

GÜZEL SANATLAR

ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMALAR

Haziran 2023

EDİTÖR

PROF. DR. DENİZ BESTE ÇEVİK KILIÇ

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

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

Birinci Basım / First Edition • © Haziran 2023

ISBN • 978-625-6450-32-5

© 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.serüvenyayınevi.com

e-mail: serüvenyayınevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

GÜZEL SANATLAR

ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMALAR

Editör

PROF. DR. DENİZ BESTE ÇEVİK KILIÇ

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

PİYANO ÖĞRETİMİNDE POPÜLER MÜZİKLERİN KULLANIMINA
YÖNELİK DENEYSEL BİR ÇALIŞMA

H. Ozan DEMİRTAŞ, H. Seval KÖSE..... 1

Bölüm 2

MALATYA YÖRESİ DOKUMA YAYGILARINDA KULLANILAN
YANIŞLAR (MOTİFLER)

Tahsin BOZDAĞ, Ayşe Aslıhan EROĞLU..... 27

Bölüm 3

ÇAĞDAŞ İRAN RESİM SANATINDA SAKKAHANE (SAQQAKHANE)
OKULUNUN GELİŞİMİ

Şansal ERDİNÇ 47

Bölüm 4

AVRUPALI RESSAMLARIN GÖZÜNDEN TÜRK-OSMANLI
KADINLARI

Abdurrahman DEVECİ..... 63

Bölüm 5

MİLANO POLDI PEZZOLİ MÜZESİNDEKİ TEKSTİLLER

Elif AKSOY 85

Bölüm 6

KAMALLUDİN BEHZAD'IN YUSUF VE ZÜLEYHA ESERİNDE MEKAN
ANALİZİ

Sara Fathalizadeh Alamdari 103

Bölüm 7

POSTMODERN SÜREÇTE YAPIBOZUMSAL TİPOGRAFI

Gültekin AKENGİN, Bartuğ AKGÖZ 117

Bölüm 8

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI YILLARINDA GİYSİ TAYINLAMA
UYGULAMASI VE KADIN GİYİMİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Nursen GEYİK DEĞERLİ..... 139

Bölüm 1

PIYANO ÖĞRETİMİNDE POPÜLER MÜZİKLERİN KULLANIMINA YÖNELİK DENEYSEL BİR ÇALIŞMA¹

H. Ozan Demirtaş²

H. Seval Köse³

1 Bu çalışma, H. Ozan Demirtaş tarafından Prof. Dr. H. Seval Köse danışmanlığında hazırlanan “Piyano Öğretiminde Popüler Müziklerin Kullanımına Yönelik Deneysel Bir Çalışma: Piyano Çalışma Kitabı Önerisi” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

2 Dr. Öğr. Üyesi H. Ozan Demirtaş, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi,
ORCID ID 0000-0002-5374-8296

3 Prof. Dr. H. Seval Köse, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi,
ORCID ID 0000-0001-5991-741X



GİRİŞ

Eğitimin nasıl yapılması gerektiği ile ilgili birçok kaynakta çok sayıda bilgi bulunmasıyla birlikte, eğitimin ve eğitim sürecinin çağın özelliklerine uygun olarak sıklıkla güncellenmesi gerektiğinin önemi tartışılmaz bir gerçektir. “İçinde yaşadığımız bilgi ve iletişim çağı eğitime duyulan ihtiyacı sürekli artırırken, çağın gerektirdiği niteliklere sahip kişilerin ancak çağdaş bir eğitim sistemi içerisinde yetişebileceği gerçeğini de ortaya koymaktadır” (Şahin, 1999). “Bugünün yönetimleri, ülkelerinde yaşayan insanların çağın gerektirdiği niteliklere sahip olması için her düzeydeki okulları daha da etkili yapmanın yollarını aramaktadır” (Ada vd., 2013).

Say’a göre (2002) “müzik, birey olarak insanın duygusal ve düşünsel dünyasına hareket getirir. İnsanın kendini tanımasına ve kanıtlamasına, duygularını inceltmesi ve yüceltmesine, düşündürüp duygulandırmasına olanaklar açar”. Feridunoğlu’na göre (2004) “insan yaşamında müziğin önemli bir yeri olduğu kuşku götürmez. Duygu ve düşünceleri en yalın biçimde anlatan müzik, insana yaşam boyu, her anında eşlik eder. Ruhunu zenginleştirdiği gibi yaşam kalitesini de yükseltir”. Uçan’a göre (1996) “müzik hem bir “süreç” hem bir “ürün”, hem bir süreç/ürün” hem bir “ürün/süreç”tir. Süreçle ürün genellikle içiçedir; süreci üründen, ürünü süreçten ayırmak zordur. Müzik sanatının ürününün çoğu kez süreç niteliğinde olduğu da söylenebilir”.

Piyano, önemli bir performans çalgısı olmasının yanında, dünyanın her yerinde, müzik eğitimi verilen kurumlarda ana çalgı olarak kullanılmakta; müzik teorisi, eşikleme ve armoni alt boyutlarında yararlanılan önemli bir müzik aracıdır. Feridunoğlu’na göre (2004) “piyano, yedi oktavdan fazla ses alanıyla bütün müzik enstrümanlarının ses rejistrlerini bünyesinde toplayan temel enstrümandır. Bu bakımdan bu çalgının eğitimi özen ve dikkat gerektiren, öğrencinin derse karşı motivasyonunu yüksek tutmayı gerektiren uzun bir süreçtir”.

“Müzik eğitimi, hem bir eğitim aracı, hem de bir eğitim alanı olarak oldukça kapsamlı bir özelliğe sahiptir. Bireyin ve toplumun müziksel olaylara ve konulara bilinçli ve duyarlı olmasında, müziksel yaşamın anlamlandırılmasında, müzik eğitiminin olumlu katkısı olduğu bilinmektedir” (İlkay, 2004). Karahan’a göre (2004) “öğrenciler müzik eğitimi sürecinde öğrendikleri bir çok teorik bilgiyi çalgı eğitimiyle uygulama fırsatı bulurlar. Çalgı eğitimi, müzik öğretmeni yetiştiren kurumların vazgeçilmez bir koludur. Türkiye’deki müzik öğretmeni yetiştiren kurumların çalgı öğretimi sürecinde öğretilen temel çalgıların başında piyano gelir”.

Ekinci’ye göre (1998) piyano eğitimi, “öğrencilerin piyano tekniğini geliştirmenin yanında, müziksel işitme, okuma, yazma, koro eğitimi, armoni ve kontrpuan çalışmalarında yardımcı ve geliştirici bir önem taşımaktadır”.

“Öğrencilere kazandırılması gereken hedef davranışlar, bu davranışlarının sonunda ulaşılması istenen hedefler önceden belirlenmeli, uygun öğretim durumları, öğretim yöntemleri bulunmalı, bu davranışları öğrencilerin ne derecede kazandığı, ne tür problemlerle karşılaştıkları saptanmalı ve çağdaş program anlayışına uygun olarak hazırlanmış piyano öğretim programı uygulanmalıdır” (Emen, 2001).

Piyano eğitiminde iyi kurulan bir öğrenci-öğretmen ilişkisi, piyano eğitiminin kalitesini yükseltebilir. Piyano eğitiminde eğitimin kalitesini arttıran birçok öge bulunmaktadır. Bunlardan bazıları öğrenciye göre hazırlanmış bir öğretim programı, sınıf ortamı ve öğrenci motivasyonu olarak sayılabilir. Gün'e göre (2014) “öğrenciye piyanoyu sevdirmek ve bu enstrümanı benimsemesini sağlamak, öğrenciyi bu enstrümanla ilk tanıştıran öğretmenin elindedir”.

Öğrenmeyi etkileyen birçok boyut bulunmaktadır. Bu boyutların etkisi kişiden kişiye göre değişkenlik göstermektedir. Öğrenme ortamı, kullanılan materyaller, öğretmenin yaklaşımı, öğrencinin psikolojik durumu, performans kaygısı ve öğrenmeye karşı motivasyonu vb. ögeler öğrenme sürecini olumlu-olumsuz etkileyen etmenlerden bazılarıdır.

Piyano eğitiminde motivasyonu ve dolayısıyla performansı etkileyebilecek birçok faktör bulunmaktadır. James ve Johnmarschall, 2012 yılında yayınlanan çalışmalarında müzik öğrencilerinin motivasyonlarının yüksek veya düşük olabileceğini; bu farklılığın yalnızca öğrencilerin bireysel farklılıklarından kaynaklı değil, sosyal çevre ve müzik eğitiminin gerçekleştiği ortamla da ilgili olduğunu belirtmişlerdir. Jones (2009), motivasyonun kendi içinde çok önemli olmayabileceğini ancak, motive olmuş öğrencilerin akademik alanda başarıya ulaşmaya ve öğrenme süreçlerini olumlu etkileyecek aktivitelere katılmaya daha yatkın olduklarını söylemiştir. Buna örnek olarak, güdülenmiş-motive olmuş öğrencilerin öğrenim sürecine daha fazla dikkatlerini vermelerini, etkili öğrenme stratejilerine daha fazla zaman ayırabilmelerini ve gerektiğinde yardım alabilmeye istekli olduklarını göstermiştir. Skaggs ve Jones, (2012) yayınladıkları çalışmada öğrencilerin; teşvik edildiğinde, kullanılan materyaller yararlı olduğunda, başarıya ulaşabildiklerinde, ilgilerini çekecek materyaller olduğunda ve öğrenme ortamında başkaları tarafından önemsendiklerinde motive olabildiklerini vurgulamışlardır.

Problem Durumu

Türkiye’de kurumsal piyano eğitimi, mesleki olarak Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında, Güzel Sanatlar Liselerinde, Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde ve Konservatuvarlarda verilmektedir. Bunların yanında özengen olarak da piyano eğitimi çeşitli özel kurslar yoluyla verilmektedir. Öğretmen yetiştiren kurumlar olarak eğitim fakültelelerinde yürütülen müzik öğretmenliği eğitiminde birçok dersi kapsayan geniş

kapsamlı bir program uygulanıyor olması nedeniyle, piyano eğitimi mesleki ihtiyaçlar ölçüsünde belli bir düzeyde verilmektedir. 2018 yılı bahar yarımına kadar geçerli olan YÖK Öğretmen Yetiştirme Lisans Programı Müzik Öğretmenliği müfredatı yedi dönemlik bir piyano eğitimini kapsamakta idi. Ancak 2018 güz yarımından itibaren yürürlüğe giren YÖK Öğretmen Yetiştirme Lisans Programı Müzik Öğretmenliği müfredatında piyano eğitimi lisans-I düzeyinde Piyano Eğitimi 1 ve Piyano Eğitimi 2 başlıklarıyla iki dönem olarak yer almaktadır. Matematiksel olarak; 2 dönem süresince verilecek piyano eğitimi ile 7 dönem uygulanan önceki piyano eğitimi arasında dersin kazanımları bakımından farklılıklar olabileceği düşünülebilir. Dolayısıyla, piyano dersi kazanımlarının, süresi kısalan program sürecinde olabilecek en büyük verimlilikle gerçekleştirilmesi öncelikle ele alınması gereken bir konu olarak görülmektedir. Böylelikle piyano eğitimcilerinin kısa sayılabilecek bu süreçte öğrencinin ihtiyaçlarına uygun, müzikal yeteneklerini, motivasyonlarını ve performanslarını artıracak bir ders planı üzerinde çalışması yararlı görülmektedir. Bunların yanında öğretmenin öğrenci performansını gerçeğe en yakın şekilde ölçebilmesi, gerektiğinde müdahalelerde bulunup öğrenme sürecini güncelleyebilmesi ve öğrencinin derse karşı motivasyonunu süreç boyunca takip ederek yüksek seviyede tutması yeni programda daha da önem taşımaktadır. Bu açıdan, öğrencilerin YÖK Öğretmen Yetiştirme Lisans Programı Müzik Öğretmenliği müfredatı Piyano Eğitimi 1 ve Piyano Eğitimi 2 derslerindeki performanslarını ölçmek, motivasyonlarını gerçeğe yakın bir şekilde tespit etmek, öncelikle piyano eğitimcileri için, daha sonra da tüm öğrenciler ve müzik eğitimi alanı için önem taşımaktadır. Bu doğrultuda yürütülen araştırmanın problem cümlesi aşağıdaki gibi belirlenmiştir:

Popüler melodiler ile desteklenen piyano öğretim sürecinin, öğrencilerin piyano performanslarına ve motivasyonlarına katkıları nasıldır?

Bu çalışmada aşağıdaki alt problemlere cevap aranmıştır.

1. Popüler melodiler ile desteklenen piyano öğretim sürecinin, öğrencilerin piyano performanslarına katkıları nasıldır?

2. Popüler melodiler ile desteklenen piyano öğretim sürecinin, öğrencilerin piyano öğretim sürecine yönelik motivasyonlarına katkıları nasıldır?

Amaç ve Önem

Bu araştırma, popüler melodiler içeren piyano eserleri kullanılarak yürütülen piyano öğretiminin müzik öğretmeni adaylarının piyano performanslarında ve piyano dersine yönelik motivasyonlarında anlamlı bir değişim yaratıp yaratmadığını tespit etmeyi amaçlamaktadır. Araştırmacı tarafından hazırlanan popüler melodiler içeren piyano eserlerinin, var olan piyano öğretimine destekleyici olarak kullanılması ile lisans düzeyinde uygulanan piyano öğretiminin verimliliğini artırmak, bu yolla klasik piyano öğretim süre-

cinde kullanılabilir yeni bir kaynak önermek araştırmanın nihai hedefidir.

Araştırma, benzer yöntem ve içerikle Türkiye’de yapılan ilk araştırma olması nedeniyle önemlidir. Diğer yandan; araştırma kapsamında tasarlanarak piyano dersine ilişkin motivasyona ve piyano performansına katkıları araştırma sürecinde denenen popüler piyano eserlerinin, piyano derslerinde yaygın olarak kullanılabilirliği ile ilgili farkındalık oluşturabilmesi araştırmanın öncelikli önemidir. Ayrıca, popüler piyano eserlerinin piyano eğitiminde yer almasının, piyano eğitimi alanına katkı sağlayabileceği düşünülmekte ve bu bakımdan çalışma, piyano dersinin verimliliğini olumlu yönde değiştirebileceği beklentisi nedeniyle önem taşımaktadır. Deneysel araştırma sürecinin bir diğer önemi de, araştırmacı tarafından popüler melodilerin piyano öğretimi için düzenlenmesiyle oluşturulan “popüler melodiler ile piyano öğretimi” albümünün oluşturulacak olmasıdır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma;

2019-2020 eğitim öğretim yılında, araştırmacı tarafından Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi (MAKÜ) Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı lisans-I düzeyinde öğrenim gören öğrencilerden elde edilen motivasyon ve performans verileri ile,

Çalışmaya gönüllü olarak katılan öğrencilerin görüşleri doğrultusunda araştırmacı tarafından piyano için düzenlenen popüler piyano eserleri ile,

Araştırmacı tarafından ulaşılabilen kaynaklar ile,

Doktora eğitiminin gerektirdiği takvim ile sınırlıdır.

YÖNTEM

Bu çalışmada yarı deneysel öntest-sontest kontrol grup eşleştirilmiş desen kullanılmıştır. Büyüköztürk ve diğerlerinin (2009) de belirttiği gibi “bu desende yansız atama kullanılmaz. Kontrol ve deney grupları, belli değişkenler üzerinden eşleştirilmeye çalışılır”. Dolayısıyla, bu çalışmada da uygun görülen bu desen tercih edilmiştir.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu Burdur MAKÜ Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı lisans-I düzeyinde öğrenim gören 18 öğrenci oluşturmaktadır. Çalışmada kullanılan Piyano Eğitiminde Motivasyon Değerlendirme Ölçeği’nin Cronbach Alpha güvenilirlik analizi için, yine aynı üniversitenin ilgili ana bilim dalında lisans I-II-III-IV düzeyinde öğrenim gören 103 öğrenci ile çalışılmıştır.

Çalışma grubundaki öğrenciler, gönüllülük esasına uygun olarak çalışmaya katılmışlardır.

Çalışma grubunun kontrol-deney gruplarının homojen dağıtılması amacıyla öğrencilerin mezun oldukları lise türü öncelikli olarak göz önünde bulundurulmuş, her iki grupta da eşit sayıda güzel sanatlar lisesi mezunu ve diğer lise türlerinden mezun olan öğrencilerin bulundurulmasına özen gösterilmiştir.

Araştırmanın kontrol ve deney gruplarını oluşturan 18 öğrencinin ayrı zamanlarda aynı eseri seslendirdikleri video çekimleri yapılmıştır. Öğrencilerden, Czerny Op.599 Etüt No: 11'i çalmaları/deşifre etmeleri beklenmiş ve kaydedilen video çekimleri iki uzman tarafından izlenerek öntest puanları kaydedilmiştir. Piyano Performansı Dereceli Puanlama Anahtarı'na göre (Özalp ve Dalkıran, 2018) yapılan öntest değerlendirmesi sonucunda çalışma grubu 9 deney, 9 kontrol grubu olarak belirlenmiştir. Böylelikle, öğrencilerin mezun olunan lise türü ve öntest puanları bakımından eşleştirilme sağlanmıştır.

Veri Toplama Araçları

Çalışma grubundaki 18 öğrencinin piyano performanslarının saptanması amacıyla Dalkıran ve Özalp (2018) tarafından geliştirilen Piyano Performansı Dereceli Puanlama Anahtarı kullanılmıştır. Bu puanlama anahtarı 8 boyutta oluşturulmuştur ve güvenilirliğinin belirlenmesi amacıyla Cronbach's Alpha iç tutarlılık testi uygulanmıştır. Puanlayıcılar arası tutarlılık, toplam puanlar arası korelasyon hesaplanarak ölçülmüştür. Puanlama anahtarının zamana bağlı kararlı ölçümler yapıp yapmadığının saptanması amacıyla öntest-sontest; anlamlı fark oluşturup oluşturmadığının saptanması amacıyla da Mann-Whitney U testi yapılmıştır. Ölçme aracının kapsam geçerliliği için uzman görüşüne başvurulmuş; madde geçerliğinin saptanması amacıyla da madde analizi yapılmıştır. Ölçme aracı kullanılarak öğrencilerin performansları; piyanoda doğru oturuşu sağlama, melodik/ritmik doğruluk, eser içi dinamikler, ton kalitesi, ifade, tempo, parmak numaraları ve performans boyutlarında, iki puanlayıcı tarafından puanlanmıştır.

Puanlayıcılar arası güvenilirlik, Kappa güvenilirlik katsayısı kullanılarak hesaplanmıştır. İki puanlayıcının verdiği puanlar arasında orta düzey ($K=0.49$, $p<0.05$) uyum olduğu görülmüştür. Landis ve Koch (1977, akt. Can, 2019) tarafından uyarlanan Kappa güvenilirlik yorum tablosu Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1.

Landis ve Koch Tarafından 1977'de Hazırlanan Kappa Güvenirlik Tablosu

K Değeri	Uyum Gücü
< 0.20	Yetersiz uyum
0.21-.040	Düşük düzeyde uyum
0.41-.060	Orta düzeyde uyum
0.61-0.80	İyi düzeyde uyum
0.81-1.00	Çok iyi düzeyde uyum

Can'a göre (2019) "her iki değerlendiricinin tesadüfi seçimleri içinde örtüşen durumlar, yani tesadüften kaynaklanan uyumlar olabilir. Sadece verilen yanıtları sayarak ulaşılan uyum oranı, tesadüfi uyumu da içerdiği için gerçek uyumu göstermez. Cohen'in Kappa katsayısı, bu tesadüfi uyumu da göz önüne alacak bir uyum oranı belirleyebilmek için geliştirilmiş bir hesaplamadır".

Öğrencilerin piyano dersine karşı motivasyonlarını saptamak amacıyla Günal (1999) tarafından geliştirilen Piyano Eğitiminde Motivasyonu Değerlendirme Ölçeği kullanılmıştır. Ölçek, soyut bir kavram olan motivasyonu piyano eğitiminde bilimsel yollarla ve en güvenilir şekilde tespit etmek amacıyla hazırlanmış önemli bir çalışma niteliğindedir.

Ölçme aracının maddeleri 5 hakem tarafından ifade uygunluğu ve kapsam geçerliliği açısından incelenmiş, görüş ve onay alınmıştır. Ölçek maddeleri geliştirilirken, tüm maddelerin öğrenciler tarafından kolay anlaşılır olmasına özen gösterilmiştir. Ölçekte 33 düz, 22 ters değerlendirilecek madde bulunmaktadır. Bu maddeler, uzman görüşü alınarak belirlenmiştir. Maddeler 4'lü Likert tipi şeklinde hazırlanmıştır. Ölçeğin Cronbach Alpha's iç-tutarlık analizinde varyans analizi sonucu anlamlı bulunmuştur. ($\alpha = 0.9002$) Bu sonuç, ölçeğin iç tutarlılığının oldukça yüksek ve güvenilir bulunduğunu göstermektedir. Ancak, ölçeğin homojen olmadığı sonucunda da varılmıştır (0.1878). Bu veri, ölçek maddelerinin tamamının aynı şeyi ölçmediği şeklinde yorumlanabilir. Ayrıca ölçekteki her alt boyutun da kendi içinde homojen olmadığı bilgisi ilgili araştırmada yer almaktadır (Günal, 1999).

Ölçeğin 3 alt boyutu bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla: yalancı motivasyon, kendilik algısı ve otantik motivasyon'dur. Ölçekte yer alan alt boyutların açıklamaları, ölçeği geliştiren araştırmacı tarafından (Günal, 1999) şu şekilde ifade edilmiştir:

Otantik (İçsel) Motivasyon: Kendiliğinden bir merakla oluşan dış etkenlerin daha az etkin olduğu çokça kişinin kendisinden kaynaklanan güdülenme.

Yalancı (Dışsal) Motivasyon: Kaynağını genellikle öğretmen, aile gibi etkenlerle dışarıdan sağlayan doğal merakı fazlaca içermeyen, yapay güdülenme (pseudomotivation).

Kendilik Algısı: Bireyin, kendi müziksel yetenek ve becerilerini kendi kendine değerlendirmesi. Kendilik algısı, düşük kendilik algısı ve yüksek kendilik algısı olarak kendini göstermektedir.

a- Düşük Kendilik Algısı: Bireyin kendini olduğundan daha yeteneksiz beceriksiz olarak algılaması

b- Yüksek Kendilik Algısı: Bireyin kendi yeteneğini, becerisini olduğu kadarıyla algılaması (Günal, 2009).

Ölçeğin güvenilirlik düzeyini bu çalışma kapsamında yeniden belirlemek için her bir alt boyut için Cronbach Alfa güvenilirlik katsayısı hesaplanmıştır. Veriler, lisans I-II-III-IV düzeyindeki 103 öğrenciden toplanmıştır. Tablo 2’de elde edilen veriler görülmektedir.

Tablo 2.

Piyano Eğitiminde Motivasyonu Değerlendirme Ölçeği’nin Cronbach Alpha Güvenirlik Katsayısı

	Cronbach’s Alpha	Madde Sayısı
Yalancı Motivasyon	,535	5
Otantik Motivasyon	,863	14
Kendilik Algısı	,577	12
Genel Motivasyon	,843	25

Deneyin Ayrıntıları

Türkiye’de, YÖK tarafından hazırlanan ve bütün üniversitelerde 2018 yılından itibaren yürürlüğe giren Öğretmen Yetiştirme Lisans Programı Müzik Eğitimi müfredatında, piyano dersleri lisans-I düzeyinde güz ve bahar yarıyıllarında olmak üzere Piyano Eğitimi 1 ve Piyano Eğitimi 2 adlarıyla yer almaktadır. Bu derslerin içeriği ilgili müfredat programında şu şekilde belirlenmiştir:

Piyano Eğitimi 1: Piyano çalgısını tanıma, piyanonun kullanım alanlarını ve literatürünü inceleme, ellerin klavye üzerindeki konumu ile; bilek, kol ve vücudun doğru konumlandırılmasına yönelik çalışmalar, sol ve fa anahtarlarını tanımaya ve pekiştirmeye yönelik tek el ve iki el çalışmaları, klavye üzerinde orta do çevresinde parmak çalışmaları, Burkard metodundan seviyeye uygun çalışmaların seslendirilmesi.

Piyano Eğitimi 2: Do majör ve la minör tonlarında bir oktav diziden başlayarak dört oktava kadar dizi çalışmaları, majör ve minör tonları tanıma, diğer majör-minör tonlarda dizi çalışmaları, kadans çalışmaları ve uygulanması, staccato ve legato tekniklerinin kısa eserler üzerinde uygulanarak incelenmesi, parmak ve bileklerin güçlenmesine yardımcı olacak etüt ve egzersizlerin seslendirilmesi, eşlikli okul şarkılarını seslendirme, piyano eserlerinde cümleme ve deşifre çalışmaları ve müzikaliteye yönelik çalışmalar (YÖK).

Ders içerikleri incelendiğinde, teknik çalışmalar, müzikaliteye yönelik çalışmalar ve okul şarkılarına eşlik yapabilme becerisini geliştirmeye yönelik çalışmalar yer almakta, bu süreçte, eğitimcinin rehberliğinde, temel piyano çalma tekniklerini geliştirmeye yardımcı olabilecek farklı dönemlerden piyano eserleri üzerinde çalışmaların yapılmasının beklendiği görülmektedir. Piyano öğretim programlarında A. Burkard, C. Czerny, F. Beyer vb. piyano metodları sadece Türkiye’de değil, tüm dünyada piyano öğretiminde sıklıkla

kullanılan kaynaklardır. Ayrıca C.L.Hanon egzersiz kitabında yer alan teknik çalışmalar da sıklıkla lisans piyano öğretiminde kullanılmaktadır.

Müzik öğretmenliği lisans piyano öğretiminde kullanılan kaynakların öğrencinin motivasyonunu artıracak etütlerden/eserlerden seçilmesinin yararlı olacağı hipotezine dayalı olarak; lisans-I düzeyinde uygulanan piyano öğretiminde, çeşitli müzik türlerinde popülerleşmiş melodilerin, mevcut piyano öğretiminde destekleyici olacak şekilde düzenlemeleri yapılmıştır. Bu çalışmada popüler terimi, bir tür olan pop müzik anlamında değil; büyük kitleler tarafından tanınan, sıklıkla seslendirilen/çalınan melodiler anlamında kullanılmıştır. Bu anlayışın bir gereği olarak, popüler melodiler ile her müzik türünde karşılaşılmaktadır.

Çalışmada kullanılan popüler melodileri belirlemek amacıyla lisans-I öğrencilerinin görüşleri alınmıştır. Araştırmacı tarafından belirlenen 30 popülerleşmiş melodiden oluşan bir eser listesi öğrencilere sunulmuş ve öğrencilerden en çok çalmak istedikleri üç eseri seçmeleri istenmiştir. Öğrenci görüşleri ile bir havuz oluşturulmuştur. Öğrenci görüşleri doğrultusunda, deneyde kullanılmak üzere araştırmacı tarafından piyano için düzenlenmek üzere 10 eser belirlenmiştir. Düzenlemeler 5 farklı zorluk düzeyinde hazırlanmıştır. Zorluk düzeylerinin belirlenmesi bağlamında; araştırmacı tarafından hazırlanan düzenlemelerin eşlik figürleri, armonik yapıları ve biçimsel niteliklerine ilişkin uzman görüşleri alınmıştır. Uzman görüşleri doğrultusunda zorluk seviyeleri; başlangıç 1, başlangıç 2, başlangıç 3, orta ve ileri olarak sınıflandırılmıştır. Zorluk seviyeleri, piyano eserlerindeki çalım teknikleri, armonik güçlük ve müzikal dinamiklerin kullanılma sıklığına göre sınıflandırılmıştır. Kontrol ve deney grubu öğrencilerinin birinci sınıf düzeyinde olmaları nedeniyle başlangıç 1-2-3 düzeyinde eserler çaldırılmış, orta ve ileri düzeyler kullanılmamıştır. Aşağıdaki tabloda çalışma için düzenlenen popüler piyano eserlerinin adları, bestecileri ve çalışma grubunun bu deney süresince çaldıkları zorluk seviyeleri görülmektedir.

Tablo 3.

Deney İçin Düzenlenen Popüler Piyano Eserleri, Bestecileri ve Düzeyleri

Eserin Adı	Bestecisi	Zorluk Düzeyi
Meni Attın Ay Gız Ataşa	Cihangir Cihangirov	Başlangıç 1-2-3
Mavi Tuna Valsi	Johann Strauss	Başlangıç 1
Bülbülüm Altın Kafeste	Selanik Türküsü	Başlangıç 1-2-3
Deniz Üstü Köprüdür	Muğla Türküsü	Başlangıç 1-2
Game f Thrones	Ramin Djawadi	Başlangıç 1-2
Karayip Korsanları	Klaus Badelt	Başlangıç 1-2
Katyuşa	Matvey İsaakoviç Blanter	Başlangıç 1-2
Let Her Go	Michael David Rosenberg	Başlangıç 1-2
Sarı Zeybek	Fahir Atakoğlu	Başlangıç 1-2-3
Tango to Evora	Loreena McKennitt	Başlangıç 1-2

Kontrol grubunda yer alan 9 öğrencinin Piyano Eğitimi 1 dersi, mevcut öğretim programında (öğretim materyalleri, etüt, eser, yöntem, teknik vb) hiçbir değişiklik yapılmadan uygulanmıştır. Deney grubundaki 9 öğrencinin Piyano Eğitimi 1 dersi, mevcut öğretim programında süre gelen uygulamalara ek olarak araştırmacı tarafından düzenlenen popüler melodiler ile desteklenmiştir. Kontrol ve deney grubunun dersleri, araştırmacı tarafından, aynı derslikte, güz dönemi süresince (14 hafta) yürütülmüştür. Deney sürecinde hem kontrol hem de deney grubunun piyano öğretimleri; iki eser, bir etüt ile yürütülmüştür.

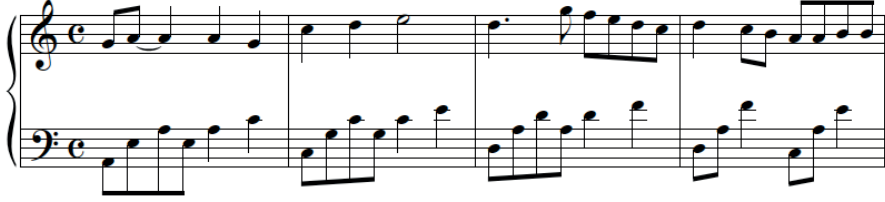
Kontrol grubuna bir Czerny Op.599 Etüt öntest için verilmiş; bir romantik dönem eseri ve bir Czerny Op.599 Etüt sontest verilerini elde etmek amacıyla verilmiştir. Deney grubuna bir Czerny Op.599 Etüt öntest için verilmiş; bir romantik dönem eseri ve bir popüler piyano eseri sontest verilerini elde etmek amacıyla verilmiştir. Bu şekilde, mevcut piyano öğretimine destek olacak şekilde deney grubunda popüler melodiler içeren piyano eserleri kullanılmıştır. Çalışılan eserlere ilişkin şekil, aşağıda yer almaktadır.



Şekil 1. Piyano performansı ölçümüne esas eser dağılımı

Kontrol ve deney gruplarında yer alan tüm öğrenciler, öntest ve sontest sürecinde yukarıda belirtilen eserler ile değerlendirilmişlerdir. Bunun yanında dönem süresinde her iki grupta yer alan öğrenciler, çalışılan 2 esere ek olarak 1 etüt (C. Czerny Op.599 No.41) seslendirmişlerdir. Ek olarak çalışılan bu etüt her iki grupta da değerlendirmeye dahil edilmemiştir. Aşağıda beş zorluk düzeyinde hazırlanan piyano düzenlemelerine örnek vermek amacıyla çeşitli zorluk düzeylerinde örnekler gösterilmiştir.

Deniz Üstü Köpürür



Şekil 2. Deniz üstü köpürür (ilk dört ölçü – düzey: başlangıç 2)

Karayip Korsanları

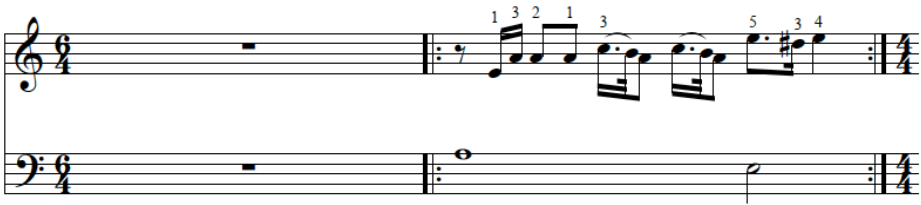


Şekil 3. Karayip korsanları (ilk üç ölçü – düzey: başlangıç 2)

Meni Attın Ay Gız Ataşa

Azerbaycan Ezgisi

Cihangir Cihangirov



Şekil 4. Meni attın ay gız ataşa (ilk iki ölçü – düzey: başlangıç 1)

Walzer No.1-2

The Blue Danube

J. Strauss



Şekil 8. Mavi tuna vals (ilk yedi ölçü – düzey: ileri)

Katyusha



Şekil 9. Katyusha (ilk sekiz ölçü – düzey: başlangıç 3)

Tango to Evora

Loreena McKennitt



Şekil 10. Tango to evora (ilk altı ölçü – düzey: başlangıç 3)

Tablo 4.

Kontrol ve Deney Gruplarının Belirlenmesi Bağlamında Öğrencilerin Tümüne Ait Piyano Performansı Öntest Puan Ortalamaları

Öğrenci	Öntest Puan Ortalaması
1	78,00
2	67,50
3	67,00
4	67,00
5	66,50
6	66,50
7	65,50
8	65,50
9	62,50
10	62,50
11	62,00
12	61,50
13	61,00
14	60,00
15	60,00
16	57,50
17	49,50
18	43,00

Tablo 4, araştırmanın çalışma grubunu oluşturan 18 öğrencinin piyano performansı öntest puan ortalamalarını göstermektedir. Öntest puanlarının 78,00 ile 43,00 aralığında dağılım gösterdiği görülmektedir. Çalışma grubunun kontrol ve deney olarak belirlenmesi için bu puanlar göz önünde bulundurulmuştur. Yakın puan dilimlerinde olan öğrencilerin kontrol grubunda ve deney grubunda eşit olarak bulunmasına dikkat edilmiştir. Diğer yandan, yöntem bölümünde de açıklandığı gibi kontrol ve deney gruplarının eşitlenmesinde diğer bir değişken olan, mezun olunan lise türü değişkeni de göz önünde bulundurulmuştur. Belirlenen kontrol ve deney grupları Tablo 5'te yer almaktadır.

Tablo 5.

Mezun Olunan Lise Türü ve Öntest Puan Ortalamalarına Göre Belirlenen Kontrol ve Deney Grupları

Öğrenci No / Grup	Öntest Puan Ortalaması	Lise Türü
1 / Kontrol	61,50	GSL
2 / Kontrol	57,50	GSL
3 / Kontrol	43,00	GSL
4 / Kontrol	62,00	Diğer Liseler
5 / Kontrol	66,50	GSL

6 / Kontrol	49,50	Diğer Liseler
7 / Kontrol	65,50	GSL
8 / Kontrol	67,50	Diğer Liseler
9 / Kontrol	60,00	Diğer Liseler
10 / Deney	60,00	GSL
11 / Deney	65,50	GSL
12 / Deney	62,50	GSL
13 / Deney	62,50	Diğer Liseler
14 / Deney	66,50	Diğer Liseler
15 / Deney	61,00	GSL
16 / Deney	67,00	Diğer Liseler
17 / Deney	67,00	Diğer Liseler
18 / Deney	78,00	Diğer Liseler

Tablo 6.

Piyano Performansı Öntest Puan Ortalamalarına Göre Kontrol ve Deney Gruplarının Eşit Dağılımına İlişkin Mann-Whitney U Testi Bulguları

Grup	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	p
Kontrol	9	7,50	67,50	22,500	0,111
Deney	9	11,50	103,50		

Tablo 6'daki bulgular dikkate alındığında, kontrol ve deney grupları öntest puanları arasında anlamlı bir fark olmadığı görülmüştür ($U=22.50$, $p>0,05$). Bu bulgu, kontrol ve deney gruplarının ortalamalarının eşit dağıldığını, diğer bir deyişle kontrol ve deney grubu piyano performansı öntest puan ortalamalarının eşit olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu bölümde, kontrol ve deney gruplarına ait piyano performansı öntest ve sontest bulguları yer almaktadır.

Tablo 7.

Kontrol ve Deney Gruplarının Piyano Performansı Öntest-Sontest Bulguları

Öğrenci No / Grup	Öntest Puan Ortalaması	Sontest Puan Ortalaması
1 / Kontrol	61,50	61,50
2 / Kontrol	57,50	58,00
3 / Kontrol	43,00	44,50
4 / Kontrol	62,00	53,50
5 / Kontrol	66,50	57,50
6 / Kontrol	49,50	63,50
7 / Kontrol	65,50	64,00
8 / Kontrol	67,50	66,50
9 / Kontrol	60,00	78,00
10 / Deney	60,00	63,75
11 / Deney	65,50	67,25

12 / Deney	62,50	63,50
13 / Deney	62,50	65,25
14 / Deney	66,50	69,50
15 / Deney	61,00	71,00
16 / Deney	67,00	67,25
17 / Deney	67,00	71,25
18 / Deney	78,00	81,00

Tablo 7, grupların piyano performansı puan ortalamalarını göstermektedir. Öntest ve sontest puanları arasındaki değişikliğin görülebilmesi amacıyla tablo oluşturulmuştur. Puanlar arası farklılığın, istatistiksel olarak test edilmesi amacıyla Mann-Whitney U Testi uygulanmıştır.

Kontrol ve deney gruplarının piyano performansı öntest ve sontest puan ortalamaları arasındaki farklılığa ilişkin Mann-Whitney U testi bulguları Tablo 8’de yer almaktadır.

Tablo 8.

Kontrol ve Deney Grubu Piyano Performansı Öntest-Sontest Mann-Whitney U Testi Bulguları

	Grup	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	p
Öntest	Kontrol	9	7,50	67,50	22,500	0,111
	Deney	9	11,50	103,50		
Sontest	Kontrol	9	6,28	56,50	11,500	0,010*
	Deney	9	12,72	114,50		

* $p < 0,05$

Tablo 8’de görüldüğü gibi kontrol ve deney gruplarında 9’ar öğrenci bulunmaktadır. Tablo 8’e göre, kontrol ve deney gruplarının piyano performanslarına ait ön test puanları arasında istatistiksel anlamlılık bir farklılık olmadığı görülmektedir ($U= 22.50$, $p>0.05$). Deney ve kontrol grubunun son test puanları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık olduğu ($U=11.50$, $p<0.05$) ve bu farkın deney grubu lehine olduğu görülmektedir. Deney grubunun son test sıra ortalamasının kontrol grubunun son test sıra ortalamasından daha yüksek olduğu popüler melodiler ile desteklenen piyano öğretim sürecinde yer alan öğrencilerin piyano performansının bu sürece katılmayan öğrencilere göre daha yüksek olduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 8 bulguları, popüler melodiler içeren piyano eserleri ile desteklenerek yürütülen piyano öğretiminin, öğrencilerin piyano performanslarını yükseltmede etkili olduğunu göstermek bakımından önemlidir.

Bu bölümde, motivasyon ölçeğinden elde edilen bulgulara ilişkin sonuçlar yer almaktadır.

Kontrol ve deney gruplarının motivasyon düzeyine ilişkin öntest-sontest puanlarını karşılaştırmak için Mann-Whitney U testi yapılmıştır. Bulgular, tablo 9’da yer almaktadır.

Tablo 9.

Kontrol ve Deney Gruplarının Motivasyon Düzeyine İlişkin Öntest-Sontest Mann-Whitney U Testi Bulguları

	Grup	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	p
Öntest	Kontrol	9	10,67	96,00	30,000	0,354
	Deney	9	8,33	75,00		
Sontest	Kontrol	9	6,94	62,50	17,500	0,041*
	Deney	9	12,72	108,50		

* $p < 0,05$

Tablo 9; popüler melodiler ile desteklenen piyano öğretim sürecinin, kontrol ve deney gruplarının piyano öğretim sürecine yönelik motivasyonlarına katkılarına ilişkin öntest-sontest bulgularını göstermektedir. Tablo 9 incelendiğinde kontrol ve deney grubunun motivasyon ölçeği ön test puanları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir farkın olmadığı ($U=30.00$, $p>0.05$) görülmektedir. Bu bulgu deney öncesinde deney ve kontrol gruplarının motivasyon düzeylerinin eşit olduğu şeklinde yorumlanabilir. Deney ve kontrol grubunun motivasyon ölçeğinden aldıkları son test puanları arasında ise istatistiksel olarak anlamlı farklılık olduğu ($U=17.50$, $p<0.05$) ve bu farkın deney grubu lehine olduğu görülmektedir. Sontest puanlarının sıra ortalamaları incelendiğinde, deney grubunun sıra ortalamasının kontrol grubunun sıra ortalamasından daha yüksek olduğu bir diğer deyişle deneye katılan öğrencilerin motivasyon düzeylerinin katılmayan öğrencilere göre daha yüksek olduğu anlaşılmaktadır. Bu bulgu, popüler melodiler ile desteklenen piyano öğretim sürecinin deneye katılan öğrencilerin motivasyon düzeyini arttırmada etkili olduğu göstermektedir.

Dolayısıyla, araştırma sürecinde uygulanan destekleyici piyano öğretiminin, öğrencilerin motivasyonlarını arttırmada etkili olduğu söylenebilir.

Kontrol ve deney gruplarının motivasyon düzeyine ilişkin ölçeğin alt boyutları öntest-sontest bulguları Tablo 10, 11 ve 12’de yer almaktadır.

Tablo 10.

Motivasyon Ölçeğinin Yalancı Motivasyon Alt Boyutuna İlişkin Kontrol ve Deney Gruplarının Öntest-Sontest Mann-Whitney U Testi Bulguları

	Grup	n	Sıra Ortalaması	U	p
Öntest	Kontrol	9	10,22	34,000	0,563
	Deney	9	8,78		
Sontest	Kontrol	9	7,33	21,000	0,079
	Deney	9	11,67		

Tablo 10 incelendiğinde deney ve kontrol grubundaki öğrencilerin yalancı motivasyon alt boyutuna ilişkin ön test puanları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark olmadığı ($U=34.00$, $p>0.05$) dolayısıyla deney öncesinde her iki grubun yalancı motivasyon düzeylerinin eşit olduğu söylenebilir. Deney ve kontrol grubundaki öğrencilerin yalancı motivasyon alt boyutuna ilişkin son test puanları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark olmadığı ($U=21$, $p>0.05$) görülmektedir.

Bu bulgu, popüler melodiler ile desteklenen piyano öğretim sürecinin deneye katılan öğrencilerin katılmayan öğrencilerle karşılaştırıldığında yalancı motivasyon düzeylerini arttırmada etkili olmadığını göstermektedir.

Tablo 11.

Motivasyon Ölçeğinin Kendilik Algısı Alt Boyutuna İlişkin Kontrol ve Deney Gruplarının Öntest-Sontest Mann-Whitney U Testi Bulguları

	Grup	n	Sıra Ortalaması	U	p
Öntest	Kontrol	9	10,89	28,000	0,267
	Deney	9	8,11		
Sontest	Kontrol	9	6,56	14,000	0,018*
	Deney	9	12,44		

* $p < 0,05$

Tablo 11 incelendiğinde deney ve kontrol grubunda yer alan öğrencilerin kendilik algısı alt boyutuna ilişkin ön test puanları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir farkın olmadığı görülmektedir ($U= 28.00$, $p>0.05$). Bir diğer ifade ile deney öncesinde deney ve kontrol grubundaki öğrencilerin kendilik algısı puanlarının eşit olduğu söylenebilir. Kontrol ve deney grubunun kendilik algısı son test puanlarının deney grubu lehine istatistiksel olarak anlamlı farklılık gösterdiği görülmektedir ($U=14$, $p<0.05$). Deney grubunda yer alan öğrencilerin son test sıra ortalaması kontrol grubundaki öğrencilerden daha yüksektir. Bu bulguya dayalı olarak popüler melodiler ile desteklenen piyano öğretim sürecinin öğrencilerin kendilik algısı motivasyon düzeyini arttırmada etkili olduğu söylenebilir.

Tablo 12.

Motivasyon Ölçeğinin Otantik Motivasyon Alt Boyutuna İlişkin Kontrol ve Deney Gruplarının Öntest-Sontest Mann-Whitney U Testi Bulguları

	Grup	n	Sıra Ortalaması	U	p
Öntest	Kontrol	9	10,83	28,500	0,288
	Deney	9	8,17		
Sontest	Kontrol	9	7,72	24,500	0,156
	Deney	9	11,28		

Tablo 12 incelendiğinde deney ve kontrol grubundaki öğrencilerin otantik motivasyon alt boyutuna ilişkin ön test puanları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark olmadığı ($U=28.00$, $p>0.05$) dolayısıyla deney öncesinde her iki grubun otantik motivasyon düzeylerinin eşit olduğu söylenebilir. Kontrol ve deney grubundaki öğrencilerin otantik motivasyon alt boyutuna ilişkin son test puanları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark olmadığı ($U=24.50$, $p>0.05$) görülmektedir. Bu bulgu, popüler melodiler ile desteklenen piyano öğretim sürecinin deneye katılan öğrencilerin katılmayan öğrencilerle karşılaştırıldığında otantik motivasyon düzeylerini arttırmada etkili olmadığını göstermektedir.

Aslında; piyano öğretiminde öğrencinin kendi içsel motivasyonunun ve ilgisinin yüksek olması piyano performansını arttırması bağlamında istenen ve beklenen bir durumdur. Dolayısıyla, motivasyon ölçeğinin önemli bir alt boyutu olarak değerlendirilen otantik motivasyon bağlamında, uygulanan deneyin öntest-sontest arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark yaratması beklenilirdi. Tablo 12, bu yönüyle otantik motivasyon bağlamında araştırmanın beklenmeyen bir sonucunu vermesi bakımından dikkat çekmektedir. Araştırmanın hipotezini desteklemeyen bu sonucun, deneysel sürecin planlanan takviminden daha kısa süre ile sınırlandırılması ile ilişkili olduğu düşünülmektedir.

Tablo 13.

Motivasyon Ölçeğine Göre Genel Motivasyona İlişkin Kontrol ve Deney Gruplarının Öntest-Sontest Mann-Whitney U Testi Bulguları

	Grup	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	p
Öntest	Kontrol	9	10,89	98,00	28,000	0,269
	Deney	9	8,11	73,00		
Sontest	Kontrol	9	6,39	57,50	12,500	0,013*
	Deney	9	12,61	113,50		

* $p < 0,05$

Tablo 13 incelendiğinde kontrol ve deney grubunda yer alan öğrencilerin genel motivasyonlarına ilişkin ön test puanları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir farkın olmadığı görülmektedir ($U= 28.00, p>0.05$). Bir diğer ifade ile deney öncesinde deney ve kontrol grubundaki öğrencilerin genel motivasyon puanlarının eşit olduğu söylenebilir. Kontrol ve deney grubunun genel motivasyon son test puanlarının deney grubu lehine istatistiksel olarak anlamlı farklılık gösterdiği görülmektedir ($U=12.50, p<0.05$). Deney grubunda yer alan öğrencilerin son test sıra ortalaması kontrol grubundaki öğrencilerden daha yüksektir. Bu bulguya dayalı olarak popüler melodiler ile desteklenen piyano öğretim sürecinin öğrencilerin genel motivasyon düzeyini arttırmada etkili olduğu söylenebilir.

Diğer yandan, ölçeğin alt motivasyon boyutları olan yalancı ve otantik motivasyon puanlarında istatistiksel olarak anlamlı farklılık oluşmaması, buna karşılık kendilik algısı boyutunda anlamlı farklılık görülmesi araştırmanın dikkat çeken bulguları olarak değerlendirilmektedir. Motivasyon ölçeğinin alt boyutlarından ayrı olarak ölçekte önemli bir yer bulan genel motivasyon bağlamında istatistiksel olarak anlamlı bir farklılığın oluşması ile, araştırma süresince deney grubu öğrencilerinin genel motivasyonlarının yükseldiği söylenebilir.

SONUÇLAR ve ÖNERİLER

Araştırmanın kontrol ve deney gruplarında yer alan öğrencilerin deney öncesindeki piyano performans düzeylerinin birbirine yakın ve orta düzeyde olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuca göre, deney öncesinde kontrol ve deney gruplarının piyano performansı düzeylerinin birbirine yakın olduğu söylenebilir.

Kontrol ve deney gruplarının deney sonrasındaki piyano performans düzeyleri arasında deney grubu lehine fark olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuca göre araştırmacı tarafından piyano için düzenlenen popüler piyano eserlerinin, öğrencilerin piyano performanslarına katkıları olduğu sonucuna varılabilir.

Benzer araştırmalar incelendiğinde Otacıoğlu'nun (2005) araştırma deneyi olarak benzer bir çalışma yaptığı görülmektedir. Araştırmacı, kontrol grubunda mevcut piyano eğitimini uygularken, deney grubunda programlandırılmış öğretim modeli uygulamıştır. Programlandırılmış öğretim modelinde ilk basamağın dikkat çekme, ikinci basamağın motivasyon olduğunu vurgulamıştır. Mevcut piyano eğitimine bir öneri olarak sunulan bu çalışmada, programlandırılmış öğretim modeli uygulanan öğrenciler, var olan piyano eğitimi ile öğretim uygulanan öğrencilere göre daha başarılı olduğu sonucuna varılmıştır. Bu araştırmanın da farklı bir açıdan gösterdiği gibi, mevcut piyano öğretiminin niteliğini olumlu yönde değiştirebilecek yöntemlerin varlığından söz edilebilir. Bu yönüyle bu çalışmayla benzer sonuçlara ulaşıldı-

ğı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Otacıoğlu'nun çalışmasının, farklı yaklaşım, metot ve benzeri desteklerle mevcut piyano eğitimine katkı sağlanabileceği sonucuna ulaşan diğer araştırmaları da desteklediği söylenebilir.

Diğer bir çalışmada Topalak (2016) bir öğrenme modeli sunarak çevrilmiş öğrenme modeli ile var olan öğrenme modeli arasında, deney grubu lehine anlamlı bir farklılık olduğunu ortaya koymaktadır.

Mevcut piyano eğitiminde popüler piyano eserlerinin destekleyici olarak kullanımı ve programlandırılmış öğretim modelinin uygulanması gibi çalışmaların da gösterdiği gibi, piyano eğitiminde bazı değişikliklerin/güncellemelerin/eklemelerin öğrenciler ve eğitmen açısından yararlı olabileceği düşünülmektedir. Öğrenci merkezli öğretim kapsamında, öğrencinin ilgisi, motivasyonu ve öğrenciyi olumlu yönde etkileyebilecek diğer değişkenlerin göz önünde bulundurulmasıyla öğretimin niteliğinin birçok yönden arttırılabileceği dikkate alınabilir.

İkinci alt probleme yönelik sonuç ve tartışma. Araştırmanın kontrol ve deney gruplarının piyano dersine ilişkin motivasyonlarının öntestte birbirine yakın olduğu sonucuna varılmıştır. Bu sonuca göre, deney öncesinde kontrol ve deney gruplarının motivasyon düzeylerinin birbirine yakın olduğu söylenebilir.

Kontrol ve deney gruplarının deney sonrasındaki motivasyon düzeyleri arasında deney grubu lehine fark olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuç, araştırmacı tarafından piyano için düzenlenen popüler piyano eserlerinin, öğrencilerin motivasyon düzeylerine olumlu katkıları olduğunu ortaya koymak bakımından önemlidir.

Benzer araştırmalar incelendiğinde motivasyonun çalgı eğitiminde, müzik eğitiminde başarı ile ilişkili en önemli özelliklerden biri olduğu, her öğrencinin öğrenme şekli ve kişisel özellikler açısından farklılık gösterebildiği gibi farklı yaklaşımlardan motive olabildikleri (Sungurtekin, 2010; Özmenteş, 2013) belirtilmektedir. Bu ifadelerin bu araştırma sonuçları ile örtüştüğü görülmektedir.

Motivasyon ölçeğinin yalancı motivasyon, kendilik algısı ve otantik motivasyon alt boyutlarına ilişkin sonuçlar bağlamında sadece kendilik algısı alt boyutunda anlamlı farklılık olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu tespit, bazı motivasyon alt boyutlarının süreç içinde değişim göstermemesine karşın; öğrencilerin kendi kendilerini süreç içinde değerlendirdikleri, piyano öğretim sürecinin olumlu-olumsuz yönleri üzerinde düşündükleri, gelişimleri üzerinde bireysel değerlendirmeler yapmaya çalıştıkları şeklinde değerlendirilmektedir.

Genel olarak, motivasyon alt boyutları bağlamındaki sonuçlar, öğrencilerin otantik (içsel) motivasyonlarının arttırılması yönünde etkili olmadığını

göstermektedir. Bununla birlikte deney sürecinin, öğrencilerin yalancı (dışsal) motivasyonlarında kısmen etkili olduğu dikkat çekmektedir. Ulaşılan bir araştırmada da (Gottfried, 1985), içsel motivasyonun önemli bir öğrenim hedefi olduğu vurgulanmaktadır.

Ayrıca Günal'a (1999) ait motivasyon ölçeğinde bir alt boyut olarak yer almamakla birlikte, genel motivasyon olarak tanımlanmış olan motivasyon bağlamında da istatistiksel olarak anlamlı farklılık olduğu sonucuna varılmıştır. Genel motivasyon düzeyinin deney sonunda önemli düzeyde artmış olması, öğrencilerin piyano derslerine ilişkin motivasyonlarında olumlu yönde değişim olduğunu ortaya koymak bakımından araştırma için bir diğer önemli sonuçtur.

Ulaşılan sonuçlar, popüler melodiler ile desteklenen piyano öğretim sürecinin öğrencilerin motivasyonlarını artırdığını göstermesi bakımından önemlidir. Diğer yandan, mevcut piyano öğretiminde kullanılan çeşitli eserlere, etütlere ve egzersizlere, öğrencilerin düzeylerine uygun olarak piyano için düzenlenen popüler eserlerin eklenmesi gerekliliği de ortaya çıkmaktadır. Bu gereklilikten hareketle; piyano için düzenlenen popüler eserler ile ulaşılan motivasyon artışı yoluyla, öğrencilerin programlarında yer alan diğer dönem eserleri, etütler, teknik çalışmalar vb. konularda da olumlu etkiler yaratabileceği beklenmektedir.

Bunun yanı sıra, araştırma sürecinin tüm dünyayı etkileyen pandemi dönemine rastlaması nedeniyle, araştırmanın, iki yarıyıl (28 hafta) yerine bir yarıyıl (14 hafta) ile sınırlandırılan bir sürede tamamlanmasına rağmen, ulaşılan sonuçlar önemlidir. Dolayısıyla, popüler melodiler kullanılarak yürütülen piyano öğretiminin, öğrencilerin iki yarıyıl süren piyano öğretimi sonundaki piyano performanslarına ve derse yönelik motivasyonlarına istatistiksel olarak daha yüksek düzeyde katkı sağlayabileceğine ilişkin ipuçları taşımaktadır.

Araştırma sonuçları ışığında, popüler müziklerin müzik öğretmenliği eğitiminde; piyano öğretiminde ve diğer çalgı alanlarında kullanılabilirliği üzerine farklı yöntem, metot, desen ve araçlar ile yeni çalışmalar yapılması önerilmektedir.

Mesleki eğitim sürecinde geleceğin profesyonel adayları olarak öğrencilerin derslerine yönelik motivasyonları bağlamında genel motivasyonlarının yanında özellikle otantik (içsel) motivasyonlarının da kendilik algısı ile birlikte yüksek olması tercih edilen bir durum olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda öğrencilerin özellikle içsel motivasyonlarını artırmaya dönük uygulamaların deneysel metotlarla araştırılması önerilmektedir.

Piyano eğitimcilerinin, lisans-I düzeyinde okutulan Piyano Eğitimi 1 ve 2 derslerinde öğrencinin düzeyine uygun, öğrenciyi motivasyonunu artırıcı,

öğrencinin ilgisini arttırıcı çeşitli popülerleşmiş piyano eserlerini de öğrenci görüşü alınarak öğretim programına dahil etmeleri önerilmektedir.

Öğrenciye kazandırılmak istenen temel becerilerin ve tekniklerin dünyaca kabul görmüş metotlar ve egzersizler ile öğretiminin yanında, tüm bu teknik ve müzikal becerileri kapsayan popüler piyano eserlerinin kullanılması önerilmektedir.

Öğrencilerin piyano performanslarının artmasında önemli bir etmen olarak motivasyon faktörünün, seçilecek eser ve etütler konusunda göz önünde bulundurulması önerilmektedir.

Öğrencilerin piyano veya diğer çalgı alanlarında derse yönelik motivasyonlarının sürdürülebilir ve kalıcı nitelikte gerçekleşmesi bakımından öğrencilerin düzenli olarak motivasyon ölçümlerinin yapılması önerilmektedir.

Araştırma sonuçları müzik öğretmenliği lisans programı öğrencileri ile sınırlı olmakla birlikte, piyano eğitiminin verildiği tüm kurumlarda ve özel eğitim ortamlarında, piyano dersi programlarının öğrencilerin ilgi ve ihtiyaçları da göz önünde bulundurularak tasarlanmasının yararlı olacağı düşünülmektedir.

Yüksek müziksel hedefler belirlemiş olan piyano öğrencileri, piyano performanslarının ve piyano dersine ilişkin motivasyonlarının sürekli ve kalıcı olması amacıyla hocalarından ek kaynaklar talep edebilirler. Ayrıca çeşitli performans düzeyleri için popüler melodileri içeren albümlerin ve çalışma kitaplarının oluşturulması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Ada, Ş., Akan, D., Ayık, A., Yıldırım, İ. ve Yalçın, S. (2013). Öğretmenlerin Motivasyon Etkenleri, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(3).
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (3. baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Can, A. (2019). *SPSS İle Bilimsel Araştırma Sürecinde Nicel Veri Analizi* (7. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Özalp, U., Dalkıran, E. (2018). Piyano Performansı Dereceli Puanlama Anahtarının Geliştirilmesi, *Turkish Studies*, 13(27).
- Ekinci, H. (1998). *Piyano eğitimine eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinde başlayan öğrencilerin 1.yıl piyano öğretim etkinliklerinin değerlendirilmesi*, (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara. https://tez.yok.gov.tr/sayfasından_erişilmiştir.
- Emen, D. (2001). *Türkiye’de müzik eğitimi yetiştiren kurumlarda başlangıç piyano öğretiminde uygulanan yöntem ve tekniklerin incelenmesi*, (Yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya. https://tez.yok.gov.tr/sayfasından_erişilmiştir.
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe Giden Yol*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Gottfried, A. E. (1985). Academic Intrinsic Motivation in Elementary And Junior High School Students, *Journal of Educational Psychology*, 77(6), California State University, Northridge.
- Gün, E. (2014). *Piyano performansı öz yeterlik ölçeğinin geliştirilmesi ve uygulanması*, (Doktora tezi). Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.
- Günel, F. (1999). *Piyano eğitiminde motivasyon değerlendirme ölçeği oluşturma*, (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara. https://tez.yok.gov.tr/sayfasından_erişilmiştir.
- İlkay, H. (2004). *Türkiye’deki eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik öğretmenliği anabilim dalı müzik teorisi ve işitme eğitimi dersinde okutulan solfej kitaplarının müzik eğitimine uygunluğu açısından incelenmesi*, (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara. https://tez.yok.gov.tr/sayfasından_erişilmiştir.
- James, M. R. & Johnmarchall, R. (2012). *Supporting Motivation in Music Education*. The Oxford Handbook of Music Education, 1.
- Jones, B. D. (2009). Motivating Students To Engage in Learning: The Music Model Of Academic Motivation, *International Journal of Teaching and Learning in Higher Education*, 21(2).
- Karahan, A. S. (2004). *Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştiren kurumların piyano öğretimi sürecinde kullanılan klasik batı müziği piyano etütlerinin öğrencileri çağdaş*

türk müziği piyano eserlerini çalmaya hazırlama durumu, (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara. <https://tez.yok.gov.tr/sayfasından> erişilmiştir.

Otacıoğlu, S. G. (2005). Müzik öğretmenliği piyano eğitimi dersi için bir model denemesi (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/sayfasından> erişilmiştir.

Özmenteş, S. (2013). Çalgı Eğitiminde Öğrenci Motivasyonu ve Performans, *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(2).

Say, A. (2002). *Müziğin Kitabı*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Skaggs, G. & Jones, B. D. (2012). Validation of the music model of academic motivation inventory: a measure of students' motivation in college courses: Research presented at the International Conference on Motivation 2012 August 28, 2012, Frankfurt, Germany.

Sungurtekin, K. M. (2010). Motivasyon ve Çalgı Eğitimindeki Yeri, *E-Journal of New World Sciences Academy*, 5(1).

Topalak, Ş. (2016). *Çevrilmiş öğrenme modelinin başlangıç seviyesi piyano öğretimine etkisi*, (Doktora tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. <https://tez.yok.gov.tr/sayfasından> erişilmiştir.

Uçan, A. (1996). *İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi*. (İkinci Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Bölüm 2

MALATYA YÖRESİ DOKUMA YAYGILARINDA KULLANILAN YANIŞLAR (MOTİFLER)

Tahsin BOZDAĞ¹

Ayşe Aslıhan EROĞLU²

1 Öğr. Gör., İnönü Üniversitesi, tahsin.bozdag@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye,
ORCID:0000-0001-7412-9323

2 Prof.Dr., Atatürk Üniversitesi, aslihanerguder@atauni.edu.tr,
Erzurum-Türkiye, ORCID:0000-0002-0320-3300



Giriş

Dokuma sanatı, Türk halkının, yaşam sürecinin bir parçası olarak ortaya çıkar ve kişi doğumdan ölüme kadar bu sanatın maddi manevi zenginliklerinden istifade eder. Dokuma sanatı, bireysel faydalarla birlikte zamanla dokunduğu coğrafyanın sanatını, kültürünü ve geleneğini olabildiğince zengin bir şekilde içinde barındırır. Dokuma ait olduğu dönemin ekonomik, sosyal, kültürel ve sanatsal bakış açılarını yansıtır. Bir bebeğin beşiğinde, sırtındaki heybede, atındaki eyerde, gelinlik kızın örtüsünde ve son nefesteki beyaz dokuma ile tüm yaşamımızda varlık bulur. Türk insanının her anında yanında olan düz dokuma yaygılar Türk sanatlarının her alanında olduğu gibi bir gelişim süreci göstermiştir. Türk dokuma sanatının gelişim sürecine bakıldığında bu bakış açılarının tamamını görmek mümkündür.

Tarihte özellikle Türklerin ana yerleşim yurdu olarak dünya tarihinde yer edinen Orta Asya, Anadolu'nun kuzeydoğu ve doğu yerleşim bölgeleri, Türk dokuma sanatının en üst seviyede etkin olduğu sahalar olarak tarihte kabul edilmektedir. Bu nedenledir ki Türkler, Orta Asya'dan başlayıp Anadolu ve bu bölgelerin tamamına yakınına dokuma sanatını armağan etmiştir. İhtiyaçlar doğrultusunda ortaya çıkan Türk dokuma sanatı Türk kültürünün var oluşundan itibaren, ilerlemesini devam ettirerek günümüze kadar gelen ve geçen yüzyıllarda dokuma tekniği, dokumada kullanılan ipin renk değerlerindeki zenginlik ve dokuma üzerine uygulanan motiflerin sembolik ve ikonografik anlamları Türk kültür değerlerini ortaya koymaktadır.

Türk kültür tarihi araştırmalarında, dokuma sanatının ikonografik ve ikonolojik yansımaları plastik dil bağlamı evrelerinin izlerinin derinden idrakini iki boyutlu düzlemde dokuma eserler üzerinde bulunan yanışlar bizlere sunmaktadır. Türklerin Orta Asya'dan başlayıp günümüze kadar yüzyıllar süregelen kadim kültürün destansı medeniyetinin sözsüz yegâne dili niteliği minvalinde oluşan yanışların yer aldığı dokuma eserlerin günümüzde fazla tercih edilmemesi, plastik dil bağlamında değerinin çözümlenememesi, kayıt altına alınmadan yurt dışına çıkarılması, geçen süre zarfında gerekli özenin gösterilmeyip gerekli koruma ehemmiyetinin gösterilememesi gibi farklı birçok nedenlerin sıralanabileceği etkenlerden dokuma eserler günümüzde hızla yok olmaktadır. Dokuma eserlerde kullanılan yanışların hızlı bir bilgi çarpıtma, yok olmakla birlikte anlam dilindeki yozlaşma sadece dokuma eserler minvalinde sınırlı kalmayıp eserin fiziksel kaybı ile değil eserlerde kullanılan yanışların kültürümüzdeki öz, sembolik ve ikonografik kimliğinin kaybolmasını hızlandırmaktadır. Bu kültürel kimliğin bir parçası olan dokumalardaki sürecin izlerini Malatya yöresi hızlı kentleşme, ekonomik, sosyal, beşeri ve kırsal alanlardaki yaşam kültürünün yok olması gibi birçok nedenden dokuma kültürünü hızla kaybetmektedir. Bu çalışmada Malatya yöresi dokuma yaygılarında Türk kültürüne ve yöreye özgü kullanılan yanışların tespiti biçim, içerik

ve plastik bağlamda incelenmesi kaybolmaya yüz tutmuş Malatya dokuma kültürünün kayıt altına alınması açısından önem arz etmektedir.

1.Dokuma Sanatı

Dokuma sanatı, insanlığın yaşam sürecinin bir parçası olarak ortaya çıkar ve zamanla dokunduğu yörenin sanatını, kültürünü ve geleneğini içinde barındırır. Dokuma ait olduğu dönemin ekonomik, sosyal, kültürel ve sanatsal bakış açılarını yansıtır (Mellaart,1989). Türk dokuma sanatının gelişim sürecine bakıldığında bu bakış açılarının tamamını görmek mümkündür (Aslanapa,1997). Tarihte özellikle Türklerin ana yerleşim yurdu olarak dünya tarihinde yer edinen Orta Asya, Anadolu'nun kuzeydoğu ve doğu yerleşim bölgeleri, Türk dokuma sanatının en üst seviyede etkin olduğu sahalar tarihte kabul edilmektedir (Deniz,1998). Bu nedenledir ki Türkler, Orta Asya'dan başlayıp Anadolu ve bu bölgelerin tamamına yakınına dokuma sanatını armağan etmiştir (Acar,1975). İhtiyaçlar doğrultusunda ortaya çıkan Türk dokuma sanatı Türk kültürünün var oluşundan itibaren, ilerlemesini devam ettirerek günümüze kadar gelen ve geçen yüzyıllarda dokuma tekniği, dokumada kullanılan ipin renk değerlerindeki zenginlik ve dokuma üzerine uygulanan motiflerin sembolik ve ikonografik anlamları Türk kültür değerlerini ortaya koymaktadır (Uğurlu,1990).

Türklerde dokuma sanatı, Türk topluluklarının Anadolu'ya ve batıya göç etmesiyle birlikte bu bölgelere kültürlerini taşımaları ve bu taşınan kadim kültürün mevcut süregelen kültür ile etkileşip daha da zenginleşerek devam etmesi ile ilerleme kazanmıştır (Acar,1982). Büyük komutan Alparslan'ın Malazgirt Savaşında muzafferiyet sağlaması, Anadolu'nun kapılarının açılmasıyla birlikte bu topraklara göç eden Türkler, konar-göçer yaşamı devam ettirmiş ve zamanla yerleşik düzene geçen Türkler yaşamlarını ve kültürlerine sıkı bir bağlılıkla yerleşik yaşamada taşımışlardır (Diyarbakirli,1972). Büyük gayretler neticesinde Anadolu'nun Türkleşmesi sağlanmış ve Türk sanatlarının en güzel örneklerinin bilhassa Türk dokuma sanatının değerli örneklerini bu topraklarda yaşatmış ve yaşatmaya devam etmektedirler (Petsopoulos,1979). Orta Asya bölgesinde hayat bulan dokuma örnekleri ile Anadolu'da üretilen dokuma örnekleri karşılaştırıldığında görülen benzerlik, bu coğrafyada hayatlarını süren Türklerin özdeş kültüre vakıf olmaları ve aynı geleneği sürdürmelerinin adeta birer belgesi niteliğindedir (Deniz,2000).

Türk sanatının örneklerini Anadolu'nun birçok kısmında görmekteyiz. Türk sanatında önemli bir yere sahip olan geleneksel el sanatlarımızın bir kolu olan düz dokumalar, yöresel özellikleri yansıtmaları adına kültürümüzün adanietinin ve zenginliğinin birer belgesi niteliğindedir (Acar,1982). İhtiyaçlar doğrultusunda gelişimini sürdüren bu düz dokumalar zamanla birer sanat eseri niteliği taşıyan ve gelenekselliği sürdürmesi bakımından gelecek

kuşaklara aktarılması adına önemi giderek artan eserler halini almışlardır (Görgünay,2001).

Günümüzde düz dokumalar ilginin arttığı görülmektedir. Bu ilgi sanatsal ve kültürel kaygıların ötesinde maddi kaygılar taşımaktadır. Yörede eski örneklerin yok pahasına toplanması, satılması ve eserlerin korunamaması düz dokuma kültürünün yok olmasına zemin hazırlamıştır. Maddi kazanımlar beraberinde geleneksel kültürden uzak ve talep doğrultusunda yöreye özgün olmayan düz dokumalarında bilinçsizce üretilmesine ve yöresel özelliklerin birbirine girmesine sebep olmuştur. Bu bağlamda düz dokuma kültürünün kaybolmaya başladığı veya bilinçsizce maddi kazanımlara maruz kalınan kültür tüketiminin son yıllarda hız kazandığı bir bölgede Malatya yöresidir.

2.Malatya Yöresi Kısa Tarihi

Siyasi tarihinin MÖ 1700 yıllarında, Hitit siyasi tarihiyle birlikte başladığı söylenebilecek olan Malatya’da insan yerleşiminin çok daha eskilere dayandığı görülmektedir. Aslantepe Höyüğü’nde devam etmekte olan kazı çalışmalarından elde edilen bulgulara göre şehir, Mezopotamya bölgesinde bulunan birkaç alan ile birlikte MÖ 8500 yıllarında insanoğlunun yerleşik düzene geçtikleri ilk bölgelerdendir. MÖ 6500 yıllarında şehirleşmenin başladığı görülen Malatya, bu yönüyle dünyada şehirleşmenin başladığı en eski yerleşim alanlarından (Sinanoğlu,2012). 1830’lu yılların sonuna kadar Malatya, şimdiki adı Eski Malatya olan bölgede bulunmaktaydı. II. Mahmut’un emriyle Mısır’daki Kavalalı Mehmet Ali Paşa üzerine yollanan Hafız Mehmet Paşa, 1839 yılında orduyu Malatya’ya getirdi. Bu sırada Malatya halkı bağlar bölgesi ismiyle de anılan Aspuzu’daydı. Mehmet Paşa, askerlerini Eski Malatya’da halk tarafından boşaltılmış bulunan evlere yerleştirdi. Bu sırada kış gelmiş, her yıl bu dönemde Aspuzu’dan şimdiki adı Eski Malatya olan bölgedeki evlerine dönen Malatya halkı ise kışı Aspuzu’daki bağ evlerinde geçirmek zorunda kalmıştı. Aspuzu’da kendilerine yeni bir yaşam alanı oluşturan halk bir daha eski yerleşim yerine dönmedi. Malatya şehri, böylelikle şimdiki bulunduğu bölgeye taşınmış oldu. Tanzimat’la birlikte gelişmeye başlayan bu yerleşim yeri 1923 yılında cumhuriyetin ilânı ile birlikte il oldu ve gelişimini günümüze kadar sürdürdü (Gögebakan,2002).

3.Malatya Yöresi Dokuma Yaygıları

Tarih sahnesinde Orta Asya’dan Anadolu’da dokumacılığın tarihinin 8500 yıl önce hayat bulduğu söz edilmektedir. Tarihi kaynaklarda Urfa Göbekli tepede yapılan arkeolojik kazılar Anadolu’da M.Ö. 10.000’den bu yana insan yerleşiminin izlerini ve varlığını ortaya koymakla kalmayıp bulunan fiziki buluntular bizlere bunu göstermektedir. Yakın zamanda edindiğimiz bilimsel birçok çalışma Türk kültürüne ait geleneksel dokumacılığın Anadolu’da kadim ve köklü bir geçmişi olduğunu bizlere sunmaktadır (Atalayer,2012). Dokuma sanatı ihtiyaçlar doğrultusunda insanoğlunu Anadolu’ya

yerleşmiş her kültürden insanı ortak bir uğraşta birleştirmiş, yaşam sürecindeki akışın yaşamı idame ettirmedeki uğraşların belirlenmesinde ve bireylerin toplumsal uyumu sağlamasında önemli rol oynamıştır (Yağan,1978). Dokuma sanatında özellikle yünün kullanılması ve işlem basamaklarının hayata geçirilmesi bilimsel bulgular doğrultusunda 6000 yıllarına dayanmaktadır. Bu dokumaların akabinde keten dokuma tarihinin ise Tunç devrinden itibaren görüldüğü bilinmekte ve bulgular bize sunulmaktadır. (Gönül,1956). Türk kültür tarihi araştırmalarında M. Ö. II bin yıllarından itibaren dokumacılık sanatının evrelerinin iyileşerek gelişimini devam ettirdiği yapılan çalışmalardan görülmektedir. Günümüzde ulaşılan akademik araştırmalardan kumaşın aşamalar halinde gelişim evreleri sürecindeki dokunduğu safhalar ve dokuma ürünlere verilen isimleri tespit etmemizi mümkün kılmıştır. M. Ö. I. bin yıllarında ise dokumacılık sanatı konusunda kaynaklar ve örnek bulgular gelişim süreçlerindeki dönemsel farklılıklar ve bu gelişim sürecine katkı sunan çalışmalar zaman içerisinde artmaktadır (Görgünay,1987). Dokuma kültürü tarihinde genellikle doğanın sunduğu imkanlar doğrultusunda yatay ve dikey ahşap ham maddeden üretilen tezgâhların kullanıldığı kabul edilmektedir (Acar,1982).

4.Yanış Kelime Kökeni ve Anlam Bütünseli

Tarih boyunca el sanatları örneklerinde görülen yanışların bir ifade dili vardır (Taner,1984). El sanatları örnekleri ve anlamları tarihsel süreçte giderek daha net bir dile kavuşur (Turani,1976). Yanışlar içeriğinde ifade barındıran şekillerdir. Bu anlamda ise sembol, duygu ve dokuyanın düşünce zenginliğini ifade etmek için kullanılan bir takım işaretler bütünüdür. Sembolik şekiller ise natüralist veya stiliz tasarlanmış ifadelerin anlatılmak istenilen fikrin şeklen ifade ediliş biçimidir. Farklı bir bakış açısıyla insanın iç âleminin ifade etmesi için kullanılan simgelerin oluşum halidir (Ögel,1991). Tarihte halı ve düz dokuma sanatları disiplinleri alanında bilimsel çalışmalarda, süs unsurlarının tanımlanması adına motif, yanış, model, ikon, ikonografi, desen, kompozisyon, sembol, simge, remiz, damga vb. terimlerin birbirini ifade eden anlamları yerine kullanılmakta olduğu görülmektedir (Esin,1979). Yörükler arasında motiflerin isimlerine yanış veya çekibi denilmektedir (Ergüder,2007). Türk halı dokuma sanatı ve düz dokuma sanatında, “ Karakteristik olarak tek başına bir varlık taşımayan, bir dokumada veya kompozisyonda bütünü bir bezemenin birbirini tamamlayan süsün anlamlı bütünü” olarak tanımlanan yanış için kaynak eserlerde, kişiler veya yörelerde genel olarak motif, desen, model, yanış (yağniç, yagnış), motif, oyu, tabak, su vb. isimlerinin sıklıkla kullanıldığı tespit edilmektedir. Bu kelimelere ek olarak, yanış ifadesinin karşılığı için naniş, örenek ve organti (öğrenti) kelimelerinin de kullanılmakta olduğu belirtilmiştir (Deniz,2000).

Türk motifleri ilk olarak kayaların üst kısımlarına işlenen sembolik şekillerle başlamıştır. Türk sanatlarında yoğunlukla kullanıldığı görülen

motiflerin, Türkistan (Orta Asya) kazılarında günyüzü'ne çıkan Kara-tau kültürüne ait motiflerle oldukça yakın bir benzerlik içerisinde olduğu görülmektedir (Tarcan,2003). Mezar anıt kurganlarda ortaya çıkarılan, bulunduğu dönemin yönetici sınıfına ait mezarlarda oldukça önemli eserler çıkarılmıştır. Kazılarda önemli kurganlardan olan Ordos yakınındaki Noin Ula kurganı oldukça önem arz etmektedir. Sanatın, toplumların maddi refah ve manevi değerleri yansıttığı düşünülürse, Şibe, Katanda, Başadar, Berel, Tüekta, Pazırık ve Noin-Ula mezar kurganlarından kısmen tam veya parçalar halinde çıkarılan halılar, halı parçaları, ahşap oyma figürler, kaplar, kaçaklar, ağaca oyulmuş mistik görünümlü hayvan figürleri, işlemeli taşlar, doğada güçlü vahşi hayvanların birbirine üstünlük kazanma mücadele sahneleri kabartmalar, ziynet eşyaları, atlar için eyerler, atlar için masklar, at koşum takımları ve eyer altı örtüleri gibi çeşitli eserlerde, toplumun sanat perspektifi ile zengin form anlayışını ve hayatını şekillendiren sanatı anlamlandırmayı kolaylaştırmıştır (Diyarbakirli,1972). Türklerde Halı ve düz dokuma sanatının gelişimi, Orta Asya'da, Türklerin hayatlarını sürdürdükleri bölgede varlık bulunduğu ve bu bölgelerde geliştiği araştırmalar ile bilinirlik kazanmıştır. El dokuma sanatı Orta Asya'dan başlayıp Selçuklu devleti aracılığı ile Anadolu'ya gelmiş ve yoğun bir şekilde gelişim sürecini devam ettirmiştir (Deniz,2000).

5.Plastik Dil Bağlamında Yanış

Varlığını anlamlandırmaya çalışan İnsanoğlu, kendisini anlamlandırmada algısal boyutlamada çevreleyen dünya tanımlamasını beş duyu organı ile kümelemiş, farklı hissedişleri bu duyu organlarını soyutlama imgeleminde kavramlaştırmış ve bu sayede varlık dünyasındaki nesne, olgu, entomoloji ve hareketleri bilinç üstü ve altı kodlayarak öğrenme sürecini başlatmış bulunmaktadır (Cassier,2005). Bu kavramlaştırma metaforları sürecin devamında ise zihindeki oluşan karmaşık ya da anlamlı görüntüler, sese veya şekle dönüştürülerek kavramları somutlaştırılmıştır. Bilincinde somutlaştırılan kavramlar bir taraftan sesle somutlaştırılmış ve bu sayede "konuşma" (dil) adını verdiğimiz temel iletişim aracı ortaya çıkmıştır. Bireyin konuşma dilindeki semboller ile zihnindeki duygu kavramlarını seslendiren insan, tarihin tam olarak belirleyemediği bilinmeyen bir dönem evreninde, seslendirdiği kavramları "şekillendirme" ile yazı adını verdiğimiz harf düzeneğini oluştururken bir taraftan da resim sanatının temellerini ortaya çıkarmıştır (Aksoy,2008). Dil olarak adlandırılan kavramsallaştırma ile sanatın günyüzü'ne çıkışındaki bu salt ortaklık her iki kavramında dünyayı anlamlandırma çabasının bir ürünü olmasından kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan "sanat, duygu ve düşüncelerin bütünleşerek ahenkli bir düzen halinde ifadesi" olarak tanımlanmıştır (Karamağralı,1980).

6.Yanış Türleri

6.1.Sembol İçerikli Yanışlar

Semboller, bireyin yaşam evrenini tanımlamaya başlattığı sanat çağının ve bu evreni tanımadaki zaman aralığındaki toplumsal yaşam olgusunun sosyo-kültürel elemanlarını ve toplumsal yaşam olgusunun göstergelerini yansıtmakta, mağaralarda duvarlara kazınan, çamurla şekillenen, yüne dokunan bu şekiller, buldukları çağın kültürel verilerini gerçeklikle ortaya koymaktadırlar (Ateş,1996). Semboller, insanoğlunun tarihi geçmişinde anlamlandırmaya çalıştığı duygu ve düşüncelerini bu güne yansımasıdır. Sembol, hem işaret, hem de imgenin gizli varoluşsal anlam bütünlüğünü bir araya getirir, bu gizil güçleri iletişimle ortaya çıkarır (Beck,2014). Semboller, mitlerin şekle dönüşmüş göstergeleri ve insan duygulanımlarının düşüncedeki taşıyıcısı olan araçlarıdır. Toplumun sanatsal, düşünsel öğelerini, tekrar topluma iletmeyi, toplumsal hafızayı olabildiğince pekiştirmeyi hedeflediklerinden, bir tür ilkel yazıdırlar (Ergüder,2007).

6.2.Geometrik İçerikli Yanışlar

Türk sanatlarında geometrik içerikli yanışlar; kitap sanatlarından, mimarlığa, halı, kilim vb. dokumalardan, taş, çini, ahşap, maden işçiliğine dek çok çeşitli alanda karşımıza çıkmaktadır. Tarihte bakıldığında Anadolu Selçukluları geometrik düzenlemelerle çok çeşitli desen düzenlemeleri oluşturmuşlardır (madalyonla içerisinde geometrik geçmeler, dörtlü düğüm ve kollu yıldız, yıldızlar, beşli, altılı ve sekizli geçmeler, vb. (Ergüder,2009).

6.3.Hayvan İçerikli Yanışlar

Orta Asya'da temellerinin atılmış olmasına rağmen, Orta Asya'dan özünü koruyup, Türk halı ve düz dokuma yaygı sanatı Anadolu topraklarında da en güzel örneklerini gözler önüne sermiştir. Orta Asya'dan başlayıp Türklerin at sürdüğü tüm coğrafyada üretilen halı ve düz dokuma ürünlerinde hayvan yanışları sembolik ve ikonografik bağlamda çok önemli bir yer tutmaktadır. Anadolu kadınları; korku, büyü, oç alma, bereket, süsleme, üretkenlik vb. nedenlerle çeşitli hayvan şekillerini dokudukları ürünlere natüralist veya sembolik biçimlerde işlemişleridir. Halı ve düz dokumalardaki her biçim (yanış), adıyla var olduğundan dolayı, bu ürünlere dokunan her hayvan yanışının da kendine özgü etkisi ve isimlendirmesi bulunmaktadır. Dokumalarda kullanılan yanış adlarındaki hayvanlar da iklim, coğrafya, bitki örtüsü, tin, yaşam biçimi, dini inanç vb. konu içeriklerine bağlı olarak çeşitlilik göstermektedir (Dulkadir,1992). Türk sanatında hayvan üslubuna geçmeden önce, bu üslubun Orta Asya'da nasıl meydana geldiğini ve doğuş nedenlerini araştırmada yarar vardır. Orta Asya'nın uçsuz bucaksız bozkırlarında idame ettiren ve konar-göçer bir topluluk şeklinde yaşayan Hunların, sanata olan ilgileri, basite indirgenecek bir olgu değildir. Orta Asya'da Bozkır yaşantısının

da gelişim aşamaları hayvan üslubunun Orta Avrupa bölgesinde ve Ön Asya coğrafyasına kadar yayılma göstermesi ve uzun süre devam etmesinin açıklamasını, desenlerin sadece basit bir süslemeden ibaret olmadığını idrakinde aramamak gerekir. Ön Türkçeden başlayan dinsel ve tinsel oluşumların muhatabı olan ataların tabiatüstü kuvvetlere karşı eğilimlerinin büyük rolü vardır (Parlak,2007).

6.4.Bitki İçerikli Yanışlar

Türk süsleme sanatlarının temelini oluşturan geometrik ve hayvansal süslemelerin yanında en önemli üçüncü süs unsuru “bitkisel” şekillerdir (Mülayim,1999).Anadolu sahası, iklime ve yeryüzü şekillerine bağlı olarak bitki örtüsünün çok çeşitli olduğu bir coğrafyadır. Coğrafyanın bu özelliğine bağlı olarak yerleşik bir yaşam biçimine sahip olan Türkler, geçimlerini tarım vasıtasıyla sağlamaktadırlar. Yaşama dair bu gerçek, Anadolu Türklerinin duygu ve düşünce hayatlarında bitkilerin çok önemli bir yer almasına vesile olmuştur. Bu durumun en önemli göstergesi, Türkçedeki bitki adlarının (özellikle çiçek adları) zenginliğidir (Ölmez,2008).

7.Malatya Yöresi Dokuma Yaygılarında Kullanılan Yanışlar

7.1.Elibelinde Yanışı

Elibelinde yanışı, kadın mitini sembolize ettiği genel bir kanıdır. Kaynak araştırmalarında en sık kullanılanım yaygınlığı ve Anadolu halı, düz dokuma yaygılarda oldukça sıklıkta ve yoğun stilize formlarda görülmektedir (Yetkin,1971). Anadoluda amankız veya elibelinde yanışı, Anadolu prehistorya kazılarında çıkan buluntularda da kendine yerbulmuştur. Elibelinde yanışı , Anadolu tanrıçası Kibele ile de özleştirilir (Erberk,2002).



Fotoğraf.1. Malatya Darande Düz Dokuma Örneği

7.2.Madalyon-Göl-Göbek Yanışı

Genel olarak Anadolu'da göbek, göl olarak tabir edilen yöre dokumalarının ortasında tek sıra halinde veya daha fazla sıralı bulunan bir şekillerdir. Güneş, halı dokumada er kişiyi temsil eder, sevgili veya kocayı ifade eder (Deniz,2000). Dokuyan kişinin zihninde şematik çiziminin tasvir, halı kompozisyonuna ve görsel sıralamadaki düzenin imgelemine göre dokuyanın ev içindeki sosyal yaşamından izlerde görmek mümkündür. Kimi zaman evin eri olan erkek, sevgili, yanlışları ile korunur. Bu yanlış dua, tılsım, dilek, niyaz olarak da sayılır. Bazı inanışa göre güneşe, akrep kuyrukları bağlana bilir. Dokuma yapan kişinin, ev yaşamında çok huzurunun olmadığını, kaynana, elti veya görümcelerin evin erkeğini oğullarını gelinin aleyhine fitnelediğini, ispatı olmayan suçlamalarla gelini belki şiddete maruz bıraktığını belirtir. Dokuyanın güneşini akrepler sokmaktadır (Aytaç,1995).



Fotoğraf. 2. Malatya Akçadağ Halı Dokuma Örneği

7.3.Bereket Yanışı

Bereket yanlış kadın-erkek ilişkisinin durumunu ve aralarındaki yakınlığı simgelediği yaygın bir inanıştır. Bereket yanlış olarak genel kullanıldığı simgeler buğday, buğday başağı, arpa, başak, üzüm, taneli nar, habbeli yemiş, haşhaş, karpuz, kavun, incir vb. çok taneli, çok çekirdekli, taneli meyve ve tahıllarda karşımıza çıkar (Ergüder,2009).



Fotoğraf. 3. Malatya Arapgir Düz Dokuma Örneği

7.4. Akrep Yanışı

Akrepler Anadolu yerleşim kültüründe özellikle göçer topluluklarda yaşayanlar için tam bir tabiat döngüsü ve afetidir, sıcak mevsimler oldukça yoğun bir şekilde çadıra girmeye çalışır akrepler. Akrebin iğneleri insanın değdiği uzuvuna büyük bir acı verir hatta bazı durumlarda gerekli müdahalede geçikildiğinde ölüme sebep olabilir. Halı dokumada ve düz dokumalarda sıklıkla kullanılan dokunan akrep yanışı, zehirli sayılan hayvana karşı koruma, koruma içgüdüsünün sembolleşmesinin eseridir. Anadolu'da göçebelerde bu yanışın yaygıya nakşedilmesi ile akrebin uzaklaşacağı ve çadırın içerisine girmeyeceği yaklaşamayacağı inancı vardır (Ateş,1996).



Fotoğraf. 4. Malatya Akçadağ Yastık Halı Dokuma Örneği

7.5.Kuş Yanışı

Tarih öncesi arkeolojik kazılarda M.Ö. 3000-2000 yılları arasına atfedilen arkeolojik kazı buluntularında tespit edilmeye çalışılan örnekler ve dönemsel olarak Eski Tunç Çağının ikinci yarısının son dönemlerini yansıtan kral mezarlarının iç kısmında tanrı ve tanrıçalara kutsal içecek sunmak için yapılan kadehler, kartal gagalı testiler, kuş başlı silahlar, sitilize heykelcikler, farklı madenlerden üretilen kaplar, işlemeli kâseler ve birçok süs eşyalarında kuş başlı ve kanatlı at figürleri, tek ya da çift başlı kartal, kanatlı kuş adam tasvirleri, eserler kalıntılarında rastlanmıştır. Urartu dönemine ait kaya mezarlarında sıklıkla görülen kabartmalar, tanrı figürleri ve kabartma rölyeferin büyük bir kısmı sırtı kanatlı, gücü sembolize eder biçimde frontel kuş başlı olarak tasvir edilmiştir (Erbek,2002).



Fotoğraf. 5. Malatya Pütürge Yastık Halı Dokuma Örneği

7.6.Ok, Oğ ve Oğuz Damgaları -Yanıışı

Ok damgası, yatay ve düşey eksenin kesişmesiyle oluşan şekildir. Bu yanıış nazara karşı koruyucu etkisine inanıldığı içinde yaygın kullanılır. Bu damganın, kötü gözü (kem, kenafir gözlü) dört eşit parçaya bölerek nazar etkisinin azaltılacağına veya koruyacağına inanılmaktadır. Anadolu'da istavroz motifi, Hıristiyanlık tarihinden daha eski tarihlere dayanmakta ve Anadolu dokumalarında farklı sitilize formlarda görülebilmektedir (Gökbuget, 1984).



Fotoğraf. 6. *Malatya Yazihan Düz Dokuma Örneği*

7.7.Göz Yanışı

Anadolu coğrafyasının tamamına yakınında halı ve düz dokuma eserlerde ekseriyetle aynı figüratif formlar olmakla yörede içerisinde yaşam koşullarının izlerine göre farklı şekillerde karşılaşılan göz motifi genel olarak klasik formda üçgen, kare, eşkenar dörtgen, paralelkenar olarak resmedildiği gibi nadir olmakla birlikte sivri bir kaşın altında tek bir nokta ile de karşımıza çıkmaktadır. Anadolu dokumalarında sıklıkla karşılaşılan bu yanışlar arasında dörde bölünmüş olan eşkenar dörtgen içerisinde yerleştirilmiş yanışların başında en sık karşılaşılan göz yanışıdır (Ateş, 1996).



Fotoğraf. 7. *Malatya Arguvan Heybe Dokuma Örneği*

7.8. Nazar Yanışı

İnsanüstü mistik varlıkların tinsel aidiyeti, nazar, genelde kötü niyetli olduğuna inanılan belirli insanlarda bakışlarında veya hissi duygularında taşıdığı inanılır. Bu insanların bakışlarından etkilenildiği, baktığı kişinin ruhunu çarpıcı, etkisinin ruha geçtiği, eşya veya ruha zarar verici hatta daha fazla etki alanında öldürücü bir mistik güç taşıdığına inanılır. Nazarlık, insan ruhunu kötü, kem, fitne gözden koruyan nesnelere. Muska ve muskanın içinde bulunan dua, taşıyan bedeni veya ruhun kişiliğini dış mistik etkilerden koruyan dinsel gücün saklı olduğuna inanılan nesnelere (Erbek, 2002)



Fotoğraf. 8. *Malatya Polatlı Heybe Dokuma Örneği*

7.9. Hayvan Yanışı

Türk sanatında hayvan üslubuna geçmeden önce, bu üslubun Orta Asya'da nasıl meydana geldiğini ve doğuş nedenlerini araştırmada yarar vardır. Orta Asya'nın uçsuz bucaksız bozkırlarında dağınık konar-göçer bir topluluk halinde yaşayan Hunların, sanata karşı ilgileri, basit bir olay değildir. Bozkırda göçebe yaşam kültüründe gelişen hayvan üslubunun Orta Avrupa ve Ön Asya'ya kadar geniş bir etki alanına yayılmasının ve bu etki sürecinin fazla süre devam etmesinin altında bulunan izahını, dokuma eserlerdeki desenlerin sadece sıradan bir süsleme için yapılmasından çok ötede bir anlam metaforunda aramamak gerekir. Hunların atalarının tabiatüstü kuvvetlere karşı eğilimlerinin büyük rolü vardır (Parlak, 2007).



Fotoğraf. 9. *Malatya Akçadağ Heybe Dokuma Örneği*

7.10. Hayat Ağacı Yanışı

Dinler tarihinde genellikle tek tanrılı dinlerde, ahiret hayatından sonraki hayatı yaratılışı anlatan bölümlerdeki ortak nokta ağaçtır. Anadolu'da dokumaların farklı örneklerinde kullanılan yanışların üzerinde veya yanında hayat ağacını bir yılanın beklediği görülür. Öteki dünya inancında cennette yasak kabul edildiğine inanılan ağacın meyvesini dalından alıp Havva'ya veren yılan sembolize edilmektedir. Bu mistik inanış Korkut Ata'dan Gılgamış'a ve bunun devamındaki süreçte Büyük İskender'e kadar süregelen mitolojik evrenin tüm ölümsüzlüğü arayanların bu otu bulmalarına ve yemelerine engel olmuştur. İnsanlığın varoluşlar anlamlandırmasında ölümsüzlüğü arayan insanlar, ölümden sonraki sonsuz hayat ile umutlarını sürdürürler. Bu durum yanışlarda, hayat ağacı ile simgelenir(Erberk, 2002).

Sonuç

Türk kültür yaşamının neredeyse tüm karakteristik özelliklerinin bir arada sunulduğu kültür hazinesi niteliğindeki dokumalar hakkında yeterli araştırmalar yapılmamıştır. Anadolu dokuma kültüründe yapılan az sayıda araştırma incelendiğinde kullanılan yanışların (motiflerin) anlam bütünlüğü ve plastik dil bağlamındaki çözümlemesi ise oldukça basit düzeyde kalmış veya hiç irdelenmemiştir. Yanışları genel anlamda bir bütün olarak ele alan çalışmaların yoksunluğu ve azlığı nedeniyle, dokuma sanatında kullanılan yanışlar dar bir alanda kalmış ve dokumalardaki yanışların anlamsal ifade ediş yetileri yeterince kapsamlı değerlendirilmeyip incelenmemiştir.

Bu bağlamda Malatya yöresinde yapılan saha araştırması neticesinde elde edilen kaynakların ve yanış örneklerinin tespiti oldukça önem arz etmektedir. Hızla yok olmakta olan yöreye ait dokuma kültürü ve bu kültürü yaşatmaya çalışan az sayıda kişinin yanışlar konusundaki bilgileri çalışmada

yer almaktadır. Malatya yöresi dokuma yaygılarda kullanılan yanışların tespiti ve sanatsal dil bağlamında incelenmesi oldukça derinlik ihtiva eden bir konu başlığı oluşturmaktadır.

Bu çalışmada bu konu başlığının sadece bir başlangıç basamağı olarak tutulduğu ve konu kapsamında devam niteliği oluşturacak çalışmalara zemin oluşturması adına dar bir perspektif ile ele alınmıştır. Konu başlığında zaman içerisinde ulaşılacak kaynak ve belgeler ile daha kapsamlı çalışmaların oluşturulması hedeflenmektedir. Malatya dokuma eserlerde kullanılan yanışların konu kapsamında plastik dil bağlamında ele alınması ve kaynak teşkil etmesi çalışmanın önemini arz etmektedir.

KAYNAKÇA

- Acar, B. (1975). *Kilim, Cicim, Zili, Sumak*, İstanbul, s. 13.
- Aslanapa, O. (1997). “Türk Halı Sanatının Tarihi Gelişmesi”, *Arış Dergisi*, Atatürk Kültür
- Merkezi Başkanlığı Yay., S. 3, s.18-25.
- Ateş, M. (1996), *Mitolojiler, Semboller ve Halılar*, İstanbul.
- Aytaç, S. (1995). “Yağcıbedir ve Yörük Halıları”, *Sanatsal Mozaik*, Y.1, s.52-58.
- Beck, U., Wagner, M., Li, X., Durkin-Meisterernst, D., ve Tarasov, P. E. (2014). The invention of trousers and its likely affiliation with horseback riding and mobility: A case study of late 2nd millennium BC finds from Turfan in eastern Central Asia. *Quaternary international*, 348, 224-235.
- Çoruhlu, Y. (1996). “Türk Kozmolojisindeki Yer Alan Bazı Unsurların Türk Halılarındaki İzleri”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 100, s.229.
- Deniz, B. (1998). *Ayvacık (Çanakkale)Yöresi Düz Dokuma Yaygıları (Kilim-Cicim-Zili)*, Ankara
- Deniz, B. (2000). *Türk Dünyasında Halı Ve Düz Dokuma Yaygıları*, Atatürk Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Deniz, B. (2001). Türk Dünyası’nda Halı ve Düz Dokuma Yaygıları, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Ankara.
- Deniz, B. (2003). “Anadolu-Türk Kültüründe Ölümlük Halı ve Düz Dokuma Yaygı Geleneği ve Günümüzdeki Durumu”, *Vakıf Medeniyeti Sempozyumu Kitabı*, Ankara, 12-13 Mayıs , Vakıflar.
- Dulkadir, H.(1992). Türk Dokuma Yanıçları Hakkında Sosyo-Kültürel Bir Değerlendirme, *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*, C.V (Maddi Kültür), Ankara, s. 96-97.
- Erberk, G.(1986). *Anadolu Motifleri Sergisi*, İzmir Alman Kültür Merkezi.
- Erberk, M. (2002). *Çatalhöyük’ten Günümüze Anadolu Motifleri*, Ankara.
- Ergüder, A.(2007), *Çoruh Vadisinde Düz Dokumalar*, Ankara.
- Ergüder, A. (2009). Kars Yöresi Düz Dokumaları Yayınlanmamış *Doktora Tezi*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi SBE.
- Esin, E. (1979). *Türk Kozmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar)*, İstanbul.
- Gögebakan, G. (2002). *XVI. Yüzyılda Malatya Kazası, Malatya*. Malatya Belediyesi Kültür Yayınları.
- Gökbuget, M .(1984), “Anadolu’da Göz ve Nazar Geleneği ve Bununla İlgili Pratiklerin Dokumalarda Uygulanması”, *I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu*, İzmir, s. 198-211

- Ögel, B. (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. IV. Cilt, Ankara.
- Gönül, M. (1956). Türk Halı ve Kilimlerin Teknik Hususiyetleri, *Türk Etnografya Dergisi*, S.1, Ankara. s. 81-82.
- Görgünay (Kirzioğlu), N. (1987).Anadolu'da Cecim Çeşitleri. III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, C. V, (Maddi Kültür), Ankara, s.139-150
- Görgünay , N. (2001). *Altaylardan Tuna Boyuna Türk Dünyasından Ortak Yanışlar*, Ankara
- Mülayim, S.(1994). Kökboyalar Üzerine Birkaç Not. *Türk Dünyası Araştırmaları, Türk Halıları Özel Sayısı*, S.32, s.134-136
- Mellaart . J.(1989). “Dünya Tarih Öncesinin Eşi Olmayan Eserleri Çatalhöyük'ün Kazılmayan Katlarında Duruyor”, *Arkeoloji ve Sanat*, S. 42 / 45, s.20.
- Parlak. T. (2007). *Tur-an Yolunda Aral'ın Sırları*, Ankara, s.35;
- Petsopoulos. Y. (1979). *Les Kilims, Tapis Tissés et Brodus du Moyen-Orient*. Freiburg.
- Sinanoğlu, F. ve Sinanoğlu, F. (2012). 21. yüzyıl Malatya'sında Batıl İnançlar. *TÜBAR*, XXXI, 239-257.
- Tarcan, H. (2003). *Tarihin Başladığı Ön -Türk Uygarlığı: Resmi Tarihin Çöküşü*, İstanbul.
- Taner, N. (1984). “Halk El Sanatlarında Nakışların Abecesi ve Halkbilimsel Özellikler”, *II. Ulusal El Sanatları Sempozyumu*, İzmir, s.286-324.
- Turani, A. (1976). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Ankara.
- Uğurlu, A. (1990). *Antik Çağ Anadolu Dokuma Sanatı*, İstanbul, S.43, s. 13.

Kaynak Kişiler

- B. Bayram Güngör, Uzman Tarihçi, Malatya-Yeşilyurt/2022
- Demet Yiğit, Muhasebeci, Malatya-Akçadağ, Kürecik/2023
- Döne Kalın, Ev Hanımı, Malatya-Hekimhan, Mollaibrahim Köyü/2022
- Döndü Alaca, Ev Hanımı, Malatya-Arapgir, Çobanlı Köyü/2021
- Fatma Kutlu, Ev Hanımı, Malatya-Akçadağ, Çoban Uşağı Köyü/2021
- Fatıma Söylemez, Ev Hanımı, Malatya-Yeşilyurt/2022
- Fatih Çolak, Çiftçi, Malatya- Gündüzbey/2021
- Hamit Fendoğlu, Esnaf, Malatya-Battalgazi/2021
- Hüseyin Söylemez, Emekli Belediye Nüfus Memuru, Malatya-Yeşilyurt/2022
- Kübra Bazancir, Öğretmen, Bingöl-Solhan/2023
- Metin Sözen, Emekli, Malatya-Darende, Günpınar Köyü/2021
- Murat Canpolat, Öğretmen, Klimatoloji Uzmanı, Yeşilyurt/2022
- Mustafa Kabul, Çoban Uşağı Muhtarı, Malatya-Akçadağ, Çoban Uşağı Köyü/2021

Seher Aslan, Ev Hanımı, Malatya-Yazıhan, Sinan Köyü/2022

Süleyman Demir, Öğretmen, Malatya Akçadağ/2021-2022-2023

Yusuf Söylemez, Öğretmen, Malatya-Akçadağ/2022

Zeynep Karakula, Ev Hanımı, Malatya-Akçadağ, Bahri Köyü/2022

Bölüm 3

ÇAĞDAŞ İRAN RESİM SANATINDA SAKKAHANE (SAQQAKHANE) OKULUNUN GELİŞİMİ

Şansal ERDİNÇ¹



¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,
Resim Bölümü, (Researcher id: A-5611-2019)

İran'da yeni bir sanat tarzı olarak: Saqqakhane okulu,

Her şeyden önce, Sakkahane gibi bir sürecin ortaya çıkmasının temeli ni oluşturan İran'da modernizm düşüncelerinin ve fikirlerin ortaya çıkışını açıklamak gerekir. "Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, küresel durumun etkisi altında ve bağımsızlık ve sömürgecilik karşıtı hareketlerin ardından, birçok geleneksel toplumda ekonomik, sosyal ve kültürel yapıların değişme zorunluluğu ortaya çıktı. Bu tür toplumlar, genel olarak, Batı'nın sanayileşmiş dünyasında dönüşüm modellerini uyandırdılar ve özellikle, gerçek ihtiyaçları gözetilmeksizin yeni kültürel tezahürleri çektii. Bu ülkelerin pek çok kültürel ve entelektüel bile, geri kalmışlığı telafi etmek için Batı'nın başarısını taklit etmenin bir yolunu bulmuş durumdalar. Böylece modernizm, diğer birçok fenomen gibi, bu toplumlarda yüzeysel ve görünüşte nüfuz etmiştir. Bu hareketin başlamasından bu yana yaklaşık yarım yüzyıl oldu. Bu süre zarfında, pek çok İranlı sanatçı çağdaş dünya sanatındaki gelişmelerle kendilerini bir şekilde koordine etmek için mücadele ediyorlardı, ancak bu hareketin akut sorunlarının iç koşullarına uyum modellerini uyarlama sorunu hala devam ediyor. İran'daki modernleşme hareketinin başlangıç noktası 1942'de düşünülebilir. Bu yıl Rıza Şah rejimi düştü, İran yabancı güçle tarafından işgal edildi ve daha önceki baskı atmosferi çöktü. Kısa bir süre önce, Rıza Şah döneminin resmi sanatının en önde gelen temsilcisi olan Kamal al-Molk'ün ölümü ve Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kurulmasıyla birlikte Fransız kültürünün mutlak tahakküm süresi fakülteyi yönetti. Bazı yabancı öğretmenler de eski Kamal al-Molk öğrencileri ile birlikte orada çalıştılar. Birkaç yıl sonra, İran-Sovyet Kültür Derneği'nin (1946) ilk sergisinde Empresyonist eğilimler ortaya çıktı. İlginçtir ki, bu sergideki empresyon resimlerden bazıları Kamal al-Molk gözetiminde daha önce eğitilmiş olanlardır. Güzel Sanatlar Fakültesinde, Ahmed Esfandiari, Abdullah Ameri, Mehdi Vishkaei, Manouchehr Yektaei ve Kazemi gibi öğrenciler öne çıktı ve Post-Empresyonizm'e ilgi çektii. Bununla birlikte, kolejnin eğitim durumu, gençleri maceracı hareketlere meraklı tutacak şekilde oldu.

Aynı yıllarda, öğretmenlerden biri (Jawad Hamidi) ve fakülteden birkaç mezun (Kazemi, Jalil Ziapour ve Mahmoud Javadipour) çalışmalarına devam etmek için Avrupa'ya gitti. Paris'te ve Andrea Lat stüdyosunda Kübizm'le tanışan Ziapour, döndükten sonra birkaç ressam ve şair ile birlikte "Savaşçı Horoz" The Fighting Cock Society (Farsi: *یگنج سورخ یرنه نمجنا*) okulunu kurdu ve büyük bir tutkuyla modern resim uygulamalarını desteklemeye başladı. Bu, Javadipour, Kazemi, Hamidi ve Houshang Pezeshknia gibi Yenilikçilerin yer aldığı ilk Tahran galerisi Apadana'nın kurulmasıyla aynı zamana denk geldi. Böylece, 1940'ların sonlarından bu yana, şiir ve sanat alanında "eski" ve "yeni" mücadeleler, petrolün millileşmesi sırasında ve 1953 darbesinden sonraki yıllarda yoğunlaştı ve devam etti (Özellikle, grubun Mehregan Kulübü'ndeki performansları yeni ve eski tablolarla başa çıkmada daha belirgin

hale geldi). Bu şekilde diğer sanatçılar yeni yöntemlerle Avrupa'ya geri döndü. Modern ressamların faaliyetlerinin gelişmesiyle birlikte, ülkenin kültürel otoritelerinin dikkatini nihayet çekmiştir. İlk Tahran Bienali'nin (1958) başlatılması, modernleşme hareketinin onaylanmasında en önemli resmi hükümet eylemiydi. O çağda Ziapur Kübizm'in destekçisi ve modernist ressamların lideri olarak tanınmaktaydı. Fakat o herhangi bir nedenle inanan bir kübist değildi. Kısa bir süre sonra, o şekilleri ve temaları basitleştirmeye çalışan André Lat gibi ustalardan, Qajar dönemi sanatından ve etnik ve kırsal sanatın uygulanmasından ilham alarak kendi yöntemlerini buldu. Aslında, Ziapour, eski görsel geleneklerin öğelerini kullanan ilk yenilikçiler arasında yer almaktadır. (Aynı yıllarda Nasser Ovisy, Jaza Tabataba'i ve diğer bazı ressamlar da çalışmalarında bu tür eğilimler gösterdiler). Ancak Ziapour, resimlerinden daha fazla kişiliğinden, öğretilerinden ve yazılarından dolayı etkiliydi.

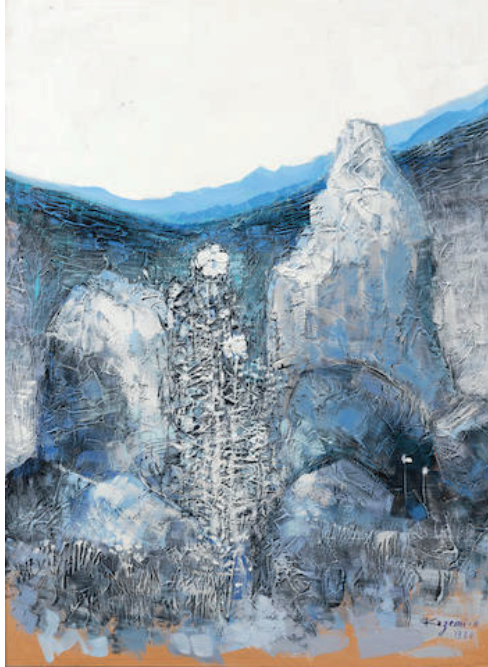
Marco Gregoryan, yeni İran sanatının gelişiminde bir diğer etkili figürdür. Roma Sanat Okulu'nda eğitim gören Gregoryan İtalyan Ekspresyonist sanatçıların elde ettiği bulguları İran'a getirdi. İran'a döndükten sonra (1954), Estetik Galerisi'ni kurdu ve öğrencileri yetiştirdi. Ayrıca, Tahran Bienalinin açılışı için de çok çaba gösterdi. Gregoryan'ın zihinsel durumları ve maceralı sorunları görselleştirmeye özel bir ilgisi vardı. Auschwitz adlı son resmi, ölümün eşiğinde çaresiz insanlara gösterilen on üç parçadan oluşuyordu. Son parçada ise yalnızca bir siyah kül yüzeyi yıkımın felaketi olarak görüldü. Bundan sonra Grigoryan, toprak, saman ve polyester gibi malzemelerle soyut kabartma eserler üretmeye başladı. (Kavramsal sanat ve Minimal Art akımlarını tanıması onun basit ve geometrik şekillere yaklaşımını kuşkusuz etkilemiştir).

Hannibal Al Khas, mitolojik ve dini temalarla bir çeşit ekspresyonizm kullandı. O Amerika'da sanat eğitimi aldı. İran'a döndükten sonra (1960), sanat okullarında ders vermeye başladı. Sonra Gilgamesh Galerisini kurarak genç ressamların sanatsal ayaklarından biri oldu. Al-Khas, resminde, Mezopotamya ve Eski Persler kabartmalarından esinlenmiştir. İlk çalışmalarında, heykel sıraları ve harika sessiz renklerin kullanımıyla gizemli ve yarı-sürrealist çalışmalar yarattı. Daha sonra renk ve şekiller yoğunluğuna açıkça ekledi. Bununla birlikte, Al-Khas sanatında bir tür ilkelcilik, zaman zaman çalışmaları için çağdaş dünyadan temalar seçmesine rağmen, sürekli bir unsurdu.

Mohsen Vaziri Moghaddam, Güzel Sanatlar Fakültesi'nden mezun olduktan birkaç yıl sonra İtalya'ya gitti. İkinci Tahran Bienali'nde (1960) ilk kez, Roma'dan gönderilen gayri resmi çizimler (ENFARMEL) ilgi gördü. (Daha önce tanınmış İranlı unsurlarını yarı-kübist kompozisyonlarında kullanıyordu). İran'a (1964) geldikten sonra, Vaziri, öğretme ve sanatta ciddiyetle soyutlamanın akışını güçlendirdi. Amacı, en saf görsel ifadeyi elde etmek için Avrupa soyut sanatın öncülerinin fikirlerini takip etmektir. Bu nedenle, çeşitli çalışma dönemlerinde -kumlu kombinasyonlardan, metal ve plastik parça-

lardan hareketli ahşap hacimlere kadar- her zaman en soyut alan, biçim ve hareket kavramlarını dikkate almıştır.

Hossein Kazemi, soyut ve heykelsel resim alanındaki çeşitli deneyimlerden sonra, son yıllarda özlü ve anlamlı bir yöntem elde etti. Son çalışmasında yüzleşme ve karşı-uyum teması her zaman tekrarlandı. O bir öğretmen olarak, gelecek nesiller için de iyi bir rehberdi. Aslında, modernleşme hareketi, Shokouh Rezaei gibi yeni öncü ve öğretmenlerin rehberliğinde bir zafer gibi büyüdü ve kısa sürede farklı eğilimler dalgası ortaya çıktı.



Resim 1-1: İran Sanatı: Hossein Kazemi Eseri
<https://www.bonhams.com/auctions/23623/lot/109/>

1960'larda kültürel modernleşme önlemleri arasında yeni sanatın resmîleştirilmesi vardı. Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü (daha sonra Kültür ve Sanat Bakanlığı olarak adlandırılır) birçok yenilikçi sanatçıları işe aldı. Kısa bir süre sonra Kraliyet devletine dayalı bir vakıf kuruldu ve birkaç devlet kurumu ve hatta bazı özel sektör kurumları, yenilikçi sanatçıları destekleme genel politikasını izledi. Yabancı bağlı kültür dernekleri ve yeni açılan galeriler de büyük ölçüde yeni sanat eserlerini tanıtıyordu. Bienallerin düzenlenmesi, ödüller verilmesi, seyahate ve çalışmaya harcama, uluslararası meclislerle iletişim kurma, bir sanat akademisi kurma, yabancı öğretmenler işe alma ve eğitim programlarını değiştirme gibi etkinlikler modernizasyon hareketinin gelişiminde ve gelecekteki dönüşümünün yönünü belirleme konusunda çok etkili oldu. Bu politikalar, bir yandan, İran'ın görünümüyle dekoratif bir resmin gelişimine zemin hazırlamış, bir yandan da ressamların Batı sanat

fenomenine dikkatini çekmiştir. Bu süreçte, çok sayıda taklit kompozisyon ve birkaç yeni eserler özel alıcı ve alıcılarını getirdi. Bu sanatsal akışın amacı, İran toplumuna derinlemesine nüfuz etmek yerine, yabancıların dikkatini çekmek ve ülkenin sınırlarının ötesine geçmek oldu. Pek çok ressamın, İran'ın "kimlik" bulma çabaları, büyük ölçüde, geçmişin onurlarını hatırlamayı tercih eden kültürel operatörlerin arzusuna uyarlandı. Buna rağmen, modernleşme hareketi hükümet politikasının etkisi altında değildi. Çağdaş İran resminde derin bir dönüşüm talep eden aydınlar ve sanatçılar, biçimsel resmi sanat akışı farklı şekillerde tepki gösterdiler. (Qandriz Salonu etkinliği, bu tür bir reaksiyonun bir örneği olabilir).

Bu yıllarda, bazı sanatçılar keşif ve gezilerini popüler modernite gösterilerinden uzak tutarak çalışmaya devam ediyor. Qandriz, bir deneyimin ardından yarı soyut çalışmasına yüz getiriyor; fakat bu eğilimde etnik hafızanın derinliklerine bir yol bulma kararındadır. Zen'in estetik içgörüsüne dayanarak, doğayı temsili olarak bir şekilde doğayı kucaklayan Sepehri, nesnelerin dünyasında ve bazen de biçimsel soyutlamanın sonuna kadar şiirsel bir vahiy peşinde koşuyor. Modern resim dilinin bilgili ve ustası olan Abolqasem Saeedi, sadece köklerini vurgulamak amacıyla geleneğe döner. Bu nedenle, resimlerinde eski sanatın tanıdık unsurları değil, eski bir kültürün ruhu tanımlanabilir. Saeedi hala doğa ile ilgilenir, birkaç yıl boyunca sadece bol yapraklı ve dallı ağaçlar, çiçekler, yapraklar ve iç içe geçen kavisli çizgiler ve boyalı dairesel lekelerle resim yapmakta. Onun kaligrafik tasarımında ve parlak renklerinin titreşiminde geçmişin şimdiki çağda görülmesinin bir ifadesidir. Saeedi, bir sonraki istikrarlı ve simetrik natüremort eserlerinde, geçmişin ayak izini göstermek için zamanı durdurmuş gibi görünüyor. Bahman Mohassess, Sepehri ve Saeedi'nin karşı noktasında bulunmaktadır. O İtalya'daki yılları boyunca, Avrupa'nın entelektüel kültürünü derinden özümsemiş ve doğu mirasına atıfta bulunma kaygısına bakılmaksızın kendine ait sert bir ekspresyon stili bulmuştur. Onun sorunu, acı bir dille tanımlanan çağdaş insanın trajik durumudur. Mohassess'in resmi herhangi bir dekoratif çekicilik veya hassas ifadeden arınmış. Buna rağmen, o zamanın çeşitli sanat alanında özel bir yere sahiptir.

O zamanın resmi sanatı iki tamamlayıcı yoldan ortaya çıktı: modern soyutlama ve yeni gelenekçilik. Batı'da soyut eğilimlerin artması ve çeşitliliğinin artması İran'ın modern resminin büyük bir bölümünü etkiledi. Geçmişte Kübist ve Ekspresyonist modaları kullanarak doğal formları çözmek ve basitleştirmek için kullanılan bazı İranlı Aydınlatma Ressamları, saf form ve renk uygulamasını rasyonel bir şekilde arayışlarını sürdürdüler. Bazıları önceki deneyimlerinden bırakıp çeşitli soyutlama yöntemlerini seçti. Bazıları yirminci yüzyılın soyut sanatı ile İran'ın geleneksel ve uygulamalı sanatı arasındaki ilişkiyi esas tutarak, çizgi ve nakışın resmi ilişkilerine vurgu yaparak resimlerine yön verdi. Önceleri, Sheibani, Shahoogh ve Mansoureh

Hosseini gibi ressamalar soyut dışavurumculuğa girmişti. Ancak Behjat Sadr ve Mohsen Vaziri'nin Tahran'ın üçüncü Bienali'ndeki çalışmalarının başarısından sonra, geniş bir soyut eğilimler dalgası ortaya çıktı. Bu süreçte Op Art, Kinetik Art ve Minimal Art eserlerinin kullanımı da popüler olmuştur. Geleneksel veya yeni unsurlar kullanan birçok ressam soyut, dekoratif, inşa edici ve etkileyici deneyimler kullandı. Bunların arasında- Sadegh Barirani, Hosein Zenderoudi, Massoud Arabshahi, Gholamhossein Nami, Sadegh Tabrizi, Siraak Molookian ve Sonia Balasanyan-Grigoryan, Vaziri ve Kazemi gibi öncülerinin soyut eserleri ile birlikte yerli ve yabancı sergilerde yer alan ünlü isimlerdi.

Aslında köklü ve sanatsal bir okul olmayan Sakkahane Okulu, geleneğe yeni bir tablo çizdi. Ataların mirasının çağdaş biçimlerde yeniden inşası, uluslararası sanat koleksiyonlarında puan kazanmanın uygun bir yolu olarak kabul edildi ve Tahran'ın dördüncü bienali'de (1964) doğrulandı. Belirtildiği gibi, geçtiğimiz yıllarda bir dizi yenilikçi geleneksel konulara ve materyallere yöneldi. Nasser Ovisi, Selçuklu ve Qajar sanatının görüntüleriyle göz alıcı ve yaratıcı perdeler inşa etti. Jaza Tabatabai, esprili bir şekilde Qajar türünden ve halk sanatından ilham aldı. (O endüstriyel hurdaları efsanevi yaratıklara dönüştüren yaratıcı bir heykeltıraştı. O yıllarda modernizmin tanıtımına "Yeni Sanat Galerisi" kurarak katkıda bulundu.) Zevkli ve meraklı heykeltıraş, Parviz Tanavoli de eski deneyimlerden yararlandı. Mansoureh Hosseini de son zamanlarda hat kompozisyonu ritmini ve Kofi alfabelerini soyut kompozisyonlarında kullandı. Fakat şimdi, Dekoratif Sanatlar Akademisi'nde okuyan birçok genç ressam, çeşitli Farsça çizgileri, tasarımları, karo ve halı renkleri ile kırsal ve halk resimlerini yeni şekillerde birleştiriyor. Çalışmalarına "Sakkahane" adı verildi çünkü geçmişin dini ve sanatsal kültürüyle bir bağlantısı varmış gibi görünüyordu. Kısa bir süre sonra Sakkahane Okulu'nun kurucuları orijinal sınırlarının ötesine geçti. Başta Paris'te çalışan ve inovasyon için motivasyonu daha güçlü olan Zenderoudi, kısa sürede sonra büyü benzeri kompozisyonları ve halk temalı motifleri bıraktı ve parlak çizgilerin ve renk tonlarının görsel kalitesine ve galaktik alanların görselleştirilmesine döndü. (Muhtemelen, Op Arttan aldığı etki tarzını değiştirdi). Sakkahane ile başından beri fazla bir ilgisi olmayan Arabshahi'ni çalışmaları, yapısal bir tema haline geldi. (O yıllarda Arabshahi çanak çömlek, bakır ve beton gibi malzemelerle büyük ölçekli kabartma yapmaya başladı).



Resim 1-3: İran Sanatı: Jalil ZiaPour Resim 1-2: İran Sanatı Kourosh Shishegaran

Hossein Zenderoudi ile aynı zamanda çalışmalarına başlayan Faramarz Pılamam, eskisinden de daha fazla kaligrafiye yakınlık göstermeye başladı. Aslında, Sakkahane Okulu uzun sürmedi, ancak çeşitli dekoratif eğilimlerin önünü açtı. Yeni gelenekçilik başka etkiler de gösterdi. Sülüs hattının biçimsel özelliklerinden yararlanan Mohammad Ehsae ve kırsal mimarının şeklini ve dokusunu deneyimleri için kullanan Parviz Kalantari gibi sanatçılar. Mesele, “İran” tarzını elde etmeye yönelik bir girişimin uygulamalı sanatın kaynaklarının görünür ve bazen eğlenceli algılarını başlatmasıydı. Ve bu geleneksel unsurları yeni biçimlere uyarlama çabası, resmi sanatı kafa karıştırıcı hale getirdi.

1970’lerin ilk yarısı resmi sanat karmaşasının zirvesiydi. Bu yıllarda Batı sanatının dönüşümlerinin yansıması çok hızlı bir şekilde İran’a geldi. Tahran’da Çağdaş Sanat Müzesi’nin açılmasından (1977) ve Batı Yeni Sanat’ın tanıtımından önce bile postmodernizmin ilk belirtileri burada ortaya çıktı. Yeni akımların etkisi altında olan bazı insanlar geçmişin deneyimini bıraktı, ancak çoğu yerleşik şablonları tekrarlamaya devam etti. Bununla birlikte, resmi sanatın saçaklarında, figüratif resim alanında hareket az çok belirgindi. Mohasses, AlKhasa, Saeedi ve Sepehri gibi sanatçılar yöntemlerini sürdürdüler. Fresk tarzını tecrübe eden tek İranlı sanatçı Muhammed Hassan Shirdal, sosyal konulu duvar resimlerine döndü. Manouchehr Safarzadeh, inferno dünyasında şaşkınlık ve yalnızlık hikâyelerini keşfetti. Rahim Najfar şehitlerin durumunu anlattı. Aydın Aghdashlou, Rönesans öğretmenlerinin kasıtlı imha sürecinde zaman içindeki değerlerin kırılmasını hatırlattı. Ay-

rıca, Nikzad Nojourni, Nahid Haghighat ve Alireza Espahbod gibi genç ressamların her biri, çalışmalarında zamanın endişelerinin bir yansıması olarak yer aldı. Leili Matin Daftari ve Parvaneh Etemadi kişisel yöntemleriyle de, insanların ve nesnelerin varlığının basit bir tarifini verdi. Öte yandan, bazı öğrenciler eski Sovyet resminin ve Meksika duvar resminin bir modellemesi olarak sosyal gerçekçiliğe eğilim göstermiş ve ortak girişimlere karşı protesto göstermişlerdir. İran İslam Devrimi, sadece Muhammed Rıza Şahın resmi sanatının gidişatını kesmekle kalmadı, aynı zamanda tüm modern sanatı tarihi bir olaya karşı karşıya getirdi. Yenilikçilerin bir kısmı yurtdışına taşındı, bir kısmı da bir süre resim yapmayı bıraktı ve birçoğu günün iradesinden veya herhangi bir nedenle etkilenerek çalışma şeklini değiştirdi.



Resim 1-4: İran Sanatı: Hossein Zenderoudi

Bazıları önceki uygulamalarının evriminde güçlü ve etkili çalışmalar yarattı. Bununla birlikte, devrimden birkaç yıl sonraya kadar, modernleşme hareketinde kayda değer bir ilerleme olmamıştır. Geçmişteki deneyimlerin gözden geçirilmesinden ve dünyadaki çağdaş sanatın kazanımlarına dair daha fazla tefekkür sürecinden sonra, 1980'lerin ortasından bu yana yeni bir çaba başladı. Kuşkusuz, yeni neslin modern ressamları, konumlarının hassasiyetinin çok iyi farkında ve aramalarında çok titizler. Ancak, uyum ve sanat icat sürecinde hala sağlam ve kapsamlı bir sonuç elde edilmiş gibi görünmüyor.

İran resminin asıl rönesansı mevcut heykelin devam etmesini gerektiriyor. (Pakbaz, 2007: 597-591).

Sakkahane (Saqqakhane) Okulu'nun Yaratılışı ve Tarihi:

Sakkahane Sanat Okulu, 1960'larda İran'da oluşturulan bir harektir. Modernleşmenin, gelenekçilerin ve modernitenin mücadelelerinin ortasında, uluslararası arenasındaki birçok ortak okul, popüler sanat ya da pop sanat dönemi geçiyordu ve devrini bitiriyordu. Bazı İranlı yenilikçi sanatçılar bugün İran sanatındaki gelişmeler ve hatta hat sanatı alanındaki yenilikler üzerinde büyük bir etkisi olan yeni bir okul yarattılar, bu okul veya sanat hareketi daha sonra Sakkahane Okulu olarak tanındı.

Bu sanatçılar, ulusal ve geleneksel güzelliklerin yeniden tanımlanmasını istedi. Ya da başka bir deyişle, bu kültür sanatçıların, ulusal kültürün bakış açılarına olan sevgisi ve küresel kültüre geniş bir bakış açısıyla, ulusal-uluslararası bir okul kurması öngörülmüştür. Ve belki de ilk eğitim olmadan ve okulun kurulmasına doğru doğal bir şekilde bile olsa, tapınaklarda ve tapınaklarda yaşayan insanların çevresine ve görsel unsurlarına ve ibadet yerlerine yaklaşımları, bu nesnelere çağdaş mekanlarda yeniden tanımlanmasına neden oldu. Ve yeni ve yenilikçi bir organizasyonda, yeni ve kabul edilebilir bir yenilik haline gelir.

Köken:

“Eski Tahran” adlı kitabın yazarı Cafer Şehri sakkahane hakkında şöyle diyor:

Sakkahane, İran geleneksel mimarisinde kamu alanlarda mahallenin dükkan sahipleri ve ahalisinin, yoldan geçen susamışlar için yaptıkları küçük mekanlardır. Sakkahane genelde içinde içme suyu dökülen ve zincirle küçük kaselerin bağlandığı büyük bir taş kaptı. Sakkahaneler genelde başta hizmet yönü olan ve kurucularının sevap işlemek hedefi ile yapılan yerdi. Bazı sakkahaneler daimiydi ve bazıları ise özel zamanlarda ve özellikle Muharrem yas merasimi mevsiminde kurulurdu.

“Sakkahane'nin küçük alanı genellikle Şii Müslümanların eski mahallelerinde semboliktir ve bize her biri farklı hiziplere ve ayrımlara sahip olan Hazret-i Hüseyin isyanının destanını hatırlatır, ancak her birinde öğeler ve nesnelere ard arda tekrarlanır. Basitliğine rağmen, Sakkahane'de her şeyin özel bir anlamı vardır: demir kafes pencereler, ışıklı ve sönük mumlar, su, renkli kumaşlar, bakır el çalşmaları, parlak renklerde çeşitli simgeler, su depolarında büyük kubbeler, hepsi anlam taşıyan ve semboliktir. Sakkahaneler genellikle kamuya açık yollarda inşa edilir ve susuzluk giderilmesi için su sağlama niyetindedir. Ancak ek olarak, Şii'lere göre, sakkahanelerin suyu kutsanmış. Sakkahane duvarlarına, su tanklarına ve diğer yerlere yazılan çizgiler, en çok İmam Hüseyin ve onun arkadaşları, özellikle de Abolfazl el-Abbas'ın methiyesi

ve Kur'an ayetlerini şiir ve cümleler olarak içermektedir. Metal ağ, dinin büyüklerinin dualarının sembolüdür. Su rezervuarındaki kubbeler ayrıca İmam Hüseyin'in tapınağı ile de ilgilidir. Bu şekilde sakkahaneler, hatta hüsseiniyeler, sadeliği olmalarına rağmen, görüntüler bakımından zengin bir koleksiyondur. Sakkahanelerin renkli resimler ve dekoratif motiflerle yazıtları, dini sloganlar üzerine yazılmış renkli bayraklar, afişlerin üzerinde küçük armalar, Hz. Abbasın Aşura günü elinde taşıdığı İmam Hüseyini ifade edecek bir semoldür ve Muharram ayının yas töreninde tavus kuşu tüyü gibi bazı dekoratif unsurların, farklı kuşların minyatür metal heykellerinin olduğu büyük Sembolik metal bayrak, bu dini kompleksin unsurlarıdır." (Emami, Çağdaş Sanatlar Müzesi sergisi broşürü, 1978)

Bu İran formlarını içeren hazineydi ve bu sanatçılar onu arıyordu ve bu sanatçılar kaybedilen kimliklerini bu formlarda bulabilir ve böylece bir İran kimliğine sahip olurlardı. Sakkahane'den bir ressam olan Nasser Oveisi, açıkça şöyle diyor: "Çağdaş bir ressam olarak, çalışmalarımın bir İran kimlik kartına sahip olmasını her zaman denedim." (Oveisi, 1978, s. 10) Aynı zamanda biçim ve ulusal kimliğin birleşiminden de bahseder: "Yirmi yıl önce Batı kültürünün gölgesinde kalmamamız gerektiğini düşündüm ve o kültürünün İran'a gelen Batı teknolojisi ile birlikte dahil olmasına izin vermemek istedim. Batı teknolojisini kullanmamıza rağmen sanatsal kişiliğimizi koruyabileceğimize inanıyorum." (Oveisi, 1978, s. 10)

Sakkahane sanat hareketi, 1960'lı yılların entelektüelleri ve sanatçılarının modernizme ve Batı kültürünün etkisinin yayılmasına karşı bir tepki olarak görülebilir.

Sakkahane Okulu Öncüleri:

"Sakkahane okulunun başlangıcı, Hossein Zenderoudi'nin eserleri ile düşünülebilir ve Parviz Kalantari, Faramarz Pilaram, Zahra Tabatibi, Parviz Tanavoli, Mansour Ghandris ve Massoud Arabshahi gibi insanlarla birlikte. Bazıları Naser Oveisi'yi de bu guruba dahil ediyorlar. Belki de bunun nedeni, sanatçının İran halk sanatındaki çalışmalarıdır. "Çağdaş İran resminin öncülerinden" sonra, kendilerini "modern İran sanatçısının ikinci nesli" olarak görenlerden biriydi." (Goodarzi, 2002: 67) Mevcut hikâyenin en önemli kurucularından biri olan Parviz Tanavoli, grubun çabalarını ve hayatta kalanların çalışma şeklini şöyle açıklıyor: "1962 civarında bir gün, ben ve Hossein Zenderoudi Hz. Şah Abdul Azim'e gittik ve orada satışa sunulan çok sayıda dini basılmış resme dikkat çektik. O sırada, ikimiz de işlerinde kullanabileceğimiz çeşitli İran malzemeleri arıyorduk ve bu resimleri aldık ve eve döndük. Formlarının sadeliğini, içlerindeki rolleri ve etkileyici renklerini tekrarlanmasını beğendik. Hossein Zenderoudi'nin onlardan ilham alarak çalıştığı ilk projeler aslında Sakkahane'nin ilk sanat eserleydi." (Emami, Çağdaş Sanat Müzesi Broşürü, 1978)

“Sakkahane okulu” terimi:

Karim Emami 1963 yılında, “ Sakkahane Okulu” ünvanını seçti. Emami o yıllarda çeşitli gazetelerde sanat olayları hakkında yazılar yazan tercüman, eleştirmen ve gazeteci idi. Şöyle yazıyor: “Resimde çizginin ortaya çıkması, 1962’lerin başında, birkaç izleyiciye Sakkahane havasını hatırlattı. Daha sonra, bunun kullanımı genelleştirildi ve İran sanatının geleneksel formlarını başlangıç noktası olarak kullanan hem ressam hem de heykeltıraş olan tüm sanatçılar, yalnızca Pers alfabesi ile uğraşanları değil, çalışmalarında hammadde kullanlar bu terim ile kategorize oldular.” (Pakbaz, 2007: 307)

Her ne kadar bu isim bütün grup için tamam olmasa da, Emami’ye göre: “Her halükarda, bu isim kullanılmış ve başlangıçta kapsamlı ve herkesi tatmin edecek bir isim yoktur zaten. İlk başta her isim yalnızca bir kişiyi veya bir şeyi tanımlamanın bir yoludur ve ismin tüm iyi ve kötü özellikleriyle sonunda ortaya çıkar” (Emami, Çağdaş Sanat Müzesi Broşürü, 1978)

“Onlardan bazıları, Qandriz gibi, kendi yöntemlerini geliştirmek için insan unsurlarını ve nesnelerini, geometrik şekiller ve dekoratif tasarımlar haline getirecek kadar basitleştirdi.” (Emami, Çağdaş Sanat Müzesi Broşürü, 1978)

Sakkahane okulunun dikkate aldığı unsurlar:

Bu sanatçıların en sevdiği unsurlar, uzun zamandır geleneksel insanlar tarafından kullanılan gibi ikonlardır: kapılar, kilitler ve anahtarlar, değerli ve hediyelik eşya yerlerinin süslemeleri, yüzük takıları ve muskalar, kâseler ve tabletler. Aslında, estetik geleneksel toplumun etiyle, derisiyle ve kaniyle karışmış durumdaydı. Bu arada çizgi, bu tür yerlerde sürekli bulunan unsur ve tabakların ve yüzüklerin takılarında kullanılan bağımsız bir eleman olarak sanatçıların ilgisini çekti. Tüm nesnelere ve görüntüler üzerinde derlenip derlendiklerinde, çizgiyi yeniden tanımlayarak ve yeniden tasarlayarak, yeni kompozisyonlar ekleyerek ve inşa ederek çizgiyi yeniden tanımladılar. Böylece Sakkahane’nin kalbinde yeni bir görsel görünüm doğdu ve Kufi’nin hatı 1.400 yıl değişikliklerden sonra yeni bir dile ve ifadeye geçti. (Eslampour, 1974: 55 ve 56)

Aslında, kaligrafi öğelerinin kullanımına ek olarak, Şii kültüründe gizlenen dini sembollerin ve öğelerin, en önemlisi de Ashura sembollerinin kullanılması, Sakkahaneliler arasında ortak bir temaydı.

Sakkahane okulunun sürekliliği:

Sakkahane okulunun sürekliliğini, sanatçıların çabalarının ortak ölçütleri ve özellikle de dini-sanatsal mirasa olan güven ile belirlemek istiyorsak, bu okul yirmi yıldan az sürmedi ve grubun sanatçıları aynı deneyimlere farklı şekillerde güvendiler. Gerçi Mansour Qandriz bir otomobil kazasında öldü,

Faramarz Pilaram devrimden sonra öldü ve hat-resim çalışmalarına ölümüne kadar devam etti. Hayatta kalanlar, her biri küçük dünyanın köşesinde, evden uzakta, kaybolmuş kimliklerini başka bir biçimde aramaya devam ediyorlar. Sakkahane okulunun akışı, grubun sanatçıları tarafından durduruldu, ancak çabaları, deneyimleri ve yolları çağdaş İran sanatı üzerinde kalıcı bir etkiye sahipti. Bu düşünce tarzı, Jafar Roohbakhsh, Parviz Kalantari, Mansoureh Hosseini, Rahim Najfar, Shahla Habibi, Mohammad Ali Taraghizadeh, Zahra Rahnavard ve diğer bazı sanatçılar tarafından, İran görsel sanatlar alanında başka okullar ve sanatsal akımlar yaratarak takip edildi. (Goodarzi, 2006: 67)

Özetle Sakkahane hareketi:

İran’da, Avrupa tarzındaki modern sanat, on yıllar sonra kuruldu ve sanat eserleri, İran toplumunun dönüşümlerinin bir işareti olmaktan fazla, sadece Avrupa sanatından örnekler olarak gibi görünüyordu. 1950’lerde sanatçılar sonuç çıkmayan tartışmaları üstlendi, ancak 60’lı yılların başlarında ulusal, kültürel, dini ve etnik kimliğin geri alınması pek çok sanatçı için merak kaynağı oldu. Bu dönemde siyaset ve siyasi düşünceler birçok sanatçının dikkatini çekti. Soyut resimlerle birlikte ilgi çekici bir anlatı resim oluşturuldu. Pek çok ressam etnik ve dini mitleri kullanarak eserler yarattı ve diğerleri kişisel soyutlama, keşif ve sezginin yolunu açtı. Altmışlı ve yetmişli yılları İran resim sanatı için muhteşem bir dönemdi. Bu dönemin sanatı politik meselelerden etkilenmiştir. O yıllarda, bağımsız basın biraz güçlendi ve birçok İranlı sanatçı yurtdışında eğitim gördü. Galeriler yaratıldı ve sanatçılar modernist hareketle bir araya geldi. Modernizmin iranize edilmesi baskın bir ruh olarak düzene sokmak toplumun kültürel hareketlerine kabul edilir ve hatta resmî kurumlarının desteğini güçlendirir. Ancak, bu eğilim üzerinde etkisi olan güçler Jalal Al Ahmad ve Dr. Ali Shariati gibi modernizmi eleştiren yerli düşünürler tarafından irdelenir. İran-İslam kültürüne geri dönüş, düşünürlere göre, İran ve Batı kültürü arasındaki çatışmanın temel çözüm sayılıyordu. Bu düşünce aynı zamanda çağdaş İran sanatı üzerinde de önemli bir etkiye sahipti ve bu görüşün İran’ın resim ve diğer görsel sanatlar alanındaki en önemli etkisi, “Sakkahane” olarak adlandırılabilir tarzı oluşması oldu.

KAYNAKÇA

Kitap:

- Algar Hamid, (1998) “ Humeyni”, DIA, İstanbul, XVIII.
- Adonis. (2013) “Sufizm ve Sürrealizm”, İnsan Yayınları:583, İkinci baskı, İstanbul.
- Wijdan, A.(editör), (1989), ”Contemporary Art From The İslamic World”, Scorpion Publishing Ltd, London.
- Wijdan, A. (1997),“Modern İslamic Development and Continuity”, University Prjess of Florida, Florida.
- Avani, G. (1997), “Hikmet ve Sanat (Makaleler), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Ayvazoğlu, B.(2013), “ Aşk Estetiği”, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Bahnessi, A. (2008) Sanat ve Estetik Yaratıcılık, İslam Kültürü, Çev. Nebi Mehdiyev, Cilt 5, T.C.Kültür Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, 3154, Kültür Eserleri Dizisi 434, Ankara.
- Bologhi,S., Gumpert, L.(2002) ”Picturing İran, Art, Societyand Revolution”, İ.B. Tauris Co.Ltd.,Londra.
- Burchardt, T.(2012), “İslam Sanatı Dil ve Anlam”, Çev. Turan Koç. Klasik Yayınları, İstanbul.
- Christies’s, Dubai, “Modern and Contemporary Arab, Iranian and Turkish Art Part 1”, Christie’s Auction Catalog, 25.10.2011.
- Daftari, F.D ve Layla, S. (2013-2014), “İran Modern Exhibition”, Asia Society Museum-Newyork.
- Catalogue (6.9.2013-5.1.2014), Yale University Press, London.
- Eigner, S. (2010), “Art of The Middle East, Modern and Contemporary of The Arab World and Iran”, Merrel Yayınevi, Pennsylvania State Üniversitesi Yayını, Amerika.
- Eldem, E. (2007),”Doğuyu Tüketmek”, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul.
- Giovanni, Curatola. (2010), Art From The İslamic Civilization, From the Al-Sabah Collection, Kuwait, Skira Editore S.P.A.,Torino.
- Gray, B. “Persian Painting”, Iris Colour Books,1947, Londra.
- Hançerlioğlu, O. (1979), “Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar”, Cilt 6, İstanbul.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1973), “İslam’da Resim Yasağı ve Sonuçları”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- “İslam Sanatının 3 başkenti, İstanbul, İshafan, Delhi, Louvre Koleksiyonundan Baş yapıtlarla”, (2008), Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, İstanbul.

Metin, C. (2006), “Türk Modernleşmesi ve İran (1890-1936)”, Basılmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Muller, N.M.L ve Cotter,S. (2009), “Contemporary Art In The Middle East”, Paul Sloman (editör), Black Dog Publishing LTD., Londra.

Perçin, B. (2014), “Meriç Hızal, Retrospektif ”, T.İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Schimmel, Annemarie.(2008), “Sufizmin İlk Dönemleri”, İslam Kültürü, Cilt 5,T.C. Kültür Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 3154, Kültür Eserleri Dizisi 434, Ankara.

Tez:

ÇAĞLAR, Güler “Ortadoğu İslam Ülkelerindeki Soyutlama Geleneğinin Görsel Sanatlardaki Güncel Yansımaları” 2015 Işık Üniversitesi.

Sülün, Ebrunalan, kültürel ve görsel estetik açısından Shirin Neshat ve İpek Duben/ yükseklisanstezi, <http://www.academia.edu/> Erişim tarihi 15.6.2015)

İnternet Kaynakları:

<http://www.abdelsalameidfinearts.com/mural.html> (İzlenme tarihi 15.6.2020).

<http://www.ab-gallery.com/en/artists/reza-deerakshani.php> (İzlenme tarihi 15.6.2020).

www.abdunnassergharem.com (İzlenme Tarihi 15.6. 2020).

<http://ahmedmater.com/artwork/evolution-of-man/prints/evolution-of-man/> (İzlenme Tarihi 15.6. 2020).

<http://ahmedmater.com/artwork/illuminations/photographic-artworks-series/dyptic-hilluminations/-illumination-xv-xvi/> (İzlenme Tarihi 15.6.2015).

www.alaattinbender.blogspot.com (İzlenme Tarihi 5.4. 2020).

www.aplus.com (İzlenme tarihi 5.4.2020).

<http://www.apglobal.org/en/Artwork/5900/Untitled-Industrial-Harem/Monamarzouk> (İzlenme tarihi (15.6. 2020).

www.aragec.com (İzlenme tarihi 5.4. 2020).

www.arkitektura.al-Al Bahar-towers (İzlenme tarihi 15.6. 2020).

www.art-agenda.com580 × 407Search by image (İzlenme tarihi 15.6. 2020).

www.artam.com (İzlenme tarihi 5.4. 2020).

<http://www.artcologne.de/de/artcologne/presse/ausstellerpressefaecher/index> (İzlenme tarihi 15.6. 2020).

www.artinthecity.com-talks-to-artist- halim-al-karim (İzlenme tarihi 15.6. 2020)

<http://www.art.net/~samia/page/pagetwo/fatenpics.html> (İzlenme tarihi 15.6.2015)

www.artnews.com/2015/05/18/shirin-neshat-facing-history-at-the-hirschhorn/shirin_neshat_our_house_rahim (İzlenme tarihi 15.6. 2020)

[http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/davis7-14-](http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/davis7-14-08_detail.asp?picnum=21)

[08_detail.asp?picnum=21](http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/davis7-14-08_detail.asp?picnum=21) (İzlenme tarihi 15.6. 2020)

<http://arthopper.org/shirin-neshat-the-detroit-institute-of-art/> (İzlenme tarihi 5.6. 2020)

http://www.artmap.tv/news_detail.aspx?id=1034 (İzlenme tarihi 10.7. 2020)

<http://www.art.net/~samia/page/pagetwo/fatenpicts.html> (İzlenme tarihi 10.7.2015)

www.askart.com (İzlenme tarihi 1.5.2020)

<http://www.artslant.com/global/artists/show/18562-mona-hatoum> (İzlenme tarihi 10.7. 2020)

www.artshopsgallery.com (İzlenme tarihi 1.5. 2020)

<http://www.arttalks.org/article.php?id=1254132017> (İzlenme tarihi 10.7. 2020)

<http://artradarjournal.com/2011/05/04/contemporary-art-in-the-.../hilda-2> (İzlenme tarihi 15.6. 2020)

www.artvalue.com (İzlenme tarihi 15.6. 2020)

Bölüm 4

AVRUPALI RESSAMLARIN GÖZÜNDEN TÜRK- OSMANLI KADINLARI

Abdurrahman DEVECİ¹



¹ Doç. Dr.Trakya Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyesi,
ORCID: 0000-0003-4167-8259, rahmandevceci@gmail.com

Giriş

Osmanlı-Avrupa ilişkileri çalkantılı bir tarihe sahiptir. Konstantinopolis başta olmak üzere, birçok Bizans şehrini ele geçirip Avrupa'nın derinliklerine kadar ilerleyen Osmanlı İmparatorluğu XV.-XVI. yüzyılda bütün Avrupa'ya korku salmış olsa da giderek bu korku etkisini kaybetmiştir. XVII. yüzyılda ise Avrupa ve Osmanlı arasında ticari ve kültürel ilişkiler güçlenmeye başlamıştır. Osmanlı kıyafetleri, halı-kilimlerin renkli dünyası, desenleri ve motifleri birçok seyyahın ve sanatçının ilgisini çekmiştir. Bu ilgi ve alaka Avrupa'nın resim tuvallerinde, tiyatro sanatlarında ve gösterişli şöenlerinde yerini bulmuş ve hatta akım oluşmasına neden olmuştur.

Türk kadını elbisesi giyerek resim yaptırmak Avrupa'dan Osmanlı toprağına gelen kadınlar tarafından çok çekici ve egzotik bulunmuştur. Hatta bu ilgi Osmanlı toprağına hiç ayak basmayan bazı ressamaların bile resimlerinin konusunu oluşturmuştur.

Peki Osmanlı kadınları hangi konulu resimlerde, hangi özelliklerle yer almışlardır?

Bu araştırmacı daha önce “*Osmanlı Minyatüründe Kadın*” konulu bir çalışmayla, Osmanlı dönemindeki değişik sınıflardaki kadınların Osmanlı minyatüründeki yerini incelemiş, saray kadınından hizmetçi kadınlara, dini konulardan erotik sahnelere kadar minyatürlerde yer alan kadınlardan örnekler gösterip Osmanlı döneminin kadına nasıl baktığını açıklamıştır. Şimdi de Avrupalıların Osmanlı kadınına nasıl baktığının ve Osmanlı kadınının görevini, karakterini, ilgi alanlarını, merakını ve genel olarak hayatını, özellikle de resim sanatında nasıl yorumladığının üzerinde durulacaktır.

Bu makalede inceleme ve analiz yöntemi kullanılmaktadır. Bu yönde Türkiye’de ve yurt dışında yayımlanan dergiler, kitaplar ve internet siteleri taranmıştır.

Sorular

Osmanlı döneminde Avrupalıların genel olarak Türk kadınına bakışı nasıldır? Osmanlı kadını Avrupa resim sanatında nasıl bir öneme sahiptir? Hangi ressamalar Osmanlı kadınıyla ilgili daha fazla çalışma yapmıştır? Osmanlı kadınıyla ilgili hangi konular Avrupalı ressamalar için daha çekici ve ilginç gelmiştir? Avrupa resmindeki Osmanlı kadınıyla Osmanlı resmindeki arasında nasıl bir farklılık ve benzerlik bulunmaktadır? Bu makalede bunun gibi sorulara cevap arayacağız.

1. Osmanlı-Avrupa İlişkileri

XIV. yüzyılda Balkanlar’a giren, XV. yüzyılda Konstantinopolis’i fetheden ve XVI. yüzyılda Viyana kapılarına ulaşan Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa'nın kalbine uzun süre korku salmıştır. Ancak XVII. yüzyılın sonunda

Türk tehdidinin azalması ve yeni oluşan Avrupa imparatorluklarının kolaylaşan ticari yükselişle, Osmanlıların Avrupa görsel ve edebî kültüründe temsil edilme biçiminde büyük bir değişiklik yaşandı. Zamanla, Osmanlı İmparatorluğu yakın bir tehdit olarak değil, daha çok ziyaret edilebilecek, keşfedilebilecek ve egzotik malların satın alınabileceği ve eşyaları hatıra olarak eve götürülebilecek bir turizm merkezi olarak görülmeye başlanmıştır (<https://en.wikipedia.org>). Bu dönemde özellikle Doğu'ya ait giysilere ve görünümlere ilgi artmıştır. Bu ilginin arka planında Avrupa'nın Doğu'nun inanılmaz tekstil çeşitliliğinden büyülenmesi yatar (Himam24). Türk kıyafetleri ve eşyaları, doğuya ait desen, renk ve biçimiyle Avrupalı seyyahlar için yeni ve egzotik görünmüştür. Büyükelçiler ve tüccarlar bu hediyeliklerle Osmanlı yurdundan evlerine dönmüşlerdir. (Metropolitan Museum of Art 236). Oryantal nesnelerin prestij öğeleri ve değerli tüketim malları haline gelmesi sonucunda Turquerie (Türk Tarzı) adında kültür ve sanat akımı bile ortaya çıkmıştır (www.peramuseum.org). Osmanlı sanatı ve kültürünü taklit etmek için Batı Avrupa'da XVI. ila XVIII. yüzyıllar arasında yaygın olan Turquerie (Türk Tarzı), müzik, resim ve mimari eserlerde de sık sık Osmanlı tarzlarından ve yönelimlerinden ilham almıştır (Goodman and Nonberg, 2007: 5). Özellikle ressamlar Osmanlıların ilginç, tuhaf ve egzotik bulunan yaşamlarını, çevrelerini parlak renkler ve keskin kontrastlarıyla tasvir etmeye başlamışlardır (Stein, 1996: 438).

2. Avrupalı Ressamların Osmanlı Kültürüne Merakı

XVII. yüzyıl Avrupalı sanatçılardan en azından Gentile Bellini (ö. 1507), Nicolas de Nicolay (ö. 1583) ve Melchior Lorck (ö. 1583'ten sonra) İstanbul'u ziyaret etmiş ve orada yaşadıklarını çizmişlerdir. Bu ilgi sonraki dönemlerde de devam etmiştir. Turquerie Fransa, İngiltere ve İtalya'daki ressamları da etkilemiştir. Ancak Türkiye'de kalıp eserler yaratanlar Turquerie'nin en ünlü isimleri olarak bilinmişlerdir. Lale Devri'nde Osmanlı İmparatorluğu'nda otuz sene İstanbul'da yaşayan, gördüklerini ve yaşantılarını resimlerine aktaran Flaman-Fransız Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737) bu ressamların başında gelmektedir (Tongo and Schick: <https://www.peramuseum.org>)

Ayrıca İsviçreli ressam Jean- Étienne Liotard (ö. 1789), 1738'de İstanbul'a taşınmış ve burada beş yıl kalmış, şehrin çeşitli sakinlerini Osmanlı kıyafetleri içinde resmetmiştir (Bevilacqua and Pfeifer, 2013: 84). Joseph Parrocel, Henri Fantin-Latour, Charles-Nicolas Cochin, Nicolas Lancret, Charles-André van Loo gibi ressamlar Osmanlı topraklarına hiç ayak basmamış olmalarına rağmen birçok Oryentalist eser vermişlerdir (Tüfekçi: <https://www.dailysabah.com>)

3. Avrupalıların Osmanlı Kadın Kıyafetine Hayranlığı

XVII-XVIII. yüzyıl Avrupa ve Osmanlı arasındaki siyasi ve kültürel ilişkiler sonucunda Osmanlı Saray yaşamı Avrupa'da taklit edilmeye başlamış

özellikle de kıyafet konusunda yeni modaların doğmasına yol açmıştır (Altınay ve Yüceer, 1992: 33). Avrupalı seyyahlar tarafından hazırlanıp imparatorluğa en fazla sunulan Osmanlı kıyafet albümleri, başından beri bir ayağı Osmanlı kültüründe bir ayağı da Avrupa resim sanatında olup (Bevilacqua and Pfeifer, 2013: 79) iki kültür ve sanatı bir araya getirmiştir. Osmanlı kıyafetleri türlü motifleri, renk zenginliği ve ihtişamıyla Avrupalı sanatçıların, seyyahların, devlet adamları ve ailelerinin dikkatini çekmiştir. Özellikle de parlak renkli, pırıl pırıl, süslü Osmanlı kadın giysileri Avrupa'dan gelen kadınlara resim çektirerek güzel anılar oluşturmak için cazibeli gelmiştir.

Bir diğer taraftan Avrupalılar, Osmanlı süslemeleri ve kıyafetleri aracılığıyla, kendi kültürlerinde o kadar da hazır olmayan (Bevilacqua and Pfeifer, 2013: 101) varlık biçimlerini ortaya çıkarmaya cesaret bulmuştur. Osmanlı kıyafetlerinden “*türban*” kadın kıyafetlerinde en popüler aksesuar oldu. Genel olarak Türk kostümleri giymek ve Türk kıyafetlerindeki ressamlar için poz vermek Avrupalılar için bir alışkanlık haline gelmiştir (Buğra Ekinci : www.dailysabah.com). Hatta Fransız diplomat Harbette şu ifade de bulunmuştur: “*Paris neredeyse İstanbul’un mahallelerinden biri gibi oldu.*” (Buğra Ekinci, www.dailysabah.com). Bir zamanlar Paris’in en popüler bahçeleri olan “*Jardin Turc (Türk Bahçesi)*” resimler için favori bir arka plana dönüşmüştür. Ressam Charles-Andre van Loo Fransa’daki XV. Louis’in baş metresi Madame de Pompadour (Bevilacqua and Pfeifer, 2013: 85) ve Madame du Barry’yi, bir portrede Türk tarzı kıyafetlerle resmetmesi için görevlendirilmiştir.

Osmanlılarda ister kadınların ister erkek ve çocukların giysileri genelde şalvar, gömlek, iç ve dış kaftandan ibaret olup, ölçüleri dışında kumaş ve kesimlerinde fazla bir farklılık görülmemektedir (Tezcan 1). Osmanlı kumaşları genellikle parlak, zengin, ve stilize edilmiş çiçek motiflerine sahiptir (Metropolitan Museum of Art, 1968: 227). Çoğunlukla kadifeden oluşan bu kıyafetler özellikle maskeli balolarda yüksek talep görmüştür. Örneğin Moliere’nin “*Le Bourgeois Gentilhomme*” oyununda, 1702’de sahnelenen, Türk tarzı kıyafetler giyen aktörler insanların çok ilgisini kazanmıştır ve bu oyunlar vasıtasıyla geniş kitle izleyici Türk kıyafetleriyle de tanışmıştır (Bevilacqua and Pfeifer, 2013: 93).

Türk kadını genelde Osmanlı resimlerinde topluca veya uzak mesafeden küçük ölçüde görünürler, tabii yabancı ressamın karşısında model olarak durmak da onlar için kolay iş olmayacaktır, buna rağmen az sayıda da olsa Türk kadınları güzel kıyafetleriyle resimde yerlerini bulmuştur. Osmanlı saray kadınlarını betimleyen bu portreler genelde Türk kadını giyim zenginliği ve ihtişamıyla canlandırmıştır.

Osmanlı saray kadınları giysilerinde daha çok brokar, kadife, çatma, seraser, diba, atlas, canfes, tafta, vala, çuha, sof ve al gibi kumaşlar kullanır, altın teller ve değerli mücevherlerle süslenirdi (Ocakoglu, 2018: 1537). Sarayda

giyilen kıyafetlerin ihtişamı Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünü, kudretini ve ihtişamını yansıtmaktadır. Onlar giyim ve kuşamlarına son derece özen gösterir, statülerine özgü özelliklerle kaliteli kumaşlardan dikilmiş türlü giysiler giyerlerdi (Ocakoglu, 2018: 1537) Bu özelliklerin birçoğunu Türk saray kadını resimlerinde görmek mümkündür. Örneğin bir genç Türk kadını resminde (Resim 1) kadının başının etrafındaki zengin süslemeler, mücevherler ve ipekli elbisesi detaylı bir şekilde çizilerek Batılılar tarafından Doğu'ya atfedilen egzotizmi ve erotizmi yansıtmaktadır (Ciglenecki and Grothaus, 1992: 163).

Bir diğer örnekte de (Resim 2) incili, mücevherli, zengin güzel bir baş ve boyun dekorasyona sahip olan genç Osmanlı kadını aynı ihtişamlı egzotik görütle betimlenmiştir.

Saray kadınları, Hürrem Sultan başta olmak üzere resim sanatında yer almakta daha cesaretli davranmışlardır (Resim 3 ve 4). Hürrem Sultan, kendi döneminde görülmemiş bir güce sahip olup sarayın hem iç işlerinde hem dış işlerinde etkileyici bir rolü elinde tutmuştur. Bu güçten kaynaklanan öz güveni portrelerinde de görmek mümkündür. Örnek verilen iki resimde de Müslüman kadına yakışacak şekilde başlıklar kullandığı, aynı zamanda ikisinde de kıvrıkcık saçların başlığın altından dışarıya çıktığı görülmektedir. Birinci resimde tam ressama doğru bakarken, ikincide gözlerini aşağıya dikmiş ve iki farklı poz sergilemiştir. Birincide çok süslü incili başlık ve açık çiçekli iç giysiyle dururken ikincide koyu renkli başörtü ve elbise giymiştir. İkisinde de Oryantalist ressamların dikkatini çeken motifler ve süslemeler göze çarpmaktadır.

4. Osmanlı Kadını Sosyal Hayatta

Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk dönemlerinde aktif rol oynayan hükümdar kadınlar, şeriat kuralları ve Arap kültürünün etkisiyle İslamiyet öncesi sahip oldukları önemli mevkiyi kaybederek (Kaplan, 1988: 2) köşeye sıkışmış veya hareme çekilm iştir. Buna rağmen saray kadınları zaman zaman harem aracılığıyla yönetim kararlarını etkileyebilmiştir.

Bu Gerileme Dönemi'nde, kadın için ev, bir hapisane hâline gelmiş ve kadın sosyal aktivitelerden uzak kalmış, hatta miras hukuku ve mahkemelerde tanıklık konularındaki geleneksel haklarını da kaybetmiştir (Doğramacı, 1988: 133-135).

Ancak halk kadını toplum dışına itilip ev içine mahkûm edilirken (Yılmaz, 2010: 195) saray içinde "Valide Sultan" kendi hakimiyetini koruyabilmiş, hatta güç merkezine dönüşebilmiş ve özgürce bir yaşam sürdürebilmiştir (Yılmaz, 2010: 195; Altındağ, 1977: 24). Bu durum bazen saray kadınlarının özellikle XVIII-XIX. yüzyıllarda görüldüğü gibi (Altındağ, 1977: 26) Osmanlı siyasetini biçimlendirecek (İnan, 1982: 85) bir güç ve etkiye sahip olmalarına

yol açabiliyordu. Ancak öbür tarafta halk kadınının görevi çocuk yapmak, onu sağlıklı bir biçimde büyütme ve soyu sürdürmekten (Faroqi: 2019: 9) ileriye gidememiştir. Buna rağmen halk kadını olabildiğince eğitim alma, öğrenim görme hakkına sahip olup sosyal-kültürel gelişimini sağlamaya imkân bulabilmiştir (Taşkiran: 1973: 21).

Avrupalıların gözünde Osmanlı kadınları renkli bir sosyal hayata sahiptir, saz çalan, kahve içip sohbet eden, havuza giren ve eğlenceli bir hayatı sergileyen kadınlardır. Bu kadınlar kaliteli güzel elbiselerle, açık seçik şekilde resimlerde yerlerini bulmuştur. Bunların yanı sıra çarşıda ve sokaktaki kadınları da kapanmış durumda görmek mümkündür.

4.1. Osmanlı Kadınlarının Kahve Keyfi

Kahvenin ilk defa 1519 yılında I. Selim'in Mısır seferinden sonra İstanbul'a geldiği, Türkler tarafından bulunan yepyeni hazırlama yöntemiyle, güğüm ve cezvelerde pişirilerek Türk Kahvesi adını aldığı, tarihçiler tarafından belirtilmiştir (Bulduk ve Süren, 2007: 299). Türk Kahvesi, Osmanlı'da ilk olarak saraylarda keyif veren bir içecek olarak yerini almış ve saray misafirlerine ikram edilen tatlılarla ve şerbetlerle sunulmuştur. Hatta sarayda özellikle kahve işine bakan "*kahvecibaşı*" makamı bulunmaktadır (Gürsoy, 2005: 32).

Kahve, saray kadınlarının sofistike ve dünyevi bir boş zaman göstergesi haline gelmiştir. Kadınların boş zamanlarında kahve içip sohbet etmeleri Avrupalı ressamın ilgisini çekmiştir.

Vanmour'un "*Recueil de cent estampes representant differentes Nations du Levant: Tirees sur les tableaux peints d'apres nature*" adlı albümünde bulunan (Arda Onar, 2017: 223) "*Sedirde Kahve İçen Türk Kızı*" adlı resmi (Resim 5) bu konuda yapılan en güzel örneklerden biridir. Resimde bağdaş kuran bir kadın ve ona kahve ikramı yapan hizmetli bir kadını görürüz. Kahve fincanını ve elindeki tatlıyı titizlikle tutan ve dikkatle onlara bakan kadın, kahvenin onun için ne kadar çekici olduğunu gösterir. Hizmetli kadının elindeki demlikten çıkan buhar hem ortama güzellik katmış hem de kahvenin sıcaklığını güzellikle vurgulamıştır.

Bağdaş kuran kadının üzerindeki kıyafet, kutnu bir iç kaftan, kakum kürklü kırmızı dış kaftan, altın tokalı kemer ve XVIII. yüzyıl modasına uygun olan ince bürümcük gömlek oluşmaktadır (Arda Onar, 2017: 223). Buna benzer bir sahneyi 1698 yılına ait, ressamı bilinmeyen, Pera Müzesi'nde bulunan "*Kahve İçmekte Olan Osmanlı Saray Kadını*" adlı resimde de görebiliyoruz (Resim 6). İhtişamlı rengarenk Osmanlı kıyafetini giyen kadının kahveye yaklaşımı, huzur ve keyifle tatlıyı tutup kahveye bakışı, hatta yüz çiziminin benzerliği ve yanındaki hizmetçi kızın tatlı tabağını tutuşu, bu resmin Vanmour'un resminden ne kadar esinlendiğini açıkça göstermektedir. Burada ressam Vanmour'dan farklı olarak arkası izleyiciye dönük, ayakta duran hiz-

metkârı tablonun sağına almış (Arda Onar, 2017: 223), onun yerine elinde sadece bir tabak tutan, diz çökmüş, yan taraftan açıkça görünen ağır bakışlı bir hizmetli genç kız yerleştirmiştir.

Bir Türk atasözüne göre “*Bir fincan kahvenin kırk yıllık hatırı vardır.*” Demek ki insanlar beraberce kahve içtiklerinde en güzel, duygulu ve samimi anlarını yaşamaktadırlar. Kahve içimi Osmanlı kadınlarının da sohbetlerine keyif, eğlence, sıcaklık ve samimiyet katmaktadır. Bu sıcak ortam kadınların topluca kahve içme konusunu el alan Jean-Baptiste Vanmour gibi Avrupalı ressamın çalışmasında hissedilir (Resim 7). “*Kahve İçen Kadınlar*” adlı resminde, özel kıyafetleriyle bulunan saray kadınları güzel desenli renkli halılar döşenmiş geniş salonda bazen ayakta bazen oturmuş durumda sohbet etmektedirler.

Bunların dışında da birçok yerde Osmanlı kadınlarının kahve keyfinin Avrupa resmine yansıdığını görmekteyiz. Hatta Madam Pompadour gibi Avrupalı kadınlar bile kahve içerken Charles-André van Loo gibi Oryantalist resamlara poz vererek resimlerini çizdirmişlerdir.

4.2. Kadınların Saz Çalması, Dinlemesi

Kadınların müzikle ilgilenmesi Osmanlı resim sanatında sık sık görülmekte olup kadınların sıkıcı dinî baskılardan uzak olduğunu (Deveci, 2017: 36) sergilemektedir. Kadın ve musikiye yer veren minyatürlerden örnek olarak şunları söyleyebiliriz: Kırdâ erkekli kadınlı bir araya gelen ve eğlenceli ortamlarında çenk çalan kadın (Kırdâ Meclis, Şâhî Divânı, 1528, TSM, B. 140, y. 36a.), Levnî'nin çalıştığı saz çalan kadın heyeti (Levnî İmzalı Saz Heyeti, Albüm, 1720- 30, TSM, H. 2164, y. 17b.), (Deveci, 2017: 36- 38) vs.

Avrupalıların resimlerinde de birçok yerde saz çalan Osmanlı kadınları görmekteyiz. Jean Auguste Dominique Ingres'in çalıştığı hayalî Türk hamamında, ortada çıplak oturan kadınlardan birinin saz çalmasını buna örnek verebiliriz (Resim 8). Ingres'in “*Köle ile Odalık*” adlı bir diğer resminde de Osmanlı kadın kıyafetiyle oturan bir kadın saz çalarken sağ tarafında bir çıplak kadın keyifle saz dinleyip uzanmakta ve kapıda ise bir hizmetçi siyahi köle bekçilik yapmaktadır. Erotik sahnelere meraklı olan Ingres burada da rüyamsı oryantal bir ortam yaratmıştır.

4.3. Nargile İçen Kadınlar

Nargilenin XVII. yüzyılda Osmanlı topraklarında Doğu ülkelerinden etkilenilerek kullanılmaya başlandığı (Yolcu Ağaç, 2020: 9) bilinmektedir.

Osmanlı döneminde İran'dan getirilen ve zamanın kahvehanelerinde muhabbetlere eşlik eden tömbeki halk arasında yaygın hale gelmiştir. Öyle ki bazı padişahlar tarafından yasaklanmıştır bile. Nargile de uzun zaman İstanbul Tophane'de, İzmir Kemeraltı'nda ve Ankara Gençlik Parkı'nda tömbeki

olarak isteyenlere sunulmuştur (<https://tr.wikipedia.org>). Nargile kadınların da ilgisini çekmiştir. İster saray içinde ister saray dışında birçok kadın arasında erkekler gibi pipo ve nargile çıkarılıyordu (Gamm, 2014:). Oryantalist ressamların bazı çalışmalarında da kadınların nargile kullandığı görülmektedir. Jean-Léon Gérôme'nin "*Bir Harem Havuzu*" adlı resminde siyahi hizmetçi kadının havuz kenarında oturan ve uzanan iki çıplak kadına iki tane nargile getirdiğini görürüz (Resim 9). Jean-Léon Gérôme'nin yaptığı "*Bursa Havuzu*" adlı resimde bulunan havuzun kenarında oturan siyah saçlı bir genç kadın nargile içmektedir (Resim 10). Jean-Jules-Antoine'nin "*Beyaz Köle*" adlı resminde havuz kenarında bulunan yemek sofrasının başında oturan beyaz tenli çıplak köle kadın sigara içerek beyaz dumanı keyifle dışarı üfleemektedir. Ferdinand Max Bredt'in (1860–1921) "*Türk Kadınları*" (1893) adlı eserinde de genç Türk kadınının karşısında oturan kadınla sohbet ederken nargile içtiğini görmekteyiz. Genel olarak nargile hem oryantal hem de kadınların neşe ve keyfini simgeleyen bir nesne olarak Avrupalı ressamların dikkatini çekmiştir. Nargile çoğunlukla kadınlara havuz kenarında dinlenirken veya arkadaşlarıyla sohbet ederken bir keyif aracı olarak eşlik etmektedir.

5. Erotik Sahneler

Avrupalılar genelde Oryantalist bir bakışla Osmanlı kadınına fantazik ve egzotik bir sahnede göstermek istemişlerdir. Bu görüşün oluşumunda Antoine Gallant'ın 1704'te yaptığı son derece başarılı "*Binbir Gece Masalları*" çevirisi gibi eserlerin etkisi vardır (www.peramuseum.org). Nitekim Avrupa'nın üst sınıfları Osmanlı kültürünü kadınlık, aylıklık ve zevkle ilişkilendirmişlerdir.

Egzotizm kadar erotizm de Oryantalist sanatın önemli bir parçasıdır. Batılı izleyicilerini heyecanlandırmak için ressamlar harem kadınlarını genellikle çıplak ve şehvetli pozlarla betimlemiştir. Bununla birlikte, Avrupa'nın her yerinden, özellikle İngiltere, Fransa ve Almanya'dan, ressamlar kendilerine özgü bir stilde konuya yaklaşıyordu. Orta Doğu sarayının sahibinin cariyelerine ayrılan bölümü olan harem, Oryantalist sanat eserleri için son derece yaygın bir ortamdı.

Türk Kadını temalı Avrupa resimleri, çoğunlukla harem üzerinde yoğunlaşmıştır Avrupalıların gözünde harem pek çok rakibin birbirine kapatıldığı bir yerdir (Bevilacqua and Pfeifer, 2013: 108).

Avrupalı ressam için harem ortamı o kadar ilginç ve egzotiktir ki haremle girmelerine izin verilmemesine rağmen hayal güçleriyle betimlemeye çalışıyorlardı. Belirgin bir 'Oryantalist' üslupla öne çıkan ilk ressam, Oryantalist sanatın en ünlü erken dönem eserlerinden biri olan "*Cezayirli Kadınlar*" (1834) adlı tablosunu yapan Eugene Delacroix'dir (1798-1863). Eugene Delacroix o resminde Cezayir haremını ziyaret ettikten sonra edindiği izlenimleri (Sülün 2020: 537) betimlemiştir.

XIX. yüzyılın sonlarında Oryantalist hareket ile en çok ilişkilendirilecek ressam, genellikle açık seçik şehvetli ve erotik sahneler üzerine çalışan resimleriyle bilinen Jean-Léon Gérôme (1824-1904) olacaktır (Dorkin vd., 2019: 6-29) (1824 – 1904).

Napolyon'un saray ressamı Fransız Neoklasik ressam Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Neoklasik bir bakışla Oryantalizme öncülük etmiştir. Ingres, hayatı boyunca güzel kadınların hayranı olmuş, sadece resimlerinde değil, hayatında da onlara yer vermiştir. “*The Turkish Bath (Türk Hamamı)*” resmi, Ingres'in büyük tutkusu olan çıplak kadın konusunu Doğu kültüründe canlandıran başyapıtıdır. Ingres, Osmanlı topraklarında hiç bulunmamıştır. Eserini bir dönem Osmanlı'da yaşamış olan İngiltere büyükelçisinin eşi Lady Mary'nin gezi mektuplarından, Blaise de Vigener'e'nin 1662 de yayınlanan *Historie Generale des Turks* adlı tarih kitabına ve birkaç ressamın yaptığı gravürlere dayanarak resmetmiştir (Kodman ve Özkartal, 2010: 127). Ressam daha önceden çizdiği çıplak kadınları örnek alarak, hiç canlı model kullanmadan bu resmi yapmıştır. Bu yüzden de resim genel olarak Türk hamamını gösterse de kadınların yuvarlak, oval beyaz yüzleri ve sarımsı saçları Avrupalı kadın tiplerini anımsatmaktadır. İlk yapıldığı zaman dikdörtgen formunda olan eser, daha sonra Ingres tarafından yuvarlak formuna dönüştürülür. O nedenle resmin iki versiyonunun olabileceği düşünülüyor. Resim izleyene anahtar deliğinden izliyormuş hissini verir. Hatta yuvarlak çerçeveye oluşturulan resmin görüntüsü, izleyen kişiyi bir röntgenci hale getirir (Kodman ve Özkartal, 2010: 131; Akbulut, 2006:17). Kadınların orantısız vücutları, yer yer kalınlaşan vücut hatları kusurdan çok hatalı çizim olduğunu gösterir

Ingres, Napolyon Bonapart'ın kız kardeşi Napoli kraliçesi Caroline'nin siparişi üzere yaptığı bir diğer resimde uzanan bir cariyeyi betimlemiştir (Resim 11). Dönemin sanatçıları Ingres'in bu çalışmasını Neoklasisizmden uzaklaşp Oryantalizme yakınlaşması olarak nitelendirirler (Güçsav

2000: 52) Resimdeki figürün aşırı ince uzunluğu ve anatomik orantıdan uzaklığı nedeniyle eleştirmenler tarafından doğal olmamakla eleştirilmiştir (Cohn and Siegfried, 1980: 22–23). Bu da Ingres'in model kullanmadan resim çizdiğinin bir işaretidir.

Bir bakışta Oryantalist ressamlar, Avrupa kültürünün açık seçik erotik sahnelere açık olmamasından dolayı Osmanlı harem kadınlarını bahane ederek kendi erotik düşüncelerini resimlere yansıttırlardır. Hatta Türk kadını olarak yaptıkları figürlerin modellerini bile Avrupalı kadınlar ve hatta kendi eşleri oluşturur. Örneğin, ünlü İngiliz ressam John Frederick Lewis (1804-1876), harem resimlerinde karısını model olarak kullanmıştır.

Ancak bazen erotik çalışmaları Osmanlı kadını konulu olsa da Avrupa toplumu tarafından eleştirilmiştir. Örneğin Ingres, Türk Hamamı konulu

resmini önce 1859'da Napolyon'a satmış; ancak Prenses Clothilde bol miktardaki çıplaklık karşısında şok olduğu için (Barousse vd., 1979: 48) Napolyon resmi geri çevirmiştir. Tablo sonunda, Courbet'in birkaç tablosu da dahil olmak üzere geniş bir nü ve erotik sanat koleksiyonuna sahip bir Türk diplomat olan Halid Bey tarafından satın alınmıştır (Prat, 1944: 90).

Türk hamamı Fransız ressam Jean Gérôme'nin (1824-1904) de ilgisini çekmiştir (Resim 10). İngres'in kalabalık hamam resminden farklı olarak Gérôme'nin resmine sakinlik ve genişlik hâkimdir. Kadınlar çoğunlukla siyah saçlı gözükür. Kadın vücutlarını dikkatli ve son derece gerçekçi ve zarif betimleyerek yumuşak çizgilerle erotik güçlerini artırmıştır. Duvardaki motifleri, ibrik ve altındaki kabı, rengarenk Türk halısı ve onun türlü motiflerini dikkatli ve gerçekçi bir hassasiyetle çizerek kendisini maharetli bir Oryantalist olarak ispat etmiştir.

Gérôme "*Büyük Havuz*" (1885) adlı resminde Türkiye'nin Bursa şehrindeki bir hamamı canlandırmıştır. Ondan fazla genç kadın havuzda ve havuz kenarında eğlenirken, dinlenirken veya sohbet ederken betimlenmiştir. Kadınlar saçlarını arkadan bağladıkları için kısa saçlı gözükümler. Siyahi kadınlar hizmetçi olarak onlara ve hatta resmin sağ tarafında görüldüğü gibi çocuklarına bakmaktadırlar.

Ayrıca Fernand Cormon "*Devrik Favori*" (1872), Jean-Jules-Antoine Leconte "*Beyaz Köle*" (1888), Giulio Rosati "*Çerkez Güzelleri*" (1858-1917) gibi resimleriyle Osmanlı erotik sahneleri üzerine çalışmışlardır. Bu erotik resimler genelde hamamda, haremde bulunan veya köle pazarında satılan çıplak kadınları konu almaktadırlar. Köle pazarında satılan çıplak kadınlar o kadar çekici ve güzel yapılmaktadır ki acı verici durumlarından fazla erotik duruşları ön plana çıkmaktadır (Resim 14).

6. Ev Dışında Kapalı Kadınlar

Osmanlı kadınların ev dışındaki görünüşü de Avrupalı ressamların gözünden kaçmamıştır. Kapalı yerlerdeki Osmanlı kadınlarıyla açık yerlerdeki Osmanlı kadınları karşılaştığında sanki birbirinden ayrı ve hiç alakası olmayan iki dünyayla karşılaşırız, biri kadınların en özellerini tasvir eden açık seçik bir dünya iken diğeri tamamen kapalıdır, yani kadının gözünden başka her yerini kapatan bir dünya.

Bilindiği üzere Yavuz Sultan Selim ile başlayan Doğu politikası ve güçlü dinî vurguların sonucunda kadınlarla ilgili peş peşe emirler yayınlanmaya başlanmıştır. XVI. yüzyıldan başlayıp XIX. yüzyılın ortalarına kadar şeriat ve ahlâk adına, kadın giyiminin ayrıntıları üzerine de saray tarafından emirler verilmiştir; feracelerin yaka boyları, üzerindeki nakışlar, yaşmakların biçimleri, inceliği gibi detaylar bile emirlerde belirtilmiştir. Emirlere uymayanların yakalarının kesileceği duyurulmuştur (Umur, 1988: 207). Kadınların sokağa

çıkmalarına ve erkeklerle olan ilişkilerine de kontroller uygulanmıştır.

Sokaktaki kadın resimleri bu emirlerin ve sınırlandırmaların görsel yansımasıdır. Rogier'in "*Kapalıçarşı'daki Manifaturacılar*" adlı resminde (Resim 13) feraceli başörtülü kadınlar bariz yakın bir zaviyeden görülmektedir. Kadınların, kapalı olmalarına rağmen, gözlerinde ve bakışlarında canlılık bulunmaktadır. Ressam arkadaki koyu renklere karşın ön kısımdaki erkek ve kadınları açık renklerle betimleyip elbiselerdeki kıvrımların da desteğiyle resme güçlü bir derinlik ve hacim kazandırmıştır. Kadınların bakışları ve duruşlarındaki ağırbaşlılık bütün resme bir saygı ve metaneti hâkim kıldırmıştır. Danimarkalı ressam Martinus Rørbye'in (1803-1848) 1837'de yaptığı "*Türk Noteri*" adlı resimde Tophane Kılıç Ali Paşa Camii önünde (Resim 15) biri siyah biri beyaz yaşmaklı iki kadını, biri oturmuş diğeri ayaktaiken görebiliyoruz. Kadınların bakışı sol tarafta turuncu kıyafetli erkeğe doğru olup üçü birlikte beyaz sarıklı, beyaz saçlı, yaşlı notere bir evlilik sözleşmesini (Baran ve Topallı, 2019: 283) kaydettirmektedirler. Erkeğin elindeki para torbası bir alışverişin yapıldığına işaret eder. Oryantalist ressam böyle Osmanlı kültürüne ait öğeleri, elbiselerdeki motifleri ve arkadaki halı desenlerini özenle betimlemiştir. Rørbye konu seçimi, dengeli düzlemi, maharetli figür çizimi ve düzenli renk kullanışıyla Oryantalist ressamların öncülerinden biri (Baran ve Topallı, 2019: 283) haline gelmektedir.

Çarşıda ve sokakta bulunan kapalı kadınları başka da birçok resimde görmek mümkündür. Harem kadınları da dışarıya çıktıklarında tam kapanmış durumda görülürler ve genelde toplu şekilde dışarıya çıkarlar ki kontrollü yaşamın göstergesidir. Osmanlı İmparatorluğunun çeşitli yurtlarının kadınları da resimden payını almıştır. Özellikle de eski tarihe sahip olan Mısır'ın çarşıları ve sokaklarındaki kadınlar resimde daha fazla göze çarpmaktadır. İngiliz ressam John Frederick Lewis'in (1804-1876) "*Elguri Camii ve Sokağı*" adlı resminde kapalı ve siyah burkalı iki kadın, İngiliz ressam William Holman Hunt' un (1827-1910) "*Kahire'de Bir Sokak Pazarı*" adlı resminde (1854-61) genç esmer bir erkekle muhabbette olan siyah burkalı genç kadın söz konusu örneklerdendir.

7. Avrupa ve Osmanlı'nın Kadın Konulu Resimleri Arasında Genel Bir Karşılaştırma

Avrupa resimlerinde XVI. yüzyıldan itibaren Osmanlı kadını portreleri görülmeye başlamış, XVII. yüzyılda Avrupalılar tarafından hazırlanan kıyafet albümlerinde yer almışlardır. Osmanlı resminin başlangıcından itibaren kadınları topluluk içinde görsek de XVII. yüzyıl sonları ve XVIII. yüzyıl başlarında Hüseyin Müsavver ve Levnî gibi ressamların eserlerinde yakın zaviyeden gösterildiğine tanıklık ediyoruz.

Avrupa resim sanatı perspektif, hacim, derinlik, ışık-gölge gibi teknikleri uyguladığı ve doğacı ve gerçekçi bir bakışa sahip olduğu için Osmanlı kadın

resimlerini de daha canlı, hissedilir ve gerçekçi boyutta yapmıştır. Osmanlı resmi, minyatür geleneğine bağlı kalarak yüzeyde süslemeli bir bakışla kadın portresine yaklaşmıştır; ancak bu tarz giderek yerini Avrupa tarzı resimlere vermiştir.

Avrupalı ressam daha fazla egzotikler peşindedir. Avrupa toplumuna Osmanlı kadını vasıtasıyla yeni kültürel varlıkları göstermek istemiştir. O yüzden de ister harem ve saray içinde ister ev dışı ve çarşıda egzotik gördüğü sahneleri resmine taşımıştır. Ancak en fazla Osmanlı saray kadını, haremi ve haremdeki erotik sahneler resimlerinde yer almıştır. Hatta Avrupa kültürünün o dönemdeki tepkilerine göre kendi cinsî ve erotik hayallerini kolaylıkla resimlerine sindiremeyen ressamlar Osmanlı kadınlarını bahane ederek kendi içgüdülerini tuvallerine yansıtmışlardır. Osmanlı resim sanatında ise kadın ağırlıklı olarak harem dışı sosyal hayatta, toplu yürürken, sohbet ederken veya saz çalarken vb. görmekteyiz; ancak Avrupa resmi giderek Osmanlı resmini teknik açıdan etkilediği gibi, konu açısından da etkilemiştir. Osmanlı resminin Batılılaşma döneminde Abdullah Buhari ve Rafael Manas gibi Osmanlı ressamı da yakın zaviyeden betimlenen açık seçik erotik sahnelere yer vermişlerdir.

8. Sonuç

Osmanlı- Avrupa ilişkileri çalkantılı bir tarihe sahiptir. Konstantinopolis başta olmak üzere, birçok Bizans şehrini ele geçirip Avrupa'nın derinliklerine kadar ilerleyen Osmanlı İmparatorluğu XV.-XVI. yüzyılda bütün Avrupa'ya korku salmış olsa da giderek bu korku etkisini kaybetmiştir. XVII. yüzyılda ise Avrupa ve Osmanlı arasında ticari ve kültürel ilişkiler güçlenmeye başlamıştır. Bu konuyu şöyle özetleyebiliriz: Avrupa'nın sosyal yaşamındaki Türkiye etkisi ilk olarak korku, daha sonra merak, taklit ve son olarak Oryantalizmin doğumu olarak devam etmiştir.

Osmanlı kültürü egzotik ve yeni konular peşinde olan Avrupalı ressamların ilgisini çekmiştir. Özellikle de Osmanlı kadınlarının çok süslü ve bol motifli kıyafetleri ve haremdeki ilginç hayatları Avrupalı resamlara egzotik gelmiştir.

Avrupalı sanatçılardan, en azından Gentile Bellini (ö. 1507), Nicolas de Nicolay (ö. 1583) ve Melchior Lorck (ö. 1583'ten sonra) İstanbul'u ziyaret etmiş ve orada yaşadıklarını çizmiştir.

XVIII. yüzyılda Flaman-Fransız popüler ressam Jean-Baptiste Vanmour (ö. 1737), 1699'da İstanbul'a gelmiş, 1737'deki ölümüne kadar yaklaşık kırk yıl İstanbul'da kalmış ve şehir manzaralarından geçit törenlerine, elçinin seyircilerinden Osmanlı portrelerine, devlet adamlarından sıradan insanlara kadar birçok resim yapmıştır.

Joseph Parrocel, Henri Fantin-Latour, Charles-Nicolas Cochin, Nicolas Lancret, Charles-André van Loo gibi ressamın Osmanlı topraklarına hiç ayak basmamış olmalarına rağmen birçok Oryantalist eser vermişlerdir. Fransız Neoklasik ressam Jean-Auguste-Dominique Ingres, Osmanlı topraklarında hiç bulunmadığı hâlde Türk kadın hamamını çizmiştir. Ressam, İstanbul'da yaşamış olan İngiltere büyükelçisinin eşi Lady Mary'nin anlattıklarına dayanarak hamamı resmetmiştir.

Avrupa'nın üst sınıfları, Osmanlı kültürünü kadınlık, aylıklık ve zevkle ilişkilendirmişlerdir. Bu görüş, Avrupalı ressamın Osmanlı kadınına erotik sahnede gösteren resimlerine hâkimdir. Özellikle haremdeki kadınlar ve havuz başında dinlenen kadınlar onların açık seçik erotik resimler yapmaları için uygun bir temaya çevrilmiştir.

Bir bakışta Oryantalist ressamın, Avrupa kültürünün açık seçik erotik sahnelerine açık olmamasından dolayı Osmanlı harem kadınlarını bahane ederek kendi erotik düşüncelerini resimlere yansıtmışlardır. Oysa Türk kadını olarak yaptıkları figürlerin modellerini Avrupalı kadınlar veya kendi eşleri oluşturmuştur. Erotik resimler üzerine çalışanların başında Jean-Léon Gérôme ve Jean Auguste Dominique Ingres gelmektedir.

Avrupalı ressamın Türk kadını konu alan resimlerini dört alanda inceleyebiliriz: 1. Süslü Güzel Kıyafetli Osmanlı Kadın Portreleri 2. Osmanlı Kadınlarının Sosyal Hayatı 3. Osmanlı Kadını Erotik Sahnelerde 4. Sokaktaki Kapalı Kadınlar

Avrupalı ressamın gözünden Osmanlı kadını, evinde veya haremde keyifli anlar yaşayan, nargile içen, kahve keyfini topluca yapan, müzik dinlemeyi seven, güzel ve ihtişamlı kıyafetlere sahip olan ve refahta yaşayan bir kadındır. Ancak bu kadın dışarıya çıktığında, burkalı, yaşmaklı, kapalı ağırbaşlı ve saygıyla karşılanan bir kadındır. Avrupa resim sanatı perspektif, hacim, derinlik, ışık-gölge gibi teknikleri uyguladığı ve doğacı ve gerçekçi bir bakışa sahip olduğu için bütün bunları canlı, hissedilir ve gerçekçi boyutta yapmıştır. Aslında kadın figürleri Osmanlı resimlerinde de yeterince yer almıştır, ancak Osmanlı ressamı, minyatür geleneğine bağlı kalarak süslemeli ve iki boyutlu bir bakışla, uzak bir mesafeden kadın konusuna yaklaşmıştır; fakat bu tarz giderek yerini Avrupa tarzı resimlere vermiştir.

Avrupa resmi Osmanlı resmini konu açısından da etkilemiş, Batılılaşma döneminde Osmanlı ressamı da açık seçik erotik sahneleri yakından çizmeye merak göstermişlerdir.

KAYNAKÇA

- İnan, A. (1982). *Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Akbulut, Durmuş. (2006). *Resim Neyi Anlatır*. İstanbul: İstiklal Kitabevi.
- Altınay, A. R. (1973). *Lâle Devri*. Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları.
- Altınay, H. & Yüceer, H. (1992). *Moda ve Tarihi*. Ankara: Kadioğlu Mat.
- Altındal, Aytunç (1977). *Türkiye'de Kadın*, İstanbul: Havass yay.
- Arda, Onar, N. (2017). Turkish Coffee In Jean Baptiste Vanmour Paintings. *Route Educational and Social Science Journal*, 4(6).
- Baran, E. & Topallı, E. (2019). Oryantalist Resmin Öncülerinden Martinus Rørbye'nin Tablosu: Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesini Yazan Türk Arzuhalci. *Sanat Tarihi Dergisi*, XXVIII(2), 283-311.
- Barousse, P. & Dominique Ingres, J. A. & Kauffmann, M. Ingres. (1979) *Drawings from the Musée Ingres at Montauban and Other Collections*. London: Arts Council of Great Britain.
- Bevilacqua, A. & Pfeifer, H. (2013). Turquerie: Culture In Motion 1650–1750, *Published by: Oxford University Press on behalf of The Past and Present Society, Past & Present*, 221 (November), 75-118.
- Bulduk, S. & Süren, T. (2007). Türk Mutfak Kültüründe Kahve, 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, Ankara: Kongre Kitabı, 2299-309.
- Buğra Ekinci, E. (2016). Evolution of Turkish theme in European art. www.dailysabah.com/feature/2016/10/07/turquerie-evolution-of-turkish-theme-in-european-art-style (Erişim:26.12.2022).
- Caporal, B. (1982). *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınevi.
- Ciglenceki, M. & Grothaus, M. (1992). *Begegnung zwischen Orient und Okzident*, Slovenya : Landesmuseum Ptuj.
- Cohn, Marjorie B. & Siegfried, Susan L. (1980). *Works by J.-A.-D. Ingres in the Collection of the Fogg Art Museum*. Cambridge, Mass.: Fogg Art Museum, Harvard Univ.
- Çetin, H. (1995). *Kıyafetli Albüm ve Kitaplardaki Osmanlı Kıyafetlerinden Bazı Örnekler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Deveci, A. (2017). *Osmanlı Minyatüründe Kadın*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Doğramacı, E. (1989). *Türkiye'de Kadının Dünyü ve Bugünü*. Türkiye İş Bankası.
- Dorkin, M. vd. (2019). *Four Orientalist Masterpieces by Jean-Léon Gérôme*, Dickinson.

- Faroqhi, Suraiya (2009), “18. Yüzyıl Anadolu Kırsalında Suç, Kadınlar ve Servet”, *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, Ed: Madeline C. Zilfi, çev: Necmiye Alpay. Tarih Vakfı Yurt Yay., Temmuz, 2009.
- Gamm, N. (2014). Hitting a high the Ottoman way with tobacco. (1. 05. 2023 tarihinde <https://www.hurriyetdailynews.com/hitting-a-high-the-ottoman-way-with-tobacco-71924> adresinden ulaşılmıştır).
- Germaner, S. Z.İ. (2008). Oryantalistlerin İstanbul'u. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Güçsav, G. (2000). On Dokuzuncu Yüzyıl Oryantalizmde Odalık, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Goodman, D. & Kahryn, N. (2007). Furnishing the eighteenth century What furniture can tell us about the European and American past. Taylor & Francis.
- Gürsoy, D. (2005). Sohbetin Bahanesi Kahvesi. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Grosrichard, A. (1998). The Sultan's Court: European Fantasies of the East. (Trans. Liz Heron, İntro. Mladen Dolar). New York.
- Harmankaya, H. (2015). Osmanlı Dönemi Oryantalist Resimlerde Görülen Kadın Figürleri ve Giyim Özellikleri. *International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS)*, July (Special Issue 3), 764-781.
- Himam, D. (2013). 16. Yüzyıl Giysi Tarihi Yazımı Üzerine: Giysilerde Doğu-Batı Etkileşimi, Egzotizm Ve Güç. *Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*. 29 (Ağustos), 91-116.
- Kaplan, L. (1988). Cemiyetlerde ve siyasi teşkilatlarda Türk kadını (1908-1960). Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Kuran Burçaoğlu, N. (1999). The Image Of The Turk In Europe From 11th To 20th Century As Represented In Literary And Visual Sources, *Marmara Journal Of European Studies*, 7 (1-2) , 187-201.
- Kurnaz, Ş. (2011). Yenileşme Sürecinde Türk Kadını: 1839-1923. İstanbul: Ötügen yay.
- Kodaman, Leyla & Özkartal, Mehmet. (2010). Picasso'nun “Türk Hamamı” Adlı Yapıtında J. D. Ingres'den Öykünme (Pastiş) İzleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. Yıl 2010, 1 (5), 121 – 137.
- Lacob, A. (2022). Under Suleiman's Rule: The Role of Women in the Ottoman Empire. <https://www.thecollector.com/role-of-women-in-ottoman-empire-suleiman-rule>. (Çevrimiçi: 31. 03.2023)
- Metropolitan Museum Of Art (1968). Turquerie. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, 26 (5), 225–239.
- Ocakoğlu, N. (2018). “Osmanlı Sarayı Kadın Giysileri Ve Günümüz Giysi Tasarımına Bir Uyarlama. *Ulakbilge*, 6(30), 1537- 1548.
- Prat, L. - A. (1944) .Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 1780-1867 - Catalogs, (Trans. Susan Wise). Milan: 5 Continents; Paris: Louvre.

- Sülün, E. N.(2020). 19. Yüzyılda Paris Sanat Ortamı, Sanat Üretimi Ve Halil Şerif Paşa, *Sdü Art-E*, 13(26), 517-543.
- Stein, P. (1996). Amédée Van Loo's costume turc: the French sultana. *The Art Bulletin*. 78 (3), 1996, 417-438.
- Taşkıran, T. (1973). Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları. Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı.
- Tezcan, H. (2012). Modanın Tarihi Dokümanları. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 4-7, 95-97.
- Tromans, N. (2008). *The Lure of the East, British Orientalist Painting*. Yale University Press.
- Umur, S. (1988). Kadınlara Buyruklar, Tarih ve Toplum. İstanbul: İletişim.
- Yolcu A. A. (2020). Nargile İle İlgili Algının Değerlendirilmesi , Uzmanlık Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Tıp Fakültesi Aile Hekimliği Anabilim Dalı.
- Yılmaz, A. (2010). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadın Kimliğinin Biçimlendirilmesi, *ÇTTAD*, IX (20-21), 2010, 191-212.

İnternet Taramaları

- Daily News. (2014). Hitting a high the Ottoman way with tobacco. (5.05.2023 tarihinde <https://www.hurriyetdailynews.com/hitting-a-high-the-ottoman-way-with-tobacco-71924> adresinden ulaşılmıştır.)
- Mayfairgallery (2018). Orientalist Paintings: 19th Century Fantasies of the East (27. 05. 2023 tarihinde <https://www.mayfairgaleri.com/blog/orientalist-paintings-19th-Century-fantasies-east> adresinden ulaşılmıştır).
- Peramuseum (2019). Turquerie. (26.12.2022 tarihinden <https://www.peramuseum.org/blog/turquerie/1560> adresinden ulaşılmıştır.)
- Shahraz, Q. (2009). Book Review of 'Ottoman Women – Myth and Reality' by Asli Sancar (27. 05. 2023 <https://muslimheritage.com/book-review-of-ottoman-women-myth-and-reality-by-asli-sancar> adresinden ulaşılmıştır).
- Tongo, G. & Schick, İ. C. (2019). Turquerie. Pera Museum Blog. (09.06.2023 tarihinde <https://blog.peramuzesi.org.tr/en/sergiler/turquerie> adresinden ulaşıldı)
- Tüfekçi, A. (2020). Turquerie: The Ottoman's powerful influence over European culture. (26.12.2022 <https://www.dailysabah.com/arts/reviews/turquerie-the-ottomans-powerful-influence-over-european-culture> adresinden ulaşılmıştır)
- Wikipedia (2021). Women in the Ottoman Empire (4.05.2023 tarihinde https://en.wikipedia.org/wiki/Women_in_the_Ottoman_Empire adresinden ulaşılmıştır.)
- Wikipedi (2017). Nargile. (1.05.2023 tarihinde <https://tr.wikipedia.org/wiki/Nargile> adresinden ulaşılmıştır.)
- Wikipedia (2021) Turquerie (26.12.2022 tarihinde <https://en.wikipedia.org/wiki/Turquerie> adresinden ulaşılmıştır.)

EKLER



Resim 1 (solda). Türk Genç Kadını, Slovenya'daki Ptuj Kalesi Müzesi'ndeki Herberstein Mirası (Kuran Burçaoğlu 197).

Resim 2 (Sağda). Türk Kadını, Slovenya'daki Ptuj Kalesi Müzesi (Ciglenceki and Grothaus:164; Kuran Burçaoğlu 198).



Resim 3. İtalyan ressam Tiziano Vecellio'nun La tablosu, Hürrem Sultan (Sultan Roxelana), 1550 (<https://tr.wikipedia.org>, Hürrem Sultan)



Resim 4. Hürrem (Roxelana), Resim 4. Sultan Süleyman'ın saltanatı sırasında haseki sultanı (Wikipedia, Women in the Ottoman Empire).

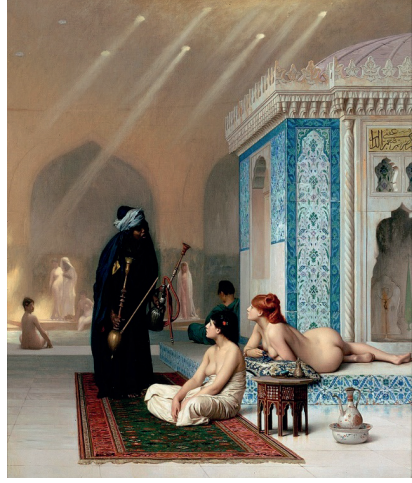


Resim 5. (Solda) Jean-Baptiste Vanmour, *Kanepede Kahve*, Levant'in farklı uluslarını temsil eden yüz baskıdan oluşan koleksiyonu (Arda Onar 224)

Resim 6. (Sağda) *Kahve Keyfi* (18. yüzyılın ilk yarısı) Reizen van Cornelis de Bruyn (Cornelis de Bruyn'ün *Seyahatleri*), 1698 (Arda Onar 224)



Resim 7. Jean-Baptiste Vanmour, *Kahve İçen Kadınlar* (1700-1750) (Arda Onar 222)

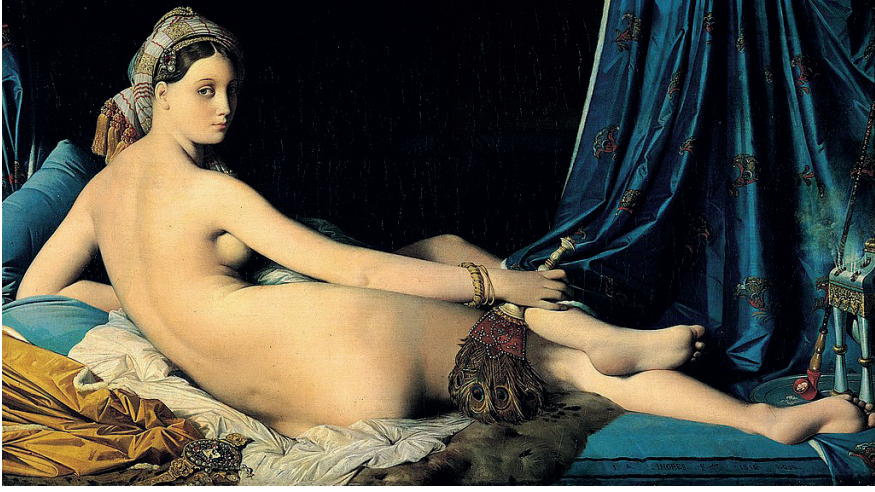


Resim 8. (Solda) Jean Auguste Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1852-1859, Ahşap Üzerine Yapıştırılmış Tuval Üzerine Yağlıboya, 1,08 m x 1,10 m., Louvre Müzesi (Dorkin vd 6).

Resim 9. (Sağda) Jean-Léon Gérôme, Bir Harem Havuzu, 1876, Hermitage Torrent (<https://commons.wikimedia.org>)



Resim 10. Jean-Léon Gérôme tarafından, Türkiye'nin Bursa Kasabasında Bir Hamam, 1885, (Dorkin vd. 37).



Resim 11. Jean Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalık, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1814, Louvre Müzesi, Paris (www.wikiart.org).



Resim 12. (Solda) Jean-Jules-Antoine Lecomte, Beyaz Köle, 1888 (www.meisterdrucke.com.tr). Resim 13. (Sağda) Rogier, Kapalıçarşı'daki Manifaturacılar, (Sancar, Ottoman Women Myth and Reality)



Resim 14. Giulio Rosati, Yeni Gelenlerin İncelenmesi, 1858-1917, Çerkes Güzelleri
(www.mutualart.com)



Resim 15. Martinus Rørbye (1803-1848), Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Önünde Evlilik Sözleşmesinin Yazan Türk Arzuhalci, 1837, 95 x 130 cm., Özel koleksiyon. (Baran ve Topallı 308; Up-Closed, Martinus Rørbye Biography)

Bölüm 5

MILANO POLDI PEZZOLI MÜZESİNDEKİ TEKSTİLLER

Elif AKSOY¹



¹ Doç. Fırat Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim İş Öğretmenliği Bölümü,
Elazığ, elifaksoy@firat.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3621-2278

Giriş

Milano’da bulunan *Poldi Pezzoli Müzesi*, 19.yüzyılda yaşayan Milanlı bir asilzade olan *Gian Giacomo Poldi Pezzoli*’nin (1822-1879) evidir (Resim 1). Kariyerine 1848’de bir koleksiyoner olarak başlayan *Pezzoli*, her tür sanat eserini toplayarak, bu eserlerin hikâyesini paylaşmak ve eserlerin kalıcılığını sağlamak amacı ile evini müzeye dönüştürmüştür. Sanat eserleri satın almanın yanı sıra *Pezzoli*, koleksiyonunu sergilemeyi planladığı daireyi dekore etme gibi iddialı bir projeye uğraşmıştır. Ailesinin Milano şehir merkezindeki sarayında bir daire seçtikten sonra mekânları, tarihi odalara dönüştürmek için mimarları, ressamı ve zanaatkârları çağırmıştır.



Resim 1. Milano Poldi Pezzoli Müzesi (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Koleksiyonculuğa ilk olarak silah, zırh ve mücevher satın alarak başlayan *Pezzoli*’nin topladığı sanat eserlerinin büyük çoğunluğu; arkeolojik dönemler, Rönesans ve 19. yüzyılı kapsayan eserlerden oluşmaktadır. Evindeki tarihi odalar ile sanat eserlerinin bir bağ kurması gerektiğine inanan *Pezzoli*, trodaların mimarisini eserlerin dönemine göre restore ettirmiştir. Porselen koleksiyonu için Barok stilinden, odalardaki dolaplar için Ortaçağ stili ve Rönesans sanatından ilham almıştır. 1879 yılında, kaleme aldığı vasiyetinde,

dairesinin ve içindeki tüm sanat eserlerinin, halka açık bir sanat vakfı haline getirilmesi gerektiğini yazmıştır. *Poldi Pezzoli* Müzesi, 1881’de halka açılmış ve büyük bir yankı uyandırmıştır. Müzedeki koleksiyonların teşhirindeki en önemli değişiklik, ikinci dünya savaşı nedeniyle, yapının bombalamasından sonra gerçekleşmiştir. Ağustos 1943 yılında, İngiliz birliklerinin yaptığı hava bombardımanı, *Poldi Pezzoli* sarayını ve tarihi odalarını yerle bir etmiştir. Savaştan dolayı tahliye edilen eserler, 1951 yılında yeniden inşa edilen müzeye geri getirilmiştir. Müzeyi yeniden ayağa kaldırmak için çok ölçülü bir üslup seçilmiş, bina en son müzecilik teorilerine göre yapılandırılmaya çalışmıştır. İlk geçici sergi 1922 yılında, Rönesans sanatı üzerine olan sergi ise, 1982-1983 yılları arasında düzenlenmiştir.

Müzenin dış kapısından içeriye girildiğinde iki çift sütun ve geniş bir avlu ile karşılaşmaktadır. Binanın giriş bölümünde müzenin bilet gişesi bulunmaktadır. Bu alanın sol tarafında bulunan ilk odada, ünlü sanatçı *Arnaldo Pomodoro* ve *Gian Giacomo Poldi Pezzoli*’nin koleksiyonları olan antika miğferler, zırhlar ve silahlar sergilenmektedir (Resim 2).



Resim 2. *Poldi Pezzoli* Müzesi (Fotoğraf: Elif Aksoy)

İkinci odada ise, Anadolu’ya ait halılar ve kumaşlar göze çarpmaktadır (Resim 3). Müzenin ikinci katına *Neo- Barok* tarzına sahip bir merdiven ile çıkılmaktadır (Resim 4). İkinci kattaki *Neo -Rokoko* Odası’ndan geçtikten sonra abanoz panellerle kaplanmış olan Siyah Oda, orijinal mobilyalarını halen korumaktadır. Altın Odada ise, *Pollaiolo*’nun kadın portresi, *Botticelli*, *Bellini*, *Mantegna*, *Piero della Francesca* ve *Cosme Tura*’nın eserleri sergilenmektedir. 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar uzanan bir periyod içerisinde *Murano* adasının zanaatçıları tarafından yapılmış olan yaklaşık iki yüz adet cam ürünü ve *Poldi Pezzoli*’nin iki portresi, müzeye ait *Murano Cam* odasında

yer almaktadır. Freskler ve renkli vitray pencerelerle çevrelenmiş, *Neo-Gotik* tarzda dekore edilmiş diğer bir oda ise, *Gian Giacomo*'nun sanat koleksiyonundaki en değerli eserleri ile sergilenmiş odalardan biridir. Sağdaki kapıdan; mücevherler, mineler ve bronz koleksiyonlarıyla yer alan Mücevher Odası'na ulaşılmaktadır. Biraz daha ileride, başka bir vitrin, olağanüstü bir güneş saati koleksiyonuna ev sahipliği yapmaktadır. Saat odasında, 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar uzanan zengin bir saat koleksiyonu bulunmaktadır. Bunların arasında, 1524 yılında Fransa Kralı *I. Francis* için yapılmış fildişi bir güneş saati olan *Navicula Venetiis*, en görkemlisidir. Müzenin en önemli bölümlerinden biri olan Portre Galerisi'nde ise, 18. yüzyıl Avrupa Porselenlerinden oluşan muhteşem bir koleksiyon göze çarpmaktadır.



Resim 3. Poldi Pezzoli Müzesi (Fotoğraf: Elif Aksoy)



Resim 4. Poldi Pezzoli Müzesi'nin Neo-Barok tarzında yapılmış merdivenleri (Fotoğraf: E. Aksoy)

Çalışmanın Amacı ve Yöntemi

Bu çalışmanın amacı Milano *Poldi Pezzoli* müzesi envanterine kayıtlı olan tekstilleri, motif ve kompozisyon özellikleri açısından inceleyerek, bu envanterleri kültürel miras kapsamında tekstil literatürüne kazandırmak amaçlanmıştır.

Çalışma için Milano'da bulunan *Poldi Pezzoli* müzesine gidilerek inceleme yapılmış, müzede on adet tekstil örneği tespit edilmiş ve bu eserlerin fotoğrafları çekilmiştir. Bu tekstil örnekleri, iki İran halısı, üç adet Anadolu halısı, üç adet İtalyan kumaşı ve iki adet *Tapestry*'den (Duvar halısı) oluşmaktadır. Ayrıca *Poldi Pezzoli* müzesi ile ilgili yabancı literatür taranmış, müze ve müzede eserleri tanıtan bilgi formları incelenmiştir.

POLDI PEZZOLİ MÜZESİNDEKİ DOKUMALAR

Poldi Pezzoli Müzesinin giriş katı; Anadolu halıları, İtalyan kumaşları, İran halıları ve duvar halılarından (*Tapestry*) oluşan tekstil koleksiyonuna ev sahipliği yapmaktadır. Müzede bulunan *Tapestry* örnekleri, 15. ve 16. yüzyıllara ait olup, günümüze bozulmadan gelen nadir eserlerdir.

Tapestry (Duvar Halısı) terimi, kuzey Fransa'da önemli bir üretim merkezi olan *Arras* şehriden gelir. Başlıca büyük *Tapestry* üretim merkezleri; Fransa (*Arras, Tournai, Paris, Beauvais, Aubusson*) ve Hollanda (*Brüksel, Bruges*) bölgeleridir. *Tapestry* dokumacılığı baştan beri bu bölgelerde, zanaatkar atölyelerinde küçük bir endüstri kolu olarak başlamıştır. Tek bir müşteriden bağımsız olan bu iş yapısı, temsil edilen konuların sonraki varyasyonlarını kolaylaştırarak, yerini dünyevi kompozisyonlara bırakmıştır¹. Bu durum, duvar halılarının Avrupa'ya ihracatında önemli bir rol oynamıştır². *İtalya*'daki durum tamamen farklıdır ve bu farkı belirleyen, işin organizasyon kısmıdır. *İtalya*'da *Tapestry* atölyeleri, doğrudan bir Prens veya bir hami tarafından istihdam edilmiştir. Bu nedenle, İtalyan duvar halıları, müşterilerinin prestijini ve sosyal statüsünü iletme görevini üstlenmiştir³.

İlk uluslararası öneme sahip olan *İtalyan* duvar halı fabrikası, 1536 yılında *Este hanedanından Dük Ercole II* tarafından *Ferrara*'da kurulmuştur. 1546 yılında, *Floransa*'da *Medici büyük dükü I. Cosimo* (1519-74) tarafından inşa edilen *Arrazeria Medicea*, 16. yüzyılda *İtalya*'da yapılan en önemli duvar halısı fabrikası olmuş ve bu fabrika, 18. yüzyılın başına kadar ayakta kalmıştır. Bu fabrikalarda, ipek ve yıldızlı metalik iplikler kullanılarak üretilmiş duvar halıları; güçlü, seküler ve dini yöneticiler tarafından zenginliklerini ve kudretlerini yaymak için kullanılan bir araç olmuştur⁴.

1 <https://www.artemorbida.com/tapestries-in-italy/?lang=en>

2 https://www.metmuseum.org/toah/hd/taps/hd_taps.htm

3 <https://www.artemorbida.com/tapestries-in-italy/?lang=en>

4 <https://www.britannica.com/art/tapestry/16th-century>



Resim 5. Duvar Halısı (Tapestry), 15. -16. Yüzyıl, 255 cm x 308 cm, Brüksel, Poldi Pezzoli Müzesi (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Bu doğrultuda, Brüksel’de dokunan ve daha sonra Poldi Pezzoli koleksiyonuna giren Duvar halısı, ikonografik özelliği ile o döneme ait güçlü bir örnek olup, (Resim 5) İncil’de yer alan *Pratagonist Esther ile Pers Kralı Ahasuerus* arasındaki karşılaşmayı tasvir etmektedir. Buradaki betimlemeye göre, Kraliçe *Vasthi*’yi reddeden Kral *Ahasuerus*, krallığın en güzel kızlarının kendisine getirilmesini emreder. *Esther*, halkının katledilmesini önlemek için Pers Kralı *Ahasuerus*’un (MÖ 5. yüzyıl) önünde diz çöker. *Ahasuerus* ona âşık olur ve onu kraliçe yapar. Bu duvar halısının en önemli özelliği, çağdaş İtalyan kumaşlarında kullanılan motiflerin, halıdaki karakterlerin kıyafetlerinde ve sahnenin döşemelerinde yeniden kullanılarak üretilmesiyle elde edilen dekoratif etkinin tekrar sağlanmasıdır. Dokumada, bol miktarda gümüş ve altın tel, yün ve ipek iplikler kullanılmıştır⁵.

5 <https://artsandculture.google.com/asset/tapestry-with-ester-presented-to-ahasuerus-workshop-of-brussel/TwHjmvih1H5VJw?hl=en>



Resim 6. Duvar Halısı (Tapestry), *Puttiler'in Dansı*, İtalya, Mantua, 1540- 1545
(Fotoğraf: Elif Aksoy)

Müze de bulunan diğer bir Duvar halısı, Kardinal *Ercole Gonzaga* için *Giulio Romano*'nun tasarladığı, *Mantua*'da yaşayan Flaman Tapestry dokumacı *Nicolas Karcher* tarafından dokunan "*Li Puttini*" adlı serinin parçasıdır (Resim 6). Duvar halısında, *Putti*'ler, bir çardağın altında davul ve düdük çalıp, dans etmektedirler. Aynı zamanda meyve toplayan *Puttiler*, sembolik olarak *Gonzaga*'nın iyiliğini ve *Mantua* düklüğü'nün refah yaşamını kutlamayı amaçlamışlardır⁶. Dokumada yün ve ipek iplikler, altın ve gümüş tel kullanılmış olup, bu serinin diğer parçaları *Lizbon*'daki *Calouste Gulbekian* ve İngiltere'deki *Comptan Wynyates* müzesinde bulunmaktadır⁷.

6 <https://artsandculture.google.com/asset/tapestry-with-playing-putti-design-by-giulio-romano/QQeZ78FZAMoWdA?hl=en>

7 <https://artsandculture.google.com/asset/tapestry-with-playing-putti-design-by-giulio-romano/QQeZ78FZAMoWdA?hl=en>



a.

b.

Resim 7. Poldi Pezzoli Müzesindeki Anadolu Halıları,

a. Batı Anadolu, b. Batı Anadolu, Gördes, 17. yüzyıl sonu 18. yüzyıl başı, (Fotoğraflar: Elif Aksoy)

Müzedede sergilenen Anadolu menşeli halıların, Batı Anadolu'dan İtalya'ya ihraç edilen halılar oldukları bilinmektedir (Resim 7). Anadolu Türk halıcılığının çıkış yeri olan Gördes, Osmanlı döneminde halı merkezlerinden biri hâline gelmiştir. Türk dokumalarını Avrupa'ya getiren ilk tüccarlar Venediklilerdir. Zaman içinde Cenevizli, Hollandalı, İngiliz, Yahudi, Rum ve Ermeni tüccarlar da halı ticareti ile uğraşmışlar ve *Fondoca dei Turchi* Sarayı gibi Avrupa saraylarını satış merkezi olarak kullanmışlardır (Suriano 1996: 59; Ağoston vd. 2009: 220). Ayrıca, Osmanlı İmparatorluğunun, Avrupa'da bulunan sefirlik binalarında Gördes dokumalarının kullanıldığı, bu halıların devlet başkanlarına hediye olarak verildiği ve bu uygulamaların Türk halılarının ünlenmesinde önemli bir rol oynadığı bilinmektedir (Gökmen 2014: 43). Kendine has renk, motif ve desen özellikleri ile Türk Halı Sanatı içerisinde önemli bir yer edinen Gördes halılarının, 17. yüzyılda dokunmaya başlandığı tahmin edilmektedir. 15. yüzyılın başlarından 19. yüzyılın sonlarına kadar Batı Anadolu bölgesinde ihracat amaçlı üretilen halıların atölyeleri, daha sonra Sanayi Devriminin etkisiyle kuzey bölgelere taşınmıştır. Gördes (Resim 7b) ve Bandırma (*Pantermia*) illeri, iki buçuk asır Batı Anadolu'nun üretim merkezleri olmuştur⁸. Ayrıca *Transilvanya* halı grubuna giren Gördes (Manisa) halıları; Uşak, Lâdik ve Kula halıları ile birlikte Romanya'da Erdel halıları olarak bilinmektedir (Aksoy, 2020: 212). *Gian Giacomo Poldi Pezzoli* tarafından müze koleksiyonu için alınan bu halılar, seccade olmaları

8 <https://www.theblacktentproject.com/handwoven-carpets-of-turkey-3-western-anatolia/>

nedeniyle ikonografik bir özellik taşımaktadır. Bilindiği gibi İslamiyet'te kutsal yön, Kâbe tarafıdır. Bu sebeple tüm mescit ve camiler, kibleye doğru inşa edilmişlerdir. Arap dilinde “*Mihrap*” en şerefli yer, secdeye varılan yer, yükseltilmiş yeri ifade eder ve Müslümanlar için dinsel ve ruhani bir semboldür (Aksoy, 2018: 199). Genellikle tek mihraplı olan, fakat çift mihraplıları da bulunan bu seccadelerin kompozisyonlarında zemin; bazen boş bırakılmakta, bazen de geometrik ve bitkisel motifler (Resim 7a) ile süslenmektedir. *Pezzoli*, bu halının 18. yüzyıl Hint halısı olduğunu sanarak satın almıştır (Resim 7b).



Resim 8. Konya (Karapınar), 16. Yüzyıl Ortası, (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Batı Anadolu halı örneklerinin dışında müze koleksiyonunda yer alan ve günümüze kadar bozulmadan gelen İç Anadolu bölgesine ait bir Konya Karapınar halısı bulunmaktadır. Geometrik motifli halının zemininde görülen çeyrek madalyonların yerleştiriliş biçimi, geç dönem Yıldızlı Uşak halılarının kompozisyonunu anımsatmaktadır. Halı zemininin boş ve ortada geometrik bir sekizgen madalyon olması, Konya Karapınar halılarının karakteristik özelliğini göstermektedir (Resim 8).



Resim 9. İran Safevi Şahı I. Tahmasp için dokunan Kaplanlı Halı, 16. Yüzyıl, Poldi Pezzoli Müzesi (Fotoğraf: Elif Aksoy)



Resim 10. Resim 9'dan detay

1525'ten 1576'ya kadar İran'ı yöneten Safevi Şahı I. Tahmasp'ın kraliyet sarayı için Orta İran'da (Quazvin)⁹ üretilen Kaplanlı halı, bugün İtalya'da Poldi Pezzoli müzesinde Altın salonda sergilenen ender örneklerden biridir (Resim 9-10). Gian Giacomo Poldi Pezzoli, bu halıyı 1855 yılında özel bir müzayededen satın almıştır. Atkısı ve çözgüsü ipek olan, yün iplik ve metal telle dokunan halının, lacivert zeminli iç dar bordürüne, gümüş renginde

⁹ <https://www.moshetabibnia.com/exhibitions/34/il-giardino-del-paradiso-nel-tappeto-delle-tigrid?lang=en>

bir yazı yazılmıştır. Bu yazıda, “*Şah’ın adımları altında gölgeye dönüşen halı kutsanmıştır... Dünyanın Darius’u için döndürdüm...*” ifadeleri yer almaktadır¹⁰. Halının merkezinde bulunan lacivert zemin renkli madalyonun içi; çiçek açan ağaçlar, kuşlar, ejderhalar, vahşi hayvanlar ve çeşitli ikonografik motiflerle yoğun bir şekilde dekore edilmiştir. Kırmızı renkli zeminde, bitki ve hayvanlar ile kanatlı iki çift Huri’nin simetrik bir titizlik ve uyumla dağıldığı bir bahçe tasvir edilmiştir. Ayrıca halı zemininde Çin bulutları, dağ keçisi avlayan leoparlar, boğalarla mücadele eden aslanlar, kaplan ve koşan kurtlar görülmektedir. Açık mavi rengi zeminli geniş bordüre ise, içleri aslanlar ve bitkisel motiflerle süslü, dilimli Rumiler ve Herati motifleri yerleştirilmiştir. Bu motiflerin içlerinde, dört ayağını yere doğru açmış, sadece sırt bölümü görünen aslanlar dikkat çekmektedir. Dilimli Rumi ve Herati motiflerin dışında kalan alanlarda ise, yine bitkisel motiflerden oluşan bir kompozisyon göze çarpmaktadır. Parlak renkler, ipek ve metal iplik kullanımı ile çiçek ve zoomorfik unsurlarla bezeme, Safevi İran halılarını karakterize etmektedir.



Resim 11. Ghyas el Din Jami tarafından dokunan Av halısı, İran, 16. Yüzyıl, Poldi Pezzoli Müzesi (Fotoğraf: Elif Aksoy)

16. yüzyılda, *Medici* ve *Savoia* ailelerinin sahip olduğu resim 11’deki Av halısı, 1927 yılında *Milano Poldi Pezzoli* müzesi koleksiyonunun bir parçası haline gelmiştir (Resim 11-12). 3,5 x 7,5 metre olan dokumanın merkezine, bir adet on altı loblu Yıldız madalyon ve köşelerde çeyrek yıldız madalyonlar simetrik olarak yerleştirilmişlerdir. Kırmızı zeminli Yıldız madalyonun ortasında, içinde Arapça yazının olduğu bir pafta bulunmaktadır. Paftanın dışında kalan alanlar, stilize edilmiş kuş ve geyik figürleri, Çin bulutları, ha-

10 <https://www.finestresullarte.info/en/museums/at-the-poldi-pezzoli-museum-the-carpet-of-tigers-is-on-display>

tayi, yaprak, penç gibi bitkisel motifler ve geometrik olarak birbirine bağlanan dallarla bezenmiştir.



Halının lacivert zeminde; bitki, hayvan ve insan figürlerden oluşan bir kompozisyon hâkimdir. Ok ve yaylarla donanmış, rengârenk ceket ve sarık giymiş atlı süvariler, halıda en ince ayrıntısına kadar tasvir edilmiştir. İçeride, rumi ve goncalar, en dış bordürde ise, hatayı çiçeklerinden oluşan bir kompozisyon göze çarpmaktadır. Kırmızı zeminli geniş bordür, halının yoğun zeminine rağmen daha sade olup, içleri bitkisel motiflerle dolgulanan kanatlı ve sade Rumiler ile bezenmiştir. İran Şah'ına göre avcılık, -halıdaki tasvirden de anlaşılacağı gibi- önemli bir aktivite ve savaş için mükemmel bir eğitimidir. Av halısında, iyi ile kötü, içgüdü ve akıl arasındaki mücadele sembolize edilmiştir¹¹.



Resim 14. Venedik, Polikrom boşluklu Kadife kumaş, 15. yüzyıl ortası, (Fotoğraf: Elif Aksoy)

11 https://www.bulgarihotels.com/ko_KR/milan/whats-on/article/milan/in-the-city/the-hunt-rug--a-unique-example-from-the-xvi-centu

15. yüzyılda, Venedik'te üretilen kadife kumaşlar, Rönesans'ın en değerli ve lüks kumaşları arasında olmuştur. Kumaşlarda az sayıda dekoratif motifin varyasyonlarını kullanan, özellikle nar, palmet, hatayi ve enginar gibi bitkisel motiflerden oluşan belirli bir rapor düzeni içerisinde kompozisyonların hâkim olduğu görülmektedir. Dokumaların kompozisyonlarında, özenle düzenlenmiş simetrik büyük formlar bulunmaktadır. Kumaşlardaki büyük motiflerin iç ve dış alanlarında bitkisel motifler dikkat çekmektedir. Gücün, zenginliğin ve zevkin bir ifadesi olarak, bir aile arması veya ailenin itibarıyla ilişkilendirilen özel olarak dokunmuş bu kumaşlar, özellikle kıyafetlerde, KİLİSİLER için dini giysilerde ve iç döşemelerde kullanılmıştır¹². Floransa, Venedik ve Cenova'da dokunan kadife kumaşlar, Türkiye'de ve tüm Avrupa'da da rağbet görmüştür¹³. Bunda Avrupalı ressamın, envanterlerin, diplomatik hediyelerin ve hayatta kalan örneklerin etkisi kadifenin uluslararası çekiciliğini ortaya çıkarmaktadır.

Gian Giacomo Poldi Pezzoli tarafından müzeye kazandırılan bir Sunak (Güvercinli) örtüsü, 1780'den sonra, farklı menşeli ve farklı dönemlere ait değerli malzemeler kullanılarak yapılmıştır. Üç parçalı kırmızı kadifenin, küçük çiçekli dallarla süslenmiş olan dört *Lampas* ipek şeridi, Milano'da dokunmuş olup, 1630 ile 1780 arasına tarihlendirilmektedir. Stilize edilmiş altı yapraklı yoncalardan oluşan motiflerin ortasında “à bon droit (*haklı olarak*)” sloganını taşıyan ay şeklinde bir yazının içinde, gümüş tel kullanılarak yapılmış, güvercin motifleri bulunmaktadır (Resim 15). Kumaştaki amblem ve hanedan sloganı, Milano hükümdarları *Sforzas*'ın sarayına işaret etmektedir. Kadifenin tekniği ve stili, çok yüksek seviyelere ulaşan, *Ludovico il Moro*'nun yönetimi altında ünlenecek Milano imalatçılarının tipik özelliğini işaret etmektedir¹⁴.



Resim 15. Güvercinli Sunak Örtüsü, Kadife, İpek, 240 x 90 cm, Poldi Pezzoli Müzesi, (Fotoğraf: Elif Aksoy)

12 https://www.metmuseum.org/toah/hd/velv/hd_velv.htm

13 https://www.metmuseum.org/toah/hd/velv/hd_velv.htm

14 <https://artsandculture.google.com/asset/altar-frontal-with-doves/QAF2r6hE2Rg03g>

Yunan ve Roma mitolojisinde, Güvercinler hakkında birçok efsane mevcuttur. Saflık ve temizliğin sembolü olan güvercinlerin barışı temsil ettikleri bilinmektedir. Güvercin, üç büyük dinde de (Musevilik, Hristiyanlık, Müslümanlık) sembolik olarak önemli bir yere sahiptir. Güvercinler hakkında ilk ikonografik bilgiler, Yahudilerin kutsal kitabı olan *Tevrat*'ta yer alır. Tanrı'nın insanlığa yolladığı ilk peygamber olan *Hız. Nuh*, tufanın devam edip etmediğini anlamak için bir güvercin uçurur. Güvercinin ağzında yaşamın sürdüğünü müjdeleyen bir zeytin dalıyla gelmesi, onun evrensel bir barış sembolü olmasını sağlamıştır¹⁵. Benzer biçimde güvercin, Hristiyanlıkta da simgesel olarak önemli bir kuştur. *Hız. İsa*'nın vaftiz edilmesinden sonra, başına beyaz bir güvercin gelerek konması, "*Kutsal Ruh*" temsil eder. İslamiyet'te ise, *Hız. Muhammed*'in müşriklerden kaçarken sığındığı *Sevr Dağı*'nda bulunan mağaranın girişine, bir örümcek tarafından ağ örülüp ve bir güvercinin orada yuva yapması, bu hayvanların Peygamberin kurtuluşunda önemli bir rol üstlendiklerini göstermektedir¹⁶.



Resim 16. Pelikanlı Sunak Örtüsü, 254 x 90 cm, İpek, Poldi Pezzoli Müzesi, (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Orta Çağ Avrupa'sında, pelikanların yeterli besin bulamadıkları zaman kendi göğüslerini kanatıp, kanlarıyla yavrularını besleme efsaneleri üzerine bir takım sembolik inanç hâkim olmuştur (Resim 16). Pelikan, *Hız. İsa*'nın yaşamının son on iki saati olan hem *İsa*'nın Çilesini ve *Efkaristiya*'yı, hem de aynı konuyu simgeleyen kuzu sembolü yerine kullanılmıştır (Gauding, 2009: 263). Benzer pelikan tasvirleri, Londra'daki *St. Mary Abchurch* kilisesinin sunaklarında ve *Essex'teki Belchamp Walter* kilisesindeki duvar resimlerinde de betimlenmektedir¹⁷. Müze koleksiyonunda bulunan bu sunak örtüsünde, yavrusunu kendi kanıyla beslemek için ağlayarak, göğsünü açan pelikan ve *İsa* Peygamberin dikenli tacını anımsatan dikenli dal, burada *Hristiyanlığı*

15 <https://ozhanozturk.com/2018/03/25/guvercin-mitoloji/>

16 <https://www.indyurk.com/node/316551/ya%C5%9Fam/eski-bir-gelene%C4%9Fis%C3%BCrd%C3%BCren-ku%C5%9Fbazlar#:~:text=Benzer%20bi%C3%A7imde%20g%C3%BCvercinin%20Hristiyanl%C4%B1kta%20da,g%C3%BCvercin%20Kutsal%20Ruh'un%20temsilcisidir.>

17 <https://tr.wikipedia.org/wiki/Pelikan#:~:text=Sonu%C3%A7%20olarak%20pelikan%2C%20%C4%B0sa'n%C4%B1n,kuzu%20sembol%C3%BC%20yerine%20de%20ge%C3%A7mi%C5%9Ftir.>

betimler nitelikte olup, bu yönüyle ikonografik özellik göstermektedir. Krem renkli zeminde nakış tekniği ile yapılmış alevler, *Kutsal Ruh'u* temsil ederken, üzüm salkımları ile mısır başakları arasına yerleştirilmiş melekler, *Efkaristiya'nın* (Rabbin Sofrası, Hristiyanlıkta İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki gece havarileri ile yediği Son Akşam Yemeği'nin anıldığı ayındır)¹⁸ sembolleridir. 1550 ile 1630 yılları arasında Lombardiya'da üretilmiş olan kumaşın zemin kısmı gümüş ipliklerle çalışılmıştır.

İnsanoğlu tarih boyunca çeşitli nesnelere biriktirme isteği duymuş ve bu birikimler zaman içinde koleksiyonlara dönüşmüştür. Öğrenme, yarar sağlama veya zevk amacıyla bir araya getirilmiş ve özelliklerine göre sınıflara ayrılmış nesnelere tümü” manasına gelen koleksiyonlar, toplumların kültürlerinin korunarak nesilden nesle aktarımında büyük önem taşımışlardır (Öz, 2019: 933). Modern müzecilik anlayışı içinde müze yapısı, sadece eserlerin gezilerek görüldüğü, onlar hakkında bilgi edinildiği yerler değildir (Alkan ve Koyuncu Okca, 2022: 1356). Müzeler, aynı zamanda ziyaretçilerinin bakış açısını değiştiren, onları farklı dünyalara götüren ve kültürel açıdan değişim sağlayan önemli yerlerdir.

SONUÇ

Poldi Pezzoli Müzesi, İtalya'nın Milano kentinde bulunan bir sanat müzesidir. 1881 yılında açılan müze, sadece geçmiş çağrıştıran odaların cazibesi ile değil, içinde barındırdığı koleksiyonlarının çeşitliliği ve zenginliğiyle de dikkat çekmektedir. Antik Çağ'dan 19. yüzyıla kadar 5000'den fazla parçaya ev sahipliği yapan müze, *Neo- Klasik* tarzıyla alışlagelen sergi salonlarının ötesinde bir özelliğe sahiptir.

Müzedeki bulunan duvar halıları, 15. ve 16. yüzyıllara ait olup, *Brüksel* ve *Mantua'da* dokunmuşlardır. *Brüksel'de* üretilen duvar halısı, ikonografik özelliği ile dikkat çeker ve İncil'de yer alan *Pratagonist Esther* ile *Pers Kralı Ahasuerus* arasındaki karşılaşmayı tasvir eder. Diğeri ise, Nicolas Karcher tarafından dokunan "*Li Puttini*" adlı serinin parçasıdır.

Poldi Pezzoli müzesinde yer alan Batı Anadolu halıları, 15. ve 16. yüzyıllarda Anadolu'dan Avrupa'ya ihraç edilen dokumalar olup, Avrupa'da Transilvanya halıları olarak bilinmektedir. Bu halılar, Avrupa'da zengin ve önemli kişilere hediye olarak gönderilmiş ve kiliselerde boş duvarları ve sıraları süslemek için kullanılmışlardır. Batı Anadolu halılarının tanınmasında kuşkusuz; Holbein, Memling, Vermeer, Eyck, Crivelli ve Lotto gibi ressamların etkisi çok büyüktür. Tablolarda tasvir edilen bu dokumalar, ressamlar tarafından gerçeğine uygun bir şekilde resmedilmişler ve genellikle ailelerin zenginliğini gösteren bir meta haline dönüşmüşlerdir.

Müzedeki yer alan Safevilere ait iki adet halı, koleksiyonun en önemli par-

18 <https://tr.wikipedia.org/wiki/Efkaristiya>

çalarını oluşturmaktadır. *Safevi Şahı I. Tahmasp* için dokunan Kaplanlı Halı, çok yoğun bir motif ve desen kompozisyona sahiptir. Av halısı olarak bilinen diğer halının kompozisyonda, bitkisel ve hayvansal motiflerden başka dağ keçisi avlayan, olasılıkla savaş için eğitim yapan süvariler dikkat çekmektedir. Her iki halının da bu kadar yoğun bir kompozisyona sahip olması, halının çözgü yönünde on santimetresindeki düğüm sayısının oldukça fazla olduğunu göstermektedir.

Poldi Pezzoli müzesinin koleksiyonu içinde yer alan kumaşlar, Brüksel ve İtalya'da dokunmuş kumaşlardır. Venedik'te dokunan kumaşın kompozisyonu belli bir rapor düzenine göre hareket etmesi açısından Osmanlı kumaşları ile benzerlik göstermektedir. Diğer iki kumaş ise, kiliselerde kullanılan ikonografik özelliği ile dikkat çeken Sunak örtüleridir. Tasarım açısından birbirlerinden farklı bir kompozisyona sahip olan bu kumaşlarda tek ortak şey, her iki kumaşta da kuş (güvercin ve pelikan) figürlerinin kullanılmasıdır. Kumaşlarda yer alan Güvercin; saflık, temizlik ve barışı; Pelikan ise, Hz. İsa'nın son iki saatini sembolize etmektedir. Her iki kumaşta da kullanılan kuş figürleri Hristiyanlıkta Kutsal Ruha (Tanrı'nın kendisi, Tanrı'nın bir yansıması ya da Tanrı'nın kendi varlığını insanda hissettirmesi) gönderme yapmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ágoston, G. & Masters, B. (2009) “Fondaco dei Turchi”. Encyclopedia of the Ottoman Empire. New York: Facts on File.
- Aksoy, E. (2018). Palu Kadınlar Derneğinde Dokunan Halılar, Uluslararası Palu Sempozyumu, Elazığ.
- Aksoy, E. (2020). Avrupalı Ressamların Tablolarında Resmedilen Transilvanya Halıları Olarak Adlandırılan Batı Anadolu Halıları, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 26, 211 – 235.
- Alkan, F. ve Koyuncu Okca, A. (2022). Kent Müzesi Kurulum Süreci ve Yerel Müzecilik- City Museum Establishment Process And Local Museum, Academic Social Resources Journal, Vol: 7, Issue: 43, p. 1352-1360.
- Gauding, M. (2009). New York, New York: Sterling Publishing Company, s. 263.
- Gökmen, E. (2014).Osmanlı Dönemi Gördes Halıcılığı. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Yayınları.
- MEGEP. (2011). Gördes Halısı Dokumaya Hazırlık, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, El Sanatları Teknolojisi Kitapçığı, Ankara.
- Öz, N., D. (2019). Tülü Dokumaların Genel Özellikleri ve Bir Koleksiyon Örneği, Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi, Cilt: 7, Sayı: 16, 925-945, ISSN: 2147-2610.
- Suriano, M. (1996). “Costabili Sarayı Fresklerindeki Anadolu Halıları”, P Sanat Dergisi, s.50-63

İnternet Kaynakları

- <https://www.artemorbida.com/tapestries-in-italy/?lang=en> https://www.metmuseum.org/toah/hd/taps/hd_taps.htm
- <https://www.artemorbida.com/tapestries-in-italy/?lang=en>
- <https://www.britannica.com/art/tapestry/16th-century>
- <https://artsandculture.google.com/asset/tapestry-with-ester-presented-to-ahasue-rus-workshop-of-brussel/TwHjmvih1H5VJw?hl=en>
- <https://artsandculture.google.com/asset/tapestry-with-playing-putti-design-by-giulio-romano/QQEz78FZAMoWdA?hl=en>
- <https://www.theblacktentproject.com/handwoven-carpets-of-turkey-3-western-anatolia/>
- <https://www.moshetabibnia.com/exhibitions/34/il-giardino-del-paradiso-nel-tappeto-delle-tigri-d?lang=en>
- <https://www.finestresullarte.info/en/museums/at-the-poldi-pezzoli-museum-the-carpet-of-tigers-is-on-display>
- https://www.bulgarihotels.com/ko_KR/milan/whats-on/article/milan/in-the-city/

the-hunt-rug---a-unique-example-from-the-xvi-centu

https://www.metmuseum.org/toah/hd/velv/hd_velv.htm

https://www.metmuseum.org/toah/hd/velv/hd_velv.htm

<https://artsandculture.google.com/asset/altar-frontal-with-doves/QAF2r6hE2Rg03g>

<https://ozhanozturk.com/2018/03/25/guvercin-mitoloji/>

<https://www.indyturk.com/node/316551/ya%C5%9Fam/eski-bir-gelene%C4%9Fi-s%C3%BCrd%C3%BCren-ku%C5%9Fbazlar#:~:text=Benzer%20bi%C3%A7imde%20g%C3%BCvercinin%20Hristiyanl%C4%B1kta%20da,g%C3%BCvercin%20Kutsal%20Ruh'un%20temsilsidir.>

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Pelikan#:~:text=Sonu%C3%A7%20olarak%20pelikan%2C%20%C4%B0sa'n%C4%B1n,kuzu%20sembol%C3%BC%20yerine%20de%20ge%C3%A7mi%C5%9Ftir.>

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Efkaristiya>

Bölüm 6

KAMALLUDİN BEHZAD'IN YUSUF VE ZÜLEYHA ESERİNDE MEKAN ANALİZİ

Sara FATHALIZADEH ALAMDARI¹



¹ Öğr. Gör. Dr. Sara Fathalizadeh Alamdari, Trabzon Üniversitesi,
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü,
sara.fathalizadeh@trabzon.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3566-07171

1. GİRİŞ

Minyatür sanatı, İran’da İslamiyet sonrası dönemde ortaya çıkmış ve popüler hale gelmiş sanat dallarından biridir. İran’da ortaya konmuş olan, farklı dönemlere ve akımlara ait olan minyatür çalışmaları, sanatçıları tarafından toplumun sosyal özelliklerinin irdelenmesi suretiyle çeşitli tespitlerde bulunmuş ve yorumlanabilmişlerdir (Ashrafi, 2007: 26).

Herat akımı, 15. yüzyıl dönemini kapsamaktadır. Bu dönem Timur’un saltanatı ve halefleri, oğlu Shahrukh ve onun soyundan gelen Baisanqar Mirza, İbrahim Sultan ve İskender bin Omar Şeyh dahil olmak üzere saltanat dönemini içermektedir. Shahrukh Timuri ve Baisanqar Mirza’nın saray atölyelerinde üretim yapan Şiraz, Bağdat ve Tebrizli kimi sanatçıların önceki üslupları ile Çin minyatür tarzının harmanlanması suretiyle Herat’ın minyatür resmi üslubu doğmuştur (Pakbaz, 2000: 866). Herat akımı Timurlu Hanedanının sarayında başlamış ve bu dönemdeki gelişiminin ilk adımlarını özellikle kitap kapağı tasarımında geliştirmiştir. Sanatının şekillendiği bu yıllarda Ağa Mirek Heravi, Seyyed Ahmad Tabrizi ve Ustad Douli Allah gibi hocaların varlığından yeterince yararlanmıştı. İlk zamanlarda hocalarıyla kitap tasarımı üzerinde çalışmış, onlarla beraber çeşitli minyatür ve boyama çalışmalarına katılmıştır. Zaman içerisinde yeteneğini ve sanatını zenginleştirerek olgunlaşma evresine girmiştir.

Baisanqar Mirza dönemindeki Herat minyatür akımı, geometrik unsurları ve rasyonel kombinasyonları düzenleyerek görüntünün alanını açıklamaya çalıştığı durumda, yavaş yavaş kendi özel stilini ortaya çıkarmıştır. Behzad eserlerinde insan faktörlerine, vücudun doğal davranışlarına ve insanların durumuna dikkat etmiştir (Balkhari, 2008: 78). Behzad’dan önce hiçbir minyatür sanatçısının çalışmalarında, insanın konumuna ve ifadesine bu türlü dikkat çekildiği gözlemlenmemiştir. İran’da yaşadığı dönemin en büyük ressamı olarak, resim sanatının seyrinde büyük bir değişikliğe neden olmuş ve yeniliklere imza atmayı başarmıştır (Gudarzi, 2004).

Behzad’ın ortaya koyduğu ve İran resim sanatının başyapıtlarından biri olarak kabul edilen Yusuf ve Züleyha, birçok araştırmacının ilgisini çekmiş ve her birinin bu resmi farklı perspektiflerden incelemesine neden olmuştur. Bu çalışmada ise yapısal biçimler ve tematik konumlarını tespit etmek amacıyla yapılan, eseri etkileyen mekan, faktörleri ve bilimsel konumunu irdelenmekte ve mekanın konumu nedir sorusuna yanıt aranmaktadır. Behzad’ın eserlerindeki akış belirli mi yoksa tamamen rastgele mi? Behzad biçimleri yerleştirmek için ne gibi önlemler düşünmüştür? Şekiller ile etraflarında oluşturulan boşluk arasında bir bağlantı var mıdır? Bu görünümün seçilmesinin nedeni, daha fazla sayıda insan ve doğal olarak daha fazla araştırma alanı olmasıdır. Dolayısıyla Behzad’ın resimlerinin tutarlı yapısı, dikkat çekici hazırlıkları, yenilikleri ve yeniliklerine göre bu araştırmanın gerekliliğini gösteren

şey, çağdaş dönemde tutarlı ve kalıcı resimler yaratmanın ilke ve kurallarına ulaşmaktır. Bu bağlamda çizgiler, biçim, kompozisyon, renk ve diğer olan ilişkisi açısından konumu incelenmiş, biçimleri merkeze alan imgeler ve ona ilişkin unsurlarla olan ilişkisi analiz edilmiştir.

2. YÖNTEM

Çalışma üç aşamalı olarak gerçekleşmiştir. İlk aşama konuya ilişkin literatür araştırmalarının yapıldığı aşamadır. Bu aşamada literatürde yer alan Behzad'ın hayatı araştırılmıştır. İkinci aşamada sanatta mekan kavramı anlatılmış ve mekanı etkileyen faktörler beyan edilmiştir. Çalışmanın üçüncü aşamasında ise Kamaluddin'ın Yusuf ve Züleyha'nın kaçış eseri şiir divanına yaptığı minyatürden, Bustane Saadi'den seçilmiştir. Bu aşamada seçilen eser mekan tanımına göre analizi yapılmıştır.

3. KAMALLUDİN BEHZAD

Kamalludin Behzad, getirdiği yeniliklerle İran minyatür sanatında değişiklikler yaratan, 15. yy'da Herat'da dünyaya gelmiş olan bir minyatür sanatçısıdır. Timur Sultanı Hüseyin Bayekara'nın saray ressamı ve kütüphanecisi olan Mirek Horasani mahlası ile tanınan Amir Ruhollah Behzad'ın eğitimini üstlenmiştir. Önceleri kaligrafi üzerine öğrenim gören Behzad, daha sonra hocası Mirek Horasani'den tezhip ve resim eğitimi almıştır. Ayrıca Çin resim sanatına oldukça aşina olan Pir Ahmad Tabrizi'den de resim dersleri aldığı da söylenmektedir. Söz konusu dönemde Sultan Hüseyin'in sarayı edebiyat, sanat ve bilimin merkezi olarak nitelendiriliyordu. Behzad'ın sanatı Sultanın ve Sultanın yakın arkadaşı olan Ali-Shir Navai'nin dikkatini çekti ve Behzad, Sultan Hüseyin'in kütüphanesinin başına getirildi (Rasouli, 2004).

Behzad, Timur hanedanının Shibak Khan Özbek tarafından yenilgiye uğratılmasından sonra Herat'ta kalmıştır. Şah İsmail Safevi, Özbekistan'ı fethettikten sonra da Herat'tan ayrılarak Tebriz'e kadar ona eşlik etti ve saray kütüphanesinin başına getirilmiştir. Behzad ömrünün sonuna kadar Tebriz'de kalarak resim yapmaya ve öğrenci yetiştirmeye devam etmiştir. Behzad ölümünün ardından birbirinden özel eserler bırakmıştır. İlk çalışmalarından biri Ali-Shir Navai'nin bahçedeki resmidir. Mısır'ın başkenti Kahire'nin kütüphanesinde bulunan Saadi'nin bahçesinin bir nüshası için altı illüstrasyon ve British Museum'da bulunan Khamsa Nizami'nin illüstrasyonları sanatçının en ünlü eserleri arasındadır. Sultan Hüseyin Bayekara, Shibak Khan Özbek, Shah Tahmaseb Safevi ve Sultan Muhammed Harezmsah gibi geçmişin bazı önemli tarihi şahsiyetlerinin yüzünü tasvir etmiştir (Shakfete, Soghari, 2004).

Behzad, hiç şüphesiz devrinin en önde gelen sanatçılarından biridir. Minyatür sanatında döneminde devrim sayılabilecek yenilikler yapmıştır. Aynı zamanda eski Horasan (Herat Okulu) resim geleneğini Tebriz'e taşıya-

rak Agha Mirak, Sultan Mohammad Irak ve Mirmsour Esfahani gibi önemli isimleri yetiştirmiştir. Çalışma tarzı sonraki dönem ressamlarını ve illüstratörlerini de etkilemiştir. Herat ressamları onun tarzını Buhara’da yaygınlaştırmıştır. Bazı Herat ressamlarının Hindistan’a göç etmesi ve oraya yerleşmesiyle Behzad’ın üslubunun bu topraklarda da yayılmasına neden olmuştur. Behzad bazı eserlerini imzasız olarak ortaya koymuştur, dolayısıyla günümüzde onun eseri sayılan eserlerin bir kısmı aslında onun üslubunu taklit edenlerin çalışmalarıdır. Özellikle binaların şekillerini ve doğal manzaraları çizmedeki yeteneği, mucizelerin sınırına ulaşmıştır. Sonuç olarak Behzad’ın resimleri ancak üslubu diğerlerinden ayırt edilerek tanınabilir (Pakbaz, 2004).

Behzad’ın bazı eserleri, Gülistan Müzesi Kütüphanesi, Mısır’da Kahire Kütüphanesi, Londra’da British Museum, Paris’te Louvre Müzesi ve Rusya’da Saint Petersburg Müzesi gibi müzelerde sergilenmektedir.

4. SANATTA MEKAN KAVRAMI VE MEKANI ETKİLEYEN KAVRAMLAR

Mekan en genel tanımı ile bireyi çevresinden belirgin bir biçimde ayıran ve içerisinde eylemlerini devam ettirmesine olanak tanıyan boşluk şeklinde tasvir edilmektedir (Hasol 1993: 303). İnsanlar hayatları boyunca farklı ihtiyaçlarını karşılamak için mekânlarla birlikte var olmaktadır. Çeşitli eylemlerin ihtiyaçlarına cevap veren bu mekânların, tasarımcıları ile onu kullananlar ya da uzaktan okuyanlar arasında anlamsal farklılıklar olduğu bilinmektedir (Günel ve Esin, 2007; Bekar vd., 2022).

Frank Llyud Wright, “On Architecture” isimli eserinde, mekan konusu hakkında; “Mimari anlamda mekan, bireyin ruhu ve dönemin tarzına uygun iç mekanı içine alan, biçim ve işlevi bir araya getiren bir bütündür. Bunu kapsamış mekan yapının realize olması, kapsanmış mekan ise reel mimaridir. Mekanın dönemin şartlarına uyarlanmış ve bilhassa bireyin yaşam tarzına uyumlu formda şekil almasını, mutlaka olması gereken büyük bir mimari hadise şeklinde görüyorum”, demiştir (Altan, 1978)

Sanat çalışmasında mekan, tarih süresince tek başına bir sorunsal olarak irdelenmesi, tanımı yapılması ve anlam yüklenmesi gereken suni bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat tarihi, bir anlamda mekanın temsiline dair yapılan seçimlerin tarihidir. Perspektif, ışık, renk, ışık, çizgi gibi öğelerle aralarında fonksiyonel bir ilişki bulunmaktadır. Bu öğeler zaman içerisinde mutasyona maruz kalmıştır. Doğal olarak bunun sonucunda da mekanın temsil ediliş biçimide değişime maruz kalmıştır (Gürer, 1992).

Mekanın görünmeyen varlığı, onun resmedilmesi sanatçılar açısından her zaman problematiğe dönüşmüştür. Resimden bahsedilirken mekanı dik-kate alan olmaz. Mekan, etkisini kendisiyle bağdaştırma yolundaki yönelim ile meşru hale gelmiştir. Mutlak boşluğun gözükmür halde olmasıyla mekanın

varlığından bahsedilebilir. Mekan, objelerin karşılıklı ilişkilerini tayin ederken, sürece yön veren bütün ideolojik yapılardan bize bilgi verir. İmgeleme sayesinde var olabilen mekan, aslına bakacak olursak ideolojik şartlanmaların kendisine en rahat yer bulabildiği alandır (Kayın, 2000).

Sanatçı dümdüz bir zemin üstünde mekanın oluşumunu nasıl sağlamaktadır? Soruyu perspektifin yanılması üzerinden ele alırsak, mekanı yaratmada ilk olarak hafif ve ağır değerlerin kullanıldığına farkına varırız. Ağır olan değerler hafife nazaran gözümüzü daha çok etki altına aldığı için ön planda olmakta, hafif değerlerse doğal olarak arka plan kalmaktadır. Halbuki toprak rengine çalan puslu ası boyası, berrak mavi rene nazaran daha ağır bir etki bırakmaktadır. Eşit büyüklükte olan koyu kırmızı renk, pembe rene kıyasla daha ağır gözükmektedir. Sıcak renklerden biri olan kırmızı, soğuk bir renk olan maviden daha ağır gözüktür. Ayrıca çizgiler ve çevrelemde açık seçik olma durumlarına göre ağırlık kazanmaktadır. Bu durumda, zayıf olmayan ve net çizgilerin zayıf ve silik olanlardan daha ağır olduğu görülür; aynen sıcak renklerde olduğu gibi bunlarda yüzeyin önünde yer alır. Bu sayede tuval üzerinde oluşturulan ileri-geri izlenimiyle mekan duygusu yaratılmış olur (Ünver, 2016).

Sanat çalışmalarında, mekanı belirleyen veya etki eden bir takım ölçüler ve bazı değerler bulunmaktadır ki, bu değerler ana temanın özünü vermektedirler. Bütün sanat eserleri, sanatçının yaratıcı hayal dünyasının bir sonucudur. Sanatçılar öznel bir yaşantıyı, görüşsel olarak değerlendirilmiş hayat tecrübeleri ile harmanlayarak, sanatsal araçların yardımıyla kalıcı, görsel manada anlaşılabilen bir gerçekliğe dönüştürürler (Atar, 2004). Sanatçı sıcak veya soğuk, saf veya kırık, ışıldayan veya mat renklerin şiirsel anlatım gücünden, gerilim ve bileşimi bir arada tutan çizgilerden, sert veyahut sert olmayan boyama biçiminden, koyu ve açık zıtlığından, aynı zamanda başkaca biçimlendirme araçlarından faydalanarak öz bildirimini yaşanır hale getirir. Geçmiş dönemlerdeki sanat eserlerini irdelediğimizde, resim elemanların belirli kurallar dahilinde meydana getirildiğini gözlemlemekteyiz. Bu kuralların hem sezgisel, hem akla yatkın hem de kavramsal açıdan belirlenmiş mekan kurgusu ve önerisi içerisinde bulunduğunu izlemekteyiz. Nesnelere birleşip bir bütünü meydana getirmesindeki bazı uyum kaidelerinin, ritmik ilişkilerin zaman zaman karşıtlıklar içerisinde bu elemanları bir araya getirmesi, bir eserin sanat niteliğini kazanabilmesi için kaçınılmaz bir zorunluluktur (Uysal, 2015).

Çizgi: Birbirleriyle bağıntı ilişkilerinin, artan stres noktalarıyla birleştirilmesi suretiyle çizgi oluşur. Belli boşluklarla sıralanmış, birer birer noktalara bağlanmış olan çizgi yeni bir görünüş yaratmaktadır. Lakin yüzey haline gelmemiştir henüz, fakat ortaya çıkardığı şey görüntüde çizgiden farklıdır. Çizgi yapılarıyla oluşturulmuş ve kapalı form meydana getirmiş bir yüzey parçası etkisi yapmaktadır. Özetleyecek olursak; grafik şeklinde hareket eden

bir noktanın belli bir doğrultuda yöneliminden çizgi meydana gelir (Gümrah, 2012).

Yön: Yön, bireyin öz varlığına göre, düzlemsel ve mekânsal yerini tanımlayan, kavramsal aynı zamanda da soyut olmayan bir unsurdur. Yönün ölçüsü ise sol-sağ, aşağı-yukarı şeklindedir. (Işingör, 1989).

Biçim: Bir tasarda en büyük rol alan unsurlardan biriside biçimdir. Yapılan her tasarım ete kemiğe bürünüp tasarı şeklini alırken, yani metalaşırken çevrelem çizgileri tayin edilir ve dış kabuğu oluşturulur. İki ve üç boyutlu nesnelere de aynı durum geçerlidir. Resim düzlemlerinde genellikle iki boyutlu formlar kullanılmaktadır. Resimlerde üçüncü boyut gibi derinlik aslında gölgeler, çizgi ve renk perspektifi ile sağlanmış bir histen ibarettir (Güngör, 1983: 12).

Ölçü: İster farklı veya isterse birbirine benzeyen biçimler kullanılsın, bunların her biri olması gereken büyüklükte olarak eserlere girmektedirler. Formlar değişik boyutlarda kullanıldığında değişik etkiler ortaya çıktığı için, ölçü tasarım unsurları arasında ön sıralarda yerini almaktadır. Formları benzer olan kütle ve hacimler şayet boyutları da birbirine yakınsa, kolayca uyum gösterirler. Formları aynı bile olmasa benzer boyutlardaki kütle ve hacimler ölçü bakımından bir denge oluştururlar (Güngör, 1983: 22).

Aralık : Biçim, mekan ve kütle daimi surette yan yana kullanılmaz ve eşit aralıklarla bir düzene konmazlar. Bunun nedeni herhangi bir ihtiyaç durumunda bazısının yakın, bazısının ise daha uzakta yer alması gerekliliğidir. Bu gereklilik kullanım mecburiyetinden ortaya çıkabileceği gibi düzen gerekliliği olarak da önümüze çıkabilmektedir (Işingör, 1989: 196).

Doku: Nesne ve varlıkların dış yapı özellikleri ve bunların objektif tesirleri dokuyu meydana getirir. Farklı bir tabirle, doku, yüzeylerin dokusal normlarına verilen addır. Bu, içinde yaşamış olduğumuz doğamızın kendine has yapısal bir özelliğidir. Dokunma duyumuzla hissetmeden, sadece görme marifetiyle, insanda doğal doku efekti yaratan etmenlere vizüel doku denmektedir. Doku mekanı, hacimi, biçimi örgütleyen malzemenin iç yapı maddesinin plastik tezahürüdür. Mekan. satıh ve derinlik elemanlarının vizüel algısı dokudur. Doku aynı zamanda yüzey, renk ve ton gibi iki boyut etkisi yaratan unsurları üçüncü boyuta taşıyan bir unsurdur.

Renk: Sözlükteki karşılığına göre renk, gözün görebildiği ışık tayfının belirli bir elektro manyetik dalga boyudur. Etrafımızdaki nesnelere yeni bir boyut kazandıran renk aslında ışığın kendisidir. Nesnelere düşen ışığın belirli bir kısmı objeler tarafından absorbe edilir, yansıyan ışık olarak gözümüze gelen ışık ise renktir. Minyatür resimde, mekân oluşturmada resmin önce biçimler, sonra mekân olarak planlanması renklerin birbirlerine olan etkisi nedeniyle istenmedik sonuçlara neden olabilmektedir. Biçim ve

mekanın uyumunu ve iletişimini sağlamak, resimde derinlik efekti meydana getirmek için renkleri görsel ve psikolojik algı tekniklerine göre uygulamak gerekmektedir. Mekân içerisinde oluşturulacak olan kompozisyonda oluşacak renk kontrastları, mekânın ışıklılığı ve kurgulanan ışığın niteliğine paralel olarak farklılık göstermektedir. Mekan içerisinde nesnelere renklerinin doğru biçimde algılanması, ışığın mekan içerisindeki nesnelere doğru yön, cins ve şiddette ulaşmasına doğrudan bağlıdır. Ancak bu şekilde mekân içerisinde kurgulanacak obje bütünü görsel algılamada doğru sonuçlar verecektir. (Riley, 2008)

Tekrar: Bir öğenin aynı veya birbirine yakın ölçülerde birden fazla sayıda kullanılmasıdır. Birbiri ile benzerlik gösteren öğeler yan yana görüldüğünde benzerlik birleştirici bir hal alır ve tasarım karşı tarafın zihninde daha hızlı algılanır, bütünlük etkisi rahatça sağlanır.

Uyum: İki veya üç boyutlu formlar arasında ortak veya benzer taraflarının olmasına uyum denilmektedir. Formların ortak veya benzer tarafların bulunması bunların bağdaşma ihtimalini arttırmaktadır. Formların arasında kolayca bağıntı kurulabilmesine zemin hazırladığından uyum, tasarım oluşumunu kolaylaştırmaktadır (Çil, 2011).

Zıtlık: Objeler arasında herhangi bir açıdan ortak veya benzer özelliklerin bulunmadığı zamanlarda bunlar arasında ilgi kurmak hayli zorlaşmaktadır. Bu durumda her biri diğerine yabancı ve ilgisiz kalmaktadır. Böylece de nesnelere arasında bir birlik kurulamayınca uyumsuzluk ve kargaşalık hüküm sürmeye başlar. Düzensizlik doğuran bu durum zıtlığın ta kendisidir (Tümer, 2000).

Koram: İki zıt ucu uygun kademelerle birbirine bağlayan köprüye koram denmektedir. İki uç arasında bir düzen dahilinde geçiş sağlayan bu düzenleme yardımıyla anlamlı ve beğenilmesi kolay bir dizi ortaya çıkar. Eğer iki uç arasında ölçü farkı varsa, bir uçtan diğer uca doğru biçimler büyükten küçüğe doğru dizilmelidir. İki uç arasında doku farkı varsa, aralarındaki her kademelerin dokusu sırayı bozmayacak şekilde, ara kademeler oluşturacak tarzda olmalıdır (Işingör, 1989: 208).

Egemenlik: Bir tasarımda kararlı bir dengeyi var olabilmesi için, bu tasarımın değişik kısımlarının görsel algılamada oluşturdukları kuvvetli ve zayıf enerji bölgeleri arasında geçen mücadelenin bu bölgelerden bazılarının üstünlüğü ile sonuçlanması gerekmektedir. Bu sırada diğer bölgelere, diğer biçimlere veya diğer gruplara karşı üstünlük kurabilen biçim egemen sayılır. Bu egemenlik tasarımın bir bölgesi tarafından da ortaya konabilir (Çekil, 1989).

Denge: Bir sanat eserini meydana getiren elemanların, bütün içindeki kompozisyon düzenini bozmayacak şekilde dağılımı anlamına gelmektedir. Dengesiz bir kompozisyon rastlantısal, geçici ve bu nedenle de olumsuz bir

görüntü vermektedir. Bir düzenlemeye giren nesnelerin renkleri, değerleri, dokuları, yönleri, aralıkları ve ölçüleri birbirleriyle kıyaslama konusu olur. Aynı şekilde bir düzenlemedeki fikirler ve nesnelerin önem dereceleri de bu kıyaslama konusu içine girer. Böylece tasar öğeleri birbirleriyle ortaya koydukları değerler bakımından tartıldıklarında genel bir denge hissedilmeli, herhangi bir biçim ya da grup ağır basarak tasarım ağırlık merkezini kendi tarafına kaydırmamalıdır. Bazı nesnelere düzenlemelerde daha önemli bir şekilde ve ağırlık merkezini kendi tarafına çekecek güçte olmalı ve bu mücadelenin sonunda yine ağırlık merkezi alanın ortaya yakın bir yerinde kalabilmelidir (Güngör, 1983: 96).

Birlik: Kusursuz bir sanat eserinde bütün elemanlar birbirine bağlıdır ve birleşerek bir bütünlük kurarlar. Parça ve bütün ilişkisi sorunu başlı başına çözümlenmesi gereken bir konu teşkil eder. Bir sanat eseri bu bakımdan ya eşzamanlı bir düzen birliğini kapsar, ya da sürekli bir düzen birliğine bağlanır. Eşzamanlılık ve kapalı bir birimin güzelliğini meydana getirme amacı daha çok Batı sanatında bulunur. Sonsuza doğru genişleyen değerleri ise Doğu ve İslam sanatlarında daha belirgindir (Çekil, 1989).

5. ESERİN ANALİZİ

İran'da yetişmiş olan önemli minyatür sanatçılarından Kamaluddin Behzad'ın Yusuf ve Züleyha isimli çalışması günümüzde Kahire Milli Kütüphanesi'nde sergilenmektedir. Behzad bu eserinde, Farsça konuşan büyük şairlerin şiirlerinde sıklıkla bahsettiği, manzum ve nesir olarak kaleme alınan İslam anlatılarının en meşhur ve cezbedici kavramlarından birisini ele almıştır. Bu eser, hikayenin Züleyha'nın Yusuf'un nefsi, açgözlülüğü ve bağlılığı ile cezbedildiği ve onun tatminini sağlayacak şartları düzenlediği kısmına gönderme yapmaktadır. Bu isteğe kalbini ve bedenini teslim etmeyen Yusuf bir kaçış yolu seçer ve Züleyha'da onun peşine düşer ama amacına ulaşamaz (Seyed Sadeghi, 2007) (Şekil 1).



Şekil 1: Kamaluddin Behzad, Bostan Saadi'nin kitap minyatürü, Yusuf'un ve Züleyha'nın Kaçışı, 1488, Kahire Milli kütüphanesi (URL 1)

Hikayenin konusunu dolaylı bir şekilde ve çok ustaca anlatmak, aynı zamanda caminin iç mekanına maneviyat katabilmek için yapının mimarisinde bulunan renkli Kur'an-ı Kerim kitabeleri çalışmada yer almıştır. Behzad, minber gibi görüntünün destekleyici unsurlarını süslemek için çok basit bir kompozisyonun yanı sıra çok yumuşak ve tekdüze bir renklendirme ile geometrik motiflerden faydalanmıştır. Çalışmanın izleyiciye göre sol tarafında bulunan merdiven formu ile sağ tarafında bulunan Yusuf ve Züleyha figürleri-

nin formu birbirini tamamlayıcı niteliktedir. Sanatçı diğer İranlı sanatçıların yaptığı gibi en basit unsuru kullanmıştır, boşluğu ifade etmek için en temel “yüzey”. Merdiven boyunca yazıtların hareket çizgileri izlendiğinde; eserdeki yazıtların diziliş şekli izleyiciyi önce Züleyha’ya ve ardından Milebal yazıtına götürmektedir. Çalışmada, çoğunlukla giriş kapılarının görüntüsü olan dikey yönde, izleyicinin bakışını resepsiyon alanındaki olayın üstünde yazan el yazımına yönlendirmektedir. Yazıda da dahil olmak üzere, farklı biçimlerde kullanılmış olan çok sayıda dekoratif mimari öğeler ve geometrik form kullanılmıştır. Eserde daha çok dikdörtgen ve köşeli çizgiler yer almaktadır. Minyatür eserlerinde perspektif kullanılmamasına rağmen Behzad insan boyutlarına iç mekanla bağlantılı bir şekilde dikkat etmiştir. Figürlerin konumlandırılmasına dikkat edilirse altın orana sadık kalarak yerleştirme yapıldığı görülmektedir (Wies, 2004).

Temel olarak İran resim eserlerinde, renklerin simgesel kullanımı ile özellikle Herat ekolü ve Behzad’ın eserlerinden itibaren görsel eserlerde bir tür metaforik ve sembolik anlatıma sıkça rastlanmaktadır. Renklendirme açısından da sanataçı bu çalışmada tamamlayıcı renklerin kontrastını oldukça iyi kullanmıştır. Eserin zümrüt ve mavi renkleri sarayın asil havasını göstermektedir. Yusuf’un elbiseleri, kendi tabiatında var olan inanç ve inancına göre, en yüksek tasavvufî anlamları içinde barındıran açık yeşil manevi renge, Züleyha’nın elbiseleri ise şehvetli sayılan kırmızı renge (resimdeki tek sıcak renk) boyanmıştır. “Kırmızı renk, Mars yıldızı ile aynı renk olarak kabul edilir ve çalkantılı dünyanın, savaşın ve şeytanların bir işaretidir ve sürekli bir mücadele, devrim ve isyan işaretidir.” (İtten, 1990) Yusuf’un iç dünyasını ve inancını göstermek için, soluk renkli iki kapı dikey olarak yerleştirilmiştir. Yusuf’un başının etrafındaki ateş, altın rengi veya sarı renk uğurlu bir renktir ve tasavvufta nur olarak yorumlanmaktadır. Arayıcının nur dünyasıyla sürekli bir bağlantı kurduğu ve bu konumun azizlere, koruyuculara ve ilahi tasavvufa ayrıldığı nurdur (Riley, 2008).

Çalışmanın bütününe bakacak olursak; süsleme öğelerinde, özellikle kültürel iç mekanlarda kullanılan bezeme ve İslami hat sanatında ve geometrik şekillerde bir tekrar ilkesi ile karşılaşmaktayız. Behzad tekrar ilkesini kullanarak izleyicinin bakışını tasarımın bütününde dolaşmasını teşvik etmektedir ve bu sayede kompozisyonda bir uyum sağlanmış olmaktadır. Yusuf’un kıyafeti yeşil renkte iken Züleyha’nın zıt renk olan kırmızıyı olması dikkat çekici bir durumdur. Ayrıca çalışmanın bütününde mavi tonları, turuncu ve pembeleri yani genel olarak zıt renklerin kullanılmasına ve köşeli biçimler ile münhane biçimleri hem yazıda olmak üzere ve hem mihrabın üst kısmında zıtlık kavramına değinmektedir. böylece zıt ilkesi kullanılarak uyum kavramına da değinmektedir (Canby, 2002).

Egemenlik olarak eserde sadece iki figürü görmekteyiz ki çalışmanın bütünü mimari öğelere daha çok vurgulanmıştır. Sanatçı eserin isminden de

belli olduğu gibi Yusuf ve Züleyha'nın hikayesine odaklanılmasını istemektedir. Dolayısıyla egemenlik ilkesini iki figürde de görmekteyiz. Gelgelelim ki denge ilkesine, denge eksenini Yusuf'un sol elinin hizasından geçmektedir. Behzad balkon biçimini çalışma kadrosunun dışına çıkartmaktadır ama kenardaki boşluğa daha çok yer verilmesi kompozisyona denge sağlamaktadır. Bu sayede eserin bir tarafı diğer tarafa göre ağırlık yapmamaktadır.

6. SONUÇ

Resimlerde farklı ve parlak renkleri kullanma biçimi, Behzad'ın renklere karşı derin duyarlılığını göstermektedir. Behzad, renkleri seçme, birleştirme ve kullanma konusunda çok dikkatli ve becerikliydi. Ev ortamı imajı için yeşil ve mavi gibi soğuk renkleri, sokak ve pazar imajı için sarı ve turuncu gibi sıcak renkleri kullanmıştır. Ayrıca iç duygularıda belirlemek için kötülük ve iyilik gibi kavramları renklerin etkilerini izleyiciye aktarmak için düşünmüştür. Sanatçı insanları ve yaşamlarını tasvir etmeye özel önem göstermiş, aynı zamanda da doğal duygu ve hareketlerle, bu hareketleri cansız unsurlara bile verebilmiştir.

Kamaluddin Behzad, görsel derinliğin yanı sıra insan figürlerini ve binaları orantısal olarak küçülterek ve bunların görüntü alanına nasıl yerleştirildiğini ölçerek, avlu ve minber gibi diğer unsurlara, alan yaratarak resimde dengeli bir yapı kurar ve izleyiciye akılcı bir perspektif sunar. Kesin tavrı ve güçlü hayal gücü, eserlerinde yenilikçi ve yaratıcı fikirlerin sunulmasına yol açmıştır. Behzad'ın üslubunun ve çalışma biçiminin oluşmasında o dönemde Herat'taki durumun kültürel etkisi çok önemli bir yer tutuyordu. Behzad, resimlerinde renkleri renklendirmek, karıştırmak, özelliklerini ve kompozisyonlarını bilmek ve farklı duygu durumlarını yorumlamak konusunda büyük bir beceri ve ustalık göstermektedir. Aynı zamanda ister biçim ister renk konusu zıt öğeleri kullanması, denge, birlik altın oranlarına göre şekilleri konumlandırması, bilinçli olarak çalışmasında mekan kavramını tüm öğeleri ve ilkeleri ile beraber kullanmıştır.

KAYNAKÇA

- Ashrafi, M.M. (2007), Behzad ve 16. Yüzyılda Minyatür Okulunun Oluşumu, Tercüme, Nastern Zandi, Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı, Tehran.
- Atar, N. (2004), Anadolu güzel sanatlar liselerinde temel sanat eğitimi uygulamalarının sorgulanması ve öneriler. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Anadolu Sanat Dergisi* (15), 47-54.
- Balkhari, Q. H. (2008). *Sanatın teorik temelleri üzerine bir makale koleksiyonu*. Sore Mehr Yayınevi: Tahran.
- Bekar, İ., Sofuoğlu Demirbaş Ü., Konakoğlu, Z.N. ve Yalçınkaya, Ş. (2022). Mekân Örgütlenmesinde Bireyin Tavrı: Akademik Ofisler. *Artium*, 10 (2), 84-93.
- Canby, S. (2002). *Iranian Painting*. Tehran: Institute of Islamic Art.
- Çekil, C. (1989). *Sanat Eğitimi ve Temel Sanat Eğitimi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayını.
- Çil, N. (2011). *Mimarlık ve Resim Sanatında Yaratıcı Süreç*, İstanbul: Yem Yayıncılık.
- Faqfourı, R. & BolkhariQahi, H. (2016). The appearance of architectural inscriptions in Iranian paintings: an analysis of examples of the Herat School and Bihzad's works. *Journal of Islamic Architecture Research*, 11, 111-128.
- Gombriç, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- Gudarzi, M. (2004). *Gelişme Yolunda Herat Ekolünün Bazı Özelliklerinin İncelenmesi*. Kamalaldin Behzad uluslararası konferansının bildiri koleksiyonundan, Farhangistan Sanat Akademisi Yayınları, Tehran.
- Gümrah, H. (2012). *Sanat Eğitimsi Yetiştirmede, Temel Sanat Eğitimi Dersinin Yeri ve Önemi*, Sanat Eğitimi Sempozyumunda Sunulmuş Bildiri, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Günel, B. ve Esin, N. (2007). İnsan-mekân iletişim modeli bağlamında konutta psikososyal kalitenin irdelenmesi. *İTÜ Dergisi/a*, 6(1), 19-30.
- Güngör, İ. H. (1983). *Temel Tasar*. İstanbul: Esen Ofset Yayınevi.
- Gürer, L. (1992). *Görsel sanat eğitimi ve mekân-form*. İstanbul Teknik Üniversitesi Kütüphanesi, Sayı 1471, İstanbul.
- Hasol, D. (2011). Mimarlık sanat değil mi? *Batı Akdeniz Mimarlık Dergisi*, 48.
- Hosseini, M. (2011). *Sanat atölyesi 1*. Tehran: Medrese Yayınevi.
- Işingör, M. Erol Eti, M. A, (1986). *Temel sanat eğitimi resim teknikleri-grafik resim*. Ankara: Türk Tarihi Kurumu Basımevi.
- Işingör, M. (1989). *Kurumsal sanat eğitimi ile uygulamadaki temel sanat eğitimi arasındaki boşluk*, Ankara: Güz. San. FakTem. San. Eğt Hacettepe Üniv.Yavmı.
- Itten, J. (1990). *Renkli kitap*. Kültür ve İslami Rehberlik Basım ve Yayın Kurumu Ba-

kanlığı: Tehran.

- Kayın, E. (2000). Hayatı yeniden yorumlamaya başlamak ve mimarlık birinci sınıf eğitimi. *Mimarlık Dergisi*, 293.
- Pakbaz, R. (2000). *Erken dönemden günümüze resim*. Tehran: Naristan Yayıncılık.
- Pakbaz, R. (2004). *Encyclopaedia of art*. Tahran: Contemporary Farhang Publishing.
- Per. M, (2012). *Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış*, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 4 , s. 103-119
- Rasouli, Z, (2004), *Kemalüddin Behzad'ın Eserlerinin Estetiği, Behzad'ın Üç Eserinin Tahlili, Uluslararası Konferans Bildirileri Koleksiyonu*, İran İslam Cumhuriyeti Sanat Akademisi, Tehran.
- Riley. B. (2008). Ressam için renk. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*, 106, 163-181.
- Seyed Sadeghi. S. M, (2007). Yusuf ve Züleyha Kıssasının (Kur'an ve Tevrat'ta) uyarlanmış bir görünümü. *Uyarlanmış Edebiyat Dergisi*, 4, 93-108.
- Shakfete. M, Soghari. B, (2004). *Kemalaluddin Behzad döneminde sanat yönetimi ve Amir Ali Shirnawai'nin Herat Okulu'nun oluşumundaki etkisi*. Kamalaldin Behzad uluslararası konferansının bildiri koleksiyonundan. Tahran: Farhangistan Sanat Akademisi Yayınları.
- Tümer. G. (2000). Birinci sınıfta tasarım eğitimi üzerine bilimsel olmayan bir yazı. *Mimarlık Dergisi*, 5, 293.
- URL 1. <https://artang.ir/yusuf-and-zulaikha/> (Erişim Tarihi: 15.06.2023).
- Uysal. E. (2015). *Temel tasarım dersine ilişkin öğrenci görüşleri*. *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, 14, 51-65.
- Ünver, E. (2016). Neden ve nasıl sanat eğitimi. *İdil Dergisi*, 5(23), 867-871.
- Wies, F. (2004). *A New Approach to the Way Human Figures Are Positioned in Behzad's Miniatures*. In *Proceedings of the International Conference on Kamal al-Din Bihzad* s: 317-329, Academy of Arts, Tehran.

Bölüm 7

POSTMODERN SÜREÇTE YAPIBOZUMSAL TİPOGRAFİ

Gültekin AKENGİN¹

Bartuğ AKGÖZ²



1 Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü,
Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı Türkiye.

gultekin.akengin@hbv.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-5399-2731

2 Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Grafik Tasarım Anasanat dalı. Türkiye.

akgoz.bartug@hbv.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-6210-4679

GİRİŞ

Çalışmanın amacı postmodern süreçte yapıbozum tekniği ile üretilmiş tipografik çalışmaların düşünsel alt yapısını anlamak ve bu eserlerle ilgili örnekler ortaya koymak üzerine olmuştur. Bu süreçte üretilen tasarımların amacı ise Uluslararası tipografik stile ve İsviçre tipografisinin katı değişmez kurallarına deneysel ve kışkırtıcı yaklaşımlar getirmek olmuştur.

Çalışmanın önemi günümüzde çok popüler olan deneysel tipografinin çıkış noktasını anlamak, tipografinin farklı dönemlerde sanat akımlarından ve düşüncelerden nasıl etkilendiğini göstermek ve günümüzde deneysel ya da yapıbozumsal tipografi ile iş üretmek, araştırma yapmak isteyen tasarımcılara ve sanatçılara örnek oluşturması ve bilinirliği bakımından önemlidir.

Çalışmada sosyal bilimler araştırma tekniklerinden nitel araştırma tekniği kullanılmış olup, postmodernizm, yapıbozum ve tipografi ile ilgili basılı yayın ve görsel taraması yapılmış ulaşılan kaynakların içerisinden konu ile ilgili olan kısımlar derlenmiş ve örneklendirmeler yapılmıştır. Kavramsal çerçevenin oluşturulması için okumalar yapılmıştır.

Araştırmanın konusu ‘Postmodern Süreçte Yapıbozumsal Tipografi’ olarak belirlenmiştir. Araştırmanın örneklemini Postmodern süreçle sınırlıdır.

Tipografi, yazılı bir fikre görsel bir biçim verilmesi anlamına gelir. İlk kez Johan Gutenberg’in metal döküm harflerini tanımlamakta kullanılan tipografi terimi, günümüzde ise; sanat ve tasarıma dayalı bütün noktalama işaretleri ve baskı yazılarının üretim teknolojilerini ve ifade biçimlerini içeren bir uzmanlık alanı olarak kabul edilmektedir (Becer, 2011: 176). Toplumun ve gündelik hayatın şekillenmesi, tarihin, bilimin ve sanatın gelişmesi ve nesilden nesile aktarılması yazı sayesinde mümkün olmuştur. Tipografinin bir yazı bilimi olarak kabul edilmesinin yanı sıra tüm grafik tasarım ürünlerinde mesajın net ve okunabilir bir şekilde aktarılmasında boyutu, konumu, rengi ve diğer tasarım elamanları ile olan uyumu sayesinde görsel bir fikir oluşturması bakımından da etkili bir sanattır diyebiliriz. Yazı karakteri mesajın anlaşılabilir bir formda etkili, doğru ve çarpıcı şekilde anlatılmasını amaçlar (Akgöz, 2019: 33) Hızla gelişen bilgisayar teknolojisi ile birlikte font üretim süreçlerinin giderek süratlendiği ve ayrıca daha fazla deneyselliğe doğru evrilen bir disiplin olduğu da söylenebilir. (Ambrose, Harris, 2012: 38). Günümüzde üretilen tipografi karakterleri uzun bir süreç ve evrim sonucu oluşmuştur. 15. Yüzyılda Avrupa’da yayılan Rönesans hareketi baskı teknolojileri ve grafik tasarımı da birçok noktada etkilemiştir. 1450 yılında Alman matbaacı Gutenberg’in kurşun alaşım ile eşit yükseklikte kalıplara dökerek oluşturduğu metal harfler yüksek baskı sisteminin ilk örneğidir. Tarih içerisinde tipografi endüstri devrimi ile birlikte özellikle 1900’lerin başından itibaren içinde bulunduğu sanatsal ortamda dönemin görsel düşüncelerine göre bir ifade biçimi olarak kendine yer bulmuştur. Modernist dönemde birçok sanat akımı tipografiyi etkilemiştir.

Grafik tasarım alanında yirminci yüzyılın başlarında, ortaya çıkmaya başlayan ve modern sanat hareketlerinin bir uzantısı olarak değerlendirilebileceğimiz yaratıcı yenilikler ve bu yeniliklerin yanı sıra dönemin önemli ekolü Bauhaus'tan da bağımsız olarak iş üreten birçok grafik tasarımcı da “Yeni Tipografi” adını verdikleri tarzda önemli tasarımlar ortaya koymuşlardır (Bektaş, 1992: 85).

MODERNİST TİPOGRAFI

Modern sanat hareketleri ortamında gelişen grafik tasarım ve tipografi birçok akım ve hareket ile kendisine yeni ifade biçimleri aramıştır.

İtalyan şair Filippo Marinetti önderliğinde 1900'lerin başında ortaya çıkan fütürizm 1909'da Paris'te yayınlanan ‘La Figaro’ gazetesindeki manifestosunda; Saldırgan bir ruh taşımayan hiçbir çalışmanın bir sanat eseri olamayacağını, tehlikeye, enerjiye ve korkusuzluğa duydukları aşkı dile getirirlerken bu tutkuyu betimlemek için “Bir top güllesi üzerinde uçarcasına, gürleyerek giden bir otomobil, “Samothrace Zaferi”nden daha güzeldir.” (Bektaş, 1992: 42) sözleri ile fütürizmi tanımlamıştır. Yunan Mitolojisindeki Zafer tanrıçası olarak bilinen “Nike”ı betimleyen ‘Samothrace Zaferi’ heykeli Helen dönemi heykelleri arasında en önemli ve en güzel örneklerden biri olarak bilinmesine rağmen Fütürizm için estetik bir öneme sahip değildir. Çünkü Fütürizmde iyi bir eser olarak kabul edilmesi için savaşı, hızı, gürültüyü ve makine çağını yüceltmesi gerekmektedir.

Fütürizm edebi bir hareket olarak başlamış olsa da, kısa zamanda birçok görsel sanatçı tarafından benimsenmiştir. Tipografik tasarımın sanat alanıyla buluşması İtalya’da 1913’de “Lacerba” isimli derginin yayın hayatına başlamasıyla olmuştur. Dergide yazmaya başlayan ve gelenekselciliğe karşı tipografik bir devrim çağrısında bulunan Marinetti, Fütürist tarzda yapmış olduğu ve ‘fütürist özgürlüğe doğru sözcükler’ (Görsel 1) adını verdiği bir sayfa tasarımı yaparak çağrısını bir tasarım ile desteklemiş oldu.



Görsel 1: Filippo Marinetti sayfa tasarımı. 'Le mots en liberté futuristes' (Fütürist özgürlüğe doğru sözcükler) 1915

Modern sanat hareketlerinden tipografiyi etkileyen bir diğer akım da Dadaizm'dir. 1.Dünya savaşının katliamlarına duyulan nefret ile ortaya çıkan bu akım Avrupa toplumunun yozlaşmasına, teknolojiye körü körüne bağlanılmasına ve gelenek, din, savaş gibi yerleşik değerleri protesto etmekteydi. Dadaizm, sanatı kullanarak onun kutsallığını yıkmak amacını taşımış ve biçimde yeni deneyler gerçekleşmiştir. Dadacılık, belli bir üslup ya da örgüt birliği olmaksızın benimsediği yeni sanat değerleri içinde yeni anlatımlar oluşturmuştur (Çeken, Akengin ve Aypek Arslan, 2017). Geleneksel kısıtlamalardan kurtulmanın yollarını arayan Dadaistler spontan ile planlı olanı sentezleyerek tipografik kısıtlamalardan kurtulmuştur. Harf biçimlerini görsel işaretler olarak kullanmayı amaçlayan Dadaistler bu biçimleri kübist tarzda fonetik semboller olarak kullanmak yerine Tzara ve Hausmann'ın tasarımlarında da bolca görülen, tipografik malzemelerle oluşturulan kolajlar ile (Görsel 2) tasarım üzerinde gerilim ve kontrast alanları oluşturan tipografiler tasarlamışlardır (Bektaş, 1992: 46).

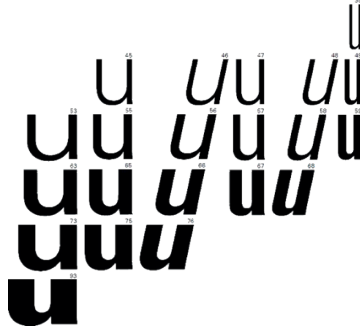


Görsel 3: Laszlo Moholy-Nagy Pneumatik Afişi 1923

Alman sanatçı Jan Tschichold Weimar'daki gördüğü ve etkilendiği ilk Bauhaus sergisinden sonra Rus Konstrüktivistlerin fikirlerini benimsemiş, Konstrüktivist düşüncenin tipografiye uyarlanması üzerine teoriler geliştirmiş ve 'Yeni Tipografi'yi büyük kitlelere tanıtmıştır (Bektaş, 1992: 86). 'Yeni Tipografi' ismiyle bir kitap yayınlayan Tschichold'un bu kitabında modern tipografi alanındaki yeni eğilimler hakkında belirttiği görüşleri çok önemlidir. (Dündar, 2005: 65). Tschichold'a göre mükemmel tasarım ancak işlev ve estetik arasında denge kurarak mümkün olurdu.

Tasarım yüzeyinde simetrik düzenlemeleri yapay bulan Tschichold, zıt elemanları dinamik bir yapı içinde asimetrik olarak tasarlamayı tercih ediyordu. Geometrik gridler yardımıyla (Görsel 4) dengeyi vurgulamak için çizgilerden faydalıyor ve serifsiz alfabenin gücüne inanıyordu (Bektaş, 1992: 87).

ça etkili olmuştur (Becer, 2007: 267). Bu Yeni Grafik dergisine katkıda bulunanlar arasında Josef Müller-Brockmann, Richard P. Losse, Carlo Vivarelli, Hans Neuburg, gibi dönemin önemli tasarımcıları vardır. Bu tasarımcıların hepsi serifsiz karakter kullanırlar ve aralarına katılan tasarımcılardan Adrian Frutiger, Univers'i (Görsel 5) yaratır, Miedinger'le Hofmann da Helvetica'yı (Görsel 6) (Weill, 2015:91).



Görsel 5: Adrian Frutiger 'Universe' yazı karakteri u'larıyla kompozisyon 1960

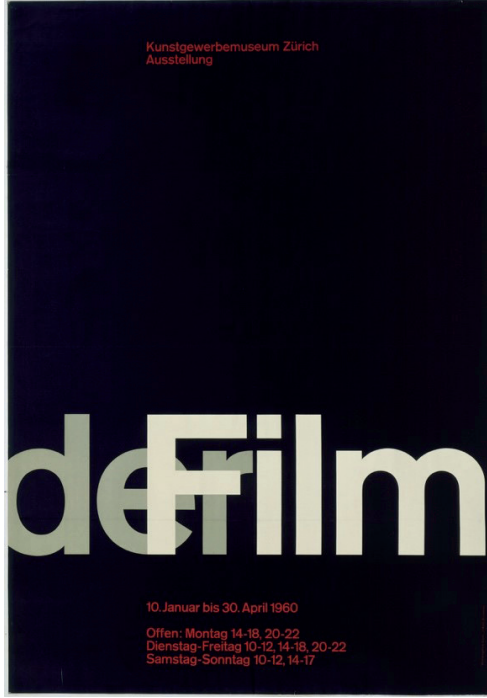
Helvetica 35 Thin
 Helvetica 45 Light
 Helvetica 55 Romain
 Helvetica 65 Medium
Helvetica 75 Bold
Helvetica 85 Heavy
Helvetica 95 Black

Görsel 6: Edouard Hoffman & Max Meidinger Helvetica fontu 1961

Emil Ruder Zürih'te Uygulamalı Sanatlar Eğitimi aldıktan sonra, 1947'de Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda tipografi öğretmeye başlamış ve hayatı boyunca bu görevi sürdürmüştür. Ruder hep öğrencilerine yazının amacını yitirmemesi için iletişimsel anlamından uzaklaşmaması gerektiğini ve dolayısıyla yazının biçimi ile işlevi arasındaki dengenin çok önemli olduğunu söylemiştir. Uluslararası tipografik stilin evriminde başlıca rol oynayan tasarımcılardan birisi olan Josef MüllerBroockman 1950'lerden itibaren tasarladığı afişlerde dönemin ortak dilini açık ve başarılı bir şekilde aktarabilmiştir (Bektaş, 1992: 130-132).

Josef Müller-Brockmann'ın 1960 senesinde tasarladığı "der Film" adlı afiş (Görsel 7) en usta yapıtı olarak kabul edilir. Grid sisteminin evrensel uyu-

munu gösterme konusunda en iyi örneklerin başında gösterilebilecek 3/5 oranında bölünmüş bu afiş. Altın kesime uygun olarak Grek uygarlığından beri en iyi oranda bölünmüş dikdörtgen olarak kabul edilmiştir. Bu dikdörtgen 15 adet kareye veya kare birime bölünmüştür. Afişin üst tarafında yer alan 9 birim bir kare alan oluşturmaktadır; bu alanın hemen altındaki üç birimi yatay olarak 'der Film' başlığı kaplamakta, onun altında ise yine üç birim yer almaktadır. 'Film' sözcüğü sağdan iki birimi kaplamakta, ikinci derecedeki tipografik bilgi, 'Film' sözcüğünün 'F' harfinden başlamak üzere, üstte ve sözcüğün alt kısmında soldan blok olarak alınmaktadır. Bu tasarım düzenlemesi işlevsel iletişim gereksinimlerinden doğmuştur (Bektaş, 1992: 132-133).



Görsel 7: Josef Müller-Brockmann 'der Film' konulu sergi afişi 1960

TIPOGRAFİK EKSPRESYONİZM

Amerika'lı grafik tasarımcılar 1950'li yılların başından itibaren figüratif tipografiye ilgi duymaya başlamışlardır. Çeşitli görsel oyunlarla yapılan düzenlemeleri içeren bu süreç yaklaşık olarak 10 yıl sürmüş ve Tipografik ekspresyonizm olarak adlandırılmıştır. Bir çok farklı formda karşımıza çıkan bu sürecin tasarımları, harflerin ve nesnelerin birbirine evrimi şeklinde görülmüştür. Sözcüğün anlamının, görsel olarak direkt sözcüğün üzerinde ifade edilmesi de figüratif tipografinin diğer bir kullanım şeklidir (Bektaş, 1992: 151).

Seymour Chwast'ın IMPACT isimli dergi tanıtım broşürü çalışması (Görsel 8) bu tarzın tipik örneklerinden biridir (Bektaş, 1992: 151). İzleyicide şaşırtıcı bir etki yaratmak için yapılan bu tarzdaki tipografik çalışmalar çoğu zaman deforme edilerek ve çarpıtılarak kullanılmıştır.



Görsel 8: 'Seymour Chwast' bir dergiyi tanıtan broşürün arka kapak tasarımı.

Bu dönemde tipografiyi ifade biçimi olarak görüp bu yönde tasarımlar yapan önemli Tasarımcılardan birisi de Herb Lubalin'dir. Lubalin figüratif ve daha yapısal tipografik denemeler yapmıştır. Herb Lubalin, harfleri görsel biçimler olarak kullanmayı tercih etmiş, gelenekselin dışına çıkarak görsel ve tipografiyi bir bütün olarak tasarlamıştır (akt. Ersan, 2021: 553). Lubalin, tipografide alışılmış kullanımların aksine sözcüğün anlamını vurgulayacak şekilde esprili ve güçlü mesajlar tasarlayarak daha estetik ve akılda kalıcı tasarımlar ortaya çıkaracağına inanarak "Mother and Child" (Görsel 9) dergisi için bir logo tasarlamıştır. Bu tasarımda sözcüğün anlamını ideografik bir tipograma dönüştürmüştür (Bektaş, 1992: 153).



Görsel 9: 'Herb Lubalin' Bir dergi için teklif edilen logo tasarımı 1967.

POSTMODERNİZM VE YAPIBOZUM

'Sonra', 'sonrası' ya da 'ötesi' anlamındaki post ekinden anlaşılacağı üzere, postmodernizm 'modernizm sonrası' demektir. Günümüzün en çok tartı-

şılan kavramlarından biri olan postmodernizm sanattan bilime kadar birçok alanda kullanılmaktadır. Postmodernizmin ne olduğunu anlayabilmek için, öncelikle yerini aldığı belirtilen modernizmi anlamak gerekmektedir. Modernizm sadece 'modernite'yi tanımlayan bir kavram değildir. Çünkü 12.yy. da bile modernist öğeler bulunabilir. Modern olmak aydınlanma fikri ile sanatsal bağlamda ele alındığında avangard olmak sürekli geleceği hedeflemek ve düne ait olmamak şeklinde tanımlanabilir. Bu fikir ve ruh 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkileri günümüze kadar ulaşan Modern Sanat olarak adlandırılan benzersiz bir sanatın tezahür etmesine ön-ayak olmuştur (Şahin, 2016:77). İnsanı ve onun doğasını etkileyen modernite sözcüğü farklı yöntemlerle ele alınması gereken, düne ait olmayan bir dünyada yaşamak şeklinde tanımlanabilir.

Modernizmden postmodernizme geçişin kolay olmadığı söylenebilir. Modernizme tepki olarak ortaya çıkan, 1900'lerin ikinci yarısından sonra başlayan ve adım adım ilerleyen bir süreç olan postmodernizm 1980'lerin başlarından itibaren adından sıkça bahsettirmiştir (Yüksel, 2016: 116). Postmodernizmin tanımı hiçbir zaman net olmamakla birlikte birçok yazar kendince postmodernizmin bir yönüne ağırlık vermiş ve birçok şekilde tanımlamıştır. Bazı yazarlar postmodernizmi modernizmin arındırılmış, bir üst versiyonu olarak tanımlarken bazıları ise modernizmden tamamıyla bir kopuş olarak tanımlamıştır (Yıldız, 2005: 1).

Postmodernizmin 1960'lı yıllarda Amerikalı sanatçılar tarafından ortaya çıkarıldığı ve 1970'lerin başından itibaren ise Avrupalı sanatçılar tarafından geliştirildiği söylenebilir (Madan, 2005: 158). Postmodern anlayış her konuda moderniteyi eleştirir. Yapıbozumculuk ise postmodernizmin eleştirel söylemi olarak kabul edilir. Çünkü yapıbozum eleştirel düşünce ile ilgilidir, bir şeyi, düşünceyi görüşü, değeri parçalara ayırma anlamına gelir. Belirsiz sınırları olan postmodernizm devamlı bir devinim halinde bulunması, sorguya açık olması anlamının netliğini belirsizleştirmektedir. Değişime açık bir yapıda olan bu kavram her ne kadar son zamanlarda isminden söz ettirse de postmodern kavramının içeriğinde tarihsel süreç içerisinde çok eskileri kapsayabilmektedir (Aypek Arslan, Kurtoğlu, 2022).

Postmodernizmle bireysel tutumlar ön plana çıkmaktadır. Postmodern tasarımcı yaptığı çalışmaları bir nedene bağlamaz bu durumda sorgulama ile varolmuş bir zaman dilimi olan postmodernizmi bir dönem değilde süreç olarak adlandırmak daha doğru olacaktır. Bu sürecin deneysel bir süreç olduğu düşünüldüğünde yapıbozum teorisinde olduğu gibi 'anlam görününün daha ötesinde' düşüncesi deneysel tipografinin de çıkış noktası olan 'Yapıbozumsal Tipografi' yi ortaya çıkarmıştır. Bu tipografik hareketin amacı Uluslararası tipografik stile ve İsviçre tipografisinin katı değişmez kurallarına deneysel ve kışkırtıcı yaklaşımlar getirmektir. Yapıbozum terimini 'On Grammatology' kitabı ile ilk gündeme getiren isimlerden birisi Fransız filozof

Derrida'dır. Derrida bu yapıbozumsal sorgulama şeklini bir grafik tasarım yöntemi olarak ortaya koymamış olsa da yazıyı önkilerden çok farklı bir betimleme şekli olarak ele aldığı 'On Grammatology' grafik tasarımcılar için tipografik tasarıma materyal olarak farklı bir bakış açısı getiren en belirgin metin olmuştur (Lupton and Abbot, 1996, 3). Jack Derrida'nın yapıbozum bakışını anlamaya çalışırsak 'Bir bütünlüğü yıkmaktan ziyade onun nasıl inşa edildiğini anlamak ve onu yeniden ve daha anlamlı yapmaya çalışmak (Küçükalp, 2008: 187-190) sözleriyle anlayabiliriz.

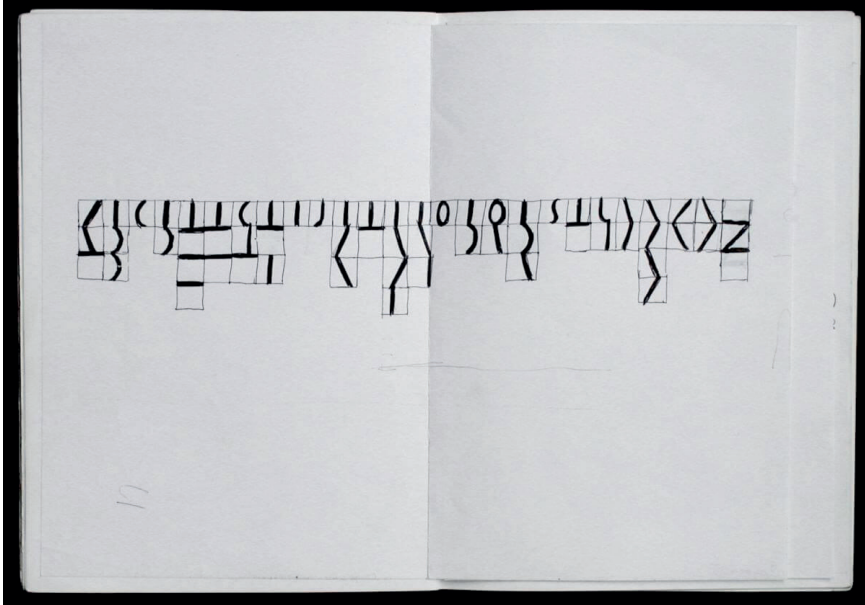
Grafik tasarıma yeni bir tasarım çözümlemesi öneren yapıbozumculuk, tipografiyi araç olarak kullanarak eleştirel bir tutumla, görünen ve gerçek arasındaki farkı aramayı önermektedir. Bu fikir Modern grafik tasarım anlayışında da olduğu gibi anlatılmak istenen düşüncenin, metinlerin altında yatan bastırılmış gerçekleri bulma çabası ile alakalıdır. Bu çaba, sayesinde Postmodern grafik tasarım içerisinde değerlendirilen yapıbozum fikri grafik tasarımın sadece eklektisizme bağlı kullanım dilini değil biçimlerin eleştirel bir tavır çerçevesinde sorgulanması gerekliliğini göstermiştir. Sadece görsel mantığı kullanmanın gerçeğe ulaşma konusunda yeterli olmayacağını savunan Yapıbozumcu tipografi, formların gerçek anlamlarına ulaşmak yerine, görsel yapılarında üstlendikleri ve onları bir arada tutan görevlerini anlamının tartışılması gerektiğini savunmuştur. Bu çıkarım onu, Postmodern süreçte bir sonuç değil, başlangıç olmaya yöneltmiştir (Poynor, 2003: 79). Postmodern süreçte sanatta olduğu gibi grafik tasarımda da yenilenmenin alt yapısı tıpkı modernist dönemdeki gibi daha çok felsefe-tasarım ilişkisiyle başlamıştır. Postmodern grafik tasarımda tasarımın yapısı kadar düşünce ve tasarım bilgisi de önemlidir. Bu tavır insan aklının bilimle özgürleştiği düşüncesinin sorgulandığı bir süreçtir. İçinde bulunduğumuz postmodern süreçte anlam belirliliğini kaybederken imge'nin sanat ve tasarımda ifade edilişi güçlenmiştir

"Varlığın başlangıcından bu yana insanoğlunun yönlendiricilerinden biri ve belki de birincisi olan anlam tutkusunun, insanın anlamlandırmaya en çok gereksinim duyduğu bir çağda bir tür anlamsızlığa dönüşmesi, çağımızın yaşadığı en acı gerçeklerden biri olsa gerek!" (İskender, 1991: 36).

Postmodern süreçteki yapıbozumsal tipografi farklı disiplinlerde olduğu gibi bir 'izm' olarak adlandırılmamaktadır ancak 'izm' akımları ile başlayan sabitliği yıkmaya çabası yapıbozumsal tipografinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Eleştirel bir sorgulama süreci olarak başlayan ve tipografide sabit anlamlara ve biçimlere karşı çıkma eylemiyle devam eden bu deneysel sürecin grafik tasarımla hem fikir olduğu başlıca nokta yazının sadece alfabeden oluşmadığı düzen, anlam, okunurluk gibi sabit alışkanlıkların deneme ve arayışlarla yıkılabileceği noktasıdır.

Derrida yapıbozumsal tipografideki ‘bozma’ eylemini, içgüdüsel sebebinin karşılığı olarak görür ve yazıyı kökensel olarak incelediği iz’de (trace), namevcudiyet’in varlığına gönderme yapar, çünkü iz orada olamayanı işaret eden bir göstergedir. Bunun sonucunda tipografideki kökensel arayışlar, yazının bilinen formundan uzaklaşarak yapı söküm eylemine dönüşmekte ve bu sökme eylemi anlamın temsil ilkelerini de yapıbozuma uğratmaktadır (Çulha, 2022: 165). Postmodern süreçte yapıbozumsal tipografi ile iş üreten ve tasarımlar yapan en önemli isimlerden birisi Fransız tasarımcı Catherine Zask olmuştur. Zask anlam ile uğraşmanın son derece zor olduğunu Derrida’nın da üzerinde çalıştığı gibi görünmeyeni ortaya çıkarma çabasının yazıya farklı bir açıdan bakmak gerekliliği doğurduğunu ve bunun ancak parçala-böl ve metnin altında yatan anlamı bul fikri ile mümkün olacağını savunmuştur. Kelimenin altında yatan anlamı bulmak için her bir harfi parçalar-böler ve tekrar bir tipografik öge olarak birleştirir. Ancak, harf biçimlerinin bozulması için öncelikle harf biçimlerinin çok iyi tanınması ve okunabilirliğe hakim olunması gerekmektedir (Şenoymak Ersan ve Çeken, 2016: 106)

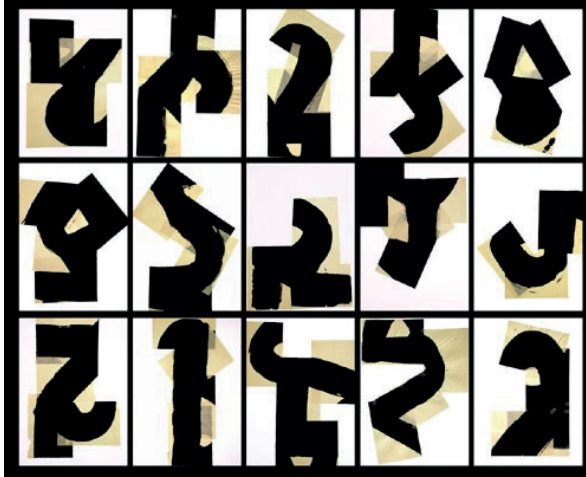
Zask tasarımlarını şöyle açıklar: “Kelimeler benim için her zaman imaja yol gösteren oluşumlardır. Okumak, yazmak, konuşmak, bölmek, harfleri parçalamak; bu görsel yaratıyı zenginleştiren unsurlardır” (Le Boite, 2003: 1). Zask yapıbozumun en iyi görsel uzantısı olarak tipografiyi gördüğünü söylemiştir. Ve tipografik uyum onun için bozulması gereken bir olgudur. Romadaki eğitimi sırasında ‘Roma’ kelimesini incelemeye karar verir ve Roma için ‘Alfabetompo’ (Görsel 10) isimli bir font tasarlamaya karar verir. Bu tasarım yapıbozumsal tipografinin en iyi örneklerinden birisi olacaktır.



Görsel 10: Catherine Zask ‘Alfabetompo’ yazı karakteri. 1994

Zask kelimeleri formundan uzaklaştırarak her parçasını yeniden yapılandırdığını, okunaklılığı modernist bir ilke olarak gördüğünü ve bu yüzden 'Alphabetempo'yu bu ilkedan tamamen sıyırdığını dile getirmiştir (Sunay, 2017: 152).

Zask izlediği yolu şöyle anlatır: "Kelimeleri oluşturan yapı-çizgiler üzerinde çalışmaya başlamadan önce çizgilerin yeniden düzenlenmesinde kullanmak üzere 4'e bölünmüş olan 'R'leri kullandım (Görsel 11). Asıl sorununun harflerin çizgileri değil de çizgileri oluşturan vuruşlar olduğunu keşfedene kadar Roma kelimesi 4 harften oluşması sebebiyle dörde bölüyordum. Örneğin 'R' harfi için, üç vuruş: Bir çizgi, bir ilmek ve bir çizgi daha. Ve bu şekilde 'R'yi: Üç darbe içinde bölebilmıştim. Böldüğüm Parçaları, ayrı ayrı 3 sayfa üzerine yapıştırdım (Görsel 12). Sonunda nefes almayı düşünmeme neden olan bir gerilim elde etmiştim. Görünür bir şekilde birbirine bağlı olan 3 parça kesintili nefes almak gibi hissettirmişti ve bu bölme işleminin ne kadar radikal olduğunu anlamıştım (Le Boite, 2003: 1).



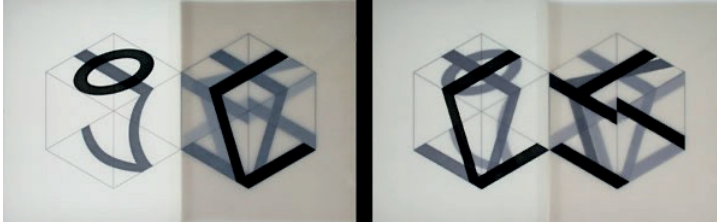
Görsel 11: Catherine Zask 'R' harfi deneme. 1994



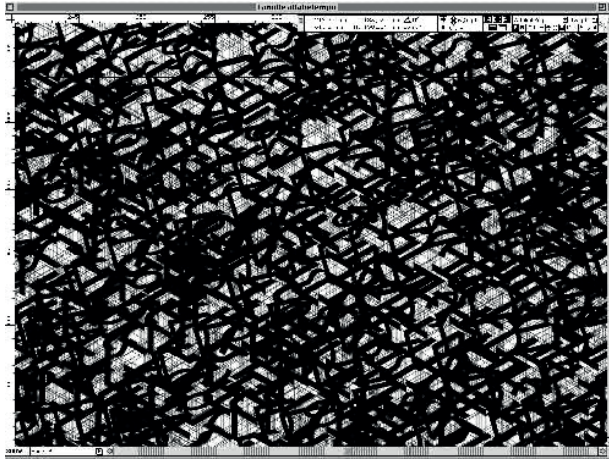
Görsel 12: Catherine Zask Kesilmiş 'R' Harfi. 1994

Zask, Roma'da harflerin ve çizgilerinin vuruşlarıyla sistematize ettiği ve Alfabetempo olarak adlandırdığı yapıbozum kökenli tipografik tasarımını Paris'teki stüdyosuna döndüğünde 'R' harfinden yola çıkarak tüm alfabeye uygulamıştır. Daha sonra, bilgisayar desteği ile sistematize ettiği her bir vuruşu bir küpe yerleştirerek her biri ayrı bir yüzeye gelecek şekilde bir kare içerisinde yerleştirmiştir (Görsel 13). Espaslar sıklaştığında küp formu görünmez olur (Görsel 14) ve harflerin tamamı birbirine karışır (Akt. Uslu, 2006: 55).

Sonuç olarak artık 'R' harfi yazıldığında kimse 'R' harfi duygusunu hissedemeyecekti. O artık harf değildi ve kelime neyi anlatmak istiyorsa Zask onu göstermekteydi.



Görsel 13: Catherine Zask 'Alfabetempo' 1996



Görsel 14: Catherine Zask 'Alfabetempo' 2001

Neville Brody tipografiyi kavramsal duyularla algılayan ve geleneksel tipografinin tüm formlarını bozuma uğratan önemli isimlerdendir. Brody tipografinin bilinen karakterlerini yeniden biçimlendirerek tasarladığı yeni fontlar ile tasarım dünyasına deneysel tipografiyi getiren öncü isimlerdendir. Tasarımcının uygun yazıyı bulabilmesinin ancak kendi yazı tiplerini tasarlaması ile mümkün olacağını savunur. Ayrıca Brody deneysel tipografi de okunabilirliğin zorlanması gerektiğini savunur (Görsel 15) ve bunu tasarımlarına form ve kavramların soyut algılarını bozacak şekilde çeşitli deformeler uygulayarak yansıtmıştır (Çulha, 2022: 173).



Görsel 15: Neville Brody 'Fuse 1'. 1991

Neville Brody tarafından 1991 senesinde tasarlanan 'State' yazı karakteri, (Görsel 16) bu yazı karakterini kullanacak kişileri fontun yaratım sürecine dahil ederek yapıbozumculuğun ve deneyselliğin sınırlarını zorlayan bir karakter olarak tasarım dünyasında yerini almıştır. (Dündar, 2005: 94).



Görsel 16: Neville Brody 'State'. 1991

Brody bu karakteri tasarlarken iletişim ve okunurluk rolünden uzaklaştırarak yapıbozum dinamiğine sahip bir tipografi olarak düşünmüştür ve kullanıcıyı yaratım sürecine dahil etmesi ise tasarlamış olduğu 'state' isimli bu karaktere noktalama işaretlerini eklememiş olmasıdır. Kullanıcının ihtiyaç duyduğu noktalama işaretini deneysel olarak kendisi tasarlamasını beklemiştir.

Bu tarzda iş üreten ve yaptıkları tipografik afişlerle adından söz ettiren diğer tasarımcılar ise 1992 yılında MM Paris tasarım ekibini kuran Michael Amzalag ve Mathias Augustyniak olmuştur. Dünyaca ünlü bir çok markayla çalışan ve yaptıkları çalışmalarda yorumladıkları ve araştırdıkları harf formlarıyla dikkat çeken bu tasarım ekibi 2001 senesinde 'A'dan Z'ye Güzellik' teması altında moda dünyasındaki ünlü modellerin portrelerinden oluşan 'The Alphabet' (Görsel 17) yazı karakterini tasarlamışlardır.

M/M Paris, Fotoğraf sanatçısı Van Lamsweerde'nin isteği üzerine Alphabet projesine katılmıştır. Bu projeden sonra M/M tasarım ekibi fotoğrafçı Van Lamsweerde ile bir çok projede birlikte çalışmaya devam etmişlerdir. Projede kapsamında tasarlanan her bir harf kendi içerisinde bir anlam taşır, moda dünyasında perde arkasındaki insanlar arası ilişkiyi diğer insanlara biraz olsun düşündürmeyi amaçlamıştır (Uslu, 2006: 88).



Görsel 17: M/M Paris 'The Alphabet' 2001

Uzun süredir birlikte moda fotoğrafçılığı yapan Van Lamsweerde ve Matadin moda dünyasındaki rahatsızlık verici durumlara dikkat çekmek amacıyla bu projeyi yapmaya karar verirler ve projede iş birliği yaptıkları M/M Paris ile, o dönemde moda dünyasındaki en can sıkıcı durum olan model görüntülerinin ticari değerlerinin kullanımına dikkat çekmek için 26 modelin fotoğraflarını kullanarak Alfabe fontlarını oluştururlar. Her harf için o harfi en iyi yansıtacağını düşündükleri modeller ile çalışırlar ve modellerin soyadlarının baş harfi ile portrelerinin birleştiği fotomanüplasyonlar yaparlar. Sophie Dahl için 'D' (Görsel 18), Hannelore için 'H' Stephani Seymour için 'S' (Görsel 19) vb. (King, 2003: 1).



Görsel 18: M/M Paris 'The Alphabet', 'D'. Görsel 19: M/M Paris 'The Alphabet', 'S'

İkonlaşmış modellerin fotoğraflarından yola çıkarak kes, kopyala, yapıştır yöntemi ile hazırlanan bu tipografi daha sonra çeşitli sergilerde serginin amacına yönelik metinler oluşturacak şekilde kullanılmıştır. M/M Paris'in bu çalışmasında da görüleceği üzere postmodern süreçle birlikte artan bireysel yaklaşımlar ve deneysel tasarımlar gittikçe önem kazanmaktadır. Sanatçılar ve tasarımcılar çevrelerinde yaşananlara kayıtsız kalmayıp görünenin arkasındaki anlamı arama çabalarını gün geçtikçe farklı deneysel yöntemlerle dile getirmektedirler.

SONUÇ

Tipografi Gutenberg'in metal harflerinden beri gelişimini sürdürmektedir. Bu süreç içerisinde teknolojinin gelişimine bağlı olarak sürekli olarak değişen ve gelişen tipografi sadece salt işlevi olan mesaj iletme rolü ile kalmamış görsel bir ifade biçimi olarak kendine yer bulmuştur. Sanayi devrimi ile birlikte yeni buluşlar ve makineleşme kültürel alanlarda yaşanan değişimlerle birlikte geleneğin reddi anlayışını ortaya çıkartmış ve modernist dönem olarak adlandırılan çeşitli sanat ve tasarım akımlarını beraberinde getirmiştir.

Aydınlanma düşüncesi ve özgürlük kavramları temelindeki modernist dönemde ardı sıra gelen akım ve izm'ler tipografiyi de etkilemiştir. Deneysel tipografinin de çıkış noktası olan Yapıbozumsal Tipografi makalenin ana konusu olmuştur. Postmodern süreçteki yapıbozumsal tipografiyi inceleyen bu çalışma Postmodern süreçte üretilen işlerin kaynağını oluşturan modernizm

ve o dönemdeki önemli tipografik hareketleri de inceleyip ele almıştır.

Postmodern sürece kadar olan dönemde özellikle 1900'lerin başından itibaren teknolojik gelişmelerin yanı sıra iki büyük dünya savaşının sosyal ve kültürel yıkımı birçok alanı etkilediği gibi insanların yaşam tarzını da etkilemiştir. Tamamlanamayan bir proje olarak kalan modernizm sürecinin etkilerini grafik tasarımda da görmek mümkündür. Her dönem kendi tarzını bulma arayışında olan ve bir önceki döneme karşı duruş sergileyen tasarım sürecinde tipografik farklılaşmanın başlamasını sağlayan hareket olması sebebiyle fütürizmin önemli bir yeri vardır. Fütürizm için iyi bir tasarımın hız, gürültü, makine ve savaş'ı yüceltmesi gerekirdi. Klasik geleneğe karşı tipografik devrim yapma çağrısı bu dönemde serbest tipografinin temellerinin atılmasını sağlamış ve ondan sonraki akımlara da kaynaklık ettiği kabul edilmiştir.

Postmodern anlayışın temelinde bulunan modernite eleştirisi ve katı kurallara karşı duruşu, bu anlayışın tipografiye yansımalarını serbestlik ve deneysellik olarak ortaya koymuştur. Bu deneysellik ise modernizmden postmodernizme kadar olan süreçteki sanat akımlarının manifestoları, toplu hareketler, kuralların reddi anlayışının aksine tek bir tasarımcının gerçekleştirdiği deneysel tasarımlara dönüşmüştür. Bu bireysel tutumlar işlevden bağımsız gibi görünen ancak Derrida'nın da yapıbozumunda olduğu gibi anlamı görünenin ötesinde arama çabasıyla varolmuştur.

Üretildiği dönemde kalıplaşmış kuralları yıkarak tasarımları bozmak ve yeniden yapmak için denenmiş yollardan birisi olması nedeniyle dikkat çeken yapıbozumsal ve deneysel tipografi aktarılmak istenen fikrin en küçük parçasına kadar inmekte ve altındaki gerçek anlamı bulmaya çalışmaktadır. Çalışmada ortaya konulan araştırmalar sanatçı ve tasarım gruplarının örnek görselleri ile güçlendirilmeye çalışılmış konunun daha iyi kavranması hedeflenmiştir. Sonuç olarak deneysel tipografi 'yaptım oldu' anlayışından uzak, bir hedef ve amaç doğrultusunda kavramsal sanat ile ilişkili olduğu görülmüştür. Deneyselliğin doğası gereği bu çalışmadaki özellikler zaman içerisinde değişebilir, yapıbozumsal ve deneysel tipografi ile ilgili bundan sonra yapılacak akademik çalışmalar da literatür taramasının güncellenmesi ve örneklerin takip edilmesi önemlidir.

KAYNAKÇA

- AYPEK ARSLAN A., KURTOĞLU S. (2022). “Post-Modern Döneminde Yerel Kimliğin Yansıması”, *Güzel Sanatlar Alanında Teori ve Araştırmalar*. Editör: Prof. Dr. Hasan Arapgirlioglu. Serüven Yayınevi.
- AKGÖZ, Bartuğ. (2019) *Müzelere Görsel Kimlik Uygulama Örnekleri ve Eser Analizleri Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi*
- AKGÜL, R. Fatma. (2008) *1980’lerden Günümüze Grafik Tasarımda Yapıbozumculuk (Deconstructivism)*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yerlilik Tezi.
- AMBROSE, Gavin. HARRIS, Paul. (2012) *Grafik tasarımın Temelleri*. Literatür Yayınları, İnkilap Kitabevi, İstanbul.
- BECER, Emre. (2011) *İletişim ve Grafik Tasarım*. Dost Yayınları, 8. Baskı.
- BECER, Emre. (2007) *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Dost Yayınları, 1. Baskı.
- BEKTAŞ, Dilek. (1992) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- BUÇUKOĞLU, S. Mehmet. (2020) *Üniversitelerde Grafik Tasarım Eğitimi ve Öğrenme-Öğretme Süreci İçinde ‘DeneySEL Tipografi’ Dersi*. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, sayı 4, Cilt 10, 573-586.
- CRITHCLEY, Simon. DERRIDA, Jacques. LACLAU, Ernesto. RORTY Richard. (1996) *Yapıbozum ve Pragmatizm*. İletişim Yayınları, 1. Baskı.
- ÇEKEN B., AKENGİN G., AYPEK ARSLAN A. (2017). “Sanatsal Bir Başkaldırı Olarak Dada”. *Akdeniz Sanat Dergisi*. Cilt 10, Sayı 20, 48-58.
- ÇULHA, Dilek. (2022) *Post-Tipografinin Düşünsel Dilini, Post-Yapısalcı Teorilerle Okumak*. Yalova Üniversitesi, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı 14, cilt 2, 159-177.
- DÜNDAR, Burcu. (2005) *Matbaanın Bulunuşundan Bu Yana Batıda ve 1970 Sonrası Türkiye’de Grafik Tasarımda Tipografik Dil*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Grafik Tasarımı Programı. Yüksek Lisans Tezi.
- ERSAN, Merve. (2021) *Kavramsal Tipografinin Bir Türü Olarak Tipogram ve Herb Lubalin*. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi. 21. *Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, sayı 29, cilt 10. 543-559.
- İSKENDER, Kemal (1992) *Postmodernizmin Düşünsel Temelleri Üzerine*. Sanat Çevresi, Sayı 10.
- İDACITÜRK, Emre. (2011) *Uluslararası Tipografik Tasarım Üslubunun Günümüz İsviçre Tasarımına Etkileri*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik AnaSanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.

- KARASAR, Niyazi. (2016) Bilimsel İrade Algı Çerçevesi ile Bilimsel Araştırma Yöntemi Kavramlar İlkeler Teknikler. Nobel Yayın, İkinci Yazım, 30. Basım
- KING, Emily. (2003) M/M Paris, Chaumont 03 Catalog
- KURTÇU, Fatih. (2021) Tipografinin Sınırlarını Zorlamak: Emigre Dergisi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. Süleyman Demirel Üniversitesi Art-e Sanat Dergisi, Cilt 14, sayı:28
- KÜÇÜKALP, Kasım. (2008) Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonuna Yönelik İki Yaklaşım: Heidegger ve Derrida. Basılmış Doktora Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- LE BOITE, Thierry, (2003) Catherine Zask Rigor and Talent, PixelCretaion.fr, Online Magazine.
- LUPTON, Ellen and M. Abbot. (1996) Design Writing Research: Writing on Graphic Design. Princeton Architectural, New York, 1996.
- MEGGS, P. B. (1989) Type and Image. V.R. Comp. Inc. New York.
- ÖZEL, Nilüfer. (2018) Wolfgang Weingart'ın Tipografi Anlayışında Yapıbozumculuk. Adnan Menderes Üniversitesi Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergisi, sayı 1, 62-74.
- ÖZTUNA, H. Yakup. (2008) Bauhaus'ta Tipografi. Grafik Tasarım: Görsel İletişim Kültür Dergisi, No:16, 45-51.
- POYNOR, Rick, (2003) No More Rules Graphic Design and Postmodernizm, Yale University Press, London.
- SARUP, Madan, (1992) Postyapısalcılık ve Postmodernizm Çev: A.B.GÜÇLÜ, Ark Yayınları, Ankara.
- SUNAY, M. Meryem, (2017) Tipografide Modernizmden Deneyselliğe Giden Süreç. Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim ve Tasarım Anasanat Dalı, İletişim Saanatları ve Tasarım Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- ŞAHİN, Hikmet. (2013) Postmodern Sanatta Eklektik Nesnelere. Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Karadeniz Araştırmaları Dergisi, Kış 2013, sayı 36, 235-255.
- ŞAHİN, Hikmet. (2016) Modern Sanatta Geleneğin Reddi. Ankara: Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 2016.
- ŞENOYMAK ERSAN, Merve ve ÇEKEN, Birsen. (2016) "Harflemelerde Okunurluk Üzerine Bir İnceleme". ulakbilge 4. 7: 99-113
- USLU, Betül. (2006) 1980 Sonrası Tipografik Tasarımda Deneysel Yaklaşımlar. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- UZUNOĞLU, Meryem. (2019) Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Kış 2019 (21), 21-31.
- YÜKSEL, Hanife. (2016) Modernden Postmoderne Doğru Popüler Kültür. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi. Sanat Yazıları, sayı 34, 111-130.
- WEILL, Alain. (2015) Grafik Tasarım. Yapı Kredi Yayınları, 5. Baskı.

Bölüm 8

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI YILLARINDA GİYSİ TAYINLAMA UYGULAMASI VE KADIN GİYİMİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Nursen GEYİK DEĞERLİ¹



¹ Dr.Öğr.Ü., İstanbul Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, nursen.degerli@nisantasi.edu.tr,
ORCID: 0000-0001-9144-3066

GİRİŞ:

Giyim, insanoğlunun doğa koşullarından korunma ve örtünme ihtiyaçlarını öncelikli olarak karşılarken, ilkçağlardan günümüze kadar farklı kültürlerde toplumsal, siyasal, kültürel, dini ve coğrafi olaylardan etkilenerek değişikliklere uğramıştır. Giyimi etkileyen önemli olaylardan birisi de savaşlardır. Savaşın, ulusların gelişimi ve refahı üzerinde yıkıcı bir etkisi vardır; çoğu zaman ulusların sosyal ve ekonomik gelişimini bozar. Yaşanan savaşlar, kaynakların azalması ve idareli kullanılmasına sebep olurken, toplumları uzun vadeli fiziksel ve psikolojik olarak etkiler.

20.yüzyılda, özellikle Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sırasında, savaşın etkisiyle kadın kıyafetleri önemli ölçüde değişti. Savaş yıllarında giysi üretiminde malzeme, işçilik ve nakliye kaynakları kısıtlı olduğundan, kadınlar daha pratik ve dayanıklı giysiler giymek zorunda kaldılar.

Birinci Dünya Savaşı sırasında, kadınlar genellikle dar paça pantolonlar, gömlekler, yelekler ve şapkalardan oluşan erkek tarzı giyimi tercih ettiler. Bu tarz, fabrikalarda ve diğer savaşla ilgili endüstrilerde çalışması gereken kadınlar için uygun bir giyim tarzıydı.

İkinci Dünya Savaşı sırasında kadınlar, yine savaş için gerekli malzemelerin üretiminde çalıştıklarından daha sade ve basit giyimi tercih ettiler. Bu dönemde moda tasarımcıları, malzeme kıtlığı nedeniyle, daha az süsleme ve ayrıntıya sahip giysilerden minimal tasarımlar oluşturdular. Koşullar gereği, savaş dönemindeki kadın kıyafetleri daha işlevsel ve dayanıklı hale gelmişti. Moda tasarımcıları daha az süslü tasarımlar yapmak zorundayken bile, kadınlar kişisel tarzlarını yansıtmak için farklı renkler ve aksesuarlar kullanmayı bırakmamışlardı.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında giysi tayınlama uygulamasının moda üzerinde önemli etkileri olmuştur. Savaş sırasında, kıt olan kumaş, iş gücü ve taşımacılık gibi kaynaklar, çoğunlukla savaşı desteklemek için kullanılmıştı. Bu nedenle, giysi tayınlaması başta Amerika Birleşik Devletleri, Büyük Britanya ve Almanya ile birlikte birçok ülkede uygulandı. Giysi tayınlamasının moda üzerindeki en belirgin etkilerinden biri, belirli malzemelerin kullanımına yönelik kısıtlamalardır. Hükümetler, kumaş kıtlığında, giysilere kullanılan kumaş miktarını ve çeşidini sınırlandırdı. Sınırlı malzemeler, giysi tasarımlarını daha basit ve daha işlevsel hale getirdi. Süslü ve dekoratif detaylardan uzaklaşan giysiler, pratik ve dayanıklı kullanım özelliği kazandı. Elbiselerin ve eteklerin boyları kısaldı; kadınlar için pantolon daha yaygınlaştı.

Özellikle kadın modası, savaştan büyük ölçüde etkilendi. Erkekler ordu görev alırken, kadınlar fabrikalarda ve diğer savaşla ilgili endüstrilerde çalışmaya çağrıldı; aynı zamanda uygun pratik kıyafetler giymeleri teşvik edildi. Bu durum tulumlar, iş pantolonları ve diğer işlevsel giysilerin yaygınlaşmasına yol açtı.

Giysi tayinlama uygulamasının getirdiği kısıtlamalara rağmen moda, savaş sırasında toplumda moralin yükseltilmesinde önemli bir rol oynadı. Hükmeler, insanları görünüşlerine önem vermeye ve sınırlı kaynakları en iyi şekilde kullanmak için yaratıcı olmaya teşvik etti.

Sonuç olarak, İkinci Dünya Savaşı sırasında giyim kotası özellikle kadın modası üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Malzemelerin sınırlı olması, daha basit ve daha işlevsel tasarımlara, modanın da daha işlevsel ve cinsiyetler arasında daha nötr hale gelmesine neden oldu. Diğer yandan moda, moralin yükseltilmesinde etkin bir rol oynarken, insanlar kısıtlamalara rağmen yaratıcı şekillerde kendilerini ifade etme yolları buldular.

Moda endüstrisinin önemli bir kültürel güç olduğu ve beraberinde büyük sorumluluk getirdiği, savaş yılları uygulamalarında açıkça görülmektedir. Bu çalışmada, İkinci Dünya Savaşı sırasında giysi tayinlama uygulamasının nasıl gerçekleştirildiği ve o dönemde kadın giyimi üzerindeki etkileri incelenecektir.

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI YILLARINDA GİYSİ TAYINLAMASI

İkinci Dünya Savaşı yılları, insanlık tarihinin en trajik ve etkileyici çatışmalarının yaşandığı bir dönemdir. Savaş sırasında ve sonrasında, karşılaşılan birçok zorluk kaynakları kısıtlı hale getirmişti. Bu durumdan yiyecek ve barınma gibi, giysi temel ihtiyaçlarının karşılanması da olumsuz etkilendi. Savaş dönemindeki zorlukları hafifletmek, askerlere ve sivil halka giysi sağlamak için giysi tayinlaması Birleşik Krallık, Amerika, Almanya başta olmak üzere birçok ülkede uygulandı.

Tayın, Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde savaş veya seferberlik dönemlerinde vatandaşlara karneyle dağıtılan ekmek olarak tanımlanmaktadır (Güncel Türkçe Sözlük, 2023). İktisadi bir terim olarak tayinlama ise, olağanüstü durumlarda kıtlıkla baş edebilmek için bir mal veya hizmetin dağıtımını kontrol etme uygulamasıdır. Malın kişi veya firmalara karneyle tahsisi, durgunluk veya savaş gibi olağanüstü koşullar sırasında yapılabilir ve tayin uygulaması hükümetin bir görevidir (Tayınlama, 2021).

Kıyafetlerin tayinlanması, İkinci Dünya Savaşı'nın olağanüstü koşulları sırasında, herkesin kıt kaynaklara adil ve eşit olarak erişebilmesini sağlamak için uygulamaya kondu. Halktan, kıyafetlerine önem vermesi, giysilerini mümkün olduğunca uzun süreli ve yeniden kullanması istenmişti. Bu dönemde insanlar ustalık ve yaratıcılıklarını sergileyerek, giysi üretiminde kullanılmayan malzemelerden bile yararlandılar. Örneğin Paraşüt kumaşı özellikle iç çamaşırları ve hatta gelinlikler için dahi kullanılmıştı (Manuscripts and Special Collections, t.y.).



Şekil 1: Kılıflı ipek çoraplar, paraşüt ipeğinden külot ve düğün nedime elbisesi (Özel koleksiyon) (Manuscripts and Special Collections, t.y.), (Clouting, 2017)

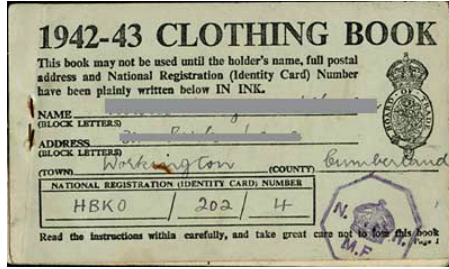
Savaş sırasında giysilerin üretimi ve dağıtımı zorlaşmıştı. Birçok ülke, askerlere uygun ve yeterli giysilerin temin edilmesini sağlamak, aynı zamanda, sivil halkın da giyim ihtiyaçlarını karşılamak için çeşitli politikalar ve düzenlemeler uyguladı.

İngiltere’de 1941 yılında kıyafet tayınlama uygulaması ile, yetişkinlerin her bir giysi parçası bir kupon değerine ve kanunla belirlenen fiyata sahipti; karneye bağlanan giysiyi alabilmek için, bir yıl süre ile tanımlanan sabit sayıda giyim kuponu gerekliydi. Örneğin bir kadın eteği 7 kupon, kız çocuk eteği 5 kupon değerindeydi. Çocuk kıyafetlerinin puan değeri düşürüldü, hamilelere hamile ve bebek kıyafetleri için fazladan puan verildi. Döşemelik kumaşlar da, tayın uygulamalarına dahil oluncaya kadar terzilikte kullanıldı (Emma, 2014).

Giysi tayınlaması, savaşın getirdiği kaynak kıtlığı nedeniyle sınırlı kaynakların daha verimli kullanılmasını sağladı. Giysilerin üretimi ve temini, savaş öncesi döneme göre daha sıkı bir şekilde kontrol edildi (Bir giysi yapmak için ne kadar kumaş kullanılabileceğine, kaç cep, düğme, fermuar olabileceğine, fırfır, pile, volan, duble paça, duble kol kullanım yasağına dair kurallar vardı). Savaş ihtiyaçlarına ve önceliklerine göre kumaş ve diğer malzemelerin tahsis edilerek, savaşın ilerleyişine göre öncelikli bölgelere ve askeri birimlere giysi sağlanması amaçlanmıştı.

Diğer taraftan, giysi tayınlaması toplumda dayanışmayı teşvik etmişti. İnsanlar, ihtiyaç sahiplerine destek olmak amacıyla giysilerini bağışladılar. Toplama merkezlerinde sınıflandırılan giysiler, daha sonra ihtiyaç sahiplerine dağıtıldı. Bu süreç, insanların birbirlerine yardım etme ve destek olma duygusunu güçlendirdi.

Sonuç olarak, 2. Dünya Savaşı yıllarında giysi tayınlaması programları, savaşın getirdiği zorlukları hafifleterek askerlere ve sivil halka giysi sağlamak için önemli bir rol oynadı. Bu programlar, sınırlı kaynakların daha verimli kullanılmasını sağladı ve toplumun dayanışmasını güçlendirdi.



Şekil 2: 1942-1943 yıllarında yayınlanan giyim karnesi, Amerika (MS 425/17)
(Manuscripts and Special Collections, t.y.)

Karşılaşılan zorlukların, giysi tayinlama programlarının etkisini azalttığı da unutulmamalıdır. Sınırlı kaynaklar ve lojistik zorluklar, giysilerin zamanında üretilmesini ve doğru şekilde dağıtılmasını engelledi; giysi tayinlama politikalarının adil bir şekilde uygulanması ve sınırlı giysi ticaretinin düzenlenmesi gibi konularda da zorluklar vardı. Karaborsa olarak, kuponsuz ve genellikle çok yüksek fiyatlarla karneye dayalı ürünler almak mümkündü. Esnafın bazen tezgahın arkasında bulundurduğu karaborsa özel malzemeler, aslında hukuka aykırı yollarla elde edilen mallardı (What You Need, t.y.)



Şekil 3: “Alışverişe çıkmadan önce kuponlarınızı sayın. Hangisi olmadan yapabilirsiniz?” Poster, Birleşik Krallık © IWM Art.IWM PST 8293 (Count Your, t.y.)

İngiltere’de savaş dönemi adil dağıtımı sağlamak için 1939’da benzin, Haziran 1941’de giysi ve Şubat 1942’de sabun gibi bazı önemli mallar karneye bağlandı. Savaş sırasında asla tayin programında olmayan ekmeğe, Temmuz 1946’da karneye bağlandı. Giysi tayinlama uygulamasında çocuk kıyafetleri, hızlı büyüdükleri ve yeni kıyafetlere daha sık ihtiyaç duyulacağı için, daha düşük kupon değerlerine sahipti. 1942’den itibaren, tüm çocuklara fazladan on kupon tahsis edildi ve daha büyük çocuklar veya “büyük beden” olarak sınıflandırılanlar için ek kuponlar verildi. Birçok okul savaş sırasında üniforma kurallarını uyguladığı için, okul üniformaları temininde kuponlara ihtiyaç vardı. Ailelerini giydirmeye çabalayan kadınların ihtiyaçlarını karşı-

lamak amacıyla Kadın Gönüllü Hizmeti (WVS) tarafından kıyafet borsaları kuruldu. Kadınlar, çocuklarının bedenine göre kıyafetleri alabiliyor, küçülen ve teslim ettiği kıyafetler için bir miktar puan veriliyordu. Bu puanlar, kıyafet değişiminde başka kıyafetler için harcanabiliyordu (8 Facts, t.y.).



Şekil 4: Kadın Gönüllü Hizmeti (WVS) üyesi bir kadın, Londra'daki eski bir okul binasında kamuflaj ağlarının üretimine hazırlık olarak yeşil ve haki çuval şeritlerini uzunlamasına kesiyor (© IWM -D 17199), diğerleri savaş kıyafetleri dokuması için köpek kılı topluyor (Portsmouth 1943) (Moss, 2017).

1940'ın sonlarından itibaren çok sevilen ipek kumaş yoktu, pamuk ise yetersizdi. Özellikle iç çamaşırı gibi giysiler yapmak için malzeme bulmak çok zordu. Bazı kadınlar, tayın uygulamasının dışında kaldığı için bulunabilen ve mutfaklarda yemek hazırlarken kullandıkları tülbentlerden iç çamaşırları yaptı. Abiye veya gecelik gibi eski ipek giysiler, farklı giysilere dönüştürüldü. 1945 yılında, İkinci Dünya Savaşı sırasında Müttefik hava kuvvetlerine fazladan verilen "kaçış haritaları (escape maps)", askerler tarafından satılmaya başladığında yeni bir ipek kaynağı bulunmuştu. Sabahlıklar, bluzlar ve iç çamaşırları bu haritalardan yapılan başlıca giysilerdi. Orta Avrupa'yı detaylı olarak gösteren ipek haritalardan biri Şekil 5'te yer almaktadır (8 Facts, t.y.).



Şekil 5: İpek kumaş üzerine tam renkli basılmış çift taraflı harita (74,6 cm x 88 cm), bir yüzü Almanya, Slovakya, Polonya ve Macaristan'ı, diğer yüzü Hırvatistan, Karadağ, Slovakya, Almanya, İtalya ve İsviçre ile açıklamayı gösterir ve altta "SHEET F" basılıdır (Map, t.y.).

İkinci Dünya Savaşı sırasında birçok ülkede giysi tayinlama uygulaması yapılmıştı. Örneğin Avustralya için yiyecek, giyecek ve diğer ürünlerin kıtlığı nedeniyle, ürünlerin üretimi ve dağıtımını üzerindeki ilk kontroller 1940 yılında başlatıldı. Ancak 1942'de Japonya'nın Savaşa girmesinden sonra, kıtlıkları yönetmek ve sivil tüketimi kontrol etmek amacıyla kapsamlı tayinlama getirildi. Karneye bağlanan ilk ürün *giyim* oldu ve 12 Haziran 1942'de yayınlanarak her yetişkine yılda 112 giyim kuponu verildi. Giyimden sonra çay tayinlaması başlatıldı, sonra şeker, tereyağı ve et tayinlaması geldi. Savaş bitiminde, tayinlama uygulaması kademeli olarak sona erdirilirken 24 Haziran 1948'de giyim karneleri kaldırıldı (Item SH 921769, t.y.).



Şekil 6: Avustralya'da tayinlamada kullanılan 1948 tarihli krem kağıda kırmızı baskılı giyim karnesi (Item SH 921769, t.y.).

ASKERİ ÇALIŞMALARINI DESTEKLEYEN KADINLAR

Yirminci yüzyıldaki büyük savaşlar, birçok Batı toplumunda kadınların kendilerini fırsat eşitsizliklerinden ve kendilerine yönelik geleneksel tutumlardan kurtarmalarını hızlandırmıştır.

Tarih boyunca kadınlar, "savaşçı olmayanlar" olarak askeri harekatlarda yer alırken, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sırasında kadınlar üniformalı hizmetlerde görev yaptılar. Örneğin, Birleşik Krallık'ta kadınlar genellikle destek görevlerinde bulunmalarına rağmen, rahatsız ve tehlikeli koşullarda çok çeşitli işlerde çalıştılar.



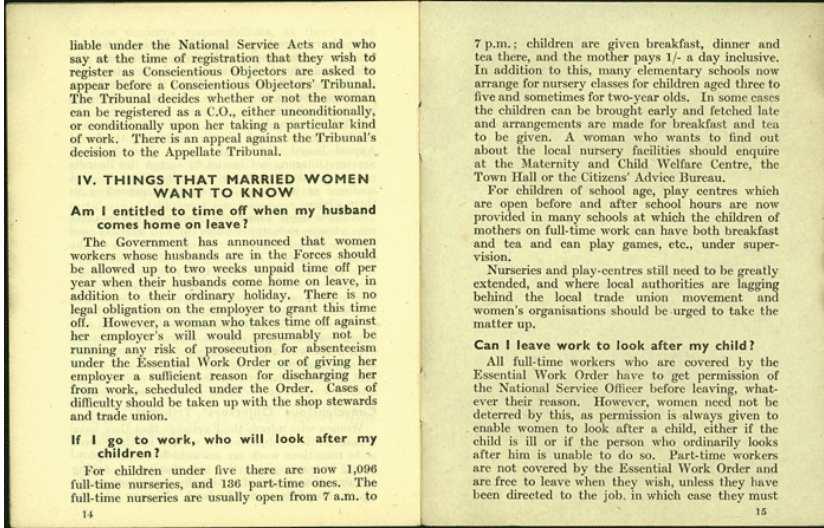
Şekil 7: Birleşik Krallık Kara Ordusu'ndaki kadınların iş başındaki fotoğrafları (özel koleksiyon) (Women Supporting, t.y.)

Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sırasında erkeklerin cephede olması, kadınların ev yaşamlarını sürdürürken temel savaş işlerini de üstlenmelerini gerektirmişti. Kadınlar geleneksel olarak “erkek işi” olarak kabul edilen birçok meslekte çalışmak zorunda kaldılar. Birleşik Krallık'ta Birinci Dünya Savaşı boyunca kadınlar çiftçilikle birlikte ulaşım sistemleri, mühimmat ve savaşla ilgili ağır sanayilerde istihdam edilmişti. Ancak, savaş bittiğinde özellikle erkek egemen sendikalar tarafından, kadınların sessizce savaş öncesi mesleklerine ve ev yaşamlarına dönmeleri beklenmişti.



Şekil 8: İkinci Dünya Savaşı'nda kadın üniformalarının bir parçası olarak çıkarılan ve birçok kadının daha sonra yıllarca bahçecilikte kullandığı dayamıklı pantolonlara bir örnek (özel koleksiyon) (Women Supporting, t.y.)

İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında ise, birçok ülkede kadınlar savaş çalışmalarına destek vermek için başvurdu. Birleşik Krallık'ta zorunlu askerlik Aralık 1941'de başlatıldı ve kadınların ev içi sorumlulukları dikkate alınarak görevlendirmeleri yapıldı. Bu dönemde, kadınlara savaş çalışmalarını en iyi nasıl destekleyeceklerini, özellikle aile ve ev içi sorumluluklarla nasıl birleştireceklerini anlatan yardımcı kaynak olarak bir kılavuz bile yayınlanmıştı (Women Supporting, t.y.)



Şekil 9: Kadınlara Çağrı İçin Tam Kılavuz, İş Araştırma Departmanı (Labour Research Dept) tarafından yayınlanmıştır. (WWP 16/6) (Women Supporting, t.y.)

Kadınların endüstriyel işgücününün bir parçası olarak seferber edilmesi hem İngiltere'de hem de Amerika'da özellikle önemliydi. Her iki ülke de, kadınların endüstriyel üretimdeki üretken çabalarını çok önemserken, kadınlardan üretimin ekstra sorumluluklarını aile, ev ve toplumla ilgili var olan sorumluluklarla dengelemeleri bekliyordu (Rennie, 2005).

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI YILLARINDA GİYSİ TAYINLAMASININ ETKİLERİ

İkinci Dünya Savaşı yıllarında giysi tayinlama uygulamasının kadın giyimi ve modası üzerindeki etkisi büyüktür. Hükümetlerin koyduğu kurallar ve kontrolü altındaki malzemelerle, hükümetlerin seçtiği tasarımcılar kupon-suz ve para karşılığı elde edilemeyen minimalist giysiler tasarladılar. Savaş yıllarında çalışma koşulları gereği kadınlar basit, dayanıklı, işlevsel giysileri tercih etmek zorunda kaldılar. Aslında bu tercihler ve yaşanan zorluklar, 20. yüzyılın ikinci yarısında modayı yönlendirmiş oldu.

Savaş koşullarının ve giysi tayinlama uygulamasının kadın giyimi ve modası üzerindeki etkilerinden en önemlileri aşağıdaki bölümde incelenecektir.

• “YAP VE ONAR (Make Do and Mend)” Kampanyası

Giysi tayinlama uygulaması ile, kupon-suz sahip olunamayan giysiler, para karşılığında talepleri tedarik etmeye istekli tüccarlar aracılığıyla bir karaborsanın büyümesine neden olmuştu. Böylece eski giysilerin geri dönüş-türülmesi, örneğin eski kazakların yünlerinden çorapların örülmesi gibi bir “Yap ve Onar” anlayışı ortaya çıktı. Bu fikir, sürekli olarak yeni giysiler satın almak yerine, sahip olunanları en iyi şekilde değerlendirmeyi amaçlıyordu.

İnsanları mevcut kıyafetlerini daha uzun ömürlü hale getirmeye teşvik etmek için “Yap ve Onar” kampanyası başlatıldı. Amerika Birleşik devletleri Hükümeti, vatandaşlarına “Yap ve Onar” zihniyetini dayattı; yeni kıyafetler almak değil, eski kıyafetleri tamir etmek ve bakımını yapmak için teşvik etti. Kıyafet bakımı, Yap ve Onar mesajının önemli bir parçasıydı. Yünlülerde güve zararının nasıl önleneceği, ayakkabıların nasıl daha uzun ömürlü olacağı veya farklı kumaşların bakımının nasıl yapılacağı gibi konularda tavsiyeler içeren posterler ve broşürlerle halkın bilinçlenmesi hedeflendi. Savaş yıllarında, yeni ürün satın almak kupon limitleriyle büyük ölçüde kısıtlandı ve kontrol altına alındı. Bu dönemde birçok insan için, satın alınamayan giysiler yerine, kendi kıyafetlerini tamir etme, yenileme ve yapma yeteneği giderek daha önemli hale geldi (8 Facts, t.y.).



Şekil 10: “Make Do and Mend” broşür sayfası, 1943 (Make Do and Mend, 1943, t.y.)

“Make Do and Mend”, İngiliz Enformasyon Bakanlığı tarafından İkinci Dünya Savaşı'nın ortasında yayınlanan bir broşürdü. Giysilerin karne uygulamasında olduğu zorlu zamanlarda, ev hanımlarına, hem tutumlu hem de şık olma konusunda faydalı ipuçları vermeyi amaçlıyordu. Tutumlu tasarım fikirleri ve eski giysilerin yeniden değerlendirilmesine yönelik tavsiyeler içeren broşür, ev halkı için vazgeçilmez bir rehberdi. Okuyuculara, giysilerindeki delikleri kapatmak için güzel “dekoratif yamalar” oluşturmaları tavsiye edildi; erkek kıyafetlerinin kadın kıyafetlerine çevrilmesi, eski süveterlerin sökülerek yeniden örülmesi bile şık alternatifler olarak sunuldu (Make Do and Mend, 1943, t.y.).

“Yap ve Onar” kampanyası, savaş dönemi kıtlıklarına yanıt olarak başlatıldı ve insanların mevcut giysilerinden en iyi şekilde yararlanmaları, onarmaları ve değiştirmeleri İngiliz hükümeti tarafından afişler, broşürler ve radyo yayınları gibi çeşitli kanallar aracılığıyla teşvik edildi. Ayrıca, insanların giysilerini paylaşmaları, arkadaşları ve aileleriyle eşya takası yapmaları önerildi.

Bu kampanya sadece giysileri tamir etmek ve değiştirmekle ilgili değildi, aynı zamanda insanların ellerindekiyle idare etmelerine yönelikti. İnsanlar yaratıcı olmaya teşvik edildi; eski kıyafetleri yeni şekillere sokmak için yeni yollar buldular. Örneğin, insanlar eski gömlekleri önlüklere dönüştürdüler veya kumaş parçalarını yorgan yapmak için kullandılar (Emma, 2014).

Kampanya sırasında insanlara temel dikiş becerileri öğretildi. Birçok kadın daha önce dikiş dikmeyi öğrenmemişti, ancak savaşın kıtlığı onları öğrenmeye zorladı. “Yap ve Onar” merkezleri, insanlara dikiş, örgü ve onarma dersleri verdi ve aynı zamanda insanlara kalıplar kullanarak yeni kıyafetler yapmalarını öğretti. Özellikle kadınların yaratıcılığı ile, atılabilir giyimden daha sürdürülebilir yaklaşıma doğru bir geçiş sağlandı (Marriott, 2020).

“Yap ve Onar” kampanyası ayrıca evde kolayca yapılabilecek şapkalar, atkılar ve eldivenler gibi aksesuarların popülerliğinde bir artışa neden oldu. Bu aksesuarlar, insanların yeni giysilere ihtiyaç duymadan stilini ifade etmelerine ve giysilerine ilgi çekici özellikler eklemelerine olanak verdi.

Genel olarak, “Yap ve Onar” kampanyası, İkinci Dünya Savaşı sırasında moda üzerinde önemli bir etkiye sahip oldu. İnsanları giyim konusunda yaratıcı ve sürdürülebilir olmaya teşvik etti; bu anlayışın etkisi bugün sürdürülebilir ve etik moda konusuna artan ilgi ile hala görülebilmektedir. Yapılan uygulamalar nesiller arasında sürdürülebilirlik kültürü oluşmasını sağlamıştır.

• Siren Kıyafetleri

Siren takımı, İkinci Dünya Savaşı'nda İngiltere'de hava saldırısı sığınaklarında kullanılan pratik bir kıyafetti. Hava saldırı uyarı sirenleri çaldığında, kişinin kıyafetinin üzerine hızlıca giyilebilen, rahat ve hareket etmeye uygun olarak tasarlanmış tek parça bir giysidir.

Siren takımı, genellikle yün veya pamuktan yapılmış, önu fermuar veya düğme ile kapanmış; bol paça ve rahat beden kısmı hareket kolaylığı sağlamıştı. Siren takımının bazı versiyonlarında cepler bulunurken, birçoğu beli sıkılaşmak için kemer ile tasarlandı. Hava saldırıları sırasında ne giyileceği konusunda pratik ve işlevsel bir çözüm sunan Siren takımı, hem erkekler hem de kadınlar tarafından giyildi (Pass, 2020).



Şekil 11: 1940’larda kullanılan Siren Takımı kalıbı, Weldon (Pass, 2020)

İkinci Dünya Savaşı sırasında Birleşik Krallık Başbakanı Sir Winston Churchill, “siren kıyafetleri” ya da kendisinin ifade ettiği şekliyle “tulum takımı” ile tanındı. Churchill, malikanesinde duvar ustalarının çalışırken giydiği kıyafeti fark etmiş ve gömlek üreticisi Turnbull & Asser’a, takım elbise kumaşından benzer bir giysi yaptırmıştı (Torsten, 2017). Daha sonra, çeşitli renk ve malzemelerle özel olarak dikilen siren kıyafetlerinin (özellikle puro yanıkları) onarımı ve tamirleri de Turnbull tarafından yapıldı. Churchill’in koyu renkli askeri tarz takımları yanı sıra, daha abartılı ince çizgili ve kadife versiyonları da dahil olmak üzere çeşitli siren takımları vardı.

İkinci Dünya Savaşı sırasında ilk olarak Sir Winston Churchill tarafından, bir hava saldırısı durumunda giysilerin üzerine hızla geçirilmek üzere tasarlanmış olan tek parça giysiyi, halk kısa sürede benimsemişti (Dhanju, 2018).



Şekil 12: Churchill tarafından kullanılan klasik kadife “siren kıyafeti” (Torsten, 2017)

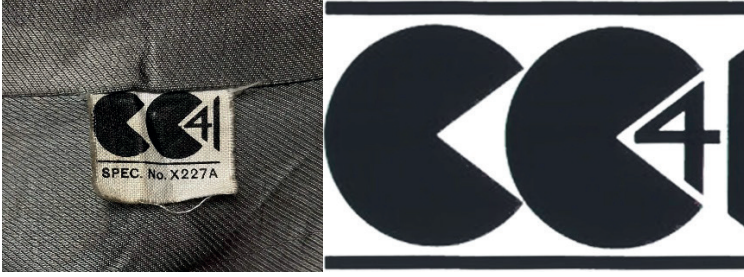
- **Sivil Giyim 1941 - CC41 (Utility Clothing/Civilian Clothing)**

İkinci Dünya Savaşı sırasında kumaşlar, metaller ve kauçuk gibi birçok kaynak ordunun talepleri nedeniyle kıt hale geldi. Birleşik Krallık'ta kısıtlama ile insanların satın alabilecekleri mal miktarı sınırlandırıldı. Yeni kıyafetler satın almak için, yılda sınırlı sayıda giyim kuponuna sahip olmak gerekiyordu.

Sivil Giyim (Civilian Clothing 1941- CC41), Britanya'da hükümet tarafından 1941 yılında tanıtıldı. Tasarımlar, hükümet tarafından düzenlenmiş; kullanılabilecek kumaş, düğme ve diğer malzemelerin miktarını içeren sıkı yönergelerle belirlenmişti. Önceki moda trendlerine göre süslemelerin ve dekoratif unsurların daha az olduğu basit, işlevsel ve kullanışlı bir giyim stili oluşturulmuştu.

Sivil Giyim, İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra Birleşik Krallık'ta hala popülerdi ve stil sonraki dönemde moda trendlerini etkilemeye devam etti. Günümüzdeki etkisi, gardıroplarında işlevselliği ve basitliği tercih eden insanlar tarafından pratik ve zamansız bir moda tercihi olarak görülmektedir.

Sivil Giyim (Utility) programı modayı demokratikleştirdi ve savaş yıllarında kaliteli giysileri daha fazla insan için daha uygun hale getirdi. Fabrikalar ve çalışanları savaş tekstil malzemelerinin tedariki için kullanılırken, Sivil Giyim için verimli ve planlı üretimler yapıldı; ürünler ayırt edici nitelikte "CC41" etiketleri ile işaretlendi. Ancak hükümetin, kıyafetleri hem onları satan perakendeciler hem de onları satın alan insanlar için çekici hale getirmesi gerekiyordu; bu yüzden bazı oldukça üst düzey moda tasarımcılarından Incorporated Society of London Fashion Designers aracılığıyla programa dahil olmalarını istedi. İç çamaşırından paltoya kadar her şeyi kapsayan 34 tasarım üretmekle görevlendirilen Digby Morton ve Hardy Amies gibi kişiler, prototip bir giysi yelpazesi tasarlayarak plana katkıda bulundular. Koleksiyonlar, şaşırtıcı derecede şık ve çekiciydiler; insanların genel amaçlı giysilere karşı tutumları (ve herkesin aynı kıyafetleri giyeceği endişesi) kısa sürede değişti. Erkek giyimi daha sınırlıydı, renkler daha sönük ve donuktu ama kadın giyimi şaşırtıcı derecede çekici, çeşitli ve oldukça canlı renklerden oluştu. Imperial War Museum Tarihçisi Laura Clouting, dönemin siyah beyaz fotoğraflarından kadın giyiminde var olan renk ve parlaklığın anlaşılmadığını ifade etmektedir (Clouting, 2017).



Şekil 13: Belirleyici “CC41” logosu sanatçı Reginald Shipp tarafından tasarlanmıştır (What is CC41 Clothing?, 2020).

• Savaş Döneminde Kadın Giyimi ve Moda

Savaş sonrası modada yaşananlar, savaşın bir bütün olarak insanları nasıl etkilediğini göstermektedir. Moda tarihindeki bu dönem, aslında savaşın ve insanların sosyal tarihidir.

İkinci Dünya Savaşı sırasında sivil halkın giyim ihtiyaçlarını adaletli bir şekilde karşılamak için giysi tayinleme programları oluşturuldu. Bu programlar çerçevesindeki üretimler, kadınlara uygun ve ekonomik giysilerin temin edilmesini sağladı. Dolayısıyla savaş döneminde kadınlar, daha sade ve işlevsel giyim tarzlarına adapte oldu. Rahatlık ve işlevsellik ön plana çıkartılırken süslemeler azaltıldı. Yine de, bazı kadınlar için moda vazgeçilemezdi ve hala feminen tarzlarını korumaya çalıştılar; savaşın sona ereceğine yönelik umutları temsil eden moda akımları ortaya çıktı. 2. Dünya Savaşı yıllarında kadın giyimi ve modası, savaşın zorlukları ve değişen toplumsal dinamikler ile önemli bir evrim geçirdi.

Moda merkezi olmak için rekabet halindeki şehirlerde yaşam, savaşın ağır koşullarında zorlaşmıştı. Kısıtlamalara rağmen moda, savaş sırasında hayatın önemli bir parçası ve moral kaynağı olmaya devam etti. Birçok kadın, modayı zor zamanlarda normallik ve kadınlık duygusunu sürdürmenin bir yolu olarak gördü. Kadınlar, kuponlarını genellikle dış giyimlerinin altına giyebilecekleri lüks iç çamaşırlarını veya aksesuarlarını satın almak için kullanırlardı.



Şekil 14: *Air Raid Precautions* ekibinden bir kadın, acil aramalar arasında rujunu sürüyor (Photographs, 2023).

İngiltere ve Amerika’da kıyafet üretiminde kullanılacak malzemelere resmi kısıtlamalar getirildi. L-85 Yasası ile, bir kıyafet üretiminde kullanılacak kumaş metrajı özel olarak belirlenmişti. Kısıtlamalar etek boylarında kısılmaya neden olurken, çıkarılan Yasa ile, ceket ve pantolonlarda pile ve rivetler yasaklanmıştı. Fermuar yapımında kullanılan metal ordu için ayrılmıştı; düğmeler de sadece kullanım değeri olan kıyafetlerde bulunurdu. Az kumaş ile yaratılan dar kalça hatlarına sahip zarif stiller, kısa ve dökümlü kıyafetler, dönemin zorunluluktan doğan modası haline geldi (Berküsü, 2021).

Savaş yıllarında, hammaddeleri yedeklemek için kozmetik üretiminde ciddi düşüş yaşandı ve kadınların üretilen sınırlı makyaj malzemelerini kullanırken tutumlu olmaları gerekti. Örneğin, yüz pudrası, uygulama süngeri olmadan üretildi. Diğer makyaj ürünlerindeki yokluk, kadınların dahiyane çözümlerine ilham vermişti. Pancar suyu dudakları renklendirmek için rujun yerini aldı. Maskara olarak çizme cilası kullanmak ve külotlu naylon çorap izlenimi vermek için bacaklarını sos ile boyayıp arkasına kalemle çizgiler çizmek de, güzellik hilelerindendi. Bazı şirketler bu dönemde “sıvı çorap” satmaya başladı.



Şekil 15: Brisbane’deki bir mağazada bacaklarına “sıvı çorap” uygulanan genç bayan, Eylül 1941 (Fotoğraf Queensland Eyalet Kütüphanesi izniyle) (Make Do and Mend, 2019)

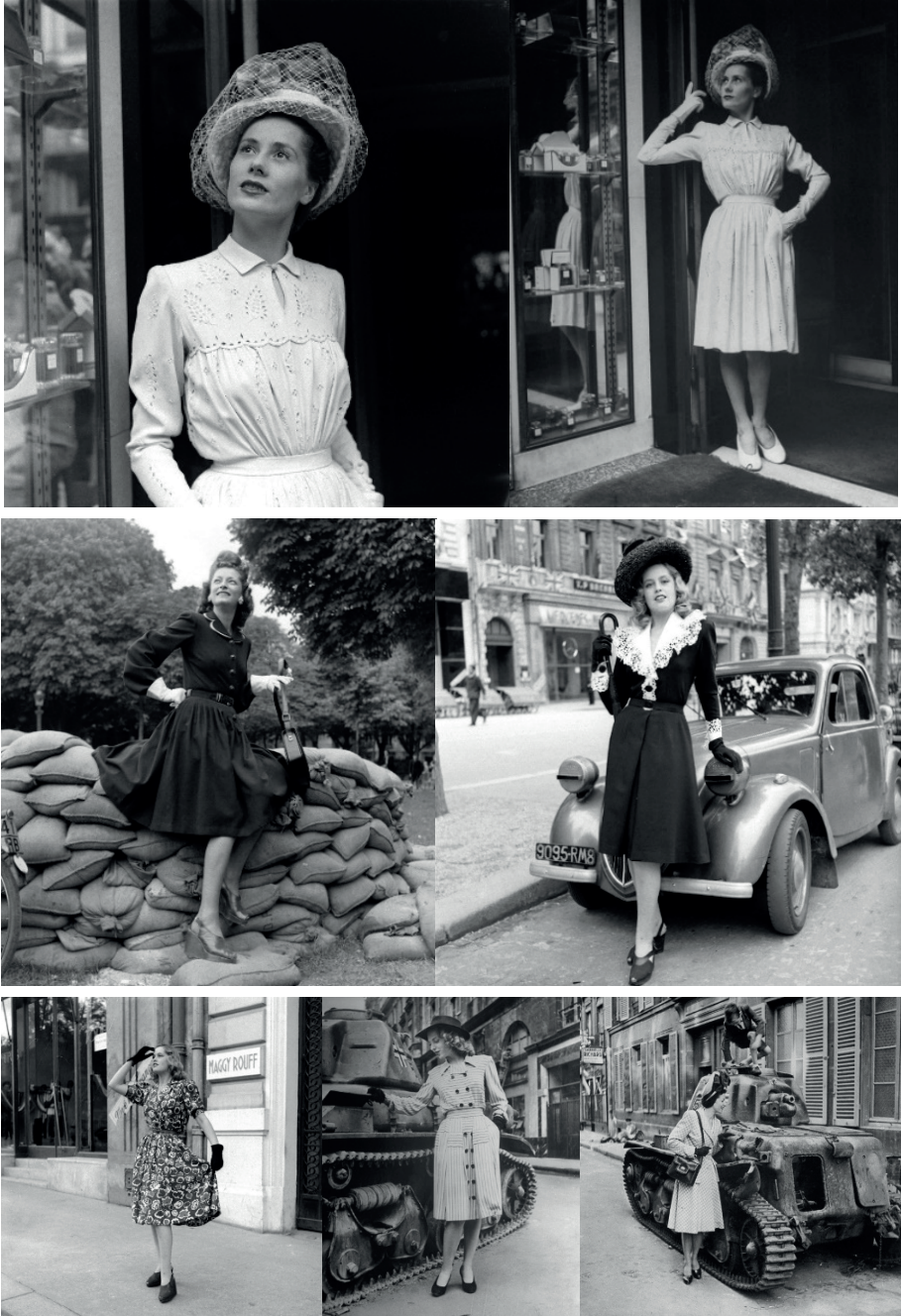
Bu dönemde Fransız tasarımcıların savaş nedeniyle Paris'ten çıkamaması ve Amerika'da İngiltere'deki kadar sınırlı kumaş kullanımı zorunluluğu olmaması, Amerikalı tasarımcıların, özellikle hazır giyim konusunda başarılı olmalarını sağlamıştı.

Savaştan önce Paris, moda dünyasının “başkenti” olarak görülüyordu ve Haute Couture tasarımcılarının çoğu Paris'teydi; ancak 14 Haziran 1940'ta Nazi işgali başlayınca, New York yeni moda başkenti olmuştu.



Şekil 16: İkinci Dünya Savaşı yıllarında moda (Berkü, 2021)

Aynı yıllarda Dünya savaşının ortasında, uluslararası moda başkenti Paris'te ortaya çıkan stiller ise, zorlu koşullara rağmen dikkat çekiciydi. Savaş haberciliği yapan LIFE dergisinden Bob Landry, 1944 Ağustos ayı sonunda Paris özgürleştirildiğinde Paris'teydi ve moda çekimlerini savaşın geçtiği sokak ve caddelerde gerçekleştirdi. Kurtuluş sonrası başkentteki hikayeleri haber yaparken Paris modası için yaptığı çekimler de, tasarımcıların ve müşterilerinin, her şeye rağmen kıtanın hâlâ savaş halinde olduğu bir zamanda katlanmak zorunda kaldıkları yoksunlukları gösteriyordu. (Landry'nin yaptığı fotoğraf çekimleri Liz Ronk tarafından LIFE.com için düzenlenmiş) (Cosgrove, t.y.)



Şekil 17: Paris modası, Bob Landry çekimleri, 1944 (Cosgrove, t.y.).

SONUÇ:

İkinci Dünya Savaşı'nda giysi tayınlama uygulamasının moda üzerindeki etkisi büyük olmuş, moda da devrim niteliğinde dönüşüm yaşanmıştır. Giysi tayınlama uygulamasının modaya olan etkileri aşağıda maddeler halinde açıklanmıştır:

- İkinci Dünya Savaşı sırasında giysi tayınlama programlarının, sınırlı kaynakların etkili bir şekilde yönetilmesine yardımcı olduğu görülmektedir. Birleşik Krallık, 1941'de, giyilebilecek giysi miktarını sınırlayarak, giyimde tayınlama yani giysilerin karne ile teminini uygulamaya koydu. Bu uygulama, insanların yeni giysiler satın almak yerine mevcut giysilerini onardığı ve yeniden tasarladığı “*Yap ve Onar (Make Do and Mend)*” akımını ortaya çıkardı. “Yap ve Onar” kampanyası, insanların giysilerini daha verimli ve israf etmeden kullanmaları konusunda başarılı oldu. Savaş zamanında topluluk olma duygusu ile ortak sorumluluk taşıma duygusunu da teşvik etti.

- Giysiler için, giysiye harcanan kumaş miktarına ve üretmek için gereken emeğe göre belirli sayıda puan atanan bir puan sistemi oluşturuldu. Kişilere her yıl belirli sayıda puan tahsis edildi ve yalnızca puanın yettiği giyim eşyalarını satın alabildiler. Bu uygulama insanların daha dikkatli seçimler yapmalarını teşvik etti; aralarındaki sosyal yardımlaşma ve dayanışmayı arttırdı.

- Tayınlama uygulamaları lüks eşyalara ve ürünlere erişimi kısıtladığı için, insanlar temel ihtiyaçlarını karşılamaya odaklandılar. Giysi ihtiyacı da karne ile karşılandığından lüks giysi ve aksesuarlara erişim yok denecek kadar azdı. Özellikle kadın modası, savaşa destek çabalarından büyük ölçüde etkilendi. Ordudaki birçok erkekle birlikte, kadınlar da fabrikalarda ve diğer savaş endüstrilerinde çalışmaya çağrıldı. Bu durum, tulum ve pantolon gibi pratik, iş kıyafetlerinden ilham alan kadın giysilerinin sayısında bir artışa yol açtı.

- Giysi tayınlama sistemi, insanların yaratıcılığını teşvik etti ve kaynakları daha verimli kullanmalarına olanak verdi. Bu dönemde yaşanan kumaş kıtlığı, yeni malzemelerin ve üretim tekniklerinin geliştirilmesine yol açtı. Savaş sonrasında naylon ve suni ipek gibi sentetik lifler daha popüler hale geldi; giysiler genellikle daha az kumaş ve kaynakları korumak için daha az süsleme ile yapıldı.

- Kısıtlamalara rağmen moda, savaş sırasında hayatın önemli bir yönü ve moral kaynağı olmaya devam etti. Pek çok kadın, modayı zor zamanlarda normallik ve kadınlık duygusunu sürdürmenin bir yolu olarak gördü.

- İnsanlar yeni stiller ve malzemeler için hevesliyken, savaşın sona ermesiyle modada büyük değişiklikler ortaya çıktı. 1950'li yıllarda, tam kloş eteklerle giyilen korsajlar ve yüksek topuklu ayakkabıların bir kez daha popüler hale gelmesiyle daha göz alıcı ve feminen tarzlara dönüş görüldü.

Sonuç olarak, İkinci Dünya Savaşı sırasında giysi tayınlama uygulamalarının etkisiyle başlayan “Yap ve Onar” kampanyası, modadaki sürdürülebilirliğin önemine dair erken bir örnektir. Etkisi hala günümüzde görülebilir, çünkü insanlar giyimde daha sürdürülebilir ve sorumlu bir yaklaşım benimsemeye devam etmektedirler.

KAYNAKÇA

- 8 Facts. (t.y.). Retrieved from Imperial War Museum : <https://www.iwm.org.uk/history/8-facts-about-clothes-rationing-in-britain-during-the-second-world-war>
- Berksü, B. (2021, Mart 14). *Modanın Tarihsel*. Retrieved Mart 12, 2023, from Oggusta Fashion Magazine: <https://www.ogusto.com/moda/moda-tarihi-ve-1940lar-modasi>
- British Models . (1941, Haziran 16). *Life*, 10(24), 69-72.
- Bulmer-Thomas, V. (1998). *British Trade With Latin America In The Nineteenth And Twentieth Centuries*. Londra: Institute of Latin American Studies University of London.
- Clouting, L. (2017, Ağustos 16). *Fashion On The Ration*. Retrieved Mayıs 19, 2023, from Museum Crush: <https://museumcrush.org/fashion-on-the-ration-the-story-of-clothing-on-the-home-front-during-world-war-two/>
- Cosgrove, B. (t.y.). *The First Fashions*. Retrieved Nisan 29, 2023, from Life Magazine: <https://www.life.com/lifestyle/black-lace-and-woolen-undies-fashion-in-post-liberation-paris-1944/>
- Count Your*. (t.y.). Retrieved Nisan 29, 2023, from Imperial War Museum: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/41665>
- Craddick-Adams, P. (2005, Mart 14). *Wars ansd Conflict*. Retrieved Ocak 15, 2023, from BBC Home: https://www.bbc.co.uk/history/trail/wars_conflict/home_front/the_home_front_10.shtml
- Dhanju, N. (2018, Kasım 18). *Winston Churchill*. Retrieved Nisan 12, 2023, from Medium : <https://medium.com/@namandhanju/winston-churchill-style-icon-and-inventor-of-the-onesie-49f79b6f65c8>
- Emma. (2014, Aralık 12). *Rationing Fashion*. Retrieved Nisan 29, 2023, from Come Step Back In Time: <https://comestepbackintime.wordpress.com/2014/12/12/rationing-fashion-in-1940s-britain-make-do-mend/>
- Ferdinando, L. (2021, Kasım 11). *Pride and Purpose*. Retrieved Mayıs 18, 2023, from U.S.Department Of Defense: <https://www.defense.gov/News/News-Stories/Article/Article/2841068/pride-and-purpose-rosie-the-riveters-inspire-women-of-today/#:~:text=An%20iconic%20depiction%20of%20a,the%20same%20tasks%20as%20men.>
- Gompertz, W. (2019, Şubat 2). *Christian Dior*. Retrieved Mayıs 18, 2023, from BBC News: <https://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-47036896.amp>
- Grenci, J. (2023, Mart 22). *Posters With a WOW Factor*. Retrieved from Library Of Congress Blogs: <https://blogs.loc.gov/picturethis/2023/03/posters-with-a-wow-factor/>
- Güncel Türkçe Sözlük*. (2023, 04 29). Retrieved from Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/>

- Item SH 921769.* (t.y.). Retrieved Ocak 29, 2023, from Museums Victoria Collections: <https://collections.museumsvictoria.com.au/items/264705>
- Jacqmar.* (2019, Kasım 26). Retrieved Ocak 15, 2023, from Blue17: <https://www.blue17.co.uk/vintage-blog/jacqmar/>
- Just Below.* (2016, Eylül 13). Retrieved Mayıs 18, 2023, from Tacoma Public Library: <https://www.tacomalibrary.org/blogs/post/just-below-the-knee-club-1947-2/>
- Make Do and Mend.* (2019, Kasım 25). Retrieved from Coquitlam Heritage: <https://www.coquitlamheritage.ca/blog-pages/make-do-and-mend>
- Make Do and Mend, 1943.* (t.y.). Retrieved Nisan 29, 2023, from British Library: <https://www.bl.uk/learning/timeline/item106365.html>
- Manuscripts and Special Collections.* (t.y.). Retrieved 04 29, 2023, from University Of Nottingham: <https://www.nottingham.ac.uk/manuscriptsandspecialcollections/exhibitions/online/war,womensurvival/makedoandmend.aspx>
- Map.* (t.y.). Retrieved Mayıs 12, 2023, from Imperial War Museum: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/30087347>
- Marriott, H. (2020, February 24). *Should We Ration.* Retrieved Mayıs 20, 2023, from The Guardian: <https://www.theguardian.com/fashion/2020/feb/24/should-we-ration-fashion-lessons-in-sustainability-from-the-second-world-war>
- Moss, R. (2017, Mart 04). *WVS records.* Retrieved Mayıs 2020, 2023, from Museum Crush: <https://museumcrush.org/hidden-histories-of-a-million-wartime-women-wvs-records-to-go-online/>
- Pass, V. (2020, Mayıs 4). *Fashion in an Age of Pandemic.* Retrieved Ocak 15, 2023, from BMore Art: <https://bmoreart.com/2020/05/fashion-in-an-age-of-pandemic.html>
- Photographs.* (2023, Nisan 29). Retrieved from Imperial War Museum: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205196786>
- Rennie, P. (2005, Nisan). London Squares. In J. M. Atkins, *Wearing Propaganda* (pp. 229-239). Londra, UK: Yale University Press.
- Rosie The Riveter.* (1943, Mayıs 29). Retrieved Mayıs 18, 2023, from Norman Rockwell Müzesi: <https://www.nrm.org/rosie-the-riveter/>
- Somebody must have won.* (n.d.). Retrieved Nisan 29, 2023, from University Of Nottingham: <https://cdn.shopify.com/s/files/1/0236/6715/products/skychintamani.jpg?v=1627961979&format=webp>
- Taynılama.* (2021, 07 22). Retrieved Nisan 29, 2023, from Finansal Ansiklopedi: <https://tr.nesrakonk.ru/rationing/>
- Taylor, L. M. (2020). *Paris Fashion and World War Two.* Bloomsbury Publishing.
- The WWII.* (2017, Ağustos 17). Retrieved Mayıs 18, 2023, from National Park Service: <https://www.nps.gov/articles/the-wwii-home-front.htm>
- These Patriotic Scarves.* (n.d.). Retrieved Ocak 15, 2023, from Imperial War Museums:

<https://www.iwm.org.uk/history/these-patriotic-scarves-encouraged-people-to-do-their-bit-during-the-second-world-war>

Torsten. (2017, Şubat 1). *Churchill's Romper*. Retrieved Nisan 28, 2023, from Sartorial Notes: <https://sartorialnotes.com/2017/02/01/churchills-romper-suit-siren-suit/>

What is CC41 Clothing? (2020, Eylül 1). Retrieved Mayıs 20, 2023, from Discover Vintage: <https://discovervintage.co.uk/2020/09/01/what-is-cc41-clothing-the-amazing-history-of-utility-clothing/>

What You Need. (t.y.). Retrieved Nisan 23, 2023, from Imperial War Museum: <https://www.iwm.org.uk/history/what-you-need-to-know-about-rationing-in-the-second-world-war>

Women Supporting. (t.y.). Retrieved 04 29, 2023, from University Of Nottingham: <https://www.nottingham.ac.uk/manuscriptsandspecialcollections/exhibitions/online/war,womensurvival/womensupportingthemilitaryeffort.aspx>