı sunar. Anadolu başta olmak üzere birçok kültürde motifler; bereket, koruma, doğurganlık, güç, ölüm ve yeniden doğuş gibi temaları simgesel bir dille ifade eder. Bu bağlamda motif, yalnızca dekoratif bir unsur değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı taşıyan görsel bir kod niteliğindedir.

Tekstil yüzeylerinde kullanılan motiflerin oluşumunda coğrafi koşullar, doğal çevre, inanç sistemleri ve toplumsal roller belirleyici olmuştur. Örneğin bitkisel kökenli motifler doğayla kurulan ilişkiyi yansıtırken, geometrik motifler düzen, denge ve sonsuzluk kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Bu yönüyle geleneksel tekstil motifleri, ait oldukları kültürün estetik anlayışını ve dünya görüşünü somutlaştıran önemli görsel belgelerdir. Bu motiflerin biçimsel dili; tekrar, ritim, simetri ve denge ilkeleri üzerine kuruludur. Motiflerin yüzey üzerindeki düzenlenişi, kompozisyon bütünlüğünü sağlayarak tekstil ürününe estetik bir kimlik kazandırır. Geleneksel üretim teknolojilerinin beraberinde getirdiği teknik sınırlılıklar; motiflerin morfolojik gelişiminde ve özgün karakterinin oluşmasında tayin edici bir rol oynamıştır.

Çağdaş tekstil tasarımında geleneksel motifler, çoğu zaman birebir kopyalama yoluyla değil, yeniden yorumlama ve dönüştürme süreçleriyle ele alınmaktadır. Dijital tasarım programları, bilgisayar destekli dokuma sistemleri ve yeni baskı teknikleri, motiflerin ölçek, renk ve kompozisyon açısından farklı biçimlerde kullanılmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda geleneksel motif, çağdaş tasarımda hem estetik bir referans hem de kültürel bir anlatı unsuru olarak işlev görür. Tasarımcılar, motifleri soyutlayarak, parçalayarak ya da farklı yüzeylere uyarlayarak geçmiş ile

günümüz arasında görsel bir köprü kurmaktadır. Bu yaklaşım, tekstil tasarımında özgünlük ve kimlik arayışını destekleyen önemli bir tasarım stratejisi olarak değerlendirilebilir.

Sosyal antropolojinin temel çalışma alanını teşkil eden ‘kültür’ kavramı, sahip olduğu anlam çeşitliliği ve çok katmanlı yapısı nedeniyle tanımlanması güç bir olgudur. Taylor tarafından yapılan klasik tanımda kültür; bireyin bir toplumun parçası olarak edindiği bilgi, sanat, ahlak, gelenek ve diğer tüm yetkinlikleri kapsayan ‘karmaşık bir bütün’ şeklinde ifade edilmektedir (Taylor, 1871:1). Her ne kadar bu tanım, çağdaş yaklaşımların tümünü karşılamasa da çalışmanın kuramsal çerçevesiyle örtüşmektedir. Güncel bir perspektifle Türk Dil Kurumu (TDK: 2021) ise kültürü, topluma özgü düşünce ve sanat yapıtlarının toplamı olarak betimlemektedir.

Tarih öncesi devirlerden itibaren stratejik bir yerleşim yeri olan Anadolu, çok katmanlı bir kültürel birikimin sentezlendiği eşsiz bir coğrafyadır. Bu kadim coğrafya pek çok uygarlığın gelişimine merkezlik ederek kolektif bir bellek inşa etmiştir. Anadolu’nun bu tarihsel sürekliliği, beraberinde zengin bir görsel dil olan sembolizmi de getirmiştir.

“Sembol” teriminin etimolojik kökeni incelendiğinde; Latince *symbolon* formuna dayanan bu kavramın asıl kaynağının Grekçe *symbolon* sözcüğü olduğu görülmektedir. Kavramın ontolojik temeli, “birlikte” anlamına gelen *συν-* (*syn*) ön eki ile “atmak” eylemini ifade eden *βολή* (*bolē*) kökünün birleşmesiyle oluşan *σύμβολον* (*symbolon*) sözcüğüne dayanmaktadır. Bu bağlamda sembol, sözcük anlamı itibarıyla “parçaların bir araya getirilmesi” veya “birlikte atılması” gibi birleştirici bir eylemi temsil eder. Kavramın anlamsal genişlemesi, *syn* ve *ballein* fiillerinin sentezinden türetilen *symbollein* formu üzerinden gerçekleşmiştir. Bu filolojik yapı; yalnızca fiziksel bir birleştirmeyi değil, aynı zamanda “bir arada toparlayıp bağlamak, karşılaştırmak, ortak bir paydada buluşturmak ve açıklamak” gibi zihinsel ve iletişimsel süreçleri de bünyesinde barındırmaktadır. Dolayısıyla sembol, köken bilimsel olarak iki ayrı gerçekliği (somut nesne ve soyut anlam) bir bütün haline getirme işlevini üstlenen, bütünleştirici bir gösterge sistemi olarak tanımlanabilir¹.

Sembolik anlatım ise, im (işaret), simge ve imge kavramlarının etkililiğiyle şekillenir. Ateş’in yaklaşımıyla sembol; imin fiziksel gerçekliği ile imgenin potansiyel gücünü iletişim düzleminde birleştiren bir yapıdır (Ateş, 2012, 29). Bu yapı, soyut bir “anlam” ile somut bir “anlatım” (biçim) arasındaki diyalektik bağı temsil eder. Sembollerin karakteristiği olan “çok anlamlılık” (*polysémie*), onların tarihsel ve toplumsal bağlama göre yeniden yorumlanmasına olanak tanır.

1 <https://tr.wikipedia.org/wiki/Sembol>

Anadolu'nun bu geniş sembolik repertuarı, Türklerin 11. yüzyıldan itibaren bölgeye gelişiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Orta Asya'dan taşınan göçebe kültürü; çadır (otağ), heybe ve özellikle kilim gibi tekstil formları aracılığıyla Anadolu'nun mevcut yerleşik kültürüyle eklemlenmiştir. Günümüzde tekstil tasarımlarında karşılaşılan motifler, bu binlerce yıllık etkileşimin, inanç sistemlerinin ve mitolojik arka planın görsel birer özetidir. Dolayısıyla sanatta sembolik dil, nesneleri sadece temsil etmekle kalmaz, onları kültürel birer kod haline dönüştürerek toplumsal iletişimi sürdürülebilir kılar.

Anadolu'nun kültürel birikimini etnografik bir perspektifle inceleyen Prof. Dr. Kenan Özbek, Anadolu coğrafyasındaki motifleri 'sessiz bir konuşma' veya 'alfabesi unutulmuş yazılar' olarak tanımlamaktadır (Özbek, 1976: 3). Bu betimleme, geleneksel tekstil üretiminde kadınların ve genç kızların duygu, düşünce ve sosyal mesajlarını ilmekler ve düğümler aracılığıyla kodladıkları özgün bir iletişim diline işaret eder. Söz konusu sembolik dilin tarihsel süreçteki anlam kaymalarına rağmen, bu motifler kültürel mirasın en dinamik katmanlarından birini oluşturmaya devam etmektedir.

Çalışmanın amacı ve Yöntemi

Bu çalışma, Anadolu'nun sembolik mirasının çağdaş tekstil sanatı ve tasarımı üzerindeki izdüşümlerini saptamayı amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında, yerel değerleri evrensel bir tasarım diliyle sentezleyen; Ayla Salman Görüney, Belkıs Balpınar, Ayten Sürür, Elvan Özkavruk Adanır, Günay Atalayer, Didem Öz ve Suhandan Özey gibi tekstil sanatçıları örneklem olarak seçilmiştir. Çalışma, literatürden elde edilen verilerin analizi ve yeniden düzenlenmesi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir.

Ayla Salman Görüney

Modern Türk tekstil sanatının öncü isimlerinden olan Görüney (1943-), disiplinler arası eğitim altyapısını zanaat ve tasarım senteziyle birleştirmiş bir figürdür. 1961-1966 yılları arasında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (günümüzde MSGSÜ) Tekstil Bölümü'nde Edip Hakkı Köseoğlu ve Zeki Faik İzer gibi duayenlerin atölyelerinde yetişen sanatçı, bu süreçte tekstilin resimsel ve yapısal olanaklarını keşfetmiştir. Lisansüstü eğitimini Amsterdam Gerrit Rietveld Akademisi'nde tamamlayan Görüney; burada etkisinde kaldığı Bauhaus ekolü ve Lozan Bienali gibi öncü uluslararası platformların etkisiyle, tekstili salt bir yüzey dekoru olmaktan çıkarıp mimari bir form olarak yeniden tanımlamıştır. Sanatçı, tekstilin mimari bir bileşen olarak mekânla kurduğu dinamik ve yapısal ilişkiyi tasarımlarının kavramsal ve formel merkezine entegre etmiştir. Bu vizyonun en somut yansıması, 1974 yılında İstanbul Sheraton Oteli için tasarladığı 24 metre karelik devasa bir sisal duvar panosudur (Resim 1).

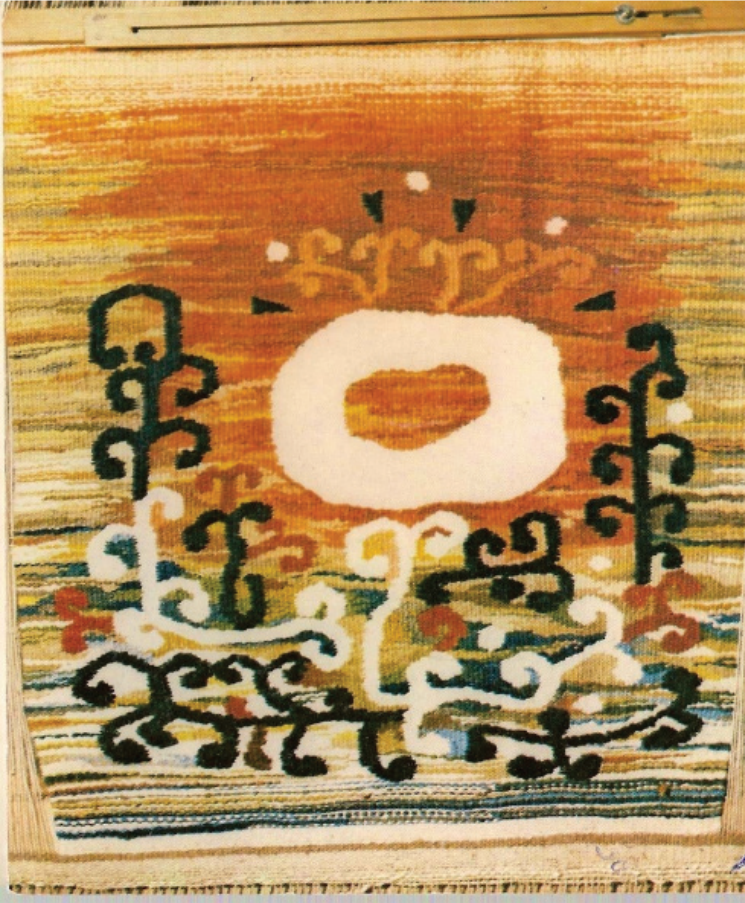
Görüney'in sanatsal dilinde, Türkiye'deki "tapestry" (resimsel dokuma) geleneğinin kurucularından Zeki Faik İzer'in estetik mirası belirleyici bir rol oynamaktadır. Sanatçı, eserlerinde Anadolu'nun sembolik repertuarını statik birer form olarak değil, dinamik birer anlatı aracı olarak kullanır. Özellikle bereket kavramını imgeleyen; nar, güneş ve kendi kavramsallaştırması olan "barış çiçeği" gibi semboller, Görüney'in kompozisyonlarında merkezi bir odak oluşturur (Resim 2). Literatürde; üreme, çoğalma ve refahı temsil eden eli belinde, koçboynuzu ve çeşitli meyve figürleri (üzüm, incir, dut vb.), Anadolu tekstil geleneğinde sosyo-kültürel birer sembolik dışavurum niteliği taşımaktadır (Berker, 1980: 34; Değer, 2009: 45,46). Görüney, bu kadim motifleri stilize ederek çağdaş bir tasarım diliyle yeniden yorumlamış ve geleneksel sembolizmi modern formlarla buluşturmuştur. Görüney'in sanatında geleneksel Anadolu motifleri, yüzeysel bir süsleme unsuru olmaktan ziyade kültürel belleğin taşıyıcıları olarak konumlanır. Motifler, tarihsel ve sembolik anlamlarıyla birlikte ele alınır; ancak çağdaş bağlamda yeni anlam katmanları kazanır. Bu durum, sanatçının üretimlerini kültürel sürdürülebilirlik tartışmalarıyla ilişkilendirmeyi mümkün kılar.

Sanatçının eserlerinde motiflerin yeniden yorumlanması, geçmiş ile bugün arasında kurulan estetik bir köprü niteliğindedir. Bu köprü, hem yerel kimliğin korunmasını hem de evrensel bir sanat dili oluşturulmasını hedefler.

Ayla Salman Görüney'nin sanatsal pratiği, tekstil eğitimi ile akademik birikiminin kesiştiği çok katmanlı bir yapı sergiler. Sanatçı, geleneksel dokuma ve yüzey tekniklerine hâkimiyetini, çağdaş tasarım ve sanat kuramlarıyla besleyerek üretimlerine yansıtmıştır. Akademik alandaki çalışmaları, tekstil sanatının disiplinler arası yapısını vurgulayan bir anlayışa dayanmaktadır. Bu bağlamda Görüney'nin sanatsal yaklaşımı, Bauhaus sonrası modern tasarım anlayışıyla Anadolu tekstil geleneği arasında kurulan bilinçli bir diyalog olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, tekstili yalnızca teknik bir üretim alanı değil, düşünsel ve kültürel bir ifade aracı olarak ele almaktadır.



Resim 1. "Narlar I", Ayla Salman Görüney, Tapestry, 1974.



Resim 2. Barış Çiçeği, Ayla Salman Görüney, Tapestry, 1988

Belkıs Balpınar

Modern Türk tekstil sanatının en özgün figürlerinden biri olan Belkıs Balpınar (1941-), 1963 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Tekstil Bölümü'nden mezun olmuştur. Kariyerinin erken safhalarında Türk ve İslam Eserleri Müzesi ile Vakıflar Halı ve Kilim Müzesi gibi kurumlarda üstlendiği küratöryel ve idari roller, onun Anadolu dokuma kültürüne dair derin bir ontolojik ve teknik bilgi birikimi edinmesini sağlamıştır. Balpınar, bu akademik ve müzecilikte edindiği tecrübeyi, 1986 yılından itibaren geleneksel kilim tekniklerini çağdaş sanatın plastik değerleriyle birleştiren ve literatüre “artkilim” olarak geçen yenilikçi bir disipline dönüştürmüştür.

Balpınar'ın sanat pratiği, Anadolu'nun kırsal dokuma mirasını sadece görsel bir öge olarak değil, yapısal bir temel olarak ele alır. Sanatçı, Anadolu köylerinde yaptığı saha çalışmalarıyla motiflerin bölgesel morfolojisini ve dokuma dillerini yerinde çözümlemiştir. Ancak onun asıl başarısı, bu kadim motifleri olduğu gibi tekrarlamak yerine, onları kuantum fiziği, uzay-zaman sürekliliği ve kozmik döngüler gibi modern bilimsel temalarla ilişkilendirmesidir. Bu bağlamda, geleneksel kilimin iki boyutlu, düz dokuma yapısını dairesel formlar ve boşluklar (ajur/dekonstrüksiyon) kullanarak, dokumaya üç boyutlu bir derinlik kazandırmıştır.



a

b

Resim 3. a. Belkıs Balpınar, *Kilim, Tekillik*², b. Umut³, *Kilim*, 1990

2 <https://www.artsy.net/artwork/belkis-balpınar-tekillik-slash-singularity>

3 <https://www.artsy.net/artwork/belkis-balpınar-hope>

Sanatçının 1992 yılında Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nde sergilenen "Happening" adlı eseri, geleneksel kilim tekniğinin evrensel bir sanat diline evrilmesinin en güçlü kanıtlarından biri olarak "20. yüzyılın evrensel kilimi" sıfatıyla nitelendirilmiştir (Özay, 2001). Balpınar, kilimi dekoratif bir yer yaygısı veya duvar süsü olma işlevinden kopararak, onu mekânı dönüştüren bir "yumuşak heykel" (soft sculpture) mertebesine taşımıştır. Belkis Balpınar'ın çalışmalarında dikkat çeken en önemli unsur, geleneksel dokumada kutsal sayılan "tamamlanmışlık" ilkesine karşı geliştirdiği "eksiltme" ve "boşluk" estetiğidir. Geleneksel kilimde tüm yüzeyin doldurulması bir kural iken, Balpınar çözgülerin bir kısmını dokumadan bırakarak veya formu asimetrik keserek izleyicinin zihninde bir süreklilik algısı yaratır (Resim 3). Bu yaklaşım, Anadolu'nun bin yıllık dokuma belleğini, Batı'nın minimalist ve kavramsal sanat kuramlarıyla birleştiren hibrit bir model teşkil etmektedir. Sanatçı, kültürel sürdürülebilirliğin sadece koruma ile değil, formun radikal bir biçimde yeniden yapılandırılması (re-structuring) ile mümkün olacağını ifade etmektedir.

Ayten Sürür

Türk tekstil sanatı literatüründe hem kuramsal çalışmalarıyla hem de özgün sanat pratiğiyle belirleyici bir figür olan Prof. Ayten Sürür, geleneksel el sanatlarını çağdaş sanatın plastik değerleriyle sentezleyen bir ekolün temsilcisidir. Uzun yıllar Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde sürdürdüğü akademik kariyeri boyunca tekstili, sadece teknik bir uygulama alanı değil, antropolojik ve estetik bir çözümleme nesnesi olarak ele almıştır. Sürür'ün yaklaşımı, Anadolu'nun somut olmayan kültürel mirasını "çağdaş bir sanat dili" formunda yeniden yapılandırmayı (re-construction) amaçlar.

Sanatçının sanatsal kimliğinin en belirgin niteliği, geleneksel işleme ve baskı sanatları üzerindeki derin uzmanlığıdır. Yazmış olduğu "Türk İşleme Sanatı" gibi temel başvuru eserleri, bu alandaki tekniklerin, motiflerin ve sembolik anlamların bilimsel bir metodolojiyle tasnif edilmesine olanak sağlamıştır (Sürür, 1976). Sanatçı, bu kuramsal derinliği eserlerine yansıtırken; iğne oyası, tel kırma ve çeşitli nakış tekniklerini klasik bağlamlarından kopararak, onları soyut dışavurumcu birer yüzey elemanına dönüştürmüştür (Resim 4).



Resim 4. Ayten Sürür; Kibele, Batik ve Baskı Tekniği, 2004 (Çotaoğlu, 2011: 204)

Sanatçının eserlerindeki yapısal kurgu, doku (texture) ve malzeme çeşitliliği üzerine kuruludur. Geleneksel liflerin yanı sıra tekstil dışı materyalleri de kompozisyonlarına dâhil ederek, dokuma yüzeyinde üç boyutlu bir derinlik ve dokunsal bir hassasiyet yaratır. Motif bazında ise, doğrudan bir aktarımdan ziyade, stilizasyon ve minimalist soyutlama yöntemlerini benimser. Anadolu motiflerinin özünde yer alan geometrik kurguyu, modern sanatın denge, ritim ve boşluk-doluluk prensipleriyle yeniden yorumlar. Bu süreçte kumaş yüzeyi, tarihsel belleğin pikselleri gibi işlenen ilmeklerle adeta bir “metin” niteliği kazanır.

Ayten Sürür’ün Türk tekstil sanatına katkısı, sadece üretimleriyle sınırlı kalmamış; yetiştirdiği tasarımcı kuşaklara “gelenegın özünü kavrayarak modernleşme” vizyonunu aşılarmıştır. Sanatçının ortaya koyduğu bu pratik; kültürel sürdürülebilirliğin, gelenegın metodolojik bir disiplinle deşifre edilip, çağdaş sanatın evrensel parametrelerine entegre edilmesiyle mümkün olabileceğini doğrulamaktadır. Bu yaklaşım, yerel mirasın statik bir taklit olmaktan çıkarılıp küresel ölçekte yaşayan, dinamik ve yeniden üretilebilir bir estetik dile dönüştürölmesini sağlamaktadır. Sürür,

Anadolu'nun görsel mirasını bir "arşiv nesnesi" olmaktan çıkarıp, onu yaşayan, nefes alan ve küresel sanat platformunda karşılığı olan bir "çağdaş yapıt" statüsüne taşımıştır.

Elvan Özkavruk Adanır

Türk tekstil sanatının çağdaş dönüşüm sürecinde hem akademik birikimiyle hem de kavramsal sanat pratikleriyle belirleyici bir rol üstlenen Prof. Dr. Elvan Özkavruk Adanır, lif sanatını (fiber art) toplumsal eleştiri disipliniyle buluşturan öncü isimlerden biridir. İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sürdürdüğü akademik çalışmalarıyla tekstil materyalini geleneksel işlevselliğinden koparan Adanır, kumaşı ve ipliği politik, kültürel ve toplumsal bir "anlatı aracı" (narrative tool) olarak yeniden konumlandırmaktadır.



Resim 5. Elvan Özkavruk Adanır, *Kilim çalışmaları*, 2004 (Çotaoğlu, 2011: 166)

Sanatçının sanatsal pratiğinde malzeme ve mesaj arasında kopmaz bir diyalektik bağ bulunmaktadır. Adanır, geleneksel tekstil tekniklerini —özellikle keçe, dokuma ve nakışı— çağdaş yerleştirme (enstalasyon) stratejileriyle harmanlamaktadır. Eserlerinde tekstil, sadece bir yüzey değil, toplumsal cinsiyet rolleri, aidiyet, göç ve kimlik gibi karmaşık meselelerin sorgulandığı bir platformdur. Özellikle kadına yönelik şiddet veya toplumsal eşitsizlik gibi temaları işlerken, geleneksel olarak "kadın işi" kabul edilen nakış ve dikiş tekniklerini, bu kabulleri sarsan eleştirel birer görsel retoriğe dönüştürür.

Adanır'ın akademik kimliği, Anadolu'nun unutulmaya yüz tutmuş yerel dokuma ve keçe mirasının korunması noktasında bilimsel bir derinlik sunar. Sanatçı, kültürel mirası bir "donmuş arşiv" olarak saklamak ye-

rine, onu güncel sanatın yaşayan bir parçası haline getirmeyi hedefler. Bu bağlamda, geleneksel keçe sanatının modern tasarım ilkeleriyle nasıl evrilebileceği üzerine yürüttüğü uluslararası projeler ve saha araştırmaları, zanaatın kültürel sürdürülebilirliği açısından kritik önem taşır. Adanır'a göre gelenek, geçmişten gelen bir tekrar değil, günümüzün estetik ve etik değerleriyle yeniden inşa edilmesi gereken dinamik bir süreçtir.

Küratöryel çalışmalarıyla da tekstil sanatının uluslararası dolaşımına ve görünürlüğüne büyük katkılar sağlayan Adanır, eserlerini birer “kavramsal metin” gibi kurgulayarak izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp toplumsal meselelerle yüzleşmeye davet eder. Sanatçı, tekstil sanatının sınırlarını dekoratif olanın ötesine taşıyarak, onu çağdaş sanatın entelektüel ve eleştirel bir bileşeni haline getirmeyi başarmıştır.

Günay Atalayer

Türkiye’de çağdaş tekstil sanatının gelişim sürecinde öncü isimlerden biri olan Günay Atalayer, geleneksel Anadolu motiflerini modern tasarım anlayışıyla yeniden yorumlayan sanatçılar arasında özel bir konuma sahiptir. Atalayer’in sanatsal üretimi, geleneksel dokuma, motif ve sembol dilinin yalnızca biçimsel bir aktarımıyla sınırlı kalmamakta; bu mirası çağdaş estetik, kavramsal düşünce ve deneysel tekniklerle dönüştüren bütüncül bir yaklaşım sunmaktadır.

Günay Atalayer’in çalışmalarında Anadolu’ya özgü halı, kilim ve geleneksel kumaş desenleri; tarihsel bağlamlarından koparılmadan, ancak çağdaş bir tasarım dili içerisinde yeniden yapılandırılmaktadır. Sanatçı, motifleri geçmişe ait donuk imgeler olarak ele almak yerine, kültürel belleğin sürekliliğini temsil eden dinamik göstergeler olarak değerlendirmektedir. Bu yönüyle Atalayer’in üretimi, geleneksel motiflerin çağdaş tekstil tasarımında “yeniden işlevlendirilmesi” sürecine örnek teşkil etmektedir.

Sanatçının tekstil yüzeylerinde kullandığı motifler, çoğu zaman sembolik anlamları korunarak soyutlanmakta; ritim, tekrar, doku ve renk ilişkileri üzerinden yeni bir plastik dil oluşturmaktadır. Özellikle farklı malzeme seçkisi ve disiplinler arası teknikleri hibrit bir yapıda sentezleyen Atalayer; geleneksel dokuma pratiklerini, çağdaş tekstil sanatının kavramsal ve estetik ekseninde yeniden inşa etmektedir. Bu yaklaşım, tekstilin işlevsel bir nesne olmaktan çıkarak, bağımsız bir sanat alanı olarak konumlanmasına katkı sağlamıştır.

Günay Atalayer’in eserlerinde dikkat çeken bir diğer unsur, Anadolu kültürüne ait motiflerin evrensel bir estetik dile taşınmasıdır. Yerel olanın evrensel bağlamda yeniden okunması, sanatçının çalışmalarını yalnızca ulusal değil, uluslararası tekstil sanatı ortamında da görünür kılmıştır. Bu bağlamda Atalayer, geleneksel Anadolu motiflerini çağdaş sanatın kav-

ramsal ve biçimsel olanaklarıyla buluşturarak kültürel süreklilik ile yenilik arasında dengeli bir ilişki kurmaktadır.



*Resim 6. Günay Atalayer'in Geriye Bakış Sergisinden, Marmara Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu⁴*

Naime Didem Öz

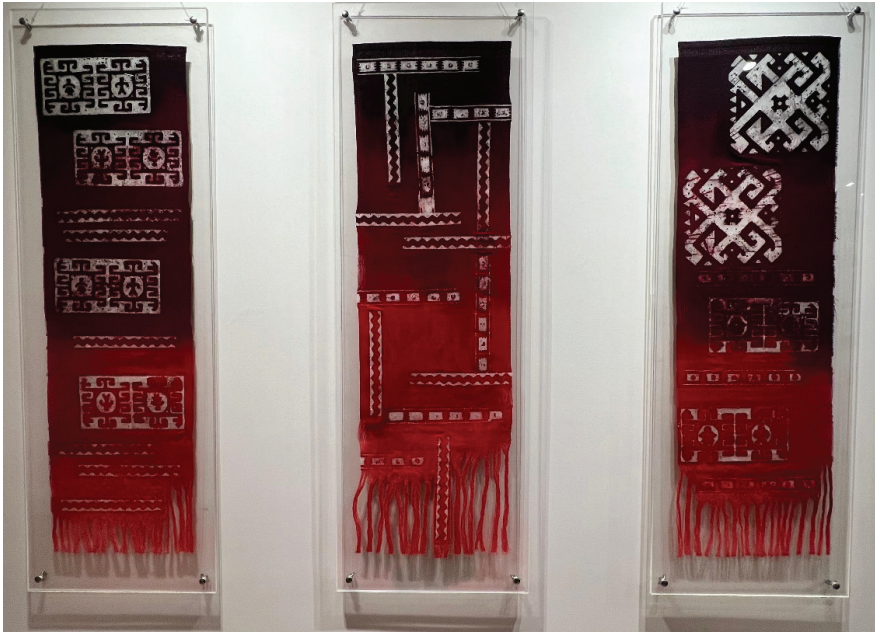
Çağdaş Türk tekstil sanatının yenilikçi temsilcilerinden biri olan Naime Didem Öz, eserlerinde tekstili yalnızca bir zemin veya zanaat objesi olarak değil, kavramsal bir ifade aracı ve uzamsal bir anlatım dili olarak konumlandırır. Sanatçının pratiği, geleneksel dokuma kültürünün teknik disiplini ile modern sanatın disiplinler arası estetik arayışlarının bir sentezi niteliğindedir.

Sanatçının çalışmalarında “bellek”, “zaman” ve “mekân” kavramları merkezi bir rol oynar. Tekstil liflerini birer hafıza taşıyıcısı olarak ele alan sanatçı, dokuma eylemini ontolojik bir sürece dönüştürür. Eserlerinde yüzeyin ötesine geçerek yarattığı dokusal katmanlar, izleyiciye dokunsal

4 <https://www.marmara.edu.tr/news/prof-gunay-aykac-atalayer-ile-2018-den-1978-e-geriye-bakis>

bir deneyim sunarken, aynı zamanda nesnenin mekânla kurduğu ilişkiyi sorgular. Bu bağlamda tekstil, onun elinde formun sınırlarını zorlayan dinamik bir yapı halini alır.

Sanatçının üslubunun en ayırt edici özelliklerinden biri, malzeme konusundaki deneysel tavrıdır. Geleneksel doğal liflerin yanı sıra endüstriyel materyalleri ve geri dönüştürülmüş öğeleri de kompozisyonlarına dahil ederek tekstilin plastik imkânlarını genişletir. Dokuma, baskı ve dikiş gibi farklı teknikleri hibrit bir yapıda birleştirerek, yüzeyde hem grafiksel bir netlik hem de organik bir karmaşa yaratmayı başarır.



Resim 7. Didem Öz'ün çalışmaları (Fotoğraf: Didem Öz), 2024



Resim 8. Didem Öz, İsimsiz, Bezayağı Dokuma, Batık

Bakır Kalıp, Etamin Kumaş, Balmumu, Parafin, Kumaş Boyası, 2024
(Fotoğraf: Didem Öz)

Öz'ün sanatsal dilinde Anadolu'nun kadim dokuma mirası, mimetik birer aktarım ya da biçimsel birer tekrar olmaktan ziyade, eserlerin düşünsel zeminini oluşturan 'semantik katmanlar' olarak vücut bulmaktadır. Geleneksel motiflerin sembolik yükü, sanatçının elinde minimal ve soyut birer imgeye dönüşerek evrensel bir tasarım diline eklemlenir. Bu yaklaşım, mitsel olanın çağdaş olanla kurduğu bir diyalog olarak okunabilir.

Sanatçı, tekstil sanatını tasarım disiplininin ötesine taşıyarak güzel sanatlar hiyerarşisinde özgün bir konuma yerleştirmiştir. Sanatçının eserleri, malzemenin doğasına sadık kalarak ancak formun geleneksel sınırlarını aşarak, güncel tekstil sanatının evrimleşen dinamiklerini başarıyla yansıtmaktadır.

Suhandan Özay

Çağdaş Türk tekstil sanatının akademik ve sanatsal düzlemde kurumsallaşmasına büyük katkı sağlayan Prof. Suhandan Özay (Özay Demirkan), tekstil materyalini geleneksel işlevselliğinden arındırarak “sanat nesnesi” (art object) statüsüne taşıyan en önemli isimlerden biridir. Sanatçı, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde sürdürdüğü uzun soluklu akademik birikimiyle lif sanatını (fiber art) heykel, yerleştirme ve sanatsal takı gibi disiplinler arası alanlarla buluşturmuştur.



Resim 9. Suhandan Özay'ın çalışması⁵

Özay'ın sanatsal dilinde, Anadolu'nun dokuma belleği ve yerel malzeme kültürü, kavramsal birer “metafor” olarak vücut bulur. Sanatçı, geleneksel lifleri; deri, metal ve doğal materyallerle hibrit bir yapıda sen-

5 <https://bi-ozet.com/2019/04/22/sergi-tapestry-dokunmus-hikayeler/#jp-carousel-57080>

tezleyerek, tekstilin sınırlarını mekânsal bir derinliğe taşır. Eserlerinde lif; sadece bir yüzey elemanı değil, toplumsal hafızayı, kadın kimliğini ve insanın doğayla olan ontolojik bağını sorgulayan bir anlatı aracıdır.

Sanatçının en belirgin yaklaşımlarından biri, tekstil tekniklerini (dokuma, örme, düğümleme vb.) vücut ile ilişkilendirerek sanatsal takı disiplinine entegre etmesidir. Özay’a göre lif sanatı, sadece duvarda asılı bir nesne değil, insan bedenini sarmalayan ve onunla devinen dinamik bir yapıdır. Anadolu’nun nazar boncuğu, muskalar ve geleneksel süslenme biçimleri gibi sembolik yükleri, sanatçının elinde minimalist ve çağdaş birer “giyilebilir heykel” formuna dönüşür. Bu süreçte yerel miras, çağdaş sanatın evrensel estetik parametreleriyle eklemlenerek kültürel bir süreklilik arz eder.

Suhandan Özay’ın akademik ve küratöryel vizyonu, Türk tekstil sanatının uluslararası dolaşımında da kritik bir rol oynamıştır. Sanatçı, geleceği “donmuş bir geçmiş” olarak değil, sürekli yeniden üretilmesi gereken bir “estetik enerji” olarak tanımlar. Bu bağlamda Özay’ın üretimleri; geleneksel zanaat disiplininin, çağdaş sanatın entelektüel ve deneysel düzleminde nasıl yeniden inşa edilebileceğini doğrulayan nitelikli birer model teşkil etmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma kapsamında incelenen tekstil tasarım ve uygulama örnekleri ve sanatçı pratikleri; Anadolu’nun binlerce yıllık dokuma belleğinin, çağdaş sanatın evrensel parametreleri içerisinde statik bir miras olmaktan çıkarak, dinamik birer anlatı aracına dönüştüğünü kanıtlamaktadır. Geleneksel Anadolu motifleri, mimetik birer kopyalamanın ötesine geçerek; biçimsel, teknik ve kavramsal açılardan radikal bir yeniden inşa sürecine girmiştir.

Analiz edilen sanatçıların yaklaşımları, geleneğin modernleşme sürecindeki farklı stratejik evreleri temsil etmektedir. Ayla Salman Görüney’in tekstili mimari bir bileşen olarak kurgulayan “tektonik” yaklaşımı ve Belkıs Balpınar’ın kilim dokusunu kuantum fiziği ve “boşluk estetiği” ile dekonstrüksiyona uğratan “artkilim” disiplini, tekstilin dekoratif işlevinden koparak bağımsız bir sanat nesnesine evrilmesinin ilk temel taşlarını oluşturmuştur. Ayten Sürür’ün geleneksel işleme ve baskı tekniklerini metodolojik bir disiplinle soyut dışavurumcu birer yüzey elemanına dönüştürmesi, yerel birikimin akademik bir süzgeçten geçirilerek, nasıl evrenselleşebileceğini göstermiştir. Bu süreçte Suhandan Özay, tekstil lifini sanatsal takı ve heykel disiplinleriyle buluşturarak; yerel sembolleri “giyilebilir sanat” ve mekânsal enstalasyonlar üzerinden bedensel bir deneyime dönüştürmüş, tekstilin plastik sınırlarını genişletmiştir.

Güncel pratiklerde Elvan Özkavruk Adanır; lif sanatını toplumsal eleştiri ve ‘görsel retorik’ düzlemine taşıyarak, tekstil materyalinin sosyolojik bir anlatı aracı olma potansiyelini güçlü bir biçimde ortaya koymuştur. Günay Atalayer’in motifleri sembolik özlerinden koparmadan çağdaş bir plastik dille yeniden işlevlendirmesi ve Naime Didem Öz’ün dokumayı ontolojik bir süreç olarak ele alıp “semantik katmanlar” üzerinden kurguladığı uzamsal dil; geleneğin çağdaş sanat hiyerarşisinde ulaştığı entelektüel derinliği simgelemektedir.

Anadolu’nun kadim görsel mirası, sadece bir “arşiv nesnesi” değil, yaşayan birer kültürel kod olarak çağdaş tasarımın merkezinde yer almaktadır. Kültürel sürdürülebilirlik; geleneğin özünü kavrayan ancak biçimsel sınırlarını radikal bir biçimde aşan disiplinler arası müdahalelerle dinamik bir süreklilik kazanmaktadır. Anadolu motiflerinin taşıdığı tarihsel ve sembolik anlam katmanları, çağdaş sanatın yenilikçi metotları ile harmanlandığı ölçüde; yerel köklerden beslenen ancak evrensel sanat parametrelerine eklemlenen özgün bir estetik dile dönüşmektedir.

KAYNAKLAR

- Ateş, M.(2014). Mitolojiler ve Semboller, İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Berker, N. (1980). Türk El İşlemelerinde Semboller, Sanat Dünyamız.
- Çotaoğlu, C. (2011). Türkiye’de Çağdaş Tekstil Sanatına Kadın Sanatçıların Katkıları, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El sanatları Ana sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Değer, A. ve Üstüner, Gür, S. (2021).Anadolu Kültürü ve Sembollerinin Günümüz Tekstil Sanatına/Tasarımına Yansımaları, International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art.
- Özbel, K. (1976). Türk Köylü Çorapları, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sürür, A. (1976). Türk İşleme Sanatı. İstanbul: Ak Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2021). Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, Ankara.
- Tylor, E. B. (1871). Primitive culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom. London: J. Murray.

İnternet Kaynakları

- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Sembol>
- <https://www.artsy.net/artwork/belkis-balpinar-tekillik-slash-singularity>
- <https://www.artsy.net/artwork/belkis-balpinar-hope>
- <https://www.marmara.edu.tr/news/prof-gunay-aykac-atalayer-ile-2018-den-1978-e-geriye-bakis>
- <https://bi-ozet.com/2019/04/22/sergi-tapestry-dokunmus-hikayeler/#jp-carousel-57080>

Bölüm 17

**GELENEKSEL DOKUMALARDA ZÜMRÜDÜ
ANKA VE EJDER MÜCADELESİ:
KOZMOLOJİK BİR DİYALEKTİK**

Elif AKSOY¹

¹ Elif Aksoy, Doç.Dr. Fırat Üniversitesi, elifaksoy@firat.edu.tr.

ORCID: 0000-0003-3621-2278

GİRİŞ

Kolektif bellekte ve dünya mitolojilerinde geniş bir yer tutan efsanevi Zümrüdü Anka kuşu; literatürde Phoenix, Tuğrul, Hüma, Zümrüt, Devlet Kuşu ve Simurg gibi pek çok farklı isimle anılmaktadır (Hançerlioğlu, 1984: 758; Pala, 2003: 392). İslam tasavvuf düşüncesinde ve sanatında merkezi bir sembol olan bu figür, halk anlatılarında ise daha çok Zümrüdü Anka adıyla kavramsallaştırılmıştır (TDVİA, 1991: C: 3, 198). Dünya mitolojilerindeki tezahürleri, kozmogoni ve ontolojik anlam bağlamında kısmi benzerlikler taşısa da her kültürün kendi inanç sistemi içerisinde özgün nitelikler kazandığı görülmektedir (Uludağ, 1991: 48).

Etimolojik açıdan Arapça kökenli olan Anka sözcüğü, İbranice “gerdanlık, uzun boyunlu” anlamlarına gelen Anak kelimesinden türetilmiştir (Develioğlu, 1999: 34). Bu filolojik köken, tasvirlerde kuşun morfolojik yapısına (uzun boyunlu olması veya boynunda beyaz tüylerden müteşekkil bir halkanın bulunması) dair inançları şekillendirmiştir (DTDEA, 1977: C 1, 139; TDVİA, 1991: C 3, 199). Diğer taraftan, kökeni kadim İran mitolojisine dayanan Simurg kavramı (Resim 1), etimolojik olarak Farsça ‘otuz’ (sî) ve ‘kuş’ (murğ) kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. Bu mitsel varlık, literatürde otuz farklı kuş türünün karakteristik özelliklerini kendi doğasında bir araya getiren ve ontolojik hiyerarşi içinde üst bir düzeyde konumlandırılan simgesel bir figür olarak tanımlanmaktadır. Güneş ve ateşle ilişkilendirilen, ejderha ile mücadele edebilecek kudrete sahip olan bu varlık; parlak renkleri ve antropomorfik (insan gibi konuşma) yetileriyle “Devlet Kuşu” olarak kutsiyet kazanmıştır (Hançerlioğlu, 1975: 716).



Resim 1. Sasani ipek dokuma kumaş, Simurg motifine sahip, MS 6-7. yüzyıl dolayları¹

¹ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Simurg>

Evrensel mitolojide Anka/Simurg arketipi; ebedi yaşam, metamorfoz ve yeniden doğuş döngüsünü simgelemektedir. Bu kuşun, yaşam döngüsünün sonunda hoş kokulu bitkilerden (tarçın, lavanta) inşa ettiği yuvada kendini yakarak küllerinden yeniden doğması, doğanın rejeneratif gücünü ve ruhun ölümsüzlüğünü temsil eder (Tanpolat, 2016: 10-11). İlk Hristiyanlık döneminde diriliş sembolü olarak görülen bu mitsel figürün, Türk mitolojisindeki kartal ve karakuş gibi ongonlarla da tipolojik bir ilişkisi olduğu savunulmaktadır (Çoruhlu, 1995:1 5-42).

Türk-İslam sanatı ve ikonografisinde Zümrüdü Anka figürü diyalektik bir yapıda karşımıza çıkar. Birinci tasvirde; kahramanları himaye eden, iyilik ve şifa getiren “koruyucu ruh” kimliğindedir. İkinci tasvirde ise —bazı efsanevi varlıklarla girdiği etkileşim sonucu— karanlık ve kaotik unsurları bünyesinde barındıran negatif bir figür olarak betimlenmiştir (Alsan, 2005: 95). Zümrüdü Anka kuşu, tarihsel süreçte farklı isimlerle anılsa da insanlığın varoluş, ölüm ve yeniden diriliş sancılarını simgeleyen en güçlü estetik ve teolojik göstergelerden biri olmayı sürdürmektedir.

Kültürlerarası mitolojilerin en heterojen figürlerinden biri olan ejderha motifi, coğrafi ve inançsal parametrelere göre değişkenlik gösteren karmaşık bir morfolojiye sahiptir. Genel karakteristikleri itibarıyla pullu bir deri, kanat, boynuz ve çeşitli fauna elemanlarının hibrit birleşimiyle betimlenen bu varlıklar, “yılan” (serpent) formu ekseninde şekillenmiştir. Çin ikonografisinde bu hibrit yapı; devenin başı, geyiğin boynuzları, kartalın pençeleri ve kaplanın ayakları gibi dokuz farklı hayvanın ontolojik özelliklerini bünyesinde barındıran eklektik bir tasarım sergiler. Dünya mitolojilerinde ejderha arketipi, etik ve işlevsel açıdan iki ana kutba ayrılmaktadır. Doğu Asya (Çin ve Japon) geleneğinde ejderhalar (Resim 2-3); bilgeliği, gücü, refahı ve uzun ömrü temsil eden “iyicil” (benevolent) varlıklardır. Japon efsanelerindeki sekiz başlı Yamata No Orochi örneğinde olduğu gibi, bu yaratıklar bazen kahramanlar tarafından yenilgiye uğratarak kutsal hazinelerin veya imparatorluk simgelerinin kaynağına dönüşürler (Mackenzie, 1996: 305 306; Hançerlioğlu, 1975: 686). Akdeniz, Kelt ve İskandinav mitolojilerinde ise ejderha; genellikle kaosun, karanlığın ve alt edilmesi gereken bir “kötücül” (malevolent) gücün temsili olarak kurgulanmıştır. Mezoamerika kültürlerinde tüylü yılan Quetzalcoatl, doğayı ve yaşamı var eden yaratıcı bir tanrısal otorite olarak kültleşmiştir (Townsend, 2001: 51, 122; Hançerlioğlu, 1975: 340).

Türk mitolojisinde ejderha, sadece bir figür değil, evrenin işleyişini düzenleyen kozmolojik bir mekanizmadır. Orta Asya kozmogonisine göre kâinat eksen (axis mundi) etrafında dönen gök kubbe (gök çığrısı/tezginç), bir çift göksel ejderha tarafından döndürülmektedir. Bu doktrine dayanarak, dönen ve evrilen yapıya atfen ejderhaya “Evren” adı verilmiştir (Esin, 2001: 42-43). Bu kavramsal arka plan, Osmanlı metinlerinde

Nihang, Uygurlarda Luu, Araplarda Tanin ve İran literatüründe Ejderha terimleriyle karşılık bularak terminolojik bir süreklilik arz etmiştir (Esin, 1969:174).

Türklerin Orta Asya'dan Ön Asya ve Anadolu'ya göçü, ejderha ikonografisinde radikal bir anlamsal kaymaya (semantic shift) neden olmuştur. Uzakdoğu etkisiyle başlangıçta güç, bereket ve hükümdarlık sembolü olan figür, Batı ve İslam kültürüne girmesiyle birlikte yerel mitlerin etkisiyle “kötülüğün ve karanlığın” simgesine evrilmeye başlamıştır. Buna rağmen, Selçuklu ve Artuklu mimari plastik sanatında (darüşşifa, kervansaray, çeşme) ejderha; koruyuculuk, ebedi hayat ve şifa gibi pozitif niteliklerini muhafaza ederek malı ve canı muhafaza eden bir tılsım/ongon vazifesi görmüştür (Erbek, 2002:146-153).



Resim 2. 17. yüzyıl, Çin ejderli halı, 315x447 cm. (Eiland Jr.ve Eiland III , 2008:306 , 307)



Resim 3. Ejder işlemeli kimono, 1850-1880, Londra, Victoria and Albert Museum²

Araştırmanın amacı ve yöntemi

Bu araştırmanın temel amacı, Anadolu halı sanatında ikonografik birer simge olan Zümrüdü Anka ve Ejder motiflerinin kompozisyon kurgularını, bölgesel dağılımlarını ve tarihsel süreç içerisindeki morfolojik değişimlerini çözümlemektir. Araştırma kapsamında; söz konusu mitsel figürlerin halı yüzeyindeki kompozisyonel yerleşim stratejileri mercek altına alınırken, bu motiflerin tarihsel süreçte geçirdiği evrim, belirlenen amaçlar doğrultusunda analiz edilmiştir.

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden olan betimsel analiz ve doküman incelemesi teknikleri üzerine kurgulanmıştır. Araştırmanın materyalini; müzeler, özel koleksiyonlar ve literatür taraması sonucu elde edilen Zümrüdü Anka ve ejder motifli halı örnekleri oluşturmaktadır.

Zümrüdü Anka ve Ejder Mücadelesi: Kozmolojik Bir Diyalektik

Anadolu dokuma repertuarında yer alan Zümrüdü Anka figürü, çoğunlukla ileri derecede stilize edilmiş avcı kuş formları aracılığıyla sembolize edilmektedir. Anadolu Selçuklu dönemi halı karakteristikleri

² <http://www.vam.ac.uk/content/articles/k/kimono-decoration-symbols-motifs/>

incelendiğinde; kuş ve diğer fauna figürlerinin, geometrik bir düzen dahilinde sekizgen veya kare formlu kartuşlar içerisine tekil birer kompozisyon ögesi olarak yerleştirildiği görülmektedir. 14. yüzyıldan itibaren ise bu figürlerin, mimetik (doğacı) yaklaşımdan uzaklaşarak daha şematik ve süsleyici bir karakter kazandığı, böylelikle Anadolu dokuma geleneği içerisinde özgün bir üslup dili oluşturduğu bilinmektedir.

Özellikle Selçuklu halı grubunda merkezi bir tema teşkil eden Anka ve Ejder mücadelesi, salt bir figüratif betimleme olmanın ötesinde; ölümsüzlük, ebedi yaşamın zaferi ve kozmik denge gibi metafizik kavramları temsil etmektedir. “S” formunda stilize edilen ve ilahi bir kudreti simgeleyen ejderha figürüne eşlik eden Anka kuşu; gücü, hâkimiyeti ve tinsel yükselişi sembolize eder. Bu ikili mücadele ikonografisi, yer ve göğün, kaos ve düzenin ya da teolojik bağlamda tanrısal güçlerin birleşimi inancını yansıtan birer görsel metafor niteliğindedir. Literatürde önemli bir yer tutan ve Resim 5’te sunulan Ming (Anka-Ejder) Halısı, büyük kare taksimatlı alanlar içerisinde Anadolu Selçuklu halı geleneğinin karakteristik ejder ve Anka mücadelesini dinamik bir biçimde yansıtmaktadır. Selçuklu dokuma sanatı ile doğrudan tipolojik bağlar taşıyan bu eserin; muhtemelen 13. veya 14. yüzyıl Anadolu coğrafyasında dokunarak, Batı pazarına ihraç edilen önemli bir ticaret objesi olduğu değerlendirilmektedir (Resim 5).

Zümrüdü Anka ve Ejder arasındaki çatışma, salt bir figüratif mücadele olmanın ötesinde, doğanın yenilenme gücünü ve mevsimsel döngüyü temsil eden derin bir sembolizme sahiptir. Bazı araştırmacılar bu temayı, doğanın uyanışını, bereketi ve bahar yağmurlarının müjdecisi olan meteorolojik bir sembol olarak tanımlamaktadır. Özellikle Çin ve Türk mitolojik sistemlerinde ejderha motifi, su ve bereket kültüyle doğrudan ilişkilendirilmiş, toplumların inanç dünyasıyla organik bir bağ kurmuştur (Öney, 1969: 171-216).

Dikotomi ve Kararık-Yaruk: Türk Kozmogonisinde Zıtların Birliği

Etimolojik kökenini Latince “duo” (iki) sözcüğünden alan düalizm, ontolojik ve ahlaki düzlemde birbirine indirgenemeyen iki karşıt tözün varlığını savunan felsefi bir disiplindir. Bu öğretiyi, evreni iyi-kötü, aydınlık-karanlık veya ak-kara gibi radikal tezatlıklar üzerinden tanımlar. Felsefi bir yaklaşım olarak düalizm, varlığın temelinde birbirine zıt iki mutlak ilkenin bulunduğunu öne sürer (Hançerlioğlu, 1970: 132).

İran menşeli Zerdüşçülük, düalist teolojinin en karakteristik örneklerinden birini teşkil eder. Zerdüşterin kutsal metni Avesta’da yer alan kozmolojiye göre; iyilik ilkesi Ahura Mazda (Hürmüz), kötülük ilkesi ise Ahriman (Angra Mainyu) tarafından temsil edilir. Bu iki metafiziksel güç ve onların simgelediği zıtlıklar arasında evrensel ölçekte daimî bir

mücadele süregelmektedir (Hançerlioğlu, 1975: 710).

Akademik literatürde, uzlaşmaz tezatlar üzerine kurulu olan bu “düalizm” kavramı ile evrenselci “dikotomi” ilkesine dayanan Çin-Türk kâinat tasavvuru sıklıkla birbirine karıştırılmaktadır. Türk kozmogonisinde yer alan Kararık-Yaruk (Yin-Yang) ilkeleri, düalizmdeki mutlak ayrılığın aksine, birbirine dönüşebilen ve birliktelikleri sayesinde yenitezahürlere imkân tanıyan dinamik unsurlardır. Bu kâinat düşüncesine göre, her sistemde bulunan bu zıt ilkeler bir arada olduklarında evrensel gelişim gerçekleşir (Esin, 2001: 19-24). Bu kozmogonik anlayışın en yetkin ikonografilerinden biri ejderha figürüdür. Ejderha, Çin ve kadim Türk kültüründe yer ile gök (gök ve yer-su) arasındaki ontolojik bağlantıyı tesis eden tanrısal bir motif olarak işlev görür. Söz konusu figürün üstlendiği bu bağlayıcı rol, aslında ejderhanın bünyesinde Kararık-Yaruk ilkelerini barındırdığını ve zıt kuvvetlerin dengeli bir sentezini temsil ettiğini bilimsel olarak ortaya koymaktadır. Eski Türk kâinat tasavvurunda evren, “gök ve yer-su” unsurlarının temsil ettiği, birbirini dışlamayan aksine tamamlayan zıtların dengesi üzerine kurgulanmıştır. Bu sistem, Batı dillerindeki Düalizm kavramından metodolojik olarak ayrılan ve Dikotomi (iki ilkeli sistem) olarak adlandırılan bir yapı sergiler. Düalizm, birbirine indirgenemeyen, uzlaşmaz iki ayrı tözün (iyi-kötü, aydınlık-karanlık) mutlak çatışmasını esas alırken; Türk kozmogonisine ait Kararık-Yaruk (Yin-Yang) ilkesi, zıtların birbirine dönüşebilirliğini ve bir arada var olarak gelişimi tetiklediğini savunur. Bu bağlamda ejderha, yer ile gök arasındaki bağlantıyı kuran, bünyesinde zıt ilkeleri barındıran ilahi bir figürdür (Esin, 2001: 24).

İkonografik Kökenler ve Stilistik Etkileşimler

Anka ve Ejder mücadelesinin kökenine dair farklı görüşler mevcuttur:

Zerdüştcü Etki: Bazı çalışmalar, Anka-Ejder mücadelesinin İran-Azerbaycan coğrafyasındaki Zerdüştcülük inancıyla (iyilik ve kötülüğün daimi savaşı) ilintili olduğunu ve 14. ve 15. yüzyıl kitap sanatı ile halı dokumalarına bu inanç sistemi üzerinden aktarıldığını ileri sürer (Paşayeva, 2008: 1083-1085). Ming halısı (Resim 5) gibi örneklerde görülen kompozisyon şeması, İskit ve Altay göçebe sanatının karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Özellikle hayvan uzuvlarının ters yönlü ve girift bir biçimde birleştirilmesiyle oluşturulan hareketli üslup (Resim 4), Altay sanatına özgü bir kurgudur (Tekçe, 1993: 109, 112). Ejderhanın takımyıldızlarla (Terazi, Akrep, Yay) ve mevsimsel döngülerle kurulan ilişkisi, onun astrolojik ve kozmolojik bir erk olarak konumlandırıldığını kanıtlar (Bilgili, 2014: 105).



Resim 4. Altay göçebe sanatından hayvan üslubu kompozisyonları (Tekçe, 1993: 112).



Resim 5. Ming Halısı, Ejder ve Anka Mücadelesi, 15. Yüzyıl (90 x 1.72 cm), Berlin Staatliche Museen, (Aslanapa, 1987: 51)

Resim 5'te yer alan Ming halısının kompozisyon şeması ve geometrik kurgusu incelendiğinde; eserin, erken dönem Anadolu dokuma sanatının temel üslup özelliklerinden biri olan rijit geometrik bölmeleme prensibi doğrultusunda yapılandırıldığı görülmektedir. Bu bağlamda halı, zeminin dikey ve yatay akslarla belirli panellere ayrıldığı, mekânsal hiyerarşinin geometrik bir disiplinle sağlandığı geleneksel taksimat anlayışının karakteristik bir temsilcisidir. Her bir panelin içerisine yerleştirilen sekizgen madalyonlar, kompozisyonun ana odak noktasını oluşturur. Bu geometrik hiyerarşi, karmaşık figüratif sahnelerin belirli bir düzen ve denge içerisinde sunulmasına imkân tanımaktadır.

Halının biçimsel çözümlemesi (morfolojik analizi) kapsamında; madalyonların merkezinde, Doğu mitolojisinin en köklü ikonografik arketiplerinden biri kabul edilen Anka ve Ejder mücadelesi teması merkezi bir figüratif unsur olarak yer almaktadır. “S” veya kanca formunda stilize edilen ejderha, kompozisyonda devasa ve dinamik bir yapıya sahiptir. Geometrik hatlarla kurgulanmış gövdesi, Anadolu Selçuklu sanatındaki üsluplaşmış hayvan figürlerinin tipik bir örneğidir.

Ejderhanın alt kısmında, kanatları açık ve savunma/saldırı pozisyonunda tasvir edilen Anka kuşu bulunur. Kuşun formu, türün ayırt edici özelliklerini korumakla birlikte, dokuma tekniğinin gerektirdiği biçimde köşeli ve şematik bir dille ifade edilmiştir. Bu mücadele sahnesi, salt bir doğa olayı değil, evrensel ve kozmik bir ikiliği temsil eder. Üstte yer alan Anka; tinsel yükselişi, gökyüzünü ve ilahi zaferi simgelerken, alttaki ejderha, yeryüzü güçlerini, kaosu ve maddeyi temsil eder. Bu diyalektik karşıtlık, Türk-İslam sanatında “kozmetik denge” ve “ebedi yaşamın zaferi” olarak yorumlanır (Esin,2001:44). Ana kompozisyonu çevreleyen iç ve dış bordürler, halının plastik değerini dengeleyen ve figüratif anlatımı sınırlandırarak kompozisyona motifsel bir bütünlük kazandıran çerçeveleme unsurlarıdır. Bu kuşaklar, merkezdeki mitsel mücadelenin yarattığı dinamizmi geometrik bir düzen içinde kontrol altına alarak eserin görsel hiyerarşisini tamamlar. Özellikle köşelerde ve bordür şeritlerinde gözlemlenen çengel motifleri, halk inanışlarındaki apotropaik (koruyucu) işlevin bir yansımasıdır (Öndoğan, Öndoğan, Mıncı, 2024: 53). Bu geometrik bezemeler, merkezi sahnenin taşıdığı kutsallığı ve mutluluğu dış dünyadaki negatif enerjilerden muhafaza eden sembolik bir bariyer görevi üstlenir.

Zümrüdü Anka ve Ejder mücadelesinin betimlendiği bir diğer önemli örnek olan 15. yüzyıl Anadolu halısı (Resim 6), erken dönem Anadolu dokuma geleneğinin temel özelliklerinden biri olan geometrik bir kompozisyonundan oluşmaktadır. Halı zemini, yatay bir kuşakla ayrılmış iki büyük ana bölmeye (kartuşa) bölünmüştür. Her bir bölmenin merkezinde yer alan sekizgen madalyonlar, Ming halısındaki kurgu ile doğrudan tipolojik bir süreklilik arz eder. Bu yerleşim stratejisi, mitsel figürlerin karmaşadan uzak, anıtsal bir düzen içerisinde sergilenmesine olanak tanır. Ming halısında daha dinamik ve “S” formunda izlenen mücadele sahnesi, bu örnekte daha ileri bir stilizasyona uğramıştır. Zümrüdü Anka'nın kanat ve kuyruk yapısı, dokuma tekniğinin (atkı ve çözgü sisteminin) sunduğu imkanlar ve sınırlar dahilinde tamamen geometrik hale gelmiştir. Ming halısında gözlemlenen mitsel koruyucu tavır bu eserde de varlığını sürdürmekle birlikte, figüratif dilin daha ayrıntılı ve şematik bir yapıya evrildiğini göstermektedir. Ejder figürü, merkezi kompozisyonun üst kısmında ve madalyonun köşelerinde stilize kancalar

veya geometrik uzantılar şeklinde karşımıza çıkar. Bu durum, figürün zamanla somut formundan uzaklaşıp soyut birer sembolik göstergeye dönüştüğünü kanıtlar (Aksoy ve Bülent, 2018: 113).



Resim 6. 15. yüzyıl sonu, Ejder ve Zümrüdü Anka Mücadelesi, İstanbul, Vakıflar Halı Müzesi (Aslanapa, 1987:55)

Orta veya Batı Anadolu'ya ait resim 7'deki dokumada, diğer iki halıdan farklı olarak "geometrik bölmeleme" veya "madalyonlu yapı" tamamen terk edilmiştir. Bunun yerine figürler, derin lacivert bir zemin üzerinde serbest ve sıralı bir düzende (serpme kompozisyon) tekrarlanmaktadır. Bu durum, Anadolu halı sanatında figürün bir çerçeveye hapsedilmesinden ziyade, sonsuz bir döngü içerisinde yüzeye yayıldığı daha dekoratif bir anlayışa geçildiğini kanıtlamaktadır. Resim 5 ve 6'da "Anka-Ejder" mücadelesi üzerinden bir kozmik denge (dikotomi) anlatılırken, bu halıda sadece ejderha betimlenmiştir; bu da anlatının "koruyuculuk ve erk" üzerine odaklandığını gösterir. Dokumada yer alan ejderha figürü artık tanınabilir bir hayvan formundan çıkıp, tamamen Anadolu'ya özgü bir "ejder motifi" (motif-sembol) haline gelmiştir.



Resim 7. Ejder figürlü halı , Orta Anadolu veya Batı Anadolu, 17.-18. yüzyıl, 87x52 cm., İstanbul, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi (Tekeli , 2007:72)



Resim 8. Şavak Halı Seccade. 56 cm x110 cm. Yılançeşiren Köyü/ Elazığ, (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Elazığ yöresine ait Şavak halısında yer alan ejderha figürleri, arkaik mitsel kökenlerinden kopmaksızın, dokuma geleneğinin estetik

süzgecinden geçerek tamamen yöresel bir üslup (vernaküler stil) ile yeniden yorumlanmıştır. Bu durum, mitsel hikâyenin toplumsal hafızada farklı bir şekilde korunduğunu kanıtlamaktadır. Kompozisyonun merkezî aksında, mihrap nişinin hemen altındaki bölümde konumlandırılan figür, Anka kuşu ikonografisinin Anadolu dokuma geleneği içerisinde ulaştığı en ileri derece soyutlanmış (stilize edilmiş) formunu temsil etmektedir. Kanatlar ve kuyruk yapısı, dokuma tekniğinin sınırları içinde kancalı motiflere dönüşmüş; mitsel kuş, halının mihrap benzeri kurgusu içinde koruyucu bir figür olarak konumlandırılmıştır. Anka kuşunun hemen üst kısmında yer alan basamaklı ve kancalı yapı, Ming halısındaki “S” tipi ejderha formunun Şavak dokuma geleneğindeki karşılığıdır. Ejderha burada bağımsız bir figürden ziyade, Anka’ya eşlik eden veya kompozisyonu yukarıdan sınırlayan mitsel bir sınır ögesi (bordür uzantısı) karakteri kazanmıştır.

Dokumada hem Anka hem de Ejderha motifleri bir madalyonun içine değil, halının “mihrap” eksenli dikey kurgusuna eklenmişlerdir. “Allahu Ekber” ibaresi ve diğer dini/sembolik öğelerle birleşen bu mitsel figürler, Şavak halısında kozmik anlamdan dini-folklorik bir anlama doğru evrilmiştir.

Zümrüdü Anka (Phoenix/Simurg) ve ejder motifleri, dünya mitolojilerinde yaygın biçimde karşılaşılan, kökeni oldukça eski dönemlere uzanan evrensel simgesel figürler arasında yer almaktadır. Bu iki mitolojik motiften kuş formunda olanın kökeni, çoğunlukla eski Mısır kültürüne dayandırılmaktadır. Mısır mitolojisinde güneş tanrısı Ra’nın sembollerinden biri olan Phoenix, yaşam döngüsünü ölüm ve yeniden doğuş ekseninde tanımlanan bir varlık olarak betimlenmektedir. Mitosa göre Phoenix, ya çürüyerek ya da yanarak ölmekte; ardından küllerinden yeniden doğarak varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda Phoenix, ölümden sonra dirilişi ve sürekliliği simgeleyen güçlü bir metafor niteliği taşımaktadır. Nitekim Phoenix figürü, Sümer mitolojisinde Dumuzi (Temmuz), eski Mısır’da Osiris ve Antik Yunan’da Adonis mitlerinde karşımıza çıkan “ölüm ve yeniden diriliş” temasının kuşsal bir yorumu olarak değerlendirilmiştir (Hançerlioğlu, 1975: 716).

Campbell, ilkel toplumların yaşam ve ölüm olgusuna ilişkin yaklaşımlarının, ekonomik ve kültürel yapılarına bağlı olarak iki temel eksende geliştiğini belirtmektedir. Avcı-toplayıcı toplumlarda yaşam-ölüm döngüsü, avlanan ve öldürülen hayvanlar üzerinden kavranırken; tarım toplumlarında bu döngü, bitkisel üretime bağlı olarak “büyüme ve çürüme, çiçeklenme ve tohumlanma” süreçleriyle ilişkilendirilmiştir. Campbell’e göre bu anlayışta ölüm, mutlak bir son değil; aksine yaşamın dönüşüm içinde kesintisiz biçimde devam ettiği kutsal bir sürecin parçasıdır (Campbell, 1995: 130–135, 141). Bu yaklaşım doğrultusunda

Phoenix ve benzeri mitolojik kuş figürlerinin, özellikle ilkel tarım toplumlarının yaşam-ölüm algısını simgelediği düşünülmektedir.

Mitolojik kuş ile ejder (ya da yılan) arasındaki mücadele teması, erken örneklerinden biriyle Sümer mitolojisinde yer alan “Etana ile Kartal” anlatısında karşımıza çıkmaktadır. Mitosun kurgusuna göre, aynı ağacı paylaşan kartal ile yılan arasındaki çatışmanın temelinde, “and bozma” eylemi yer almaktadır. Ağacın tepesinde yuva yapan kartal ile köklerinde barınan yılan arasındaki bu ihlal, çatışmayı kaçınılmaz kılar. Anlatının ilerleyen aşamasında Etana, kartalın tarafında yer alır ve bu ittifak sonucunda kartalı binek hayvanı olarak kullanarak göğe yükselir (Hooke, 1995: 61–62). Mitolojik kuşun bir tanrıya ya da kahramana binek olma teması, farklı kültürlerde çeşitli biçimlerde tekrar edilmektedir. Garuda’nın Vişnu’nun bineği olması, Kara-Kuş’un Er Töşlük’ü taşıması ya da Simurg’un Sarı Saltuk ile ilişkilendirilmesi bu bağlamda dikkat çekici örneklerdir (Çoruhlu, 1995: 18–25). Farklı coğrafyalarda birbirine benzer mitolojik temaların görülmesi, mitlerin kökeni ve yayılımı üzerine yapılan araştırmaların temel konularından biridir. Mitlerin bağımsız (otokton) gelişim süreçleri ile kültürel yayılım (difüzyon) kuramları arasındaki kuramsal tartışmalarda; çağdaş araştırmacıların büyük bir mutabakatla Yakındoğu’yu mitsel anlatıların ‘arkeik kaynak havzası’ olarak tanımladıkları görülmektedir. Campbell, özellikle Neolitik kültür formlarının kökeni ve yayılımı açısından Yakındoğu’yu, özelde ise Sümer mitolojisini işaret etmektedir. Ona göre MÖ 7500–4500 yılları arasında biçimlenen bu mitolojik yapı, zamanla doğu-batı ekseninde yayılmış; MÖ 2500’lere geldiğinde Asya’da Pasifik kıyılarına, Avrupa ve Afrika’da ise, Atlantik kıyılarına kadar ulaşmıştır (Campbell, 1995: 139).

Hooke, mitsel anlatıların belirli bir jeneratif merkezden periferik bölgelere doğru yayılımını belgeleyen somut arkeolojik veriler ve filolojik kanıtlar üzerine odaklanmaktadır. Yazara göre bu süreç, mitsel motiflerin yalnızca birer öykü olarak değil, aynı zamanda kültürel birer genetik miras gibi coğrafyalar arası aktarımıyla gerçekleşmiştir. Mezopotamya kökenli Tufan anlatısının Yunanistan ve Kenan ülkelerine yayılması; Mısır’da ele geçirilen, Adapa mitosunu içeren çivi yazılı tabletler ile Megiddo’da bulunan Gılgamış Destanı’na ait fragmanlar bu yayılımın somut örnekleri arasında gösterilmektedir (Hooke, 1995: 15–16).

Yakındoğu’nun mitolojik bir merkez olduğu görüşü Kramer tarafından da desteklenmektedir. Kramer’e göre “ejderha öldürme” teması, Mezopotamya mitolojisiyle sınırlı kalmamış; zaman içerisinde farklı kültürlerde yeniden üretilerek, evrensel bir mitolojik tema hâline gelmiştir (Kramer, 1999: 143–144). Antik Yunan mitolojisinde Herakles’in Lerna ejderi Hydra’yı, Perseus’un ise, Medusa’yı öldürmesi bu anlatıların en bilinen örnekleridir (Estin & Laporte, 2002: 142–152). Hıristiyanlık

döneminde ise ejder öldürme motifi, aziz anlatılarına aktarılmış; “Aziz George ve Ejderha” öyküsü bu dönüşümün en yaygın sembolü olmuştur. Benzer biçimde İskandinav mitolojisinde Siegfried-Fafnir ve Beowulf-Grendel anlatıları da bu temanın sürekliliğini göstermektedir (Hooke, 1995: 16–17).

Kahramanın ejderle mücadelesi teması, Orta Asya kültürlerinde de özgün biçimlerde yorumlanmıştır. Uygur örnekleri, özellikle Hint ve İran mitolojik tasavvurlarıyla ilişkilendirilmektedir. Bu anlatılarda ejder, giderek kötücül bir varlık olarak konumlandırılmış; Hint mitolojisinde Rahu ve Ketu figürleri üzerinden zaman, ölüm ve kozmik düzenle ilişkilendirilmiştir. İran-Türk kültür çevresinde ise Alp-Er Tonga ile zaman ve ölüm mabudu arasındaki mücadele, insanın ejder karşısındaki yazgısını simgeleyen bir anlatı çerçevesi sunmaktadır (Çoruhlu, 1995: 54).

Tüm bu değerlendirmeler, Yakındoğu mitoslarından türeyen ve farklı coğrafyalarda yerel inançlarla etkileşime girerek çeşitlenen evrensel temaların varlığını açıkça ortaya koymaktadır. Bu noktada Bastian’ın geliştirdiği kuramsal yaklaşım açıklayıcı bir çerçeve sunmaktadır. Bastian, farklı mitolojilerde ortaklaşa görülen değişmez unsurları “birincil fikirler” olarak adlandırmış; bu fikirlerin her kültürde yerel koşullara bağlı olarak farklı biçimlerde somutlaştığını ifade etmiştir. Bu yerel ve kültürel varyasyonlar ise, “etnik fikirler” olarak tanımlanmıştır. Ona göre birincil fikirler hiçbir coğrafyada saf ve değişmemiş hâllerıyla bulunmaz; daima etnik fikirler aracılığıyla biçimlendirilmiş soyutlamalar olarak karşımıza çıkar (Campbell, 1995: 40).

Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda, araştırma konumuzu oluşturan Zümrüdü Anka ve Ejder mücadelesi de ancak “birincil fikirler” kavramı üzerinden anlamlandırılabilir. Bu ikonografinin büyük olasılıkla Zerdüştçü düşünceden etkilenecek geliştigi; İran ve Azerbaycan halı, kumaş ve kitap sanatında yaygın biçimde kullanıldığı ve düalist bir dünya görüşüyle ilişkilendirildiği ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, söz konusu mücadele figürlerinin gök-yer ya da iyi-kötü karşıtlığı şeklinde yorumlanmasının, eski Türk kozmogonisine ait Kararış-Yaruk (Yin-Yang) ilkeleri bağlamında her zaman geçerli olmadığı vurgulanmıştır. Mücadele hâlindeki hayvanların kompozisyon düzeninin ise, Altay göçebe kültürüyle güçlü bir ilişki içinde olduğu düşünülmektedir. Nitekim Sazak, anka/simurg/hüma ile insan başlı kaplan ya da kurt vücutlu figürler arasındaki mücadeleyi, genel olarak hayvan mücadele sahnelerini “kut” temelli bir güç ve iktidar aktarımı olarak yorumlamaktadır (Sazak, 2014: 101, 121).

SONUÇ

Bu çalışma kapsamında ele alınan Zümrüdü Anka (Phoenix/Simurg) ve Ejder motifleri, dünya mitolojilerinde geniş bir coğrafyaya yayılmış, kökeni Yakındoğu'nun erken dönem inanç sistemlerine uzanan evrensel ve simgesel anlatılar olarak değerlendirilmiştir. İnceleme sonucunda, söz konusu motiflerin yalnızca tekil kültürel üretimler olmadığı; aksine Sümer, Mısır ve Mezopotamya merkezli mitolojik anlatılardan türeyerek zaman içerisinde farklı kültür havzalarına yayıldığı ve yerel inançlarla etkileşime girerek zenginleştiği anlaşılmıştır. Özellikle yaşam-ölüm-yeniden doğuş döngüsünü simgeleyen mitolojik kuş figürü ile kaos, tehdit ya da sınıyıcı güç olarak konumlanan ejder figürü, insanlığın kozmosa ve varoluşa dair ortak düşünsel arayışlarının simgesel karşılıklarıdır.

Phoenix/Simurg/Zümrüdü Anka figürünün, tarım toplumlarına özgü süreklilik ve dönüşüm anlayışıyla ilişkilendirilmesi; ejderin ise çoğu kültürde mücadele edilmesi gereken kozmik bir engel ya da sınav olarak kurgulanması, bu iki figür arasındaki çatışmanın yalnızca ikili bir karşıtlık değil, aynı zamanda dönüşümün ve yeniden yapılanmanın zorunlu bir aşaması olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda mitolojik kuş ile ejder arasındaki mücadele, iyi ile kötünün basit bir karşıtlığından ziyade, kozmik düzenin yeniden tesis edilmesini simgeleyen çok katmanlı bir anlatı olarak okunmalıdır.

Yakındoğu mitolojilerinin, özellikle Sümer anlatılarının, mitolojik temaların yayılımında merkezî bir rol oynadığı; “Etana ile Kartal” mitosunda olduğu gibi kuş-yılan/ejder karşıtlığının sonraki dönemlerde farklı coğrafyalarda tanrı, kahraman ve aziz anlatılarına dönüştüğü görülmektedir. Bu durum, mitlerin durağan değil; kültürel etkileşimlerle sürekli yeniden üretilen dinamik yapılar olduğunu ortaya koymaktadır. Bastian'ın “birincil fikirler” ve “etnik fikirler” kavramsallaştırması, bu süreklilik ve dönüşüm sürecini açıklamak açısından işlevsel bir kuramsal zemin sunmaktadır.

Zümrüdü Anka ve Ejder mücadelesi halı örnekleri ise, bu evrensel mitolojik temaların somut, görsel ve işlevsel bir sanat nesnesine dönüşmüş hâli olarak değerlendirilmelidir. Halılarda yer alan ikonografi, yalnızca süsleme amacı taşımamakta; aksine inanç, kozmoloji ve güç kavramlarını simgesel bir dil aracılığıyla aktarmaktadır. Bu bağlamda söz konusu mücadele sahnelerinin Zerdüşçülük kaynaklı düalist bir iyi-kötü karşıtlığıyla açıklanmasının her zaman yeterli olmadığı; eski Türk kozmogonisine ait Kararig-Yaruk ilkeleri çerçevesinde daha bütüncül bir okumanın gerekli olduğu anlaşılmaktadır.

Nihayetinde, Zümrüdü Anka ve Ejderha mücadelesi teması; evrensel mitolojik ‘birincil fikirlerin’, Orta Asya ve Yakındoğu kültür havzalarında

yerel ‘etnik fikirler’ aracılığıyla morfolojik dönüşüme uğradığı, semantik açıdan oldukça katmanlı bir ikonografik anlatıdır. Bu anlatı, halı sanatı üzerinden yalnızca estetik bir değer üretmekle kalmamış; aynı zamanda kültürel bellek, inanç sistemi ve kozmik düzen algısının kuşaktan kuşağa aktarılmasında etkili bir görsel dil oluşturmuştur. Bu yönüyle söz konusu ikonografi, mitoloji, sanat tarihi ve kültürel antropoloji disiplinlerinin kesişim noktasında değerlendirilmesi gereken çok katmanlı bir araştırma alanı sunmaktadır.

KAYNAKLAR

- Aksoy, E. ve Bülent, E. (2018). Anadolu Halılarında Yer Alan Zümrüdü Anka Ve Ejder Motifleri, 2. Uluslararası İpek Yolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu, Nevşehir.
- Alsan, Ş. (2005). Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri (Orta Asya'dan Selçuklu'ya), Yayınlanmış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi TAE, İstanbul.
- Aslanapa, O. (1987). Türk Halı Sanatının Bin Yılı, İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti.
- Bilgili, N. (2014). Türklerin Kozmik Sembolleri, Tamgalar, Hermes Yayınları, İstanbul.
- Campbell, J. (1995). İlkel Mitoloji, Tanrının Maskeleri, Çeviren: Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Çoruhlu, Y. (1995). Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, Seyran Yayınevi Yayınları, İstanbul.
- Develioğlu, F. (1999). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Erbek, M. (2002). Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Esin, E. (1969). Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri, Selçuklu Araştırmaları Dergisi, S. I. Ankara.
- Esin, E. (2001). Türk Kozmolojisine Giriş. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Estin, C. & Laporte, H. (2002). Yunan ve Roma Mitolojisi, Çeviren: Musa Eran, Tübitak Yayınları, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O. (1970). Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O. (1975). İnanç Sözlüğü Dinler-Mezhepler-Tarikatlar-Efsaneler, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O. (1984). İslam İnançları Sözlüğü, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Hooke, S. H. (1995). Ortadoğu Mitolojisi, Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi Mitosları, Çeviren. Alâeddin Şenel, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Kramer, S. N. (1999). Sümer Mitolojisi (Çev. H. Dereli). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Mackenzie, D. A. (1996). Çin ve Japon Mitolojisi, Çeviren: Koray Akten, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Öndoğan, Z., Öndoğan, N. ve Mıncı, D. (2024). Anadolu Motiflerinin Çağdaş Desen Tasarımlarına Yansımaları, IKSAD Yayınevi, ISBN: 978-625-367-887-6. Öney, G. 1969. Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri, Belleten Dergisi, Sayı: 130.
- Pala, İ. (2003). Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, L&M Yayınevi, İstanbul.

- Paşayeva, V. (2008). Azerbaycan Halı ve Tekstillerinde Ejder Motifi, 38. ICANAS, 10-15. Eylül 2007-Ankara/Türkiye: Bildiriler Maddi Kültür, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara.
- Sazak, G. (2014). Türk Sembolleri, Hun Dönemi Türk Motif ve Sembollerinin Sanata ve Hayata Yansıması, İlgili Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Tanpolat, C. (2016). Doğu ve Batı Kültürlerinde Başlıca Hayvan Mitleri, Işık Üniversitesi, Yüksel Lisans Tezi, İstanbul.
- TDVİA. (1993). C:3.
- Tekeli, G. (2007). Türk İslâm Eserleri Müzesi Halı Kataloğu. H. Tezcan (Ed.). S. Okumura (Ed.). K. H. Gündoğdu (Ed.). Anadolu Dokuma Mirası 2. İstanbul: Uluslararası Halı Kongresi Yayını.Townsend, R. F. (2001). Aztekler, Çeviren: Meltem Özdemir, Arkadaş Yayınevi Yayınları, Ankara.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi. (1977, 1979, 1981, 1982, 1986, 1998). Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Uludağ, S. (1991). Tasavvuf Terimleri Sözlüğü, Marifet Yayınları, İstanbul.

İnternet Kaynakları

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Simurg>

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/k/kimono-decoration-symbols-motifs/>