

GÜZEL SANATLAR

ALANINDA ULUSLARARASI ARAŞTIRMA VE DERLEMELER

Mart 2023

EDİTÖR

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

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

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

Birinci Basım / First Edition • © Mart 2023

ISBN • 978-625-6399-71-6

© 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.seruyenyayinevi.com

e-mail: seruyenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Araştırma ve Derlemeler

Mart 2023

Editör

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

İLERİ DÖNÜŞÜM HALİ VE KİLİMLERDE GÜNCEL PROJELER

Naile Rengin OYMAN.....1

Bölüm 2

LÜKÜS HAYAT OPERETİ DOKSAN YAŞINDA

İbrahim Şevket GÜLEÇ29

BÖLÜM 3

MALATYA'DA GELENEKSEL “BERVANİK” VE ÖZELLİKLERİ

Gonca YAYAN37

Nida KAN37

BÖLÜM 4

GERÇEĞİ AŞMAK: OYUNCULUKTA DİJİTAL MASKE UYGULAMASI OLARAK METAHUMAN PERFORMANSI

Yiğit KOCABİYİK.....69

Yunus Emre GÜMÜŞ.....69

BÖLÜM 5

RESSAM İMREN ERŞEN VE RESİMLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Selda ALP81

BÖLÜM 1

İLERİ DÖNÜŞÜM HALI VE KİLİMLERDE GÜNCEL PROJELER

Naile Rengin OYMAN¹

¹ Prof., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, renginoyman@sdu.edu.tr

GİRİŞ

İleri dönüşüm, atık veya işe yaramaz ürünlerin yeni malzemelere veya eşit veya daha iyi kalitede veya daha yüksek çevresel değere sahip ürünlere dönüştürüldüğü bir süreçtir. İleri dönüşümün amacı, mevcut malzemeleri kullanarak potansiyel olarak faydalı malzemelerin israf edilmesini önlemektir. Çevre dostu ileri dönüşüm uygulamasının destekçileri, gelişmekte olan ülkelerin yıllardır ileri dönüşüm yaptıklarını, ambalajları ve eski giysileri yeni yöntemlerle yeniden kullandıklarını, ancak çevreden çok kendi ihtiyaçlarıyla ilgilendiklerini iddia etmektedirler. Geri dönüşüm, yalnızca daha az bir şey yapmak için atığı toplamak, ayırmak ve işlemek için enerji ve kaynak gerektirir. Bu nedenle ileri dönüşüm, geri dönüşümden daha çevreci ve çevre açısından daha iyi bir yöntemdir. Ayrıca, mevcut malzemelerin kullanılmasıyla yeni ürünler için yeni hammadde tüketimi azaltılır, bu da enerji kullanımı, hava kirliliği, su kirliliği ve CO2 emisyonlarının azalmasına neden olabilir (Teli vd. 2015; 164). İleri dönüşüm genellikle, atık malzemelerin ikinci yaşamlarında daha yüksek değere ve/veya kaliteye dönüştürüldüğü bir süreç olarak kabul edilir. Malzeme ve enerji kullanımını azaltmak için umut verici bir araç olarak giderek daha fazla tanınmaktadır. Örneğin, endüstriyel ileri dönüşümün öncüleri Braungart ve McDonough, mevcut geri dönüşüm uygulamasının aksine sürekli döngüsel malzeme yeniden kullanımı için radikal yenilikleri savunmuşlar ve bir dizi şirketin ileri dönüşümü işlerine dahil etmelerine yardımcı olmuşlardı (örn. Steelcase, Herman Miller, Ford). “İleri dönüşüm yöntemi, kullanılan atığı üretim ve tüketim zincirindeki konumunu daha önce bulunduğundan daha yükseğe yerleştirerek tasarım yoluyla tüketim zincirine geri getirmek olarak tanımlanır - buna çevresel, ticari ve estetik değer de dahildir-” (McDonough ve Braungart, 2002; Akt., Aus, 2011, Erol, 2022; 84). Szaky, ileri dönüşüm tipik olarak çok az enerji girişi gerektirdiğinden ve işlenmemiş malzemelerden yeni bir ürün ihtiyacını ortadan kaldırdığından, nesne ileri dönüşümünü en sürdürülebilir döngüsel çözümlerden biri olarak görmektedir (Sung, 2015; 28).

İleri dönüşüm, dünya çapında çevreye duyarlı birçok sanatçıya ilham veren sanatsal bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. İleri dönüşüm, üretilen atığı yaratıcı bir süreçle değerli bir nesneye dönüştürdüğü için geleneksel geri dönüşümden farklıdır. İleri dönüşümlü sanat, aşırı tüketim, çevresel bozulma ve kirlilik gibi önemli endişeleri gündeme getirmektedir. “Avrupa’da şu anda her yıl kişi başına 15 kilogramdan fazla tekstil atığı üretiliyor ve bunun en büyük kaynağı atılan giyim ve ev tekstili - toplam atığın yaklaşık % 80’ini oluşturmaktadır.” Karl Hendrik Magnus, McKinsey & Company. McKinsey & Şirketi analizine göre, Avrupa’daki tekstil atıklarının %70’inin elyaftan elyafa geri dönüştürülebileceğini tahmin edilmektedir.

1. Atık Plastikten İleri Dönüşüm Halı - Kilim Projeleri

Plastiğin icadı, yaşam kalitemizi artırmada ve rahatlık yaratmada inkâr edilemez bir şekilde, önemli bir rol oynamıştır. Ancak, şu anda yapılan gibi sorumsuzca plastik kullanılmaya devam ederse, sonunda dünyayı sonsuza dek değiştirecek çok büyük bir sorun haline gelecektir.

Şu anda, okyanusta dünyanın çevresini 400 kez dizmeye yetecek kadar plastik atık bulunmaktadır. Muhtemelen 2050’de denizlerde balıktan daha fazla plastik olacaktır.

RISC, PTTGC ve The Carpet Maker bu sorunu öngörerek plastik atıkları azaltmak amacıyla öne çıkmış ve İleri Dönüşüm Projesi’nin bir parçası olmuştur. Proje, basit bir geri dönüşümden çok daha fazlasını yapmaktadır. Bunun yerine, şeffaf ve renksiz PET plastik şişeleri temiz elyaflara dönüştürmek için en gelişmiş yenilikçi teknolojiyi kullanmaya odaklanmıştır. Daha düşük işlem enerjisi kullanılmasının yanı sıra elyaf kalitesinin normal plastik muadillerine göre daha iyi olması sağlanmaktadır. Daha sonra da daha değerli ve kaliteli ürünler yaratmak için kullanılırlar.

RISC PTTGC’nin ileri teknolojisi, The Carpet Maker firmasının uzmanlığı, titizliği ve çığır açan halı yapım teknolojisiyle birleşerek, dünyanın plastik artıklarından yapılan ilk halısı ortaya çıkmıştır. Plastik atıklardan elde edilen her ileri dönüşüm halısı, su iticilik, alev geciktiricilik, leke ve küf direnci gibi niteliklerle donatılmıştır. Bu arada, yumuşaklık hissini korumakta ve tıpkı doğal liflerden olduğu gibi el ve tezgâh dokumalarının zarif işçilik ayrıntılarını desteklemektedir.



Şekil 1: Halı Üreticisi Tarafından İleri Dönüşüm Halılarından örnekler
(<https://www.thecarpetmaker.com/blog/inspirations/upcycling-carpet>, erişim tarihi: 30.01.2023).

Proje, istenmeyen plastik atıkları faydalı bir ürüne dönüştürerek, doğanın dengesini dünyaya geri döndürmeye yardımcı olmayı amaçlamıştır (<https://www.thecarpetmaker.com/blog/inspirations/upcycling-carpet>, erişim tarihi: 30.01.2023).

“Matthew Wailes firması, “LuxuryEco” koleksiyonuyla ileri dönüşüm nesnelarını kullanmaktadır. Plastik kirlilik, okyanusları ve içindeki deniz yaşamını boğan günümüzün bir vebasası gibidir. Firma, üretim ortaklarından biri olan “The Carpet Maker” ile birlikte Tayland’da denizden plastik şişelerin nasıl çıkarılacağını öğrendi. Daha sonra bunları, ısmarlama halı ve kilimler oluşturmak için bir elyafa dönüştürdüler.

Geri kazanılan plastik şişeler çip formuna dönüşüyor ve Tayland’da iplik bobinleri üretmek için kullanılıyor. Bu ileri dönüştürülmüş iplik, daha sonra ipek veya merserize pamuk gibi diğer liflerin yerine geçmektedir. Sonuç olarak, bu sürdürülebilir iplik uzun ömürlüdür, su tutmaz, leke ve küf tutmaz özelliğe sahiptir. Ayrıca alev geciktiricidir ve kadifemsi bir yumuşaklık hissi verir (<https://www.matthewwailes.com/blog/12/upcycling-sustainability-leading-interiors-trends-2020.html>, erişim tarihi: 30.01.2023 30.01.2023).



Şekil 2: Tayland’da okyanustan çıkarılan ileri dönüştürülmüş plastik şişelerden yapılmış LuxuryEco koleksiyonundan bir halı (<https://www.matthewwailes.com/blog/12/upcycling-sustainability-leading-interiors-trends-2020.html>, erişim tarihi: 30.01.2023 30.01.2023)

Delhi merkezli ev modası şirketi, “Rug Republic-Halı Cumhuriyeti” firması, ileri dönüştürülmüş halı-kilim yelpazesıyla plastik kirliliğini kontrol etmeyi karlı bir şekilde dönüştürmüştür. The Rug Republic (TRR) adlı şirketi, geri dönüştürülmüş bisiklet tüplerinden kilimler ve halılar ve geri dönüştürülmüş su şişelerinden, geri dönüştürülmüş ipek ipliklerden ve diğer malzemelerden yapılan ipliklerden kilim ve halılar üreterek ileri dönüşüme büyük bir katkı olan şirket CEO’su Aditya Gupta, “aksi takdirde dünyanın büyük bir eko-tehlike ile karşı karşıya geleceğini” söylemektedir. Şirket, yaklaşık 900 kiloton ürünü geri dönüştüren bir endüstrinin parçasıdır.

Biyolojik olarak parçalanabilen ve el yapımı ürünlerin fabrikadan müşteriye ulaşan olan yolculuğu şaşırtıcı derecede basittir. Milyonlarca plastik şişe atık tüccarlarına ulaşıyor ve bu nedenle hammadde sıkıntısı yaşanmıyor. Bu PET şişelerde metal kapaklar, halkalar, PVC etiketler vb. bulunur ve bunlar soruna neden oldukları için çıkarılır. Balyalama makineleri daha sonra plastik ürünleri sıkıştırıp küpler halinde ezer ve daha sonra ‘yıkamış pullar’ yapmak üzere parçalama, yıkama ve kurutma için bir geri dönüşüm tesisine taşınır. Eğirme üniteleri, bu yıkamış pulları, daha sonra TRR gibi çevre dostu şirketler tarafından halı-kilim veya diğer ürünlerin yapımında kullanılan iplik yapımı için kullanır.

TRR halı, kilim, puf, yastık ve duvar dekorlarından oluşan bir koleksiyona sahiptir. Koleksiyon, Heimtextil Ticaret Fuarı (Frankfurt), Domotex (Hannover), IMM Fuarı’nda (Köln), CIFF Fuarı (Shanghai) ve diğer benzer platformlarda sergilenmiştir.

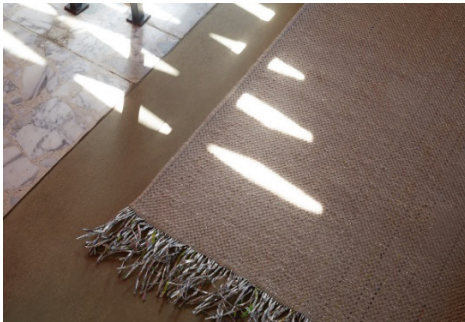


Şekil 3: The Rug Republic sürdürülebilir kalkınmanın harika bir örneğini oluşturuyor (<https://www.architectandinteriorsindia.com/products/3779-aditya-gupta-of-the-rug-republic-is-setting-a-great-example-of-sustainable-development>, erişim tarihi: 30.01.2023).

Tasarımcı Jutta Werner tarafından başlatılan tekstil markası Nomad’da da durum benzerdir: Hamburglu Werner, ileri dönüşüm halılarını Hindistan’da dokutsa da, endüstriyel artıkların tümü dokuma fabrikasının yakın çevresinden gelmektedir. Örneğin, “Kauçuk Halı” şeritler halinde kesilmiş eski bisiklet iç lastiklerinden yapılır. Werner, “Hindistan Cevizi Halı” için, halıları özellikle yumuşak yapan tekstil üretiminden kaynaklanan kürk ve deri atıklarını da kullanır. Hindistan cevizi, dayanıklılığı ve kir tutma yeteneği nedeniyle çok sevilir. Hindistan cevizi, hindistan cevizi kabuğundan yapılan doğal bir üründür, yani eko-hindistan cevizi halılar %100 doğaldır ve doğal bir lateks destek kullanılmıştır. Bu, yalnızca kauçuk ağacı özünden yapılır ve %100 biyolojik olarak parçalanabilir.

Yakın zamanda sunulan koleksiyonun üçüncü modeli, iki çok farklı malzemeyi bir araya getirir: “Şeker ambalajı halı” için işlenmemiş yün, alışılmadık olduğu kadar etkili bir kontrast yaratmak için parlak folyo şeker kağıtlarıyla dokunmuştur. Halı ilk kez 2018’de Hannover’deki Domotex fuarında halka tanıtılmıştır. Ancak ileri dönüşüm burada bitmiyor; Jutta Werner, ek modeller geliştirmek için dokuma fabrikasıyla çalışmaktadır. Bununla birlikte, “Şeker ambalajı halı” için ilk fikir ile halının seri üretime hazır hale getirilmesi arasında iki yıl geçtiği için bu süreç uzundur. Tasarımcı, “Basit görünen bir şey, mutlaka kolay olmayabilir” diyor. Face Time’ı kullanarak genellikle haftada iki veya üç kez dokumacılarla fikir alışverişinde bulunmaktadır “Doğal olarak, artıkları kullanarak ve ek enerjiye ihtiyaç duymadan Nomad aracılığıyla daha fazla sürdürülebilirliğe yapabileceğim katkı çok büyük değil,” diye kabul etmektedir, “Ama benim için bu bir tavır meselesi. Benim için önemli olan atıklardan aile yadigarı olabilecek ürünler yaratmaktır ve umarım çabalarımınla diğer insanlara ilham verebilirim” demektedir (<https://www.stylepark.com/en/news/upcycling-rug-sustainability-production-remnants>, erişim tarihi: 30.01.2023).

Nomad Studio, ileri dönüşüm malzemelerinden halılar tasarlıyor ve iç mekan endüstrisinde geri dönüşüm ve ileri dönüşüm imajını yeniden tanımlamayı amaçlıyor. Kurucu Jutta Werner, 23 yaşında kendi tasarım ofisini kurmuştu. Nomad Şeker Ambalajı halısı ile Alman Tasarım Ödülü 2019’u ve Rubber Rug den Green Product Award 2021’i kazanmıştır. Haus von Eden ile yaptığı bir röportajda Jutta Werner, markasının arkasındaki fikirden ve Nomad’ın ileri dönüşümü nasıl lüks, zevkli ve eğlenceli hale getirdiğinden söz etmektedir. “Lüks ve ileri dönüşüm çelişkili değildir. İleri dönüşüm zevkli ve arzu edilebilir olabilir, her şeyden önce günlük hayatımızı şekillendirebilir ve olumlu küresel değişimi teşvik edebilir” (<https://www.hausvonedden.com/urban-living/nomad-jutta-werner-interview/>, erişim tarihi: 30.01.2023)



Şekil 4: Nomad halısı (<https://www.hausvonedden.com/urban-living/nomad-jutta-werner-interview/>, erişim tarihi: 30.01.2023)

Karo halıları geri dönüştürüldüğünde, ömürleri uzar ve yenilerini üretmek için daha az kaynak kullanılır. Satışa uygun olmayan karo halılar, yakıt olarak kullanabilecekleri veya yeni ürünler yapabilecekleri diğer firmalara gönderilmektedir.

Karo halılar, Ecotrust keçe altlıklardan ve karo yüzeylerinden oluşur. Ecotrust keçe destekleri, geri dönüştürülmüş su şişelerinden üretilir. Yenilikçi bir üretim tekniği, şişeleri uzun ömürlü ve mükemmel akustik performansa sahip, yumuşak ama güçlü bir PET keçe malzemesine dönüştürür. Ege Vintage isimli firma, Aquafil'in kullanılmış balık ağlarından ürettiği Econyl ipliklerini kullanmaktadır. Balık ağları toplanıp temizlendikten sonra fiziksel ve kimyasal olarak parçalanır ve halılar için güçlü ve dayanıklı iplikler olarak yeniden doğar.

Recover by Ege, kullanılmış halıların iadesi ve geri dönüşümü için şirketin geri alma programıdır. Program, Ege'nin halıları yakmak için taşımak yerine mümkün olduğu kadar uzun süre kullanabilmesi için malzemelerin kullanımını kolaylaştırır.

Programın bir diğer parçası olan Ege Vintage, kullanılmış karo halıların bir web mağazası aracılığıyla temizlenmesi ve yeniden satılması için bir sistem içermektedir. Süreç, Ege'nin ortaklarıyla birlikte karo halıları toplaması ve ardından en iyilerini temizlemesi, ayırması ve yeniden satmasıdır. Web mağazasında, bir müşterinin sahasında çıkardıktan sonra iade eden döşeme müteahhitlerinden halı karoları vardır (<https://stateofgreen.com/en/solutions/upcycled-carpets/> erişim tarihi: 30.01.2023).



Şekil 5: Ege Vintage ileri dönüşüm karo halısı (<https://stateofgreen.com/en/solutions/upcycled-carpets/> erişim tarihi: 30.01.2023).

Bazıları kullanılmış plastik şişeleri değersiz atık olarak görmektedir. Diğerleri onları hayatta kalmayı ve günlük refahı sağlayan hayati bir kaynağın "kaynağı" olarak görmektedir. Kullanılmış plastik şişeler, halıların üretiminde önemli bir bileşen olarak görülmektedir. Plastik şişeler, tüm karo halılarda standart olarak bulunan ve bu nedenle aynı zamanda adını taşıyan patentli Ecotrust keçe tabanında önemli bir maddedir. Ecotrust asfar, seçilen duvardan duvara halılar için de seçilebilir.

Ecotrust ile tek başına bakıldığında kullanım ömrünün sonuna gelmiş bir ürün için yeni ve değerli bir kullanım bularak çevreyi en üst düzeyde dikkate alan bir destek belirlenebilir. Bunu yaparken, tasarım, işlev ve kaliteden ödün vermeden, sahip olduğumuz tek Dünya'yı en üst düzeyde dikkate alan bir ürün seçiyorsunuz.

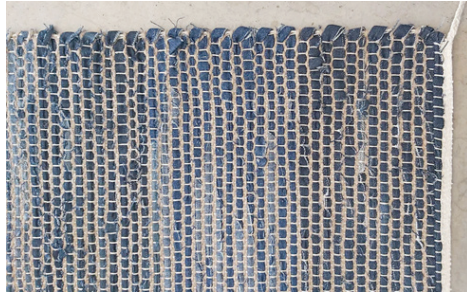
Kullanılmış plastik şişelerden halı altlığına yenilikçi bir üretim tekniğiyle, kullanılmış plastik şişeler önce plastik pullara, ardından PET keçe altlık üretim sürecinin bir parçası olan yumuşak liflere dönüştürülür.

Keçe, geri dönüştürülmüş ürünlerden yapılmasının yanı sıra yenilenebilir olma gibi çevre dostu bir kaliteye sahiptir. Bu, kullanımdan sonra keçenin orijinal kimyasal formülüne ayrılacağı ve örneğin araç içi ve gürültü azaltıcı malzemeler gibi yeni PET ürünlerinin parçası haline gelebileceği anlamına gelir.

2. Atık Denim ve Diğer Tekstillerden Yapılan Halı ve Kilim Projeleri

AB, 2025 yılına kadar tüm tekstil atıklarını Avrupa kaynaklı dolaşıma geri gönderme hedefini belirlemiştir. Şu anda, birçok ülke herhangi bir atık yeniden tahsisi yapmamaktadır. Estonya, tekstil atıklarının nasıl çöplüklere gittiğinin veya yakıldığının harika bir örneğidir. Her ikisi de çevre için eşit derecede kötüdür. Bu nedenle, en büyük ikinci kirletici olan moda endüstrisi, önemli bir atık üreticisidir. Sadece bir ürün yapmak çok fazla kaynak kullanır ve bu nedenle doğrusal veya "al-yap-at" ekonomisi gezegenimiz için büyük bir yükür.

Uzun yıllardır, Reet Aus olarak şirketteki her süreci mümkün olduğunca çevre dostu hale getirmek için ürün geliştirmede daha iyi çözümler bulmaya odaklanmıştır. Ana odak noktası endüstriyel ileri dönüşüm olmuş, ancak geri dönüşüm ve yerel ileri dönüşümle de uğraşmıştır. İşte yerel ileri dönüşüm alanındaki en son ürün geliştirmesi hakkında bir proje; tüketim sonrası kottan (denimden) halılar yapmaktır.



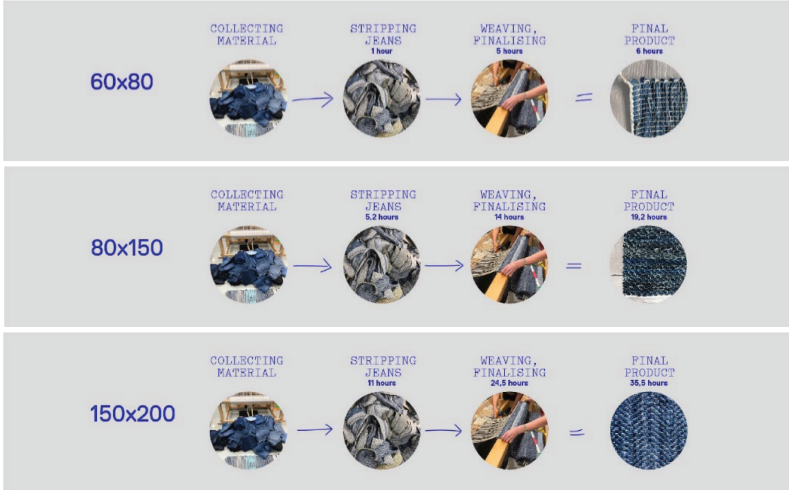
Şekil 6: Denimden ileri dönüşüm üretilmiş kilim (<https://www.reetaus.com/blogs/news/local-upcycling-carpets-made-from-post-consumer-denim>, erişim tarihi: 30.01.2023).

Halı ve battaniye dokuma konusunda uzmanlaşmış, Estonya merkezli Koome Koos, kadınlar tarafından yönetilen bir şirkettir. İlk olarak, farklı halıları test etmeye ve prototip oluşturulmaya başlanabilmesi için Arrow Tribe topluluktan eski kot pantolonların bağışlanması istenmiştir. Reet tasarımı yapıp, en iyi kalıp ve teknikleri bulmak için kadınlarla çalışmaya devam etmiştir. En çok zaman alan ve zor olan adım, kot pantolonu halı dokumak için kullanılabilecek bir malzemeye dönüştürmekti. Kotları elle kesmek uzun zaman alıyordu. Çözüm, şeritlerin daha hızlı üretilmesini sağlayan bir overlok makinesi ile gerçekleşmiştir.



Şekil 7: Şeritler halinde kesilmiş denim ve dokuma aşaması (<https://www.reetaus.com/blogs/news/local-upcycling-carpets-made-from-post-consumer-denim>, erişim tarihi: 30.01.2023).

Şeritler hazır olduğunda prototip oluşturulmaya başlanmıştır. Doğru tekniği, kumaşı, çözgüyü ve tasarımı bulmak için denemeler yapılmış, sonunda numuneler hazırlanmıştır. Üç farklı boy ve farklı tonlarda hazırlanmış, ayrıca %100 doğal kenevir lifinden bir iplik kullanılmıştır.



Şekil 8: Halıları yapımında Koome Koos'taki kadınların iş zaman süreci (<https://www.reetaus.com/blogs/news/local-upcycling-carpets-made-from-post-consumer-denim>).

13Rugs, Nomad, Kasthall veya Kinnasand gibi markalar da, üretim artıklarından veya atıklardan ileri dönüşüm halıları üretmektedir.

Simone Post, “İsraf kelimesini sevmiyorum. Atık da dahil olmak üzere her malzemeyi yeni bir malzeme kaynağı olarak görmeliyiz” demektedir. Hollandalı uzman, Design Academy Eindhoven’deki mezuniyet projesiyle ne demek istediğini göstermiştir: Kesilen malzeme için bir ileri dönüşüm teması geliştirmiş ve ardından daire halılara dönüştürmüştür. Atıklar ve ıskartalar, karmaşık bir mum tekniği kullanılarak yapılan son derece renkli ve abartılı desenlere sahip kumaşlarıyla tanınan tekstil üreticisi Vlisco’nun üretim hatlarından esinlenmiştir. Tasarımcı, “İleri dönüşüm ve geri dönüşüm arasındaki en büyük fark, döngüsel ekonominin bir parçası olarak ileri dönüşüm ile malzemeye daha fazla değer verilmesidir” şeklinde ifade eder. Buna karşılık, geri dönüşüm, karmaşık bir üretim sürecini içeren bir kumaşın daha sonra yalnızca yalıtım levhaları yapmak için kullanılması anlamına gelebilir.

Simone Post, kuşkusuz atık konusunda sürdürülebilir bir yaklaşımı benimseyen tek kişi değildir. Aralarında 13Rugs, Nomad, Kasthall, Kinnasand veya Nanimarquina gibi çok sayıda üretici ve marka bulunmaktadır. Programlarında artık veya atık malzemelerden yapılmış halılar yer almaktadır. İplik veya deri atıklarından, bisiklet lastiklerinden veya şeker ambalajlarından halılar vardır. Belli ki, sözde atıklardan yeni bir şey yaratmak söz konusu olduğunda, dekoratif zemin kaplamaları özellikle iyi bir seçenektir. Bununla birlikte, bu ileri dönüşüm ürünlerinin, İsveç’ten veya Alp bölgesinden aşına olduğumuz kaba paçavra kilimlerle çok az ortak noktası vardır. Örneğin, güney Bavyera’da bir dokuma fabrikası olan Rohi, birkaç yıldır ince keçeli yün halılar yapmak için üretimden elde edilen yün kenarlarını kullanılmaktadır. “13Rugs” etiketi altında pazarlanan parçalara çok fazla el emeği harcanmaktadır: Kenarların sıralanması, düzleştirilmesi ve sabitlenmesi gerekmektedir. Daha sonra keçeleme, şirketin amaca özel olarak uyarladığı bir iğneli dokuma makinesi tarafından gerçekleştirilir. Her yıl, Rohi üretiminden elde edilen yüzeylerin yaklaşık yüzde 10 ila 20’sinin kullanıldığı bu yöntemle 50 ila 70 benzersiz halı oluşturulur. 13Rugs’un arkasındaki temayı geliştirmek için tasarımcı Lara Wernert ile birlikte çalışan Rohi’den Tina Wendler, “İleri dönüşüm, kesinlikle çağdaş üretim zincirlerinde sürdürülebilirlik kavramına biraz farklı bir şekilde yaklaşmanın bir yolu” demektedir. “Geleneksel bir firmaya dayanan bütüncül bir yaklaşımla yeni bir tasarım felsefesi, sürdürülebilir eylemi gösterir.” Dahası, kabarık keçeli kilimler büyük ölçüde bölgesel bir üründür: Kuşkusuz, gerçek yün Güney Amerika’dan gelir, ancak güney Bavyera’daki Rohi, tasarım ve üretimin tüm aşamalarının merkezidir.



Şekil 9: “Kaos”, EMKO için Audrone Drungilaite tarafından tasarlanmıştır. (EMKO Arşivi) (<https://www.stylepark.com/en/news/upcycling-rug-sustainability-production-remnants>, erişim tarihi: 29.01.2023).

Firmanın mottosu; “En iyi partiler genellikle bizi yerde bir kaos ve konfeti ile karşılar. Ve bu tür kutlamalardan edinilen harika anılar gibi, Kaos Keten Halı da günlük yaşama neşe ve mutluluk getirir” şeklindedir. Ürün, halı endüstrisinin artık ipliklerinden yapılmıştır. Bu keten halının tabanı, tek renkli ipliklerle elle kaplanmıştır, ardından dokumacı kalan detayları artıklardan seçer. Bu nedenle her kilim benzersiz bir renge sahiptir ve hipoalerjenik özelliklere sahip %100 ketenden yapılmıştır. İki boyutta (2x2 m ve 2,5 x 2,5 m) ve iki farklı zemin renginde (koyu mavi ve karamel kahverengi) varyantlarda üretilmiştir. Halı, Dezeen Awards 2020 için ev eşyaları tasarımı kategorisinde listeye alınmıştır (<https://www.stylepark.com/en/news/upcycling-rug-sustainability-production-remnants>, erişim tarihi: 29.01.2023).

SITAP Carpet Couture Italia, 7 - 12 Haziran tarihleri arasında Milano’da gerçekleştirilecek bir sonraki Salone del Mobile edisyonu için en son moda ve tasarım trendlerinden ilham alan en yenilikçi halı serilerinden birini piyasaya sürecek. %100 PET’teki Pet Lover serisinden sonra, İleri Dönüşüm halıları, çağdaş halılar alanında bir başka önemli yeniliktir.



Şekil 10: İleri dönüşüm halısı Karl – Alta Moda Koleksiyonu 2022 yeni %100 saf el dokuması yünden yapılmış patchwork tarzı kilim (<https://www.sitap.it/blog/en/upcycling-rugs-creativity-recycled-alta-moda>/erişim tarihi: 30.01.2023).

Düz dokulu halılar, kullanımı kolay ve pratik özelliği ile bir çekiciliğe sahiptir. SİTAP Halı Couture Italia'nın Türkiye'deki zanaatkâr üretimlerinden ve patchwork tarzından esinlenerek tamamen el yapımıdır. SITAP CEO'su ve Kreatif Direktörü Barbara Trombatore'nin arzu ettiği karakterli halılar, tek bir buluşma noktasına dayanmaktadır: gezegenimizi destekleyen yeni element yaratmak için zaten kullanılmış olanı yeniden canlandırmak. İleri dönüşüm, yaratıcı yeniden kullanım, saf işçilik ve yüksek düzeyde yaratıcılık ile eş anlamlıdır.



Şekil 11: İleri Dönüşüm Halısı Bubbles (baloncuklar) – Alta Moda Koleksiyonu 2022 yeni %100 saf el dokuması yünden yapılmış patchwork tarzı kilim (<https://www.sitap.it/blog/en/upcycling-rugs-creativity-recycled-alta-moda/erişim tarihi: 30.01.2023>).

Alta Moda koleksiyonunun Milano'daki Salone del Mobile'daki ön izlemesinin bir parçası olan SITAP Carpet Couture Italia ileri dönüşüm halı serisi, geçmiş yüzyıllarda halıları sarmak ve onları güneş ışığından korumak için kullanılan saf yün ve kenevir kumaşlardan yapılan eski Türk Kiliminden türetilmiştir. Mevcut iç mekân trendleri tarafından çok sevilen, görünür dikişler ve özel bir çingene şıklığı dokunuşu ile Patchwork tarzında usta el işçiliği ile eski hammaddeler bir aradadır. Barbara Trombatore ve Centro Stile for Home & Living tarafından tasarlanan İtalya da geliştirilmiş beş halı modelidir.



Şekil 12: İleri dönüşüm halısı Belen – Alta Moda Koleksiyonu 2022 yeni %50 saf el dokuması yün ve %50 el dokuma kenevir kumaştan yapılmış patchwork tarzı kilim (<https://www.sitap.it/blog/en/upcycling-rugs-creativity-recycled-alta-moda/> erişim tarihi: 30.01.2023).

Eski ve kullanılmamış hammaddelerin yaratıcı geri dönüşümünün sonucu olan yenilenmiş halılar, gezegenin savunmasında sürekli bir taahhüdün gururlu tanıklarındır. “Geliştirilmiş halı hattı, SITAP’ın giderek daha sürdürülebilir ve gezegen dostu olmaya yönelik faydalı yeni çözümler ve iplikler bulmaya yönelik yeni girişimidir”. Barbara Trombatore; “Var olana yeni bir hayat vermek ve onu mutlak bir tasarım unsuru haline getirmek, misyonumuzun bir parçasıdır. Halı tasarlamak, basit bir fikrin veya üretiminin ötesine geçen bir iştir. İnsanların ve dünyanın ihtiyaçlarını yüksek sesle karşılamalıdır” demektedir (<https://www.sitap.it/blog/en/upcycling-rugs-creativity-recycled-alta-moda/> erişim tarihi: 30.01.2023).



Şekil 13: İleri dönüşüm halısı Crash – Alta Moda Koleksiyonu 2022 yeni %100 saf el dokuması yünden yapılmış patchwork tarzı kilim (<https://www.sitap.it/blog/en/upcycling-rugs-creativity-recycled-alta-moda/> erişim tarihi: 30.01.2023).

Yeniden üretilmiş kenevir ve yün tekstiller kullanılarak Türk zanaat-kârlar tarafından el dokuması olan bu daire Crash halı, Sitap'ın Barbara Trombatore imzalı en yeni Upcycling Collection'ına aittir. Siyah, gri ve toprak tonlarında zarif bir düz dokuma dokusu ve sofistike bir geometrik patchwork tasarımı sergileyerek, şık bir yaşam iç mekânında belirgin bir etki yaratmaktadır. Çapı 210 cm'dir.

TexCircle Projesi eski tekstil ürünlerini yeni giysilere ve aksesuarlara dönüştürmektedir. İplik makinesi üreticisi Rieter, Lucerne Uygulamalı Bilimler ve Sanatlar Üniversitesi ve kamu sektörü, markalar ve perakendecilerden bazı ortaklar ile birlikte dairesel hizmet uzmanı Texaid, İsviçre tekstil geri dönüşüm projesi "Texcircle"ı tamamladı.

Sonuç, yüzde 50 ila 80 arasında geri dönüştürülmüş elyaf ve ipliklerle geliştirilen kazak, çorap ve perdelerden halı, döşeme ve aksesuarlara kadar bir dizi ürün prototipidir.

Amaç, geri dönüştürülmüş elyaflardan yüksek kaliteli ürünler üretmek için sistemlerin nasıl oluşturulabileceğini bulmak için bilgi toplamaktı. Lucerne Uygulamalı Bilimler ve Sanatlar Üniversitesi'nin tasarım araştırma uzmanlığı, Rieter'in eğirme uzmanlığı ve Texaid'in ayırma ve toplama bilgi birikimi, İsviçreli perakendeci ve toptancı Coop, çorap üreticisi Jacob Rohner AG ve halı üreticisi Ruckstuhl AG, iş kıyafeti üreticisi Workfashion.com, Bundesamt für Zivildienst (Federal Sivil Hizmet Ofisi) Zivi, İsviçreli moda markası Nikin AG ve Tiger Liz Textiles tarafından desteklenmiştir.

Tasarım, toplama, ayırma denemeleri, yırtma ve eğirme denemelerinden gerçek üretim denemelerine ve ürün testine kadar ortak geliştirmelerle proje, 2,5 ton tüketici öncesi ve sonrası tekstil atığını gelecek vaat eden bir ticari ürünle ürün prototiplerine geri dönüştürmeyi başarmıştır.

Texaid Grubu, bir basın açıklamasında; "Bu proje, tüketim sonrası tekstil atıklarından yapılan yeni ürünleri gerçekleştirmeye yaklaşmamız için önemli bir adımdı. Döngüsel bir tekstil endüstrisini mümkün kılmak için bunun gibi yeniliklere ve işbirliklerine ihtiyacımız var. Texaid için sıralama, ön işleme ve sonraki işleme adımlarındaki engelleri anlamayı öğrenmek önemliydi ve geri dönüştürülmüş içeriğe sahip ilk ürün prototiplerinin gelecek yıl piyasaya çıkacağını görmekten heyecan duyuyoruz" şeklinde ifade etmiştir.

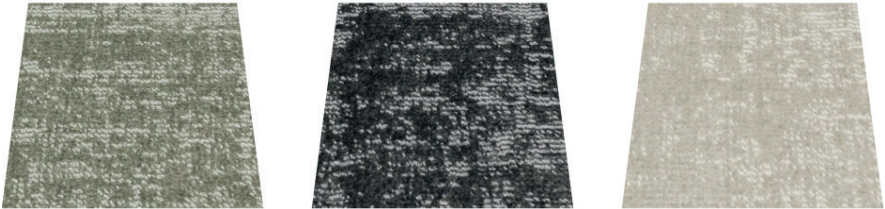
Halı için Texaid'in artık kullanamayacağı en az yüzde 70 yün içeriğine sahip eski kışlık montlar kullanıldı. Önce renk ve malzemeye göre tasnif edildi, ardından astar, yapıştırıcı, düğme, fermuar gibi istenmeyen malzemeler çıkarıldı.

Tiger Liz Textiles'in tekstil atıklarıyla birlikte, artık kaplama malzemesi İtalya'da parçalanarak lif haline getirilmişti. Marchi & Fildi daha sonra bunları, yüzde 30 eski paltolardan, yüzde 20 eski kazaklardan ve yüzde 50 yeni, boyanmamış Yeni Zelanda yününden oluşan bir halı ipliği haline getirdi. Ruckstuhl, onu stres testine dayanan bir halıya dönüştürdü (<https://fashionunited.uk/news/business/project-tecircle-upcycles-old-textiles-into-new-clothes-and-accessories/2022102165828>, erişim tarihi: 30.01.2023).



Şekil 14: Eski yün paltolardan yapılmış ileri dönüşümlü halı. Fotoğraf: Texaid (<https://fashionunited.uk/news/business/project-tecircle-upcycles-old-textiles-into-new-clothes-and-accessories/2022102165828> erişim tarihi: 30.01.2023)

Londra'da **Fluffy** halı firması, İleri dönüştürülmüş iplikten yapılan Celadus halı koleksiyonunun ardından, aynı çevre dostu ipliği daha fazla halı ve kilim üretmek için kullanmaktadır. Kullanılan iplik geri dönüştürülmüş atılmış balık ağlarından, plastik şişelerden ve diğer deniz atıklarından yapılmaktadır. Çevre dostu halılar, ipek kadar yumuşak ve dayanıklıdır. Suya ve lekeye dayanıklı olma avantajı ile hem ticari hem de konut projeleri için üretilmiştir (<https://www.fluffycarpets.com/collections/celadus-faux-silk>, erişim tarihi: 30.01.2023).



Şekil 15: Celadus Halı Koleksiyonu (<https://www.fluffycarpets.com/collections/celadus-faux-silk>, erişim tarihi: 30.01.2023).

Stussy, 30 adet ileri dönüştürülmüş Boucherouite Halısı üretmek için Fas merkezli bir kadın dokuma kooperatifi olan Artisan Project ile ortak-

laşa bir halı koleksiyonu oluşturmuşlardır. 30 benzersiz tasarımla oluşturulan Boucherouite halılar, sokak giyimi markası olan Irvine'in California'daki deposundaki arşiv tişörtleri kullanılarak yapılmıştır. Her parça, farklı dama tahtası ve renk blokları desenlerde görüldüğü gibi, Stussy'nin köklerinden ve sörf tahtalarından ve eski Fas halılarından esinlenmiştir. Yalnızca 30 parça ile sınırlı olan bu halılar, Stussy'nin web sitesinde yer almıştır (<https://hypebeast.com/2021/8/stussy-artisan-project-boucherouite-t-shirt-rugs-release-info>, erişim tarihi: 30.01.2023).



Şekil 16: Stussy Arşivinden fazla tişörtler (<https://jp.stussy.com/blogs/features/stussy-boucherouite-t-shirt-rugs>, erişim tarihi: 31.01.2023).

Stussy'nin ana üssü 1980'lerden beri California, Irvine'deki Daimler Caddesi'nde bulunuyor. Yıllar geçtikçe, depolarda çok sayıda kusurlu grafik ve pigmentle boyanmış tişörtler birikmiştir. Bir avuç tişört üretim sürecinde yırtılır, lekelenir veya başka bir hatayla işaretlenir ve satılamaz hale gelir. On yıllardır böyle bir birikim, pasif bir doku kütlesi yaratmıştır. Bu proje, bir kumaş ekosistemini dolaştırarak, üretici kusurları ve malzeme durgunlukları üzerinden çalışarak bu durgunluğu çözmeye çalışmıştır.

Tişörtler ilk olarak Stussy'nin Irvine, California'daki depolarından temin edildi. Dokuma hazırlığı için geçmiş sezonlardan yaklaşık 300 kilogram grafik ve pigmentle boyanmış tişörtler toplandı. Halı dokumaya hazır hale getirmek için tişörtler dikey olarak 2.5-5 cm den uzun olmayan şeritler halinde kesilir. Bu, dokumacıların kilim yapımına başlaması için temel malzeme haline gelir.

Fas'ın Ain Leuh kentinde bulunan Ain Leuh Kadınlar Kooperatifi, kurulduğu 1977 yılından bu yana Kadın Dokuma Kooperatifine ev sahipliği yapmaktadır. Ailelerinin birincil geçim kaynağı, halı dokuma için kullanılan dikey tezgâhları ve battaniye gibi tekstil dokumalarında kullanılan yatay tezgâhları barındıran üç küçük bina bulunmaktadır. Kooperatif herhangi bir devlet finansmanı almıyor. Kooperatifin geliri, halı, battaniye ve minder gibi el dokuması ürünlerin satışı ile finanse edilmektedir (<https://>

jp.stussy.com/blogs/features/stussy-boucherouite-t-shirt-rugs, erişim tarihi: 31.01.2023).



Şekil 17: Ain Leuh Kadın Dokuma Kooperatifi dokumacıları (<https://jp.stussy.com/blogs/features/stussy-boucherouite-t-shirt-rugs>, erişim tarihi: 31.01.2023).

Boucherouite halılarının serbest biçimli stiline olan ilgi nedeniyle, tişört kalıntıları, dokumacının hayal gücüne yer bırakacak bir doğada dokunmuştur. Ressamca hareketler, Kaliforniya manzaraları, sörf tahtaları ve eski Fas halıları esin kaynağı olarak kullanıldı. Dokumacılar halı yapımı için; dokuma tezgâhı, bir makas ve kumaş düğümlerini sıkıştırmak için bir kirkit kullanmışlardır.





Şekil 18: Ain Leuh Kadın Dokuma Kooperatifi dokumacıları Artisan Project için halı üretiyor (<https://jp.stussy.com/blogs/features/stussy-boucherouite-t-shirt-rugs>, erişim tarihi: 31.01.2023).





Şekil 19: Proje halılarından örnekler (<https://uk.stussy.com/blogs/features/stussy-boucherouite-t-shirt-rugs>, erişim tarihi: 30.01.2023).

Melbourne Üniversitesi'ndeki bir sergide PHOOEY Architects'in yaratıcı ve deneysel çalışması için karı ileri dönüşüm halılar bir tuval haline getirilerek sergilenmişti. Melbourne Üniversitesi'ndeki Wunderlich Galerisi'ndeki İleri Dönüşüm sergisinde tabandan tavana, üzerine PHOOEY Architects'in bir dizi çalışmasının resimlerinin basıldığı karo halılarla kaplanmıştı. Sergi, Melbourne Tasarım Okulu ABP Mezunlar Retrospektif Serisinin bir parçasıydı ve deneysel bir enstalasyondur. Sıfır atık elde etmenin yeni yollarını bulmak, malzemeleri yeniden kullanmak ve geri dönüştürmek ve "hiç"ten bir şey yaratmak her PHOOEY projesinin yaşamsal bileşenleridir.

2004 yılında Peter Ho ve Emma Young tarafından kurulan firma, birçok projeyi tamamlamış ve 2008'de Skinner's Playground'daki Çocuk Aktivite Merkezi için Avustralya Mimarlar Enstitüsü'nün Küçük Proje Ödülü'nü kazanmıştı (Architecture Australia cilt 97 no 3, Mayıs/ Haziran 2007). Bu proje, PHOOEY'in tasarım felsefesinin çarpıcı bir somut örneğidir.

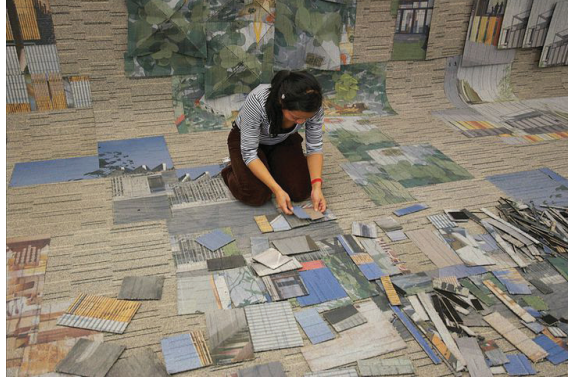


Şekil 20: Düşük VOC mürekkebi ile basılan karo halılar PHOOEY Architects'in çalışmalarından bazıları (<https://architectureau.com/articles/upcycling/#>, erişim tarihi: 30.01.2023).

“İleri dönüşüm” terimi ilk olarak 1994 yılında, geri dönüştürülmüş malzemelerin eskisi gibi yeniden kullanılmaları yerine her zaman yeniden oluşturulduğu Almanya’daki geri dönüşüm uygulamalarına yönelik eleştirilerle ilgili olarak kullanılmıştı. İleri dönüşüm o zamandan beri popüler bir teknik haline geldi ve PHOOEY, Avustralya’daki sürecin coşkulu bir savunucusu olmuştu ve serginin adı da buradan gelmektedir. Hangi malzemelerin kullanıldığından ziyade malzemelerin nasıl kullanıldığına vurgu yaparak, önemlilik her PHOOEY projesinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Geri dönüştürülmüş karo halılar özel bir ticari marka haline geldi, bu nedenle bu kurulum için uygun bir malzeme seçimi olmuşlardı. PHOOEY muayenehanenin çalışmalarının görüntülerini ve çizimlerini doğrudan karo halıların üzerine basmayı seçti. Halı üzerine düşük VOC boya ile baskı yapmak başlı başına bir deneydi, daha önce hiç yapılmamıştı. Ve sadece boyanın zamanla biraz solmasıyla başarılı oldu. Sınırları test etme konusundaki bu içsel dürtü ve coşku, uygulama işinin çekici bir yönüdür ve çok az şeyi şansa bırakmayı amaçlayan birçok mimar, inşaatçı ve tasarımcı ile yapıyı çevre meslekleri içinde alışılmadık bir yaklaşımdır.

Sergi yerleştirme süreci de organikti. Tasarımcılar inşaat sürecinde kilit bir rol üstlenmeden PHOOEY’in çalışmalarının çoğu mümkün olmazdı ve Wunderlich Galerisi’nde de durum aynıydı. Bir görüntüyü kareler halinde kesip yeniden birleştirerek yeni bir görüntü oluşturmanın sürrealist bir yöntemi olan cubomania fikrinden yola çıkarak, karo halılar, ince sütunlar da dahil olmak üzere galerinin iç yüzeylerinin çoğunu kapladı. Galeri alanının küçük bir maketi yapıldı, ancak belirli projelerin nerede sona erdiği ve nasıl görüneceğine dair ayrıntılar yerinde keşfedildi. Her projenin temsilinin “asılı” olması, gerçek projeyi bir şekilde yansıtıyordu. Örneğin Halı Kanepeyi temsil eden karolar proje duvardan aşağı yuvarlanıyormuş gibi döşendi, Skinner’s Playground’daki Aktivite Merkezi için olanlar, nakliye konteynerinin oluklu yüzeyini anımsatan bir profil oluşturmak için kesilip katlandı. Bunlar, binaların ve nesnelerin üç boyutlu biçimlerinin gerçekleri gibi görünse de, etkileyici bir görüntü yaratmanın bir yoluydu. Her karo halı, 3,5 metre uzunluğundaki bir sunta levha üzerine monte edildi ve bir sundurmanın içine yerleştirildi (<https://architectureau.com/articles/upcycling/#>, erişim tarihi: 30.01.2023).



Şekil 21: Zemin, duvarlar ve sütunların tamamı karo halılarla kaplanmıştır (<https://architectureau.com/articles/upcycling/#>, erişim tarihi: 30.01.2023).

İsveçli gömlek üreticisi Eton, yaklaşık bir asırdır faaliyet göstermekte ve bu süre zarfında pek çok gömlek üretmiştir. Firma, sürdürülebilirlik adına tamamen üretim sürecinden kalan hurdalardan oluşan bir dizi halı üretimi projesi başlatmıştır. Girişim, markanın sürdürülebilirliği temel değerlerinden biri olarak kabul eden bir halı markası olan Sëbou ile ilk iş birliğine dayanıyor. Sëbou halılarını İsveç'te tasarlıyor ve hepsi Faslı zanaatkarlar tarafından el dokuma olarak üretilmektedir. Eton, her halı, Fas'ın kuzeybatısındaki bir şehir olan Kenitra'da birbirine düğümlenmiş 1.000'den fazla farklı gömlek rengi ve deseninden oluşmuştur.



Şekil 22: Sëbou ile işbirliği ile yapılan Eton halısı, Halı, 1.000'in üzerinde farklı gömlek rengi ve deseninden oluşmuştur. Fotoğraf: Elin Jenjila Franzén (<https://robbreport.com/shelter/home-design/eton-rugs-1234611918/>, erişim tarihi: 29.01.2023).

Kumaş atıkları, Eton için doğaldır, ancak çoğu zaman, yeni bir şey oluşturmak için bir araya getirilmesi yerine depoya veya arşivlerine kaldırılır. Sëbou ise halı tasarımlarında düzenli olarak tekstil yan ürünleri kul-

lanmakta ve bunları Gana, Fas ve İsveç gibi ülkelerden toplu olarak satın alıyor.

Sëbou'nun kreatif direktörü Omar Marhri yaptığı açıklamada, “Daha çevre dostu bir yaşam tarzı için çabalamayı kendimize ve geleceğe borçluyuz. Bir tasarım şirketi olarak trendlerin doğasında var olan bir zorluğu var: doruklarına ulaşıyorlar ve sonunda bir sonraki trendle değiştiriliyorlar. Odak noktamız her zaman tam tersini yapmak oldu: geri dönüştürülmüş ve ileri dönüştürülmüş ve uzun süre yaşayabilen malzemelerden yapılmış türünün tek örneği, zamansız parçalar yapmak” şeklinde ifade etmiştir (<https://robbreport.com/shelter/home-design/eton-rugs-1234611918/>, erişim tarihi: 29.01.2023).

Sarah Roseman geri kazanılmış malzemelerden “Erimiş Anılar” projesini oluşturmuştur. “Erimiş Anılar”, özünde sürdürülebilirlik olarak tasarlanmış bir halıdır. Projenin tasarımcısı Sarah Roseman, halı enstalasyonunu geri kazanılmış kumaşlardan yaratmıştır. İleri dönüştürülmüş halı, kolaj benzeri bir tasarıma sahiptir. Çeşitli malzemeler dokulu ve mozaik bir desende birleştirilir.

Roseman, Hollanda'nın Eindhoven kentindeki ev tadilatlarından ve yıkımlarından malzemeleri toplamıştı. Erimiş Anılar halı kolajı, çeşitli şekillerde püsküllenmiş, iplik olarak yeniden tasarlanmış, atılmış halılardan oluşmuştur. Halı ayrıca tasarımda organik adalar oluşturmak için laminat ahşap içerirken, kırık karolar nehir kayaları oluşturmak için düzleştirilmiştir. Her parça, soyutlanmış bir nehir yatağı görüntüsü oluşturmak için bir araya getirilir. Roseman, atılan öğelerin ustalıkla tasarlanmış öğeleri dönüştürebileceğini göstermektedir (<https://isola.design/Designer-Projects-Molten-Memories>, erişim tarihi: 31.01.2023).



Şekil 23: Sarah Roseman'ın geri kazanılmış malzemelerden yapılmış “Erimiş Anılar” isimli halısı (<https://www.frankie.com.au/gallery/sarah-roseman-uses-discarded-materials-to-explore-childhood-memories-582900>, erişim tarihi: 31.01.2023).

Bir başka projede, kadınların sahibi olduğu “Lorena Canals”, iç ve dış mekânlarda her alan için çeşitli renklerde dikdörtgen, daire, yolluk ve eko halı üretiminde uzmandır. Firmanın, ürün yelpazesinde, çevre dostu bebek odası halıları ve oyun halıları bulunmaktadır.

Üretim hammaddesi olarak; organik pamuk, geri dönüştürülmüş pamuk ve etik yün, kullanılır. En sürdürülebilir pamuklu halı ve kilimler, RugCycled® serisinde yer alan ve ileri dönüştürülmüş üretim atıklarından yapılanlardır. Pamuk, çevre dostu boyalara sahipken, Woolable sürdürülebilir yün halılar boyasızdır ve rengini farklı koyunların doğal elyaflarından alır.

Ürünler, Hindistan’da bulunan ve çoğunluğu kadın zanaatkarlardan oluşan bir ekip tarafından adil ticaret uygulamaları kapsamında tamamen el yapımıdır. Fabrika ISO9001, 14001 ve 18001 sertifikalıdır. %100 sürdürülebilir doğal elyaf halı ve kilimler olmalarının yanı sıra, pamuklu bir bez çanta içinde paketlenirler. Yünlü halı ve kilimler, daha uzun süre temiz görünmelerini sağlayan yıkanabilir yün dokumalardır. Hurdadan ileri dönüşüm RugCycled® halı koleksiyonunu piyasaya sürdükten sonra, Lorena Canals halıları sıfır atık olmuştur. Bu, aynı zamanda su geri dönüşüm yöntemleri kullanmalarına rağmen, üretimde tipik olarak kullanılan suyun %90’ından tasarruf edilmesini sağlamaktadır.

Sakûla Projesi, Lorena Canals’ın kuzey Hindistan’da yoksul çocuklar için kreşler inşa eden hayırsever koludur. Bu kreşler güvenli alanlar, ücretsiz yemek ve eğitim sağlar. Bu proje aynı zamanda bir Hint devlet okuluna fon bağışlamaktadır (<https://www.sustainablejungle.com/sustainable-living/sustainable-eco-friendly-rugs/>, erişim tarihi: 30.01.2023).



Şekil 24: Yıkanabilir İleri dönüşüm Lorena Canals üretimi halılar (<https://www.sustainablejungle.com/sustainable-living/sustainable-eco-friendly-rugs/>, erişim tarihi: 30.01.2023).

3. Atık Diğer Malzemelerden Yapılan Halı ve Kilim Projeleri

Türkiye’de ‘İleri Dönüşüm’ yeni tanınmaya başlanan bir kavramdır. İleri dönüşümü ülkemizde temsil eden tasarımcılardan İstanbul’da Veronika Helvacıoğlu ve Anna Heidenhain adlı iki Alman tarafından kurulan “Sami-mi” adında bir markanın kuruluş amacı, kullanılmayan emniyet kemerlerini ileri dönüştürüp, modern tasarımlarla birleştirerek kilim üretimi gerçekleştirmektir (<https://www.linkedin.com/pulse/tekstilde-ileri-d%C3%B6n%C3%BCm-z%C3%BCbeyde-%C5%9Fahin/?originalSubdomain=tr>, erişim tarihi: 27.01.2023). Fabrika atıklarından elde ettikleri eski emniyet kemerlerini piksel efekti verecek şekilde birbirine geçirerek çağdaş ve işlevsel bir tasarım objesine dönüştürerek kilimler üretmişlerdir.



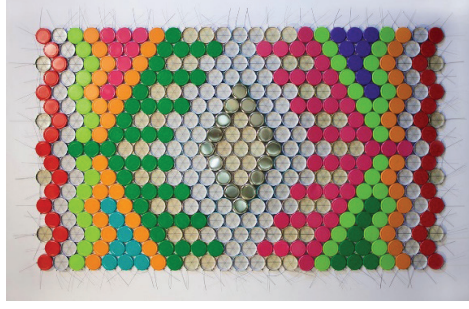
Şekil 25: Veronika Helvacıoğlu ve Anna Heidenhain tarafından oluşturulan ileri dönüşüm kilim projesi (<https://www.linkedin.com/pulse/tekstilde-ileri-d%C3%B6n%C3%BCm-z%C3%BCbeyde-%C5%9Fahin/?originalSubdomain=tr>, erişim tarihi: 30.01.2023).

Grafik tasarımcı Pınar Akkurt, ileri dönüşüme odaklanmış bir sanatçı ve tasarımcıdır. Ulaşılması kolay gündelik nesnelere ve normalde çöpe gidecek malzemeleri kullanarak çeşitli deneyler yapar. Yeni görsel diller oluşturmaya ve farklı ölçeklerde sürdürülebilir sistemler tasarlamaya çalışır. Hayatının önemli bir parçası yapmak ve denemek olan Akkurt aynı zamanda, atık malzemelerin farklı kullanımlarını araştıran ve basit örnekleri arşivleyen bir platform olan İleri Dönüşüm Kütüphanesi’nin kurucusudur. Genellikle 3 boyutlu çalışmalar üreten tasarımcının ilgi çekici çalışmalarından biri kavanoz kapaklarından yaptığı bir halı tasarımıdır (<https://www.studiomercado.com/post/diyalog-pinar-akkurt>, 31.01.2023).

Tasarımcı ürünün ortaya çıkış hikâyesini “Kavanoz kapaklarını düz ve ters dizerek oluşturduğum piksel mantığında bir desen. Yerde durması veya bir yüzeye sabitlenmesi yerine asılabilmesi, iki taraflı görülebilmesi daha iyi olur dedim ve nasıl birleştirebileceğimi düşünmeye başladım. Kenarları altı eşit aralıkla delip telle dikerek ilk prototipi yaptım” şeklinde

tanımlamıştır (<https://manifold.press/kilim>, erişim tarihi: 30.01.2023).

Seri üretim olarak üretilmeyen bu proje, tasarım odaklı ileri dönüşüm projelerine iyi bir örnektir. Atığı ileri dönüştürürken en önemli noktalardan biri tasarımdır çünkü yapılan tasarımla dönüştürülen ve yeni ortaya konulan ürünün değerini arttırılabilmektedir. Atığı çıkartan kişi kendi tasarımını yaparak, sonrasında kullanıcısı olabilmektedir (Demir ve Tufan, 2021; 897).



Şekil 26: Kavanoz kapaklarından üretilen Pınar Akkurt'a ait kilim projesi (<https://manifold.press/kilim>, erişim tarihi: 30.01.2023).

İstanbul, Bağdat Caddesi'nde geleceğin deneyim mağazacılığı eğilimlerini hayata geçiren Boyner, "Minimum atık, minimum israf, maksimum mutluluk!" mottosu ile hareket ederek, 5 bin metrekare alana yayılan, 5 katlı "Boyner Caddesi"; müşterilerine sürdürülebilir, doğa dostu, yaratıcı, yenilikçi, samimi, doğal bir atmosfer ve sporla iç içe yaşam alanı oluşturmuştur. Döngüsel ekonomiyi destekleyen ileri dönüşüm metodlarının yer aldığı yeni mağazada Boyner depolarındaki ticari değerini kaybeden denim ürünler, aslında denimle daha çok portre çalışan Deniz Sağdıç'ın becerileriyle sanat eserlerine, koltuk, lambader, sehpa ve denim pantolonların ön ve arka ceplerini kullanarak tasarladığı halı gibi işlevsel enstalasyonlara dönüştürülmüştür (<https://www.arkitera.com/haber/magazacilikta-gelecege-donus/>, erişim tarihi: 31.01.2023).



Şekil 27: Deniz Sağdıç'ın denim atıklardan oluşan ileri dönüşüm halı projesi (https://www.youtube.com/watch?v=7u-2xR7_4gc&ab_channel=Boyner, erişim tarihi: 31.01.2023)

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Çevreyi korumak için artık sadece azaltmak ve geri dönüştürmek yeterli değildir. İhtiyaç duyulan şey, geleceği tehlikeye atmadan bugünün ihtiyaçlarını karşılayan sürdürülebilirliktir.

Kullanılmış malzemelerin ikinci yaşamlarında daha yüksek değere ve/veya kaliteye sahip ürünlere ve nesnelere dönüştürüldüğü bir süreç olan ileri dönüşüm inovasyonunun benimsenmesi, sürdürülebilir çevre arayışında önemli bir rol oynayacaktır. Tekstil endüstrisinin sürdürülebilirliği, kaynak kullanımı ve çevre üzerindeki etkisi ile ilgili artan endişeler arasında giderek daha önemli hale gelmiştir. Çevre dostu yaşamın önemi her zamankinden daha net hale geldikçe, sürdürülebilir iç mekânlara olan talep artmaya devam etmektedir. Aslında, sürdürülebilirlik artık ev dekorasyonu da dahil olmak üzere birçok endüstri, sektör ve üründe bilinen bir terimdir. Bununla birlikte, bunun geçici bir hevesten çok daha fazlası olduğunu öne süren pek çok kanıt vardır. Bu nedenle, giderek daha fazla sayıda iç tasarımcı ve şirket, hem geri dönüşüm hem de ileri dönüşüm kavramının yanı sıra sürdürülebilir malzemeleri benimsemektedir.

Aslında geri dönüşüm ve ileri dönüşüm arasında önemli farklılıklar vardır. Geri dönüşüm (daha tanıdık terim) atığı yeniden kullanılabilir bir ürüne veya malzemeye dönüştürme işlemidir. Dolayısıyla bu, cam, kâğıt ve plastik gibi günlük öğeleri kapsama eğilimindedir. Ancak, bunları her geri dönüştürdüğümüzde kaliteleri düşer.

İleri dönüşüm, adından da anlaşılacağı gibi, bir yükseltmeyi içerir. Bu nedenle, atılan malzemeleri veya nesnelere, orijinalinden daha yüksek kalitede bir şey yaratmak için yeniden kullanılan bir süreçtir. Bu nedenle, iç mekânlarda, mobilya ve aksesuar gibi öğeler yaratmak için sürdürülebilir malzemeleri yeniden kullanmanın yenilikçi ve akıllı bir yoldur. İleri dönüşüm süreci mümkün olduğu kadar çok kez kullanılabilir çünkü bu hiç bitmeyen bir döngüdür ve bu da sürecin kendisinin ne kadar çevre dostu olduğunu kanıtlar. ‘Azalt, Yeniden Kullan, Geri Dönüştür, Kaldır’ çabaları kümesi altında katma değerli mal üretmenin en kısa yolu olduğu için daha akıllı bir yol sunar. Bazı projelerde insanlar dikiş, tığ işi, örgü veya ağaç işleri gibi farklı zanaat becerileri konusunda eğitilerek hazırladıkları tipik “Kendin Yap” (DIY) projeleri: kahve ambalajlarından sepetler, eski kumaşlardan dokunmuş kilimler, T-shirt ipliğinden tığ işleri, şeker kâğıtlarından keseler vb. Zanaat yoluyla ileri dönüşüm fikri güzel olsa da, istikrarsız malzeme kaynağı veya işin zaman alıcı olması gibi zorluklar nedeniyle, bunlar yalnızca gelişmekte olan işletmeler veya daha geniş bir ölçekte ana akım kültürümüze uyarlanmamış bireysel eylemler olarak kalacaktır (Richardson, 2011, Oladoja, Dare-Abel & Jayeoba, 2021).

Sonuç olarak, sürdürülebilirlik, geri-ileri dönüşüm ve çevre dostu halı ve kilimlerin yakın gelecekte daha geniş bir yaşam tarzı seçiminin parçası haline gelmesi, tüketim olduğu sürece çok önemli ve gereklidir.

KAYNAKÇA

- AUS, R., (2011). Trash to Trend – Using Upcycling in Fashion Design, Doctoral Thesis, Estonya Sanat Akademisi, ISBN 978-9949-467-19-8 (raamat) / ISBN 978-9949-467-21-1 (pdf), ISSN 1736-2261.
- DEMİR, E. ve TUFAN, A. (2021). “Türkiye’de İleri Dönüşüm Yöntemi İle Ürün Tasarımı” *International Social Sciences Studies Journal*, Vol:7, Issue:79, 889-898.
- EROL, Ş. (2022). “Düşük Kaliteli Ve Kesim Atığı Derilerden İleri Dönüşüm Giysi Tasarımı Önerileri”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl: XV-Sayı:2-2022, 82-103.
- OLADOJA, OLATUNDE & DARE-ABEL, Oladipo & JAYEOBA, Steve. (2021). Towards Sustainable Environment: The Untapped Opportunities In Circular Economy Through Upcycling.
- SUNG, K. (2015). “A Review on Upcycling: Current Body of Literature, Knowledge Gaps and a Way Forward”, Venice Italy Apr 13-14, 2015, 17 (4) Part I, 28-40.
- TELI M.D., SANKET, V., v.d. (2015). “Upcycling of Textile Materials”, Global Textile Congress, Bangkok, 13-15 Feb 2015, 164-167.
- <https://www.thecarpetmaker.com/blog/inspirations/upcycling-carpet>
- <https://www.stylepark.com/en/news/upcycling-rug-sustainability-production-remnants>
- <https://www.hausvonden.com/urban-living/nomad-jutta-werner-interview/>
- <https://stateofgreen.com/en/solutions/upcycled-carpets/>
- <https://fashionunited.uk/news/business/project-texcircle-upcycles-old-textiles-into-new-clothes-and-accessories/2022102165828>
- <https://robbreport.com/shelter/home-design/eton-rugs-1234611918/>
- <https://jp.stussy.com/blogs/features/stussy-boucherouite-t-shirt-rugs>
- <https://architectureau.com/articles/upcycling/#>
- <https://www.sitap.it/blog/en/upcycling-rugs-creativity-recycled-alta-moda/>
- <https://isola.design/Designer-Projects-Molten-Memories>
- <https://www.frankie.com.au/gallery/sarah-roseman-uses-discarded-materials-to-explore-childhood-memories-582900>
- <https://www.reetaus.com/blogs/news/local-upcycling-carpets-made-from-post-consumer-denim>
- <https://www.sustainablejungle.com/sustainable-living/sustainable-eco-friendly-rugs/>
- <https://manifold.press/kilim>
- <https://www.studiomercado.com/post/diyalog-pinar-akkurt>

BÖLÜM 2

LÜKÜS HAYAT OPERETİ DOKSAN YAŞINDA

İbrahim Şevket Güleç¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Konya, Türkiye, isgulec@erbakan.edu.tr, Orcid ID 0000-0002-7961-5715

1.GİRİŞ

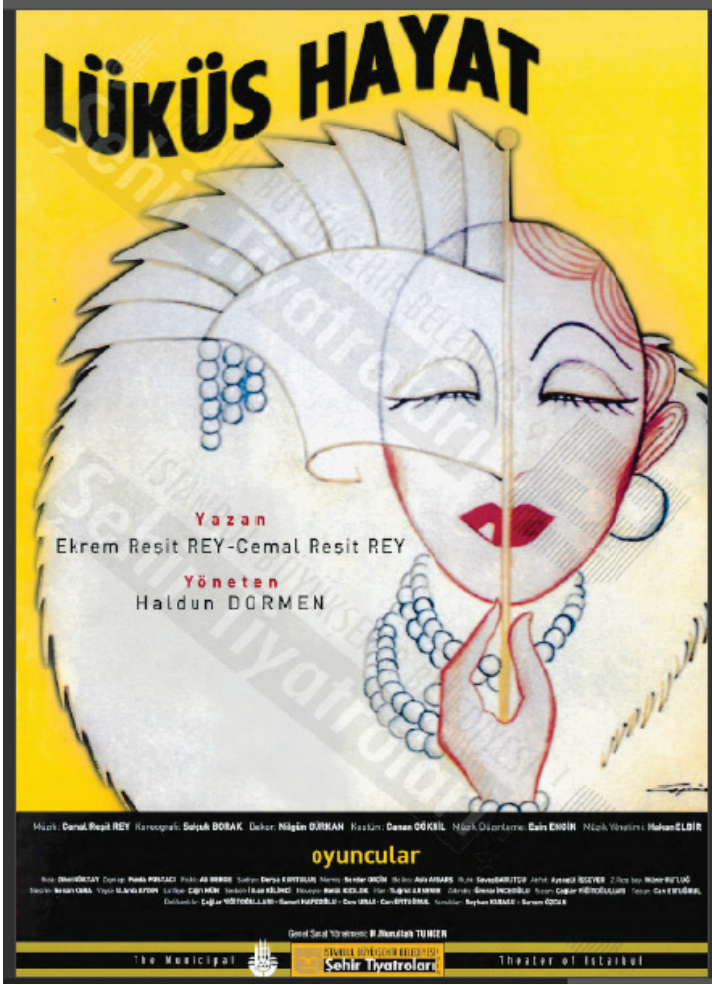
Ekrem Reşid Rey (10 Ekim 1900-13 Temmuz 1959) ve Cemal Reşid Rey'in (25 Ekim 1904-7 Ekim 1985) operet alanında sağladıkları başarının nedeni; “operet geleneğinin kent insanının geçmişinde, gazel, taksim gibi kökleşmiş değerlerinden beslenmiş olması ve bu değerler üzerinde temellenerek kitleyle kalıcı iletişim zemini kurmaya olanak vermesidir” (Uçarsu, 2004, s. 78).

Evin İlyasoğlu (1997) Cemal Reşid'in, 1930'lu yıllarda Fransız biçemi ile Anadolu renklerinin ve Divan müziğini bir arada yorumlarken diğer yandan müziklerle ilgilenmeye başladığını söyler. Ekrem Reşid sahne dünyasına ve tiyatro diline hakim olduğundan Cemal Reşid'i de bu alana sevk eder. Bu süreçte Cemal Reşid bazen Ekrem Reşid'in önceden hazırladığı metinlere müzik yazmış, bazen de Ekrem Reşid Cemal Reşid'in eserini sahneye uyarlamıştır.

Ekrem Reşid Rey'in yazdığı ve Cemal Reşid Rey'in bestelediği Üç Saat (1932), Lüküs Hayat (1933), Deli Dolu (1934), Saz Caz (1935), Maskara (1936), Hava Civa (1941)'nın gördüğü büyük ilgi Ekrem Reşid Rey'in Batı dünyasının beğenilen iki operetini dilimize çevirmeye götürmüştür. İstanbul Şehir Tiyatrosunda oynanan bu eserler: Yarasa (Die Fledermaus-Johann Strauss) ve Dudakların'dır (Ta Bouche-Maurice Yvain).

Rey, operet yolu ile halkın çok sesli müzik alanında eğitilmesi görüşündedir. Onun için ““operet bir tebessümdür. Operalar, güç anlaşılır senfoniler halkı kolay cezbetmez. Bunu bilerek, isteyerek yaptık” der. Yazdıkları bu operetlerde yerli motiflerin kullanılması hakkında” mevcut bir motifin hemen hemen olmadığını, doğrudan bir motifi alıp koymak yerine, müziğin seyirciye bilinen melodileri hatırlatması” yöntemini kullandıklarını ifade eder. Türk Tiyatrosunun gelişimini sağlayacak ve halkı tiyatroya çekecek eserlerin müzikli veya müziksiz Türk eserleri olacağını” da altını çizerler (Tuncay, 2010, s.45-46).

Lüküs Hayat opereti 1933'de Şehir Tiyatroları Genel Sanat Yönetmeni Muhsin Ertuğrul ve İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ'ın isteğiyle yazılır ve müzik tarihimizde en çok sahnelenen eserlerden biri olma ünvanını kazanır.



İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Temsil Afişi/1991

Lüküs Hayat

Operet; gülünç bir konuyu şarkı ve dansların yanı sıra tiyatrodaki gibi diyalogların yer aldığı olayları neşeli bir kıvamda sunan sahne yapıtıdır. Lüküs Hayat opereti, “Türk toplumunun Batı ile yüzleşmesi ve bu çerçevede yaşanan gülünçlükleri sahneye taşıyan, iki farklı kültürün yüzleşmesinden ortaya çıkan durumun değişmezlerini anlatmaktadır” (MDOB, 2014, s.2).

Lüküs Hayat Operetinin Konu Özeti

1.Perde

Ruhi Bey ile Belkıs Hanım gösterişli yaşamlarına rağmen para sıkıntısı içindedir. Birlikte para bulmanın yollarını ararlar. Köşkün bahçivani

Memiş ile Şadiye birbirlerini sevmektedir. Bu arada Zonguldaklı zengin iş adamı Rıza Bey köşkü satın almak ister. Belkıs'ın Mısır'daki zengin akrabası Elmaslı Atıfet kocası öldüğü için İstanbul'a geleceğini telgrafla bildirir. Ruhi Bey ve Belkıs Hanım Atıfet'ten para bulacakları umuduyla kendisi onuruna maskeli bir balo vermeyi kararlaştırırlar. Elmaslı Atıfet yanında dört tane gençle çıkagelir. Çılgınca yaşamayı seven bir kadındır. Hizmetçi Şadiye'nin ağabeyi Rıza ise azılı bir mücevher hırsızdır. Yardımcısı Fıstık ve Rıza'nın dostu olan Zeynep'le birlikte Şadiye'den aldıkları haber üzerine köşkü soymaya karar verirler. Bu arada Rıza Bey köşke gelir. Hizmetçi Şadiye kendisini kömürlüğe kapatır. Hırsız Rıza, dostu Zeynep ve Fıstık köşke gizlice girerler ve köşkte Zonguldaklı Rıza Bey zannedilip hararetle karşılanırlar.

2. Perde

Hırsız Rıza, dostu Zeynep ve Fıstık kendilerini bir balonun içinde bulurlar. Sıra dışı davranışları herkese ilginç gelir. Köşkün sahibi Ruhi Bey ve eşi Belkıs Hanım kendilerine son derece iltifatkardırlar. Yaptıkları saçmalıklara kahkaha ile gülerler. Belkıs hanımın kız kardeşi Nesrin, Veysi adlı bir genç ile sevişmektedir. Belkıs Hanım buna şiddetle karşıdır. Zira kız kardeşini Zonguldaklı iş adamı Rıza Bey'e vererek parasal sıkıntıdan kurtulmayı planlamaktadır. Bununla kalmayıp bahçevan Memiş'i süsleyip erkeklere düşkün Atıfet hanımın gönlünü çalmasını ve para yardımı almayı düşünmektedir. Fakat işler beklendiği gibi gitmez. Soygun için eve gelen Rıza lüküs hayatın nimetlerinden faydalanır. Elmaslı Atıfet'i görünce ona aşık olur, mücevherleri çalmaktan vazgeçer. Atıfet'te onu beğenmiştir. Rıza'nın dostu Zeynep ve Fıstık endişelenmeye başlarlar. Bir an önce soygunu yapıp gitmek isterler.

3. Perde

Atıfet ve hırsız Rıza flört etmektedir. Belkıs Hanım kızkardeşi Nesrini parasız Veysi'ye değil zengin iş adamı Rıza Beyle nişanlayacağını duyurur. Veysi Nesri'yi istemeyerek bırakmak zorunda kalır. Zeynep ile Fıstık Rıza'yı sıkıştırarak elmasları alıp kaçmalarını söylerler. Rıza bu teklifi reddederek Atıfet'le evleneceğini söyler. Atıfet hırsız Rıza'yı sevmemektedir. Zeynep bu duruma üzülen Rıza'yı terk eder. Bunu fırsat bile ve Zeynep'e aşık olan Fıstık Zeynep'e onu sevdiğini söyler ve evlenmeye karar verirler. Hırsız Rıza kardeşi köşkün hizmetçisi Şadiye'yi alması için Memiş'e baskı yapar. Zaten Memiş'te Şadiye'yi sevmektedir ve lüküs hayat ona göre değildir. Bu arada Zonguldaklı iş adamı Rıza Bey kapatıldığı kömürlükten çıkarılır, köşke gelir. Davetlilere Veysi Bey'i aradağını ve parasız Veysi'ye iş ortaklığı teklif ettiğini söyler. Veysi'nin zengin olduğunu duyan Belkıs Hanım kız kardeşi Nesrin'i Rıza bey yerine Veysi'ye verir. Bunu duyan Veysi düşer bayılır. Eser mutlu sonla biter (Şehir Tiyatroları, 1991).

Ekrem Reşid Rey oyun yazarlığından önce İstanbul ve Ankara Radyosunda piyes yazarı ve rejisör olarak çalışır. Rey'in sahne yapıtlarının yanısıra Fransızca yazdığı romanların yanısıra Barbaros Hayreddin'in Hayatı (La Vie de Khaireddine Barberousse) adlı kitabı sekiz dilde yayınlanır. Bu kitap ona Fransız Yazarlar Cemiyeti üyeliği ve Fransız Hükümeti tarafından Officier d'Academie rütbesini getirir.

Ekrem Reşid ve Cemal Reşid operetin ismi ve içeriğiyle ilgili: "Lüks'le Lüküs'ün arasındaki fark, yazılıştaki bir "ü" den ibarettir. Fakat!... Lüksün mukabili (karşılığı olan) zinet, pahalı bir eşya, harcı alem olmayan bir şeydir. Lakin "Lüküs"! Lüküs!... Hiçbir insanda mevcut olmayan bu uydurulmuş kelimedeki özentiliği, sahteliği seziyorsunuz, değil mi?... İşte biz bu özentileyle, bu sahtelikle gülerken, oynayarak, şarkı söyleyerek, dans ederek, biraz eğlenmek istedik. Ümit ederiz ki sizler de bizlerle beraber ve bizim kadar eğleneceksiniz. Maksadımız tariz (dolaylı söz söyleme) değil, bir latifeden (mizahtan) ibarettir (Darülbedayi, 1933, s.8) şeklinde ifadele-riyle eserde yarattıkları çelişkilerin keskinleştikçe yaşam biçimlerinin de o kadar komik olaylara dönüşeceğini göstermek istemişlerdir. Lüküs Hayatı bugüne taşıyan nedenlerinden biri de bu ifadelerindeki haklı öngörüleridir.

Lüküs hayat
Operet 3 perde

Yazan: **EKREM REŞİD** Müzik: **CEMAL REŞİD**

Sahne koyan: AVNI DİLLİNGİL
Orkestra şefi: Mo Kapoçelli

Rıza	MUAMMER KARACA
Fıstık	TEVHİT BİLGE
Memiş	İHSAN BALKIR
Ruhi	RENAN FOSFOROĞLU
Şevket	HULUSİ KENTMEN
İrfan	MUZAFFER ESİN
Rıza bey	TURGUT
Veysi	REFET GÜLERMAN
Altın Diş	SEVKİ ARTON
Sıçan	İSMAIL SAVCI
Tosun	FAHİRİ ERDİNÇ
Zeyneb	HALİDE PİŞKİN
Belkis	ALİYE DİLLİNGİL
Atilet	MUZZEZ ERDİKEN
Lütfiye	SAADET SEVENLER
Nesrin	SAMIYE KOCAMEMİ
Nüveyre	LEMEN KOCATEPE
Şadiye	ŞEREF KOÇMAR

Ses Tiyatrosu Dergisi /1944

Cemal Reşid, Ekrem Reşid için: "Operetlerimiz benden çok onundur.

Lüküs Hayat'ta Muammer'le Şevkiye'nin "Memiş Memiş Ah Sevgilim, Sen Benimsin, Ben de Senin" parçasını sekizinci besteleyişimde beğenmiştir. Böyle parçalar için müzikli karikatür derdi. Ama Lüküs Hayat deyince aklıma gelen melodi "Memiş Memiş" olur. Bu şarkıyı Hazım Kör-mükçü'süz hatırlayabilir miyim? Hazım ne büyük bir komedyen, nasıl da gerçek bir operet artistiydi! Melodiyi hemen yakalar, bir dinleyişte rolünün kişiliğine en uygun okuyuşunu bulup çıkarırdı" (Cumhuriyet, 1985a, s.2). Rey'in de belirttiği gibi dönem operet sanatçıları eseri notaya göre okumanın dışında Türk seyirlik (temaşa) sanatının bir özelliği olan tuluat yönünü de eklerler. Laz, Yahudi, Ermeni taklitleri de yaparlar.

Lüküs Hayat'ı Şehir Tiyatrolarında sahneye koyan Haldun Dormen ise "Lüküs Hayat'ın klasik sayabileceğimiz yapıtlardan biri olduğunu ve Türkiye'de hemen herkesin bu operetin melodisini bildiğini. Cemal Reşid Rey'in eşsiz müziği de oyunu klasik haline getiren nedenlerden biri" olduğunu ifade eder (Cumhuriyet, 1985b, s.4).

Dormen Lüküs Hayat'ın şarkı sözlerinin Nâzım Hikmet Ran tarafından yazıldığıyla ilgili: "Ben bunun yaşayan tanıklarından biriyim. Çünkü bu olayı Muhsin Ertuğrul bana 1955 yılında anlattı. Ben onun tiyatrosunda çalışırken Lüküs Hayat'tan bahsedildiği bir gün "Biliyor musun onun liriklerinden bazılarını Nâzım Hikmet yazdı" dedi. "Bana geldi, paraya ihtiyacı olduğunu anlattı. Cemal Bey'den izin almış tabii. Nâzım Hikmet de "ismimi kullanmazsanız yazarım hocam" demiş. Yani bazı lirikleri Nâzım Hikmet'in yazdığı belli oluyor. Lüküs Hayat'ı devamlı çalıştığım için şunu rahatlıkla söyleyebiliyorum; Lüküs Hayat melodisinin şarkı sözlerinin onun tarafından yazıldığını çok rahatlıkla görebiliyorsunuz (MDOB, 2014, s.27-29).

Lüküs Hayatı bugüne taşıyan Ekrem Bey'in kentleşmeyi apartman ile, lüks yaşamı otomobil ve balo ile, sermaye sahiplerini azınlık isimleri ile sembolize ettiği gözlem gücü ve Cemal Reşid'in müzikal öngörüleridir.

SONUÇ

Lüküs Hayat opereti Ekrem Reşid ve Cemal Reşid'in en tanınmış operetidir. Cumhuriyetle beraber 1930'lu yıllarda toplumun bir kesiminin batılılaşmayı kibarlık budalalığına dönüştürerek alafrangalığa özenerek hayatların nasıl sahteleştirildiği anlatır. Bu farklı iki kültürün karşılaşması sonucu yaşanan sosyo-ekonomik düzensizlikler, zengin/fakir, halk/burjuva çatışması gibi değişmezlerin sebep olduğu gülünçlükler sahneye taşınır. Burjuvaziyi ti'ye alan operet bugün de geçerliliğini koruyan öğeleriyle seyircinin haklı beğenisini kazanmıştır.

Doksan yaşına giren bu eserin Cemal Reşid Rey gibi önemli bir sanat adamının, kendi kültür dünyasında sadece Lüküs Hayat operetiyle tanıtılması düşündürücüdür.

KAYNAKÇA

- Cumhuriyet, 15 Ekim 1985a, s. 2 Burhan Arpad Hesaplaşma “Şişli’de Bir Apartıman”
- Cumhuriyet, 8 Mart 1985b, s. 4 Kültür Servisi Lüküs Hayat, 52 Yıl Sonra Şehir Tiyatrolarında
- Darülbedayi Dergisi, (1933) No 43, s. 8 Cemal Reşid , Ekrem Reşid Üç Saat’ten Sonra Lüküs Hayat’tan Evvel
- İLYASOĞLU, E. (1997), Cemal Reşit Rey, Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler. Dünya Yayınları
- UÇARSU, H. (2004) “Cemal Reşid Rey’in İlk Dönem Üretiminde Doğu-Batı İkilemi”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Dergisi, Sayı 2, s. 78.
- Lüküs Hayat Temsil Kitapçığı, Mersin Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları 2013-2014 Sezonu, s. 26-30
- TUNCAY, M. (2010) “Cemal Reşid Rey ile Yayınlanması 37 Yıl Geciken Görüşme Notları”, Yedi, Sayı 3, s. 44-47
- Şehir Tiyatroları Temsil Kitapçığı, Mannheim, (1991).

BÖLÜM 3

MALATYA'DA GELENEKSEL “BERVANİK” VE ÖZELLİKLERİ

Gonca YAYAN¹

Nida KAN²

1 Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Resim İş Ana Bilim Dalı, mail:yayangonca@gmail.com, cep telefon no: 0535818919, orcid no: 0000-0002-2915-3137
2 Ertuğrul Gazi Anadolu Lisesi, Görsel Sanatlar, mail: nidakan1975@gmail.com, cep tel no: 05412405110, orcid no:0000-0001-6190-0270

Tarih sahnesinde giyim kuşam, insanoglunun yaşam süreci içerisinde önceleri koruma amaçlı olmasına karşın, çok geniş kültürel işlevleri de yüklenmiş bir olgudur. Geleneksel giyim ise ekolojik koşullar, toplumsal ve kişisel değer yargıları, töre ve ekonomik koşulların biçimlendirdiği önemli bir kültür ögesi aynı zamanda da o kültürün bir taşıyıcısı işlevi görmüştür (Erden, 1998, s.6).Aslında insanlık tarihi kadar eski bir geçmişe sahip olan giyim kültürü, bir yandan insan topluluklarının yaşadığı çevre, iklim, inanç, cinsiyet gibi temel ölçütler üzerinden beslenirken diğer yandan da görsel kültürü belirleyen ve sözlü olmayan iletişim unsurlarına da ev sahipliği yapmıştır (Barnard,2001,s.38).Böylece geleneksel giysilerin oluşmasında kültür kadar, iklim ve dinsel inançlar da önemli roller oynamıştır. Diğer taraftan süslenme gereksinimi de giysilerin özelliklerini belirleyen bir faktör olmuştur (Salman ve Atmaca, 2009: (15):11- 17). Genel itibariyle geleneksel giyimler, insanları dış şartlardan korunması işlevini görüp kişilik ve statülerin belirlenmesi ile de yaşanan toplumun değerlerini yansıtan birer sembol niteliği taşırken;

1. Kırsal yörelerde geleneksel giyim kültürünün yaşatıldığı çevreler,
2. Büyük şehirlerde oluşan modern giyim kültürü çevreleri,
3. Köy ve kasabalarda modern giyim kültürüyle beraber geleneksel giyim kültürünün iç içe yaşadığı çevreler,
4. Törenlerde yaşatılmaya çalışılan geleneksel giyim kültürü çevreleri,
5. Toplulukların özelliklerini yaşatmaya çalışan diğer giyim kültür çevreleri ile de bağları söz konusu olmuştur.

Türk giyim kültürü de canlılık ve zarafeti, motif zenginliği, kalitesi ile Anadolu insanının yaşam tarzını ve dünya görüşünü büyük ölçüde yansıtan bir özelliğe sahiptir. Özellikle Anadolu’da kadın giyimi, bedenine ve ayağına giydikleri yanında bunların süsleme unsurlarındaki bezemele-ri ve takıları ile de oluşan bir bütündür. Anadolu insanı bu bütün içinde, geleneklerini, toplumdaki yerine göre neyi, nerede, ne zaman, nasıl giyeceğini yaşayarak öğrenmiştir. Böylece giyim kuşam geleneği de kuşaklar arasında yaşatılmıştır.Bununla birlikte tarih, coğrafya, ekonomik ve sosyal durum gibi farklılıkların, doğal olarak kıyafet tarzlarını da etkilerken, yörelere özgü tarzların oluşmasına da zemin hazırlamıştır(Sarıoğlu, 2006: 202; Özdemir, 2012: 345-355).Giyim aksesuarları da giyim kuşam kavramının içinde tarzlarıyla farklılıklar gösteren bir olgu olarak işlevsel ve giysiyi bütünleyen objelerdir (Gargi, 2007,s.3). Kuramsal ve görsel kaynaklarla yapılan araştırmalarda, Anadolu’daki geleneksel giyim kuşamda bel aksesuarlarına, genelde ve ağırlıklı olmak üzere kadın giyiminde rastlanmaktadır. Aksesuarlar Büyük Larousse’a (1986, s.293) göre, “1.Temel olmayan ikinci dereceden nesne. 2.Temel bir öğeyi tamamlayan yada onun

değişik işlevlerde kullanılmasına yardımcı olan araç, gereç, nesne. Giyimde ise; rengi ya da malzemesiyle bir uyum ya da karşıtlık etkisi yaratmaya yönelik, giyimi bütünleyici öge (eşarp, kemer, peşkir, çanta vb.)”4 şeklinde tarif edilmektedir. Giyimi tamamlayıcı bu aksesuarlar, en çok sembolik anlamlar yüklenmiş nesnelere olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü ilkçağlardan başlayarak birçok kültürde giyim aksesuarları, işlevselliklerinin yanında sosyal statü sembolü ve iletişim dili işlevi de görmüştür. Gelmiş geçmiş kültürlerde insanlar; kemer, başlık ve takı gibi bu aksesuarların sihirli güçler içerdiğine ve onları taşıyanlara güç, cesaret vermek gibi psikolojik etkileri olduğuna inanırken sosyal ayrıcalıktaki rolleri de olmuştur. Bel aksesuarları ise beli çevreleyerek saran, başlıca amacı giysileri toparlamak olan ama çeşitli amaçlarla da takılan aksesuarlardır. Bel aksesuarları kapsamında bele sarılarak kullanılan kemer, kuşak ve önlüklerde giysileri toparlayan, beli koruyan, bedenin dik durmasını sağlayan, giyim silüetini netleştirerek şıklaştıran, işlevsel olduğu kadar hem sağlık hem de estetik amaçlarla takılan, zaman zaman ise küçük eşyaların taşınabildiği en önemli giyim kuşam aksesuarları arasında yer almışlardır (Gargi,2007s.4).

Tarih sahnesinde Anadolu coğrafyasına baktığımızda **Çatalhöyük**, **Hacılar** ve **Çayönü**'nde ele geçirilen kadın tanrıça heykelciklerinin bazılarında bedenin ortasını kapatan, bazen de aşağı doğru sarkmış görünen kuşaklar bulunmaktadır. Hatta Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan ve İ.Ö. 6000'lere tarihlenen bir kadın heykelciğinde de kalçayı saran önlük şeklinde uçları püsküllü kuşaklar görülmektedir (Türkoğlu,2002,s.10). Mısır'da, Orta Krallık Döneminde (İ.Ö. 1450) kadın ve erkek giyiminde boyun oyuntusuna sahip, yanları dikişsiz ve açık kalan giysileri de geniş bir önlük gibi bir kuşakla toplamaktadır.80x300 santimetre genişliğindeki bu kuşaklar önde drapeler oluşturacak şekilde bağlanırken kalçayı da saracak biçimde genişçe sarılmıştır (Özay,1996, s.85). Resim 1 de torba tipi elbisenin geniş bir önlük kuşakla toplanmış biçimi yer almaktadır.



*Resim 1 Mısır'da geniş kuşak
(Özay, 1996, s.89)*

Ayrıca, o dönemin erkek giyiminde göze çarpan, abartılı ve süslü önlük şeklindeki kemer uzantıları da ilginç süsleme örnekleridir. Bu uzantıların malzemeleri, büyük olasılıkla üzeri boyalı deri, yün ile işlenmiş keten ya da metalden yapılmıştır (Özay,1996, s.73).

Mezopotamya kültürlerine ait görsel sanat eserleri de dönemin kadın ve erkek giyim kuşamına ışık tutmaktadır. Sümer, Asur, Akat, Babil, Pers gibi kültürlerin heykel, duvar resmi ve taş kabartma eserlerinde tasvir edilen kral, kraliçe, tanrı tanrıça, asker, avcı, soylu, hizmetkâr gibi çeşitli statülerdeki insan figürlerinin üzerinde bel aksesuarları da açıkça izlenebilmektedir. Erken dönem Mezopotamya kültürlerinden Sümerler'in (İ.Ö. 3000-2000) giyimi her iki cinsiyette de aynı olup ve metal iğnelerle tutturulan koyun postundan etek(önlük) ve elbiselerden oluşmuştur (Yalword,1982, s.287) (Resim 2)



Resim 2. Sümer giyiminde kemer

Kaynak: Görsel Sanat Tarihi Ans. c.1, 22, 27

Bronz Çağı'nda (yaklaşık İ.Ö.2600), Ege adalarında doğan **Minos** kültürü de giyim kuşam olarak Ege sanatının kaynağını teşkil etmiştir. Girit'te giyim modasının başka kültürlerle bir etkileşimi olurken kendine özgü bir stili de mevcuttur. O dönem de soylu ya da halktan olsun tüm erkekler, belden sıkıca bağlanan ve genellikle ketenden yapılan peştamallar giyerlerken kadınlar da İ.Ö. 1750'den önceki yıllarda da peştamal kullanmışlardır. **Geç Minos** (İ.Ö. 1580-1200) döneminde tanrıça heykelticiklerinde de tanrıçaların etekleri üzerinde biri önde ve biri de arkada olan önlükler yer almıştır. Bu önlükler genellikle her zaman pek giyilmezken, büyük bir olasılıkla dinsel bir anlamları mevcut olup törenlerde kullanıldığı varsayılmaktadır (Oğuz,2004,s.496).

Asur ve **Babil**'ler de (İ.Ö. 2000-539) halk tarafından kullanılan kıyafetler ise tunik ve şal olmak üzere başlıca iki temel giysiden oluşmuştur. Yuvarlak boyunlu ve kısa kollu bu tunikler, diz boyuna kadar uzanmıştır. Ancak bazı önemli kişiler, ayak bileğine kadar uzanan tunikler giymişlerdir. Bu tuniklerin üst kısmı şekil olarak kare ya da dikdörtgen şallarla

örtülürken bu dokuma şalların kenarlarıysa çaklarla süslenmiştir. (Resim 3-4) Tipik bu kullanımlarda, küçük kare ya da dikdörtgen olan bu şallar, belden arkaya bir önlük gibi sarılarak kemerin altından uzun kordonlarla bağlanmıştır (Yarword,1982,s.287).



Resim 3. Asur Dönemi Kıyafetlerine örnekler



Resim 4. Babil Kralı Nebukadnezar Dönemi Kıyafetleri

Anadolu yaşayan Frig'ler (M.Ö 725 yılı ile 695arası) hakkında ortaya çıkarılan çeşitli heykelerde kadın giyim ve aksesuarları hakkında oldukça ayrıntılı ipuçları da vermektedir. M.Ö.7.yy tarihlenen fildişi Frig kadın heykelciğinde (Resim 5) uzun kollu elbisenin belini geniş bir bant şeklinde çeviren kemer ile bedeninin alt tarafını saran ve uçları kemer içine sıkıştırılan peştamal benzeri bir örtü net biçimde izlene bilinmektedir (Türkoğlu,2002, s.53).



Resim 5. Frig fildişi kadın heykelciği. Bayındır, Elmalı (Antalya), İ.Ö. 7.Yüzyıl başı, Antalya Müzesi. (Türkoğlu, 2002, 53)



Resim 6. Roma savaşçıların kıyafetlerinde yer alan deri önlükler M.S 300

Romalı (MÖ 27-MS 395) savaşçıların kıyafetlerine tutturulan metal plakalarla kaplı sert deriden yapılan yumuşak deriden kemerler (ya da tokalar) askeri teçhizatlarında önemli bir yer tutarken (Resim 6) bazense Romalı savaşçıların kemerlerine deriden önlükler de takılabilmekteydi (Boucher,1987, s.128).

Eski Türk yurtları üzerine yapılan giyimle ilgili arkeolojik araştırmalara bakıldığında ise, Türk kültür tarihindeki bulguların, M.Ö.3000-2500 yıllarına kadar gittiğini göstermektedir. (Şanlı,2002, s.671) Orta Asya'daki

İslâm öncesi Türk kültür tarihindeki kemer ve kuşak kullanımı ait görsel tasvirlerde yazılı kaynaklardan öğrenilmektedir. Erken dönemlere ait bilgilerin kaynaklarına ise, arkeolojik bulgulayanında bazı araştırmacıların konu edinerek araştırdığı Orta Asya bozkır toplulukların giyim kuşamlarına Çin kaynaklarından ulaşılmaktadır. Göktürk dönemindeki taş heykeller, Uygur dönemindeki duvar resimleri ile Kaşgarlı Mahmut'un Divan-ü Lügat-it Türk adlı eseri de Orta Asya'daki bel aksesuarları hakkındaki pek çok ipuçlarına haizdir (Gargi,2007,s.47). Türk geleneksel kültürünün erken dönemlerinde kullanılan kadın bel aksesuarlarının çeşitleri hakkında ise çok detaylı bilgiler bulunmamaktadır. Bozkır kültürüyle ilgili yapılan arkeolojik araştırmalara yer veren kaynaklardan edinilen bilgiler ışığında, kurganlarda çıkan kadın cesetleri üzerinde de erkeklerinkine benzer giysi ve aksesuarların yer aldığı görülmüştür (Gargi,2007,s.54). Anadolu'daki tarihsel süreç içinde geleneksel Türk giyimine bakıldığında da birçok kültürde olduğu gibi; işlevsel, estetik ve sembolik değerlere sahip bel aksesuarlarının önemli bir giyim tamamlayıcısı olduğu da görülmektedir. Şöyle ki Türk giyim kuşam kültüründe, bel aksesuarlarının, giysileri bedene oturtup sabitlemek, dış giyimi toparlamak, giysilerin ön kenarlarını kapamak, beli sıkamak, beden iskeletini dik tutmak, soğuktan ve nemden korunmak özellikleri söz konusu olmuştur. Ayrıca kadın ve erkekler için günlük gereksinimler içerisinde bel aksesuarlarının, araç gereçlerini taşımak gibi işlevsellikleri yanında, giyim çizgisini netleştirmek ve kıyafetleri zenginleştirmek, estetik olduğu kadar güç, rütbe, statü ile uğur, bolluk, bereket sembollerini taşımak gibi özel nedenlerle de sıklıkla kullanıldığı gözlemlenmiştir (Gargi,2007,s.45). Anadolu'da bel aksesuarları için kullanılan **kur**, **uçkur**, **bel bağı**, **kayış**, **kemer** sözcükleri köken olarak kemer, kuşak, dil anlam grubu içinde yer almaktadır. Bunların esas merkezinde ise Türkçe 'de yer alan **kur** "kuşak" sözüyle geçmektedir" (Cumakunova,1995, s.46). Kur'un kök anlamı dolamak, sarmak, bele sarılan bağ, bel bağıdır (Eyüboğlu,1995, s.452). Anadolu Türkçe 'sinde **kuşak**, bele sarılan uzun ve enli kumaş olup kuşak, "kurşak" sözcüğünden kuşanmak eylemi de **kurşanmak** yani bele kuşak sarılmaktan gelmektedir. Diğer anlamıyla "Kuşanmak" silahlanmak da demektir (Anonim,1969, s.2752).Bel bağının tanımında "Nesneleri, bir nesnenin değişik bölümlerini bir arada tutmaya ya da bir şeyi bağlamaya, sarmaya, kapatmaya yarayan ip, sicim, kordon, kayış, önlük vb." söz konusudur (Anonim,1986, s.1186). Bel bağı kısaca, giysi parçalarını belde toplamaya, tuturmaya yardımcı olan aksesuardır. Örgü, bükme ip ve dokuma, baskı ve bağlama türleri vardır. Kırsal kesimde, dokumadan yapılan önlükler, beli sabitlemeye yararken bel bağları genellikle **kolan**, **bel bağı**, **kemer bağı**, **kemer beşi**, **önlük bağı** adlarıyla bilinmektedir. Önlük, kırsal kesim kadınının evde ve tarlada, bağda, bahçede çalışırken giysisini koruyan önemli bir giyim parçasıdır. Günümüzde, bazı yörelerde hâlâ süregelen geleneksel evlilik törenlerinde, gelin giydiri-

lirken önüne önlük takılması âdettedir. Anadolu inanışlarına göre gelinin yeni yuvasında başlayacağı çalışma hayatının sembollerinden birisi olarak değerlendirilmektedir (Resim 7, a,b).



Resim 7. Metal tokalı keme ve kemerbestiyle Bergama'dan Türkmen gelini (Tansuğ, 1985, s.21)



Resim 7a. Denizli İli Çal İlçe ve Yöresi Geleneksel Kadın Giysi Özelliklerinin Giyim Kültürü Açısından bir önecek örneği



Resim 7b. Kaşık sapı entari ön, yan, arka ve kadife gelin ceketi ve önecek (Denizli Çal yöresinde mor çubuklu kutnu kumaştan yapılan giysiye "kaşık sapı enteri", şalvarada "kaşık sapı don" denilmektedir)

Dokuma bel bağları ya da bağlamalı, baskılı önlük bağları, Anadolu'nun hemen hemen her ilinde ve Balkanlar'daki köylü giyiminde de yer almaktadır. Beli bel bağıyla sıkan bu önlüklerin amacı, kadının hem görünümündeki inceliğini sağlamak hem çalışma gücünü arttırmak hem de iç organlarını korumak olmaktadır (Tansuğ,1977, s.110). Ayrıca, bu önlüklerin bir süs ögesi ve nazarlık olarak da kullanıldığı bilinmektedir. Birçok Türk boylarında örnek olarak **Türkmenlerin** bel bağı dedikleri bu bantlar(önlükler) işlevsel oldukları kadar arkadan sarkan süslü uçlarıyla da kadın giyimine hareket kazandıran önemli aksesuarlardır. Kadınlar yürürken de bu aksesuarlar sağa sola sallanırken, yürüyüşlerine ahenkli bir hava da katmaktadır (Resim 8).



Resim 8. Alevi Türkmen geleneksel kıyafetinde (önlük) püsküllü bel bağı.

Günümüz **Kırgız** Türklerinin geleneksel kadın giyiminde de kadın bel giysisi olarak tanımlanan **beldemci** (bir çeşit önlük olup beli dış etkilerden koruyan bir aksesuar olarak tanımlanmaktadır) belde bir kemerle ve buna dikili bir kumaşla belin arkasında ve yanlardan kalçayı sararak inmektedir (Klaudia,2004, s.12). Orta Asya bozkırlarında yüzlerce yıldan beri yarı göçebe bir yaşam süren pek çok Türk topluluklarında, erkek gibi ata binen ve ağır iklim koşullarında çalışan kadınlar bellerini bu önlükleri takarken de kendilerini çeşitli şekilde koruduklarına inanmışlardır (Resim 9). Kırgızların Manas destanında da adı geçen **beldemçi**, kelimesinin ise iki karşılığı mevcuttur. Bunlardan birisi, göçebe yaşamda ve ata bindiği zaman kadının belini koruyan ve evli kadınların ilk çocuklarını doğurduktan sonra kullandıkları, önden yırtmaçlı bir eteği andıran giysi parçası diğeri ise metalden yapılan koruyucu bir savaş kemeridir. Her ikisinin de işlevi aslında beli korumaktır (Cumakunova,1995, s.46).

Geleneksel Türk giyimleri incelendiğinde, yine örnek olarak **Yörük**lerinde kaba yünden kalın ve korunaklı giysi ve bel bağları, kent etkileşimli olan yerli köy giysilerinde ipek, kadife, atlas gibi kumaşlar yanında, süslemelerinde ise oya, inci gibi daha zarif malzemelerin kullanıldığı görülmektedir (Gargi,2007, s.95)

Aslında birçok halk inancına göre insanın beli verimlilikle ilgili bir bölgedir. Hatta Türklerde en verimli çağında olan erkeklere “Bel ortasında” tabiri kullanılmaktadır. Onun için bir erkeğin beliyle ilgili şeylere pek çok manalar verilmektedir” (Sernika,2005). Bel, özellikle erkeğin beli (bel bölgesi veya karaciğeri) tüm Türk halk inançlarına göre de verimlilikle ilişkilendirilmiştir. Orta Asya’da kullanılan ve verimlilik sembolü olan kurama ve kurak isimli aplikelerin isim kökenlerinde de dilbilimsel analizlerinde de kur (kemer, kayış) sözcüğüne bağlı oluşunu insanın beline (verimlilik noktasına) olan bu ilgiyi artırmıştır (Kalafat,1995, s.74).



Resim 9.Kırğız, Beldemci Kaynak: A. Klaudia, 2004

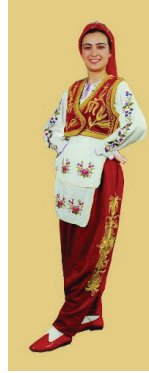
İster yerli, Kırğız, Yörük ve Türkmen olsun giyim kuşam, yaşam biçimi, daima inanç ve geleneklere göre şekillenmiştir. Dün olduğu gibi bugün de Anadolu'daki geleneksel Türk kadın giyiminin temelini Orta Asya'ya dayanan atlı-göçebe giyimi oluşturmuştur. Coğrafi konum, iklim koşulları, kültürel etkileşimlerde giyim çizgilerinde etkili olsa da doğuda ya da batıdaki bir bölgenin kesin sınırlarını belirlemezken kendine özgü özellikleri içinde barındırmıştır. İklim ve yaşam biçimi gereğince dağ köyünde yaşayan bir yörüğün giyimiyle kentle yakın ilişkide bulunan Türkmen köylüsünün giyimi malzeme seçimi ve tasarımları da birbirinden çok farklı olmuştur. Şöyle ki Türk geleneksel giyiminde genelde **üçetek** entariler giyilirken bele ise yünden dokunmuş **şal kuşaklar**, **kolan kuşaklar** takılmıştır. Üç eteklerin önünde de peşkir ya da önecek denilen genellikle el dokuması olan **önlükler** yer almıştır. Bunların kumaşları, "canfes", "altıparmak", "allı top", "kutnu" adlarıyla anılmıştır. Yörelere göre, hazır kumaşların yanında yöresel dokumalar da kullanılmıştır (Sürür,1983, s228).Günümüzde geleneksel Anadolu Türk giyiminde bu önlük isimleri her bölgeye göre de farklı isimlerle anılmaktadır. Örnek olarak İzmir ve yörelerinde önlük, **önnük**, **önecek**, **öncek**, **öngerçe**, ya da **peştamal** adını alırken, Manisa ve yöresinde, **iblağ**, **çekki**, **gergi peşkir**, olarak isimlendirilmektedir (Gargi,2007,s.104). Aşağıda Anadolu'nun çeşitli bölgelerine ait önlük örnekleri yer almaktadır (Resim 10 a,b,c).



Resim 10. Balıkesir yöresi kadın kıyafetlerinde bir önlük örneği



Resim 10a. Adıyaman kadın kıyafetlerinde önlük örneği



Resim 10 b. Edirne yöresi kadın kıyafetlerinde bir önlük örneği



Resim 10 c. Tokat yöresi kadın kıyafetlerinde bir önlük yöresi

Aydın bölgesinde de bel bağlarına genellikle **kolan**, **kolon**, **bel bağı**, **önlük bağı**, **önnük bağı**, **ip**, **bel ipi**, **bel kolanı**, gibi adlar verilmektedir. Hatta Bergama, Bayındır ve Kemalpaşa yöresindeki Tahtacı Türkmenleri, bel bağına **oluk bağı** ya da **olkbağ** demektedirler. Manisa Yöresinde, bel bağına ayrıca **saçaklı tonguraklıkolan** ve **tozaklıkolan** adları verilmektedir (Altuntaş, Yener, Şahin, Yüksel, 1993, s.9). Halk arasında keçi kılından yapılan ve bu önlüklere bağlanan püsküllerin, tarlada, bağda, bahçede çalışan kadınları yılanlardan koruduğuna inanılmıştır (Resim 11). Yılanın, keçi kokusunu sevmediği ve onun olduğu yere gelmediği gözlemlenmiştir (Kudar, 2004, s.94).



Resim 11. Manisa ili Soma çevresi Yörük köylerinden bir önlük püsküllü bel bağı örneği, Ahmet Sis Koleksiyonu (Gargi, 2006).

Türkmen önlüklerinde belirli bir süsleme biçimi mevcuttur. Geleneksel bu Türkmen önlükleri kırmızı veya koyu kırmızı (tavşan kanı rengi), yün el dokuması olup üzeri genellikle kertmeli işle (aplikeyle) süslenirken kertme süsler, çoğunlukla geometrik şekilli olmaktadır (Tansuğ, 1984, s.538). **Önlük (Fita-Futa)** Bursa ve yörelerine göre **Peşkir-peşgir-ön aba-çufalık**

olarak da adlandırılırken genellikle yöredeki el tezgâhlarında yün ipinden dokunurken gelinlerin bellerine bağladıkları bu peşkirler paralarla süslenmiştir. Gelinler oynarken paraların birbirine çarpması ile hoş bir sesteyi çıkarmaktadır. İhtiyar kadınların kullandığı önlüklerin motifleri ise daha sade olmaktadır. Bursa Keles'in köylerinde (Kocakavacık, Sorgun, Düvenli vb yerlerde) göbekli peşkirler makbuldür. Bu peşkirlere “**elmalım**” da denilmektedir (Resim 12). Bu önlüklerin özelliği ise bağlama batık tekniği ile yapılmasıdır. Yörede bu önlüklerin göbekleri nohut büyüklüğünde taşlarla (taş yerine nohut da kullanılır), keçi kılları ile sıkılıp tamamı siyah boyaya atılarak yapılmaktadır (Keleş,2015,s.9).



Resim 12. Bursa Keles bölgesi önlük örneği resmi ortala

Önecek adına alan Denizli, Çal ilçe ve yörelerinde önlük örnekleri ise daha çok basmadan, ipekli kumaştan, kadifeden ve kandilli parlak basmalardan dikilirken, dikdörtgen kesilip bele oturtabilmek içinde ön bel hattında üç adet kırma pili yapılırken pililerin kapatılan üst kısımlarına dikişle süslemeler yapılmaktadır (Kaçar,2017,s.233). (Resim13,13'a.).



Resim 13. Denizli İli Çal İlçe ve Yöresi Geleneksel Kadın Giyiminde kullanılan önecek



Resim 13'a Denizli İli Çal İlçe ve Yöresi Geleneksel Kadın Giysisi gelin önlüğü (önecek)

Peştamal: Osman Hamdi Bey, peştamalı Trabzon yöresi köylü kadınlarının giysisi olarak bilinirken “entaride eteğinin önüne bağlanan tek renkli ipekliden kesilmiş önlük olarak tanımlamaktadır (Koçu,1967,s.169). Kullanımına göre; **keşan**, **büyük peştamal** veya **dolaylık** olarak adlandırılan peştamal el dokuma önlükler (Resim 12-12a), yöredeki geleneksel kadın giyiminin büyük bir kısmını oluşturmaktadır (Begiç, Öz, 2015, s.475) Reşat Ekrem Koçu peştamal için “bağlanan ve vücudun belden aşağı kısmını örten bez” tanımlamasını yapmıştır (Koçu, 2015, s. 195).Günlük hayatımızda yer alan önlükler, eskide kullanılan örnekleriyle kıyaslandığında daha sade ve pamuklu kumaştan yapılırken, özel günlerde ve günümüzde kullanılan önlükler ise oldukça süslemeli olup, saten ve parlak kumaşlardan yapılmaktadır. Süslemeler enine ve bitkisel motiflerden oluşurken, malzemelerde İnci, boncuk, taş ve pullar kullanılmaktadır. Bu süsleme malzemeleri kumaşa yapıştırma ile monte edilirken, peştamalin dikişinde ise makine dikişleri bulunmaktadır (Akgül,2019,s.61) (Resim 14,14’a,14b) de günümüz İzmir ili Bayındır ilçesi Tahtacı Türkmenlerinin kullandıkları boncuklu peştamal örnekleri yer almaktadır.



Resim 14.Trabzon yöresi peştamal örnekleri

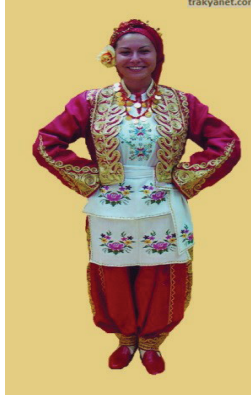


Resim 14a.İzmir, Tahtacı köyü Türkmen kıyafetinde önlük



Resim 14'b.Trabzon yöresi dolaylık örneği

Eteklik: Batı Trakya bölgesinde kadınların kullandığı ipek üzerine işlemeli bu önlükler eteklik için (Resim 15) Osman Hamdi Bey, bilinen anlamı dışında Yanya vilayetinin Ulah kadınlarının da giydiği “köşeleri işlemeli uzun önlüğe verilen isim olduğunu da belirtmektedir (Koçu,1967,s.44).



Resim 15. Batı Trakya Kadın giyiminde Cepken, İçlik, önlük (eteklik) ve Şalvar Örneği

Peşkir: Anadolu’da üçeteğin üzerine takılan önlüğe Balıkesir, Dursunbey yöresinde Peşkir denilmektedir. Peşkir’ler özel günlerde (düğün, nişan, bayramlarda kullanılmaktadır (Resim 16-16’a) Peşkirlerin ortasındaki düz çizgiler sonsuzluğu simgelerken her peşkirin ayrı bir anlamı ve desen özellikleri bulunmakta olup genellikle sevgi, aşk ve mutluluğu temsil etmektedir. Bu yüzden de Balıkesir yöresinde genellikle peşkirleri genç kızlar kullanmaktadır. Örneğin Manisa’ da peşkire **iblağ**, Karadeniz’ de **peştamal** denilirken farklı yörelerde de önlükler farklı isimlerle anıldığı da bilinmektedir (Eroğlu,2008,s.175)



Resim 16. 1970 yılında yapılmış Balıkesir Sındığı ilçesi yün orlon Önlük peşkir örneği



Resim 16 a. Balıkesir Sındığı bölgesi peşkir detayı

Çendil: Çentil, Anadolu’da yörelere göre farklılık gösteren ve farklı isimler alan **ve öngergi, öncek, ömcek, ön çeki, önlük** Balıkesir Sındığı yörede çendil olarak bilinmektedir. Diğer adıyla **ön gergi**, üç eteğin üzerine öne bağlanan, önlük olarak kullanılan bir kadın giysi tamamlayıcısıdır (Tansu, 1977,s.108). Yöre kadınları tarafından yün ipinden el tezgâhlarında dokunan çendil, siyah üzerine bordo işlenirken nadiren siyah üzerine

beyaz işlemeli de olmaktadır. Geometrik ve bitkisel bezemeler ile yapılan Çanakkale Yenice yöresinde ise **çendil**, 45 cm eninde, 80 cm boyunda etek ucunda püskülleriyle beli 2-3 kez dolanacak uzunlukta uçkur/iplerle yapılmıştır. Yenicede kullanılan çendil, aynı desenlerden iki parça olarak dokunmuş ve daha sonra bu parçalar özenli bir şekilde birleştirilmiştir (Tansu, 1977,s.108). Bu birleştirilen yer, çendil' in orta kısmını oluşturmuş ve üzeri minik ponponlar ile süslenmiştir (Resim 17,17'a)



Resim 17. Çanakkale, Yenice Yöresi Çendil' in Genel Görünümü Kaynak Kişi: Hatice Yılmaz ve Emine Durmaz



Resim 17a. Çanakkale, Yenice Yöresi Çendil örneği Kaynak Kişi: Hatice Yılmaz ve Emine Durmaz

Simav yöresinde ise mekikli dokumalar üzerine yün ve orlon iplik kullanılarak kanaviçe tekniği ile işlenen önlükler söz konusudur. Kanaviçe, dayanıklı iğne işlerinden olup kalın materyaller üzerine işlenirken hem deseni hem de zemini kaplamaktadır (Eronç, 1984,s.65). Bu önlükler, bitkisel, geometrik ve sembolik motiflerle bezenmiştir (Resim 18,18'a). Bitkisel bezemelerde **karanfil**, **hayat ağacı**; geometrik bezemede **kare ve üçgen**, sembolik bezemede ise **suyolu** motifleri kullanılmıştır (Aygün,2018,s.541).



Resim 18. Simav Bahtlı Beldesinde Yün İplikle Dokunan, Üzeri Renkli İpliklerle Süslenen Önlük ve Kolan örneği, Müzeyyen (Aygün, 2012,s.541)



Resim 18.a Simav Bahtlı Beldesinde Yün İplikle Dokunan, Üzeri Renkli İpliklerle Süslenen Önlük ve Kolan örneği,

TÜRK EL SANATLARINDAN BERVANİK

Kültür ya da uygarlık, bir toplumun üyesi olarak insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek, görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir yapıdır. Toplum içindeki her birey; kendi yaratıcılığını, estetik değerlerini, bilgi, görgü ve becerisini ifade edebildiği ve, kültürel yapısını ortaya koyabildiği sürece eser ve çeşitli ürünler meydana getirmiştir. Bireyin kendi yaşamından mesajlar verdiği, geleneksel olgusunu gösteren bu ürünler ise el sanatlarıdır. El sanatları tarihsel gelişim süreci içinde coğrafi, sosyal ve ekonomik koşullarla beslenerek günümüze kadar gelmiştir. Bu el sanatlarından birisi de “Bervanik” olarak Mardin ve civar illerinde adı da geçen batik baskıdır (Şahin,1995, s.1). Batik, Batı dillerinde, “nokta, noktalamak, yol, resim çekmek anlamına gelip, kumaş, deri veya kâğıt süslerinde kullanılan bir el sanatı çeşididir (Meydan Laoruesse, s.673). Batik kelimesi Türklere ise “Bitik” şeklinde geçmektedir. Bu el sanatının menşeinin Çin olduğu söylene de eski bir teknik olarak Türklere eski dönemlerde de yaygın olarak kullanılmıştır (Esad, 1956, s.673). Batik, korumalı bir kumaş boyama ve desenlendirme tekniğidir. Genel olarak kumaş üzerinde kapatma-koruma (rezerve) yöntemi kullanılarak gerçekleştirilen geleneksel bir el sanatı olarak da tanımlanmaktadır. Bu yöntem aslında sadece balmumu, parafin veya başka özel maddelerle yapılan çalışmaları kapsamaz. Aynı zamanda dikiş, bağlama gibi farklı kapatma elemanları gibi işlemlerle de boyanın kumaşı boyaması önlenerek, kumaşta desenlendirilmeleri sağlanmaktadır (Amanjani, 2011,s.7). Geleneksel batikte verilen ilk renk mavi olup yüzlerce nüansları da kumaşta görülmektedir.”Batige”e tekstil literatüründe “mavi baskı” denmesinin nedeni buradan gelmektedir. Çok dikkat isteyen bu mavi renklendirme, Endonezya Adalar Grubunda erkekler tarafından uygulanan bir meslek dalını da oluşturmuştur” (Yağan, 1978, s.119-120). Batik baskısının Asya’dan Avrupa’ya geçmiş bir kumaş baskısı tekniği olduğu ve Türkistan’da, Hindistan’da, Java’da, Malezya’da bu tekniğin yaygın olarak kullanıldığı kaynaklardan da anlaşılmaktadır (Turani, 1975, s.21). En az 140 yıllık geçmiş olduğu bilinen bu mavi baskılar, bugün Türkiye’de geleneksel kadın giyiminde “Bervanik” adıyla hala kullanılmaktadır. Malatya’nın dağ köylerinde yöresel kadın kıyafetlerinin üstüne bağlanan “Bervanik” denen peçtemal bu mavi baskılara güzel bir örnek teşkil etmektedir (Yurt Ansiklopedisi, 1986, s.18). Bugünde “Bervanik baskılar”, Anadolu’da Malatya ve Adıyaman’da uygulanmakta olan bir el sanatı olarak da bilinmektedir (Amanjani, 2011, s:7). Özellikle Malatya yöresindeki Bervanik olarak isimlendirilirken ülkemizde geleneksel kadın giyimde önemli bir parçası olan ve yörelere göre; pestemal önlük, öncek, ön gergi, mumlu bez, mavi bez, mavi öncek gibi adlarla bilinen önlüğün bu bölgedeki yerel adıdır (Sürür, 1986, s.10). Bugün Malatya ‘nın birçok köylerinde bervanik bağlayan kadınlara rastlamak mümkündür. Özellikle Malatya’ya bağlı Ka-

ragöz Köyünde hala bele bervanik, bervaniğin üzerine bir şal kuşak bağlanmakta ve son olarak da bunun üzerine yörede dokunan çarpanalar bir kaç kez dolanıp sarılarak kıyafet tamamlanmaktadır. Kıyafetin alt kısmında ise bol dikimli şalvar giyilmektedir. Malatya'nın merkezinde pazartesi günleri kurulan pazara, haftalık alış-verişlerini yapmak için inen köylü kadınlarından özellikle de yaşlı olanları; hala bellerine bervanik bağlamaktadırlar. Bu kadınların giyimlerinde bervaniklerin bele bağlanış biçimleri hep aynı şeklindedir. Kemer motifleri bulunan üst bordür ortalanarak bele bağlanır ve aşağıya doğru sarkıtılmaktadır. Önlüğün üzerine bu şal kuşak bağlanırken, bunun üzerine de metrelerce olan çarpanalar da sarılmaktadır (Yurt Ansiklopedisi, 1986, s18,). Bu özellik zengin bir kültür ve köklü bir medeniyete sahip Türklerin yöredeki kadınların kendine özgü bir giyim kuşam tarzı olduğunu da göstermektedir. Aslında geleneksel Türk giyim kuşamı, Anadolu her bölgesindeki yöre kadınlarının, duygu ve düşüncelerini birer yansıması oluşturmaktadır. Türk kültürünün tarihi geçmişi yanında etkileşim halinde olduğu kültürlerde göz önünde bulundurulduğunda, sahip olduğu ihtişamlı, görkemli bu zenginliklerin kültürleri yanında giyim kuşamlarına da yansıması çok normaldir. Bu açıdan Malatya Yöresi geleneksel kıyafetleri de ayrı özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. (Resim19a,b,c) Malatya yöresinde beştemal olarak kullanılan belvanik de bunlardan biridir (Özus, Erden ve Tufan, 2016).



Resim 19a- Malatya Çakır, Resim 19b- "Porga, Zemi,Şerefhanlı,Karagöz ve üzümlü, 19 c'Kutni, Kullik,Bervanik ve kuşaktan oluşan giyimler halen tercih edilmektedir.

Batik baskı tekniğiyle yapılan "Bervanik", çok emek gerektiren birçok işlemden sonra ortaya çıkıp kullanıma hazır duruma getirilen bir önlük türüdür (Şahin,1995, s.1). Teknik adıyla; Mavi baskı, kumaşın desenlendirilmesinde tahta kalıplar kullanıldığı için yazma sanatıyla; deseni kumaşa geçiren madde olarak balmumu kullanıldığı için de rezerve baskının bir türü olan

batik sanatıyla ilişkilendirilmektedir (Yazma, kumaş üzerine elle resmedilerek veya tahta kalıplarla basılarak desenlendirilmiş kumaşlara verilen isimdir) (Sürür, 1986, s 10). Bervanikte pamuklu sık dokuma kumaşlar üzerine, tahta kalıplar (özellikle armut ağacından) ile bal mumu ve parafin karışımı uygulanarak rezerve alanlar yani desenlerle oluşturulmaktadır (Resim 20).



Resim 20 Malatya yöresi Bervanik baskı örneği

Mavi baskı olarak bilinmesinin nedeni ise indigo ile yapılan boyamalardan gelmektedir. Bu boyama işlemi tam on bir kez tekrarlanmakta olup sonuçta da kumaş, koyu mavi bir renge dönüşmektedir. Boyanın sabitlenmesi için boya banyosuna kostik (sodyum hidroksit) eklenmektedir. Boya işleminden sonra kumaşın üzerindeki bal mumu ve parafinin uzaklaşması için, iki defa kaynar su içerisinde bir defa da deterjanlı kaynar su ile yıkanmaktadır (Sayım, 2007, s. 156). Öncelikle Bervanik, düz dokuma bez üzerine tahtadan yapılmış kalıplarla işlenen çivit boyalı desenlerle yapılır. Baskı için kullanılan Amerikan Bezi'nin silindirsiz ve dokumasının da sık olması gerekir. Balmumu ve parafin karışımı bu sıcak eriyik içerisine batırılan tahta kalıplar ile kumaşın desenleme işlemiyle gerçekleştirilmektedir. Kalıp yapımında özellikle armut ağacı tercih edilmektedir. Çünkü bu ağaç kalıp, sıcaklığını korurken desenlerin de daha iyi çıkmasını sağlamaktadır. Yaklaşık bervanikte 30 çeşit motif bulunmaktadır. Bervanikte "Tarak", motifleri birbirinden ayırmak için kullanılmaktadır. Kumaşlar mumlanırken aynı şekilleri içeren desenler, bütün kumaşlara sırasıyla basılmaktadır. Kumaş ilk boyaya batırılacak hale gelinceye kadar da bu mumlama işlemine devam edilir. Boyanın kumaşta kalıcılığını artırmak için boyaya kostik denilen bir madde ilave edilir. Boyanın hava ile temasını en aza indirmek içinde bir varilde hazırlanması söz konusudur. Boyanacak bu kumaşlar, yavaşça katlanarak (mumların dökülmemesi için) boyaya batırılır. Boyadan çıkan kumaş önce yeşil renktedir. Güneşte kurutulup, tekrar boyaya batırılır ve güneşte kuruyarak bu defa mavi rengi alır ve de boya sabitlenmiş olur. Kuruyan bu kumaş üzerine eksik kalan diğer desenler tekrar basılarak

baskı işlemi de tamamlandırılır. Bu boyaya kumaşı batırma işlemi aynı şekilde on bir defa tekrarlanır. Sonuçta Bervanik koyu lacivert bir renge dönüşür. Mumların bezlerden çıkarılmasında ise geniş bakır ve alüminyum kaplardaki kaynar suda bezler iki kez karıştırılmak suretiyle yapılmaktadır. Mumu çıkarılan bu bez tekrar kaynar suda deterjanla yıkanıp kurutulur ve etrafı dikilerek kullanıma hazır hale getirilir (Şahin,1995, s.287-302). İşte bu kullanıma hazır hale getirilen Bervanikler, Türkiye'nin Malatya yöresinde, el baskıcılığı ve batığın bir arada uygulandığını gösteren güzel ve önemli bir örneğini teşkil etmektedir. Öyle ki bu yörede, mavi baskı ustaları yaptıkları bu örneklerden “Batik” diye de bahsetmektedirler. Malatya yöresi bu mavi baskı sanatını, gerek geçmişte uygulanması, gerekse de bugün uygulanmakta olan boyama-mumlama teknikleri, motif, kompozisyon ve renk özellikleriyle geleneksel el baskıcılığımız içinde önemli bir yer tutmaktadır. Günümüzdeki, çağdaşlaşma, üretim teknolojisi ve zevklerin değişimine karşın, el sanatlarının vefalı ustaların elinde varlığını sürdürmesi de oldukça önemlidir. Bu ustalardan biriside Bervanik ustası olan Hıdır ustadır. (Kopuz,1992). Bervanik işinin en gözde ustası olan Hıdır ORAL Usta'nın anlattıklarına göre günümüzden 70-80 sene evvelinde **Di-yarbakır, Şanlıurfa'nın Suruç, Elazığ, Malatya, Adıyaman** yörelerinde yaygın bir kullanımının olduğunu söylemektedir. Oral'ın vefatıyla bervanik yapımı Malatya'da maalesef tarihe karışmıştır. Mesleği “Yün Boyacılığı” olan Hıdır Oral, Mayıs ve Haziran Aylarında batik baskıyı (mavi baskı, bervanik) geleneksel olarak yapmış ama pamuk ve kumaş boyacılığını oğluna öğretmiş olsa da emek ve sabır isteyen bir işi (bervanığı) kimseye yaptıramamış ve bir çırak da yetiştirememiştir(Şahin,1995, s.1).

Günümüzde Malatya yöresinde; mavi baskıcılığın ne kadar bir süredir uygulandığını gösteren yazılı bir kaynak bulunmamaktadır. Ancak, 19.yüzyılın ikinci yarısından bu yana uygulanmakta olduğu söylenilmektedir. Malatya yöresinde yapılan alan araştırmasında bu güne kadar tespit edilen bervanik ustalarının isimleri şöyledir: Eski mavi baskı ustalarından olan, Adıyamanlı Abdurrahman Güzelkeleş (1919) doğumlu olup, 1990 yılında 72 yaşında vefat etmiştir. Adıyamanlı Mustafa Küçük (1927) diğer bir mavi baskı ustası, Hüseyin Kendirli (1920) Malatyalı mavi baskı ustası Abdurrahman Oral (1931) en yeni mavi baskı ustası Hıdır Oral (1939)dır. Bu ustaların anlattıklarına göre; çok küçük yaşlarından itibaren 60-70 yaşlarındaki ustalara çırak olmuşlardır. O zaman, mavi baskının Malatya yöresinde en az 140 yıllık bir geçmişe sahip olduğundan bahsedilmektedir “1550 tarihinde ressam Pieter Coecke Van Aelst'in Uzakdoğu ve Türkiye'ye yaptığı geziden sonra mavi baskıyı Hollanda'ya götürdüğü de bilinmektedir” (Kaya, 1988, s 26). Bu söylenceler, mavi baskının 16. yüzyılda da Türkiye'de bilindiğini ve uygulandığını gösteren ip uçlarını teşkil etmektedir.

Bervanik’de Uygulanan Kalıplar

El sanatlarında önemli olan unsurlardan birisi motiflerdir. Çünkü motifler zaman içerisinde kuşaktan kuşağa gelişerek bugüne dek gelen sembollerle, çeşitli biçimlerin bir araya geldiği desen ve kompozisyonlardan oluşmuştur (Akpınarlı ve Balkanal, 2012, s.179-209). Nesnelere taklit edilmesiyle oluşan bu kompozisyondaki somut şekiller; o toplumdaki insanların dünya görüşü, duygu veya düşüncelerinin yansıtılmasıyla ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, motifler, sadece el sanatlarında görülen bir sanat eseri olmaktan öte, “sosyal tarih” inde dile geldiği veya getirildiği tanık ve belgelerdir. Motifler de bu özellikleriyle görsel bir dil olarak kabul edilebilmektedir (Karataş, 2017, s. 167-185). Dolayısıyla: her yöre insanı, doğal çevresinde gördüğü somut nesnelere, insan bedeni, hayvan türleri, bitkileri ve çeşitli tekniklerle soyut bir şekilde beyinde çizip eserlerine uygulamıştır. Bu nedenle genelde el sanatların da kullanılmakta olan ortak motifler yöreler arasında motif ya da isim farklılıkları da ortaya çıkmaktadır. Bazen köyler veya yörelerde kendine özel birkaç çeşit motif ve deseni bile kullanmışlardır (Akpınarlı ve Balkanal, 2012, s.179-209). Yani motif ve sembollerin kültürlere ait bir değerler sistemi içinde kültürleri tanımlamak, kimlikleri ortaya çıkarmak ve gelenekleri korumak gibi birçok işlevleri de söz konusudur. Böylece sanatın ve gündelik yaşamın arasında hayati bir bağ olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Çünkü motifler kültürü yansıtırken bir bölgenin coğrafi koşulları, hayvanlar, bitki örtüsü vb. unsurlar motif biçimlerinin oluşmasında etkili olmaktadır. Değişik coğrafyalarda yaşam sürmüş bir toplum çok kültürlülüğünü bu motiflerine de yansıtmıştır. Her motif aslında bambaşka anlamlar yüklü olup ve yaşanmışlık izlerini taşımaktadır (Cebeci, 2018, s.14.). Bu yüzden motifin temel yapısal ögesi olan sembollerini motiflerden ayrı düşünmek mümkün değildir (Turancı ve Özgen, 2018, s.156.). Her motifi oluşturan bir sembol mevcuttur. Semboller, bireyin doğayı kutsamasıyla başladığı sanat çağının ve bu zaman dilimlerindeki toplumsal yaşamın sosyo-kültürel elemanlarını ve onların göstergelerini yansıtmakta, taşa yontulan, çamurda şekillenen, yüne dokunmuş şekiller olarak, oluştukları çağın kültürel gerçeklerini aktarmaktadırlar” (Ateş, 1996, s.13). Yani semboller, insan düşüncesinin, ait olduğu toplumun ideolojisinin resme dökülmüş, somutlaşmış biçimleridir. Düşüncenin, görsel olarak ifade edilmesidir (Duymuş Floriotti, 2015, s. 19-38). Semboller; aynı zamanda anlamların, değerlerin veya kültürel kodların aktarımını sağlayan ve bu anlamda kültürler ve kişilerarası iletişimi mümkün kılan bir araç olarak da işlev görmektedirler (Güngör, 2011, s.51.). Sembol (simge) kavramının tanımına bakıldığında, bir şeyin bir başka şey ile benzerlik ya da geleneksellik üzerinden ilişkilendirildiği de görülmektedir (Erdoğan ve Korkmaz, 2005, s.298). Mesela; Anadolu’da yaygın bir gelenekle evlilik törenlerinde takılan bel aksesuarlarının törensel simgeçiliği, evlilik sonrası

yaşamla ilgili soyun sürekliliği, sadâkat, ahlâklı olmak gibi beklentileri içermektedir (Gargi,2007, s.184). Kozmik şekillerden, ay, yıldız, güneş ve bunların altında yatan, gizem, sır, evreni çözümleme isteği de âdeta kadının belinde, yâni kadının doğurganlık noktasında simgeleşmiştir Aynı zamanda mitolojilerde, evrenin kökeni olarak rahimden doğuşun yaygın bir birimi olarak da görülmektedir. Antik dönemlerden beri, Ege uygarlıklarında ve Anadolu’da, Türk kültüründe de izlediğimiz meander motifinin Ege Bölgesi’ndeki kemer bandların da yer alması ise, kültürel etkileşimin göstergelerinden birisidir. Türk dokumalarında suyolu adıyla yer alan bu motifin, yeniden doğuş, yaşamın sürekliliği, bereketin sembolü oluşu da kadının belinde daha bir anlam kazanmaktadır (Gargi 2007, s.237).

El dokumalarında kullanılan bazı motiflere örnekler

Hayvansal motifler: İlk çağlardan bu yana insanoğlu vahşi ve tehlikeli hayvanları taklit ederek ya da onların kürk ve derilerinden parçaları dokuyarak bu hayvanların güç ve kudretlerinin kendilerine geçtiğine ve bu yolla korunduklarına inanmıştır. En çok kullanılan hayvan motifi olan kuş motifi ile birlikte, ejder, akrep, yılan, kurtağzı, kurt izi ve böcek motifleri de dokuyucular tarafından dokumalara işlenmiştir (Gümü, 2015, s. 28)

Bitkisel motifler de ise; ağaç, yaprak, çiçek ve meyve motifleri kullanılmıştır.

Geometrik motifler; dokuma kolaylığından dolayı en çok tercih edilen, motif türüdür. En çok görülün şekilleri, üçgen, dörtgen, dikdörtgen ve eşkenar dörtgendir.

Karışık motiflerde; madalyon, rozet, çengel, sütun yazı, harf, vazo vs. kullanıldığı gözlemlenmiştir

Sembolik (Simgesel) motifler; Dokuyucunun duygu düşünceleri ile doğa güçlerini simgeleyen motifler olup bu gruba kuş, hayat ağacı, el, tarak, ibrik, kandil vb. girmektedir (Gümü, 2015, s. 28).

Dr. Özlem Alp, Sembolik motifleri biçim, konu ve anlamlarına göre sınıflama yaparken 16 anlamın ortaya çıktığını belirtmiştir (Alp, 2000, s. 351).

Bunlar;

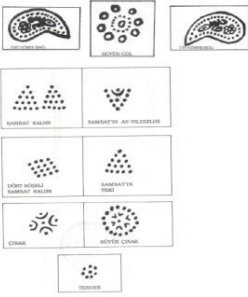
a) Aşk-Evlilik-Sevgi (Sandık, tarak, aşk-birleşim, seğmen, saç bağı, küpe)

b) Bereket (Balık, yıldız, yaba, pıtrak, bereket, elibelinde, hayat ağacı, dikmeli yaprak, gül-çiçekyaparak, koçboynuzu, ejder)

c) Birlik beraberlik (Çengel, bukağı)

- d) Doğurganlık-Üreme (eli belinde)
- e) Güç-Kuvvet-Yiğitlik (Kartal, ejder, koçboynuzu)
- f) Ölüm (Akrep, sandık, mezar taşı, kuş)
- g) İbadet ve Tapınma (Post, el, mihrap)
- h) Korku-Korunma (Akrep, yılan, tilki kulağı, kurtağzı)
- i) Nazar-Uğur-Muska (Göz, muska, kazayağı, pıtrak, el-parmak-tarak, haç, kuş, ayak, dikmeli yaprak, kurt ağzı, çengel)
- j) Hayatın devamlılığı-Ölümsüzlük-Evren-Sonsuzluk-Devamlılık (Çarkıfelek, aşk-birleşim, hayat ağacı, idol, su)
- k) Aydınlik-Temizlik (Kandil, vazo, su)
- l) Mutluluk (Yılan, yıldız, eli belinde, kuş, gül-çiçek-yaprak)
- m) Şifa (Ejder, yılan)
- n) Cennet (Kandil, mihrap, vazo, gül-çiçek-yaprak)
- o) Güneş (Kartal, haç)
- p) Hastalık-Acı-Keder (Akrep)
- q) Damgalar (Koçboynuzu, kazayağı, çengel) olarak belirlenmiştir.

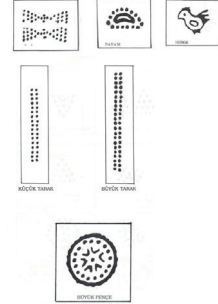
Aşağıda bervanik örneği ve kullanılan motiflerin örnekleri yer almaktadır (Resim 21,21a,21b)(Şahin, 1993)



Resim21. Bervanikte kullanılan baskı kalıpları Sağlı
sollu üst göbek
Büyük gül
Samsatın ay-yıldızlısı
Samsatın çifti(9)



Resim 21a Malatya Bervanik peştamal örneği



Resim 21 b. Bervanikte kullanılan baskı kalıpları Payam, horoz, büyük tarak, küçük tarak, büyük pençe

Bervanik Kalıplarında kullanılan motiflerin İsimleri

Batik baskıda Hıdır ORAL'ın kullandığı ağaç kalıplar Armut ağacından oyulmuştur. Kalıplardaki motiflerde stilize edilmiş bitki, hayvan motiflerini (kuş, horoz, dal, söğüt, badem, çiçek, gül, pençe, ay yıldız vb. gibi) çokça kullanılmıştır. Usta'nın kullandığı motif sayısı 30 kadar olup kalıplarda bulunan motiflerin adları şunlardır: kuş,horoz, dal, söğüt, badem,çiçek, gül, pençe,ayyıldız, çırnak, aslanpençesi,yan kesmece ,samsat teklisidir. (Resim 22) da bervanikte kullanılan baskı kalıpları (Resim 22a) da baskıda yer alan tarak örnekleri yer almaktadır (Resim22 b) de ise çırnak örneği kalıp görülmektedir.

Çırnak, Yırtıcı Kuş Pençesi. Pençe. Ceviz içi motifi: Çuval, heybe üzerine yapılan bir çeşit süs, olup hazinelerin ve gizli eşyaların bekçisidir. Mitolojik hayvanlardan ejderha (Dragon); kanatlı ve aslanpençeli mitolojik bir hayvan olarak bolluk, bereket ve suyu temsil ettiği için havanın ve suyun hâkimidir (Köklü, 2016: 34-35). Yırtıcı kuş ve hayvan tırnağı şeklinde de adlandırılmaktadır (Resim 22.b). Orta Asya Türk devlet ve boylarının dini inanışlarında etken olan “Gök Tanrı” inancı ile kuş figürüne yüklenen anlam arasında bir bağlantı kurulmuş ve gökte uçmaları sebebiyle tanrı, tanrının temsilcisi ve koruyucu ruh olarak da görülmüşlerdir (Halıcı,2014,72).



Resim-22. Bervanikte kullanılan baskı kalıpları (Şahin, 1993)



Resim-22a. Baskıda yer alan büyük ve küçük Tarak (Şahin, 1993)



Resim 22b. Çırnak/Çıynak (Şahin, 1993)

Yan kesmece ve Gül motifi: Yan kesmece söğüt ay yıldız vb motiflerden oluşan yan kesmece motifi (Resim 23). Türkler için gül, isimlerden güzel kokuya, dinî ritüellerden atasözlerine varıncaya kadar etkisini geniş bir sahada hissettirdiği gibi, “gülün yüzyıllar boyunca stilize, natüralist, realist ve sembolist tarzlarda kitap, kumaş, işleme, taş, çini, keramik, duvar resmi ve benzeri pek çok eserde en çok kullanılan bezeme elemanı” (Kostantamer,1993,414) olarak yer etmesi bu çiçeğin Türk sosyal hayatına yansımalarının da kanıtı olarak gösterilmektedir (Resim 23a).Doğu ve Batıda ortak figürü olarak gül, mitolojiden beslenen yapısıyla farklı anlatılarda bir

değer kazanırken, etrafında ise oldukça güçlü mazmun sembolik bir dünya oluşturmuştur (Çetintaş,2013,26). **Horoz motifi:** Günün doğuşunu haber verme, gece uzunluklarının mevsimsel olarak değişimine karşın ötüşünü de ayarlayabilmesi, ‘Horoz’u diğer hayvanlardan farklı kılmıştır(Resim 23a). Horoz, mitolojide kötü ruhları kovan ve koruyucu olan bir hayvan olarak algılanmıştır. Aynı zamanda horoz, barışı da simgelemektedir (Şen, Çölaşan 2021,s.337).



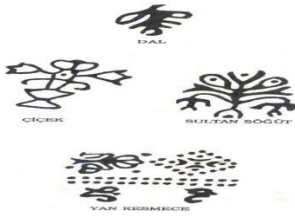
Resim 23. Yan Kesmece (Şahin, 1993)



Resim 23a. Büyük Gül ve Horoz(Şahin, 1993)

Söğüt ağacı: Heybetli, beyaz gövdeli, güzel kokulu, aynı zamanda aydınlık bir ağaçtır (Resim 24 a-b) Evin, obanın, çadırın önüne dikilirken ağacın bulunduğu yerde ev, oba, çadır kurulmasının insanların onun gölgesinde huzur bulup, kendilerine iyi geldiğine inanmalarından kaynaklanmıştır (Işık, S. Yıl,555)

Çiçek motifi: Cennette doğuşu sembolize eden Gök Tanrı inanç sistemi Hayat ağacıyla (Tanrı katına en yakın ve dalları cennete uzanan sürekli kendini yenileyen ve hayat bahşeden bir ağaçtır)(Resim 24 b) (Şahin, 1993)



Resim 24a-Bervanik baskıda kalıp olarak kullanılan Dal, çiçek, Sultan söğüt, yan kesmece



Resim 24b-Bervanik baskıda kalıp olarak kullanılan Sultan Söğüt ve Dal motifi

Terdek-Güneş motifi: Eli işe yatkın, ustalar tarafından, Samsat adının Süryanice ve İbranice isminin “Simsat” (Şimsat) olduğu ve bu ismin “Güneş” “Güneş Diyarı” manalarına geldiği söylenmekle birlikte Samsat’a Sümerler zamanında “Semizata” dendiği rivayet edilmektedir(25,a,b)

<https://www.milliyet.com.tr/egitim/sozluk/payam-nedir-payam-tdk-sozluk-anlami-ne-demek-6585668.>)



Resim 25-Bervanik baskıda kalıp olarak kullanılan Büyük ve Küçük Çınak/Çıynak motifi (Şahin, 1993)



Resim 25aBervanik baskıda kalıp olarak kullanılan Terdek (Güneş) motifi(Şahin, 1993)



Resim 25bBervanik baskıda kalıp olarak kullanılan Samsat'ın Ay Yıldızlı ve Samsat'ın Teklisi motifi

Ay ve Yıldız Motifi:Türk mitolojisinde Hilalin (Ayın) İslam nurunu, yıldızın ise o nuru saçan Allah'ın kulu ve resulü Muhammed (s.a.v.) 'i sembolize ettiği söylenmektedir.İslamiyet'in kabulünden itibaren devlet ve ordu sembolü olarak kullanılan ay ve yıldız motifi tekstil alanında çoğunlukla sancak formunda görülmektedir.(Resim 26)Türk kumaşlarında büyük, küçük, yatık, ters, iç içe gibi çeşitli biçimlerde yer alan ay motifi ile dört, beş, altı, sekiz ve daha çok köşeli olan yıldız motifleri ayrı ya da birlikte kullanılmıştır. (Soysaldı,2020,s.136)

Payam:Payam kelimesinin Türk Dil Kurumuna göre anlamı badem olarak bilinmektedir Payam toprakta yetişen bir bitki türüdür. Kabuklu bir bitki olarak bilinen payam, tatlı bir lezzete sahip olarak da bilinmektedir (<https://nedir.ileilgili.org/samsat>).Batıda “şal deseni” olarak bilinen Boteh (badem)motifinin adı, İskoçya'nın batısında, bir zamanlar eşarp ve şal üretiminde uzmanlaşmış Glasgow'dan çok uzak olmayan bir kasaba Paisley'den gelmektedir.Formenton, boteh motifinin bir bademe, bir incire veya bir çam kozalağına benzetildiğini, bununla birlikte en olası hipotezin, motifin servi ağacının biçimine bağlı olarak şekillendiğine değinmektedir (Formenton, 1972,s.74). Motif, 17. yüzyılda Batılı gezginlerin dikkatini çeken kaşmir şallar ile birlikte tanınmış, kısa süre içerisinde boteh(badem) motifli tekstil ürünleri tüm Avrupa'da moda olmuştur (Farrin, 2016:206-209). Azerbaycan halı sanatında buta (badem) motifi; “Badem buta”, “Eğri buta”, “Kestane buta”, “Hilbuta”, “Püsküllü buta”, “Yavrulu buta”, “Küs buta”, vb. türleri ile uygulanmaktadır (Kerimov'danakt. Nabyeva, 2016,s.52) ölümsüzlük ve ebedilik gibi mitolojik ilişkisinden ayrılarak, egemenlik ve mutlak gücün sembolü de olmuştur (Karacay,2021s.131).

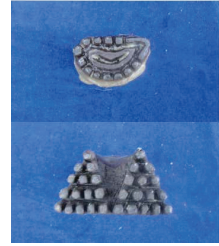
İnsanı nazardan, hastalıklardan koruyan saf alevi ifade eden motif halı, kilim gibi dokumalarda, karşı karşıya tasvir edilen buta (badem, damla) motifi; karşılıklı sevginin, aksi yönlere bakar vaziyette tasvir edilen buta (badem) motifi ayrılık ve hasretin sembolü sayılmıştır(Karaçay,2022,142) Badem (boteh) motifinin özellikle Hindu, İran ve Türk kumaş süsleme sanatlarında çok kullanıldığını ve Türklerin servi veya badem motifi olarak adlandırıldığı da belirtilmektedir (Arseven'den akt. Vaghefi, 1998,s.11-12) Aşağıda payam(badem) motifi örneği yer almaktadır(Resim 27-27 a).



Resim26-Bervanik baskıda kalıp olarak kullanılan ay yıldız motif örneği(Şahin, 1993)



Resim 27 -Bervanik baskıda kalıp olarak kullanılan Üst Göbek kullanılarak (Sağ-sol kalıp)badem motifi(boteh) (Şahin, 1993)



Resim 27a-Bervanik baskıda kalıp olarak kullanılan payam(badem)motifi örneği ve samsat çiftlisi

SONUÇ

Bugün insanların geçirdiği kültürel süreçlerde toplumlara göre farklı nitelikler kazanmış olan giyim kuşam geleneğinin, günümüzde toplumsal farklılıkları ortadan kaldıran ve ortak nitelikleri ile de tek bir tipe doğru dönüştüğü de görülmektedir. Diğer taraftan günümüzde her toplumda olduğu gibi Anadolu'nun yöre insanı da, doğal çevresinde gördüğü somut nesnelere, insan, hayvan , bitki türleri ve soyut şekilleri beyninde şekillendirerek zengin Anadolu motiflerini oluştururken kültürel geçmişi, geçmişten geleceğe doğru harmanlayarak, yenilenen yorumlarla kullanmaya devam etmektedir. Bu motifler, o kültürlerle ait değerler sistemi içinde, onların kültürlerini tanımlayıp, özel kimliklerini ortaya çıkarıp giyim kuşam geleneğini de korurken işlevlerini de bir şekilde devam ettirmektedir. Bir bölgenin coğrafi koşulları, hayvan, bitki örtüsü vb. unsurlar geleneksel motiflerin biçimlenerek oluşmasında etkili olurken her motifte bambaşka bir anlam yükü ile yaşanmışlıkların da izlerini taşımaktadır. Aslında el sanatlarının; bir toplumun kültürel yapısı içinde gelenek, görenek, yaşayışları hakkında bilgi verdiği ve tarihsel gelişim süreci içinde de bu yapıdan beslenerek günümüze kadar geldiği bilinmektedir. Yaşadığımız dünyada bugün dokuma sanatının gelişmesi ile el sanatlarının içinde yer alan dokumaların

da yerini artık fabrikasyon üretimlere bıraktığı ve bu dokumalarının her düğümündeki, her nakışındaki göz nuru ve el emeğinin de geleneksel giyim kuşam kültüründe yok olmaya başladığı da bir gerçektir. Günümüzde Anadolu'nun pek çok yöresinde el dokumaları bugün de kullanım alanlarına göre farklılıklar göstermektedir. Şöyle ki içlerinde önlük olarak kullanılan dokumalarda yer alan desenlerin, geometrik ve yatay bantlarla kullanımları söz konusu olmaktadır. Eskiden geleneksel kıyafetlerdeki önlük dokumalarının daha desenli ve süslü olması yanında günümüzde daha sade bir yüzey süslemesi ile motiflere yer verildiği görülmektedir. Bu desensiz ve sade kullanımlarıyla önlük dokumalarının günlük hayatta sıklıkla kullanıldığı ve yıpranmanın çok olmasından dolayı da desensiz dokumaların tercih edildiği aşikârdır. İncelenen bu önlük dokumalarının hammaddesi eskiden kıl, yün, pamuk olurken son dönemlerde yün, pamuk ve sentetik ipliklerle kullanımları dikkat çekmektedir. Dokuma tekniği olarak ise bu önlük dokumalarının genelinde kilim dokuma tekniği tercih edilirken bazı bölgelerde kısmi olarak cicim ve zili dokumalarının uygulandığı da tespit edilmiştir. Dokumaların renklerinde ise genellikle kırmızı renk sıklıkla kullanılırken turuncu, pembe, mavi, yeşil, sarı, beyaz, siyah renklerinde yer aldığı gözlemlenmiştir. Cicim ve zili dokumalarında farklı olarak yapılan bir başka çalışma ise batık baskılardır.

El dokuma sanatları içinde batık baskısının kullanılarak yapıldığı uygulamalarında Türkiye'de 140 yıllık bir geçmişe sahip olduğu ve bugün de bazı yörelerde geleneksel kadın kıyafetlerinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Özellikle Bervanik denilen ve peştamal olarak kullanılan batık baskılı kumaşlar, Malatya yöresinde geleneksel kadın kıyafetleri içinde özellikle de köylü kadınlar tarafından halen giyinilmektedir. Bervanikte kullanılan motifler ise sadece el sanatlarında görülen bir sanat eseri olmasından öte, bugün de “sosyal tarih” in dile geldiği veya getirildiği önemli bir belge niteliğini taşımaktadır. Çünkü bu motifler geleneksel sanatlarımız için özel bir görsel dile sahiptirler. Geleneksel el sanatlarımız içinde günden güne yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalan, kültür mirasımızda özel bir yeri olan bervanik sanatını yaşatmakta oldukça önemlidir. Bu çalışma da Malatya yöresel kıyafetlerinden peştamal olarak kullanılan bervaniğe yer verilirken balmumu ve parafin kullanılarak yapılan mavi baskı tekniğinin çağdaş uygulamalarla tanıtılması amacıyla, uluslararası planda bu tekniği kullanan ustalardan da söz edilmiştir. Geleneksel teknikle üretilen bu el sanatının, sanatçıların özel gayretleriyle nasıl yaşatılmaya çalışıldığı anlatılmıştır. Anadolu kültürel motiflerini içeren batık baskıyla yapılmış bervanik sanatında kullanılan kalıplardan ve motiflerinden bahsedilmiştir. Batık baskı tekniğiyle yapılan “Bervanik”, teknik adıyla (Mavi baskı), Malatya yöresinde gerek geçmişte uygulanması gerekse de bugün de uygulanmakta olan boyama-mumlama tekniği olarak motif, kompozisyon ve

renk özellikleriyle geleneksel el baskıcılığımız içindeki önemine de vurgu yapılmıştır.

Günümüzde, çağdaşlaşma, üretim teknolojisi ve zevklerin değişimine karşın, el sanatlarımızın vefalı ustalarının elinde varlığını geçmişte sürdürdüğü gibi bugün de sürdürmeye devam ettirirlerken bu sanatımızın korunarak gelecek kuşaklara taşınması da en büyük temennimizdir.

KAYNAKÇA

- Akgül**, Nuray.(2019).Gelenekli bir yaşam örneği Tahtalı Türkmen giysileri”İk-sadyay. Ankara
- Akpınarlı H. F,Zeynep, B.** (2012). “16-18. Yüzyıllarda İstanbul’da Üretilen Ku-maşlarda Bitkisel Bezemelerin İncelenmesi”, Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi, Balkan Özel Sayısı
- Alp ,Ö.**(2000). “Konya Yöresi Kilimlerinde Sembolik Motifler ve Oğuz Boyu Damgaları”, Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildirileri, İsparta: Altuntuğ Matbaası, , s. 351.
- Altuntaş, Yener ve Yüksel Şahin, Yüksel .**(1993) .Manisa İli Halk Oyunları Kıya-fetleri Teknik Çizimleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Amanjani, S.** (2011). Tekstil Tasarımında Yaratıcı Bir Yöntem Olarak Geleneksel Bir Tekniğin Geliştirilmesi ve Özgün Uygulamaları. Akdeniz Sanat, 4 (7)
- Anonim** (1969).Tarama Sözlüğü-IV, Türk Dil kurumu Yayınları, Türk Tarih Ku-rumu Basımevi, Ankara.
- Anonim** (1986).Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, cilt:1Milliyet Yayınla-rı, İstanbul.
- Anonim Meydan Larousse.** (1970). Büyük Lûgat ve Ansiklopedi, . C.3, C.5, 1971, C.8, 1972, C.10. Batik Maddesi.
- Anonim** (1986).Yurt Ansiklopedisi, c 18, 5484 s
- Ateş, Mehmet.**(1996).Mitolojiler, Semboller ve Halılar, Symbol Yayıncılık, İstanbul.
- Aygün, Müzeyyen** (2012).Bahtlılı Beldesi Kadın Önlükleri Ve Dokuma Ustası Mehmet İmir”Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 801, Ankara, , s.179-209.
- Barnard, Malcolm,** (2001). Fashion as Communication, Londra, New York:Routledge
- Begić, H. N** (2015). “Kadın Girişimciliğinde Alternatif Bir Üretim: Geleneksel Giy-sili Keles Yöresi Yapma Bebekleri”, İdil Sanat ve Dil Dergisi 4 (16): 107-124
- Boucher, Francois;** 20.000 Years of Fashion-TheHistory of CostumeAndPersona-lAdornment, Harry N. AbramsInc. Publiches, New York, 1987
- Cebeci, A.** (2018). Yerel Motif Yorumları, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanat-lar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, s.14.
- Cumakunova, Güلزura,**(1995).Manas Destanı-Kırgız Edebi Dilinin Tarihi Kay-nağı, Türk İşbirliği ve Kalkınma Ajansı Yayınları, Ankara.SocialSciences-Year: 2013/1 Special Volume on Rose [13] Mitolojinin Güçlü Dalı.
- Duymuş, H.** (2015). Floriotti, “Eski Yakındoğu’da Nar Sembolizmine Dair: Bir Derleme Çalışması”, Tarih Okulu Dergisi (TOD), Yıl 8, Sayı XXII, İzmir, s. 19-38.

- Esad A, C.**(1956). Türk Sanatı, Meb Yayınları, İstanbul.
- Erden, Z.** Bilge ve Tezsever, Sunay, vd. (1999). Türk Halk Oyunları Giysileri. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Basım Evi
- Erdoğan, İ.** Korkmaz, A (2005). Popüler Kültür ve İletişim, Erk Yayınları. Ankara, s.298
- Eroğlu, Mehmet Ali.** “Balıkesir Sındırgı (Şahinkaya Köyü) Pomak (Peşkir) Dokumaları”. idil 4.18 (2015): 185-204. idil dergisi
- Eronç Y . P.**(1984).Giyim Süsleme Teknikleri . Milli Eğitim Basımevi: İstanbul.
- Eyüboğlu, İsmet. Zeki**(1995).Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü, Sosyal Yayınları, İstanbul.
- Farrin Chwalkowski.**(2016).”Symbols in Arts, Religion and Culture: The Soul of Nature”Cambridge Scholars Publishing; Sağlam sürüm basım
- Formenton, F.** (1972). Oriental Rugs and Carpets. England: The Hamlyn Publishing Group Limited.
- Formenton, F.** (1972). Oriental Rugs and Carpets. England: The Hamlyn Publishing Group Limited. Kerimov, L. (1961). Azerbaycan Halısı I, Bakü-Leningrad.
- Gargi, Zeynep.**(2007).”İzmir Ege bölgesi Geleneksel Kadın Giyiminde Bel Aksesuarları” Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta yeterlik tezi İzmir.
- Gümüş, D.**(2015). Aksaray Düz Dokuma Yaygıları (Kilim, Cicim, Zili), Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s. 28.
- Halıcı, Yüksel Gülşah.**(2014)”Gök tanrının temsilcileri koruyucu kuşlar,”Folklör Edebiyat dergisi Cilt 20 sayı 77.
- Işık Salih,** international Journal Of Humanities And Education (IJHE), Volume 5, ISSUE 11, P. 546 – 566. Uluslararası Beşeri Bilimler Ve Eğitim Dergisi (IJHE), Cilt 5, Sayı 11, S. 546 – 566. Hayat Ağacı ve Kutsal Ağaçlar: Türk ve Çin Mitolojisi Üzerine Bir Karşılaştırma
- Kacar, Nesrin ve Bahriye Yalçınkaya.** Cumhuriyet Döneminden Günümüze Denizli İli Geleneksel Kadın Giysileri, Denizli I. El Sanatları Kongresi, Denizli, Pamukkale Üniversitesi, 10–12 Mayıs 2006.
- Karaçay, Çiğdem.**(2021).”Boteh Motifinin Kökenine Kısa Bir Bakış Ve Anadolu Türk HALI Sanatında Boteh Tasvirler”SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi Haziran’22 Cilt: 15 Sayı: 29 ISSN 1308-2698 128.
- Karataş, M.** (2017).“Bir Gösterge Türü Olarak Türk Yanışları (Motifler)”, Dil Araştırmaları Dergisi, Bahar /20, Avrasya Yazarlar Birliği, s. 167-185.
- Kalafat, Yaşar.**(1995).Doğu Anadolu’da Eski Türk İnançlarının İzleri, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını:112, Ankara

- Kaya, R.**(1988). Türk Yazmacılık Sanatı, İstanbul. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 26 s
- Kerimov, L. (1961). Azerbaycan Halısı I, Bakü-Leningrad.
- Koçu,R.E.**(1967). Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara, 260s.
- Kopuz,F.**(1992).Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Bölümü Tekstil Ana Sanat dalı, Malatya Yores1 Bervanik Baskıcılığı (Mavi Baskı Sanatı) (Yüksek Lisans Tezi).
- Kudar, Selim.**(2004) .Muatazmayınşatürta, Tahta kuşlar Köyü Özel Etnografya Kültür Yayınları no:13, Balıkesir.
- Klaudia, Antipi Kalafat, Yaşar.**(1995).Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını:112, Ankara
- Kortantamer, Tunca** “Gül Kasidesi”, Eski Türk Edebiyatı-Makaleler, Akçağ Yayınları, Ankara 1993, s. 414.
- Köklü, Ayça** (2016). Şahmaran - Bir Sahne Uygulamasında Bedensel İfadenin Yorumu, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu
- Malatya Valiliği** il Çevre ve Şehircilik Müdürlüğü, 2011, s. 156.
- Nabiyeva, A.** (2016). Azerbaycan Resimli Halılarının Kompozisyon Özellikleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı.
- Güngör, N.**(2011). İletişim Kuramlar ve Yaklaşımlar, Siyasal Kitabevi, Ankara, 51.
- Salman. F, Atmaca. Z.** (2009). Erzurum'da Geleneksel Kadın Giysilerinin Özellikleri, Atatürk Üniversitesi, Sanat Güzel sanatlar Fakültesi Dergisi, Erzurum, 2009, sayı 15, s: 11- 17. <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025003280>).
- Sarioğlu, H.** (2006). “Tosya (Kastamonu'da) Kadın Kıyafet Geleneği”, Türk Halk Kültüründen Derlemeler. s: 201-213.
- Sayım, F.** (2007). “Malatya İli Yerel Ekonomik Araştırma”, Malatyalı İşadamları Derneği, Malatya.
- Sernika, Galina** .(2006). “Verimlilik Kültürünün Semantiği Olan Parçalanma ve Toplanma”, Uluslar arasıVI. Türk Kültür Kongresi Sonuç Bildirgesi, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2005,<http://www.akmb.gov.tr/ata/metinler/III-20.htm>, erişim: 6.4.2006.
- Sürür,A.**(1986) .“Ege Yöresi Kadın Giyiminde Geleneksel-Toplumsal İnançlara Dayalı Ögeler ve Günümüzde Yaşayan Yerel Örnekleri”, **II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, V. Cilt,Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları:45, Ankara

- Soysaldı, Aysen.**(2020). Çatalkaya Gök, Ebru. “Türk Kumaşlarında Görülen Ay-Yıldız Motifi” Millî Folklor 126 136-152
- Şanlı, C.**(2002).“Eski Uygur Dönemi Türk Dili ve Edebiyatı”, Türkler, Yeni Türkiye Yayınları, cilt:3,Ankara
- Şahin, H.** (1993) Malatya’da Geleneksel Bervanik (Peştamal) Yapımcılığı”, Türk Halk Kültüründen
- Şen,E,Çölgeçen,Ş.**(2021).The ‘Rooster’ Symbol as an Image in Turkish ArtJournal of Social, Derlemeler , Kültür Bakanlığı Yay. Ankara.HumanitiesandAdministrativeSciences 2021, 4(4): 335-353. DOI:10.26677/TR1010.2021.711 ISSN: 2667–422X Dergi web sayfası: www.sobibder.org
- Oğuz, Burhan.**(2004).Türkiye Halkının Kültür Kökenleri-4 (Dokuma ve Giyim Teknikleri), Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Özay,Suhandan.**(1996).Eski Mısır ve Tekstil Tarihine Giriş, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir.
- Özus, E. , Erden, F. & Tufan, M.** (2016). Malatya Yöresi Geleneksel Kadın Kıyafetlerden Günümüze Yansımalar . International Journal of SportCultureandScience , Cilt 2 (Özel Sayı),. 650-664 . DOI:
- Tansuğ, S.** (1985). Türkmen Giyimi. İstanbul: Ak Yayınları.
- Tansuğ, S.**(1977).“Ege Bölgesi Türkmen Giyimi”, **Türk Etnografya Dergisi**, Türk Tarih KurumuBasımevi, sayı:16.Ankara.
- Tansuğ, Sabiha.**(1984).“Ege Bölgesi Türkmen Giyimi”, Türk Etnografya Dergisi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, sayı:16.Ankara.
- Turani, A.** (1975).Sanat Terimleri Sözlüğü, Toplum Yayınevi, Ankara.
- Turancı, E, Özlen Özgen,** “Türk Kültüründe Ağaç Sembolizmi ve Filmlere Yansıması”, Etkileşim Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Yıl: 1 Sayı:1 Nisan, İstanbul, 2018, s.156.)
- Türkoğlu,Sabahattin .**(2002).Tarih Boyunca Anadolu’da Giyim Kuşam, Garanti Bankası Yayınları İstanbul.
- Vaghefi, A.**(1998). Tarihsel Süreç İçinde Tekstil Sanatında “Şal Motifi”. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Halı, Kilim, Eski Kumaş Desenleri Sanat Dalı.
- Yağan, S, Y.** (1978).Türk El Dokumacılığı, İstanbul. 119-120
- Yarword,Doren.**(1982).TheEncyclopedia of World Costume, Charles Scribner’sSons, New York
- <https://www.milliyet.com.tr/egitim/sozluk/payam-nedir-payam-tdk-sozluk-anlami-ne-demek-6585668.>)
- <https://nedir.ileilgili.org/samsat.>

BÖLÜM 4

GERÇEĞİ AŞMAK: OYUNCULUKTA DİJİTAL MASKE UYGULAMASI OLARAK METAHUMAN PERFORMANSI

Yiğit KOCABIYIK¹

Yunus Emre GÜMÜŞ²

1 Yiğit Kocabiyik, Arş. Gör. Dr, Güzel Sanatlar Fakültesi, Iğdır Üniversitesi, 0000-0001-7390-6370, kocabiyikyigit@gmail.com

2 Yunus Emre Gümüş, Dr. Öğr. Üyesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Kafkas Üniversitesi, 0000-0002-2707-5366, yegumus@gmail.com

GİRİŞ

Aristoteles, dram sanatının kurucu eseri olan *Poetika*'da taklit içgücünün insanın doğasında olduğunu söyler (Aristoteles, 1987). İlkel av törenlerindeki hayvan görünüşüne bürünme isteğinden bolluk-bereket, ölme dirilme oyunlarında animizm inancından kaynaklanan totem kullanımlarına kadar taklidin en temel aracı maske olagelmiştir. Bu bakımdan mazisi performans sanatından daha eskilere dayanan maske, sahne bileşenlerinden ilki ve en etkili olanıdır. Platon'dan günümüze maske oyuncuyla seyirci arasındaki bir bariyer, hakikati gizlemek için kullanılan bir metafor olarak tanımlanmıştır. Oyuncunun sahne üzerindeki eyleminin bir maske takma işi olduğunu, oyuncunun maske takarak görünüşe geldiğini, zuhur ettiğini söyleyen Oğuz Arıcı maskenin hakikati gizleyen bir metafor olarak yargılanmasının sebebinin hakikat ile görünüş arasında açılan derin yarıktan kaynaklandığını belirtir. Arıcı'ya göre bu yarık semavi dinleri bile etkileyen Platon'un idealar dünyasının bir kopya/taklit/gölge evren olduğu yönündeki varsayımdan kaynaklanmaktadır (2014, s. 22). Arıcı'nın da belirttiği gibi bu metafizik paradigma sanatın yüzyıllar boyunca yanlış bir bilgidен hareketle yargılanmasına neden olmuştur. Bunun yanında tiyatro tarihinde maskenin onu kullanan oyuncu için özgürleştirici bir etkisi olduğu düşüncesi de taraftar toplamaktadır. Moliere oyunlarındaki ve İtalyan halk komedyasındaki kullanımları buna örnek olarak gösterilebilir (Bevis, 2018, s. 65).

Uzun yıllar boyunca gerçeği gizlemek için kullanıldığı varsayılan maskenin bugün dijital araçlar sayesinde gerçeğin ötesine geçmek için kullanıldığını söylenebilir. Özellikle dijital tiyatro örneklerinde görülen farklı alanlarda geliştirilen teknolojilerin tiyatro alanında yaratıcı biçimde kullanılması bu görüşü destekler niteliktedir. Avangart uygulamalardaki dijital arayüzler tıpkı maskenin tarihsel kullanımında olduğu gibi seyirci ve oyuncu arasındaki estetik bir iletişim aracı olarak kullanılmaktadır. Bunun yanında dijital maske olarak tanımlayabileceğimiz uygulamalar gerçeğin/gerçekliğin yeniden tanımlandığı post-truth çağında hakikat ve kurgu arasındaki paradoksal ilişkiyi tartışmaya açan deneysel projelerdir. Bu araştırmanın odaklandığı, video oyun teknolojisi için geliştirilen metahumanların birer dijital maske biçiminde kullanılması, performansın dijitalleşmesinin somut bir örneğidir. Bunun yanında araştırmaya konu olan *MetaLove* oyunu çağımızda gerçeklik kavramını sahne sanatları alanında tartışmaya davet eden öncü bir uygulamadır.

Dijital tiyatro üzerine yapılan benzer araştırmalara bakıldığında genellikle üretimlerin seyirci/katılımcı/alımlayıcı üzerindeki etkilerinin incelendiği görülmüş, dijital biçimde oyuncunun deneyimi ve kimliğinin dönüşümü üzerine odaklanan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Ancak dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte oyuncunun eğitimi üzerine bir dönüşü-

mün olması gerektiğine odaklanan çalışmalar bulunmakla birlikte bu çalışmalar oyunculuk mesleğinin dönüşümünü vurgulamaktadır (Roznowski, 2015; Camilleri, 2015). Bu nedenlerle oyuncu ekseninden dijital tiyatro/performans üretimlerinin incelendiği bu araştırma önemli görülmektedir. Bunun yanında literatür taraması, dijital maske uygulamasıyla oyuncuya farklı bir deneyim sunan MetaLove gibi yenilikçi uygulama çalışmalarının arka planını açıklayan, tartışan araştırmalara alanda ihtiyaç olduğunu göstermektedir.

MetaLove oyunu, oyunculukta dijital teknolojilerin kullanımı açısından dünyada bir ilk olma özelliği taşımaktadır. Bir dijital tiyatro projesi olan bu gösterimde gerçek zamanlı oyuncuların performansları daha önce MetaHuman Creator uygulamasında tasarlanmış karakterlere foto gerçekçi animasyonlar olarak aktarılmıştır. Projenin 3D tasarımcısı Unreal Engine oyun motorunda, tıpkı bir film setinde olduğu gibi, sahne ve ışık tasarımı yaparak karakterleri bu ortama yerleştirmiştir. Oyuncuların performanslarını eş zamanlı olarak yakalamak için Unreal'in Live Link Face uygulamasını kullanılmıştır. Canlı performansı gerçekleştirmek için her oyuncunun karşısına birer iPad yerleştirilmiş, eş zamanlı olarak yüzlerinin bütün hareketlerini taranmıştır. İnternet üzerinden Unreal Engine ile canlı bir bağlantı kurulup yakalanan veriler gecikmesiz olarak metahumanlara aktarılmıştır. Unreal Engine'de yaratılan sahne üzerindeki metahumanların görüntüsü OBS programıyla Youtube üzerinden canlı olarak izleyiciyle buluşmuştur.

Bu projede metahumanların dijital birer maske olduğu kabulünden hareketle oyuncu avatarlarının ilkel tiyatrodaki maske kullanımına karşılık geldiği söylenebilir. Nasıl ki Antik komedyalardaki maske kullanımı zaman içinde komediya karakterleriyle özdeşleşip birer tipe/karaktere dönüştüyse metahumanlar da dijital tiyatrodaki oyuncunun temsiline dönüşmüştür. Bu bağlamda yüzyıllardır gerçeği gizlemek için kullanıldığı varsayılan maske metaforu gerçeğin ötesine geçmek onu yeniden biçimlendirmek için kullanılan bir araca dönüşmüştür. Bilindiği gibi tarihsel olarak maske kullanımının iki nedeni vardır; ilki, maske, tanıdığımız kişiyi yok eder ve onun insana özgü yüzünü ve ifadesini alarak yerine tanımadığımız, doğaüstü, insanla ilgili olmayan bir görünüş içine sokar. İkincisi, maske, oyuncunun yüzünü yeniler ve ona bir özellik verir (Wilsher, 2007). Bu bağlamda metahumanlar oyuncunun özgün ifadesinin yerine geçerek bildiğimiz gerçek dünyanın sınırları dışında alternatif bir gerçeklik boyutunda yeniden var olmasına olanak tanır. Buradan hareketle maske kullanımının nedenleriyle metahuman kullanımının amaçlarının örtüştüğü görülmektedir. Tüm bu nedenlerden dolayı MetaLove projesinin çağdaş tiyatrodaki tiyatronun kökenlerine olan yolculuğunun bir parçası olduğu söylenebilir.

Tiyatrodaki dijital dönüşüm oyunculuk sanatındaki dinamikleri nasıl etkilemiştir? Oyuncunun tiyatro içindeki kimliği teknolojik gelişmelerle

birlikte nasıl bir dönüşüme uğramıştır? Tiyatrodaki dijitalleşme oyuncunun ontolojik varlığına bir tehdit oluşturur mu? Çevrimiçi teknolojilerin kullanımında oyunculuk sanatını etkileyen zorluklar nelerdir? Oyuncu bu zorlukların üstesinden gelmek için ne yapmalıdır? Bu sorulara yanıt aranacak olan bu çalışmada yöntem olarak dijital performans incelemesi kullanılmıştır. Video oyun teknolojisi için geliştirilen metahumanların dijital bir maske olarak kullanıldığı MetaLove oyunu tiyatro alanında performans icrası bağlamında incelenmiştir. Bu uygulama sonucunda oyuncular tarafından rapor edilen deneyimlerini ve teknolojik gelişmelerle birlikte gerçek kavramının nasıl bir değişime uğradığını oyuncu kimliği üzerinden tartışmaya açmaktadır.

Oyunculukta Gerçeğin Değişimi

Romantizme duyulan bir tepki olarak 19.yy'ın ikinci yarısında yükselişe geçen gerçekçi akım, oyun yazarlığında olduğu kadar oyunculukta ve rejide de etkili olmuştur. Tiyatronun topluma karşı sorumluluğuna dikkat çekerek bilimsel yönetime odaklanan uygulayıcılar biçimden çok öze önem vererek sahnede illüzyon yaratma teknikleri üzerine yoğunlaşmıştır (Şener, 2012). Sahne üzerinde gerçeklik illüzyonunun yaratılması için en etkili araçlardan biri oyuncudur. Yazar tarafından yaratılan oyun metnindeki karakterlerle seyircinin empati kurmasını amaçlayan gerçekçiler, somut yaşam gerçeğinin yansıtılmasını savunur. Gerçekçi tiyatrodaki oyuncunun sahnedeki amacı, gerçek hayattakine en yakın şekilde, sahici bir performans sunmaktır (Hull, 1985). Ülkemizdeki akademik oyunculuk eğitiminde temel alınan bir yöntem olan Stanislavski sistemi de böylesi bir gerçekçi bakışla oluşturulmuş ve oyuncunun sahne üzerindeki görevlerini belirlemiştir (Stanislavski, 2011a; Stanislavski, 2011b). Bu görevler, oyuncunun rol kişisiyle uyumlu duygulanımları, eylemleri, maruz kaldığı koşulları ve davranışları oluşturmasını üzerine kuruludur. Gerçekçi sahneleme biçiminde oyuncu gerçeğe yakın şekilde sahici bir performans oluşturmak için bu görevlerin üstesinden gelirken, dijital sahnelemeyle birlikte bu görevlerin daha komplike bir hal aldığı söylenebilir. Özellikle son otuz yıldaki hızlı teknolojik gelişmelerle birlikte oyunculuk mesleğinin özünde dönüşümlerin olduğu gözlemlenmektedir. Bu dönüşümün oyunculuk sanatındaki hangi dinamikleri nasıl etkilediğine bakmakta fayda vardır.

Dijital teknolojilerin özellikle tiyatro ve sinema gibi alanlarda kaçınılmaz bir şekilde yer alması, bu alanlarda birçok yeni meslek grubuna istihdam yaratmanın yanı sıra oyuncuların alışmış olduğu çeşitli parametreleri büyük ölçüde değiştirmiştir. Sadece sinemada kullanılan green-screen teknolojisi düşünüldüğünde bile bu değişim oldukça açık şekilde görülmektedir. Bu teknoloji ile birlikte oyuncu sinemadaki gerçek mekân ya da gerçek mekana yakın platoların yerine yeşil/mavi perdelerin önünde performan-

sını gerçekleştirilmektedir. Mekân algısına ek olarak gerçekçi kostümlerin yerini çeşitli kabloların ve alıcıların olduğu tulumlar alırken, oyuncunun karşısında olmayan bir karakterle iletişim kurması gerektiği bazı durumlar bile söz konusudur. Dolayısıyla sadece bu örnekten bile bakıldığında oyuncunun klasik biçimde gerçeğe yakın olma, rolü yaşama kavramlarında da bir değişimin varlığından söz etmek mümkündür. Çünkü klasik biçimde ‘gerçek’ten beslenen Stanislavski sisteminin öğretilerinden yola çıkıldığında yapay bir illüzyonun içinde var olmaya çalışan oyuncunun paradoksal bir durumla karşılaşması elzem görünmektedir. Bu paradoksu aşmak deneyim ve tecrübeyle mümkün olsa da yeni teknolojilerin ilerlemesiyle eş zamanlı olarak oyunculuk sanatının da dönüşmeye devam edeceği kesin görünmektedir. Dolayısıyla oyuncunun teknolojik bu unsurların varlığını bilmesi, teknik altyapıları üzerine araştırması ve imkanlar doğrultusunda deneyimlemesi son derece önemlidir.

Özellikle pandemi sonrasında artan bir ivmeyle yükselen dijital tiyatro ve performans üretimlerine bakıldığında da bu dönüşüm somut olarak görülmektedir. Örneklerle açıklamak gerekirse, dijital tiyatro türlerinden biri olan telematik performansta oyuncunun, oyun alanında projeksiyonla yansıtılan bir görüntüde yer aldığı görülür (Sermon, 1992). Bir başka tür olan sibermekan tiyatrosunda ise oyuncu bir chat odasına bağlanarak performansını gerçekleştirilmektedir (Jenik, 1997). Bazı üretimlerde oyuncunun sahne üzerinde mobil cihazlar aracılığıyla seyirciyle iletişime geçtiği gözlemlenirken (Muehleck, 2011), son zamanlarda oyuncunun dijital bir maske olarak tanımlanabilecek avatarlarla performansını icra ettiği de görülmektedir. Örneklerde görüldüğü üzere tiyatro tarihi boyunca sanatın neliği çerçevesinde maske üzerinden yapılan hakikat ve görünüş arasındaki ilişkinin tartışılması son yıllarda yeni bir boyut kazanmıştır. Günümüzde özellikle bilgisayar oyunları için geliştirilmiş metahuman uygulamasıyla birlikte kullanılan yüz tanıma sistemi aracılığıyla dijital maskelerin oluşması hakikat ile görünüş arasındaki farkın gittikçe kapanmasına neden olmuştur. Bu farkın kapanması metahuman uygulamalarının gerçek bir insanın görüntüsünden güçlkle ayırt edilen gerçekçi avatarlar yaratılabilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu çalışmada dijital maske uygulamasının gerçeğin ötesinde ve gerçeğin aşıldığı bir konumda sınıflandırılmasının nedeni de burada gizlidir. Platondan bu yana hakikati gizlemek için kullanıldığı düşünülen maske, günümüzde dijital araçlar sayesinde yeni bir hakikat alternatifi sunmaktadır. Gün geçtikçe artan teknolojik gelişmelerle birlikte hakikatin yeniden anlam kazandığı deyim yerindeyse hakikatin aşıldığı örnekler ortaya çıkmaktadır. Son zamanlarda geliştirilen ‘DeepFake’ teknolojisi de bunun örneklerinden sadece biridir. Bu teknoloji ile birlikte yüz değiştirme, yüz yönetimi ve ses klonlama gibi araçlar kullanılarak devlet liderleri ve politikacıların gerçekte olmayan söylemlerinin olduğu

videoların toplumu yanıltmak üzere kullanıldığı görülmektedir. Buradan bakıldığında gerçek-hakikat-sahte-taklit kavramlarının birbiriyle iç içe geçtiği, gerçeğe benzeyen ama gerçek olmayan yeni bir gerçeğin ortaya çıktığı söylenebilir. Bunu da gerçeği aşmak olarak tanımlamak mümkündür.

Peki maske ekseninde bakıldığında klasik kullanımı ve dijital kullanımı arasındaki fark oyunculuk açısından hangi dinamikleri değiştirmektedir? Gerçek ve hakikat kavramlarının yapıbozuma uğradığı bu dönüşümde gerçeğe yakın olmaya çalışan oyuncu kendini nasıl konumlandırmaktadır? Bu dönüşüm oyuncu açısından hangi zorlukları beraberinde getirmektedir?

Tiyatro alanında önemli kuruluşlardan biri olan American Theatre Wing'in komite üyesi Jim Glaub, oyuncuların kişisel becerilerini geliştirme açısından dijital tiyatronun oldukça yararlı olduğunu belirtmiştir. Ayrıca, oyuncuların dijital dünyayı anlamalarına ek olarak dijitalle ilişkin üretimleri nasıl gerçekleştireceklerine odaklanarak kendilerini yaratıcı sürece dahil ettiklerinden bahsetmiş, dijital üretime dahil olan oyuncuların bir oyuncudan fazlası olduklarını vurgulamıştır (Culwell-Block, 2020). Burada bir oyuncudan fazlası olmakla kastedilenin farklı becerileri edinmeyle ilişkili olduğu söylenebilir. Öyle ki oyuncu dijital teknolojinin getirisiyle birlikte birçok teknik sorumluluğun içinde yer almaktadır. Bu teknik sorumluluklar karakterin çeşitli davranışlarını ya da duygularını hissetmekten öte farklı bir oto-kontrolü ortaya çıkarmaktadır. Oyuncu klasik tiyatrodan gerçekçi öğelerin içinde gerçeğe yakınlaşmaya çalışırken, dijital teknolojilerle birlikte yapay bir dünyanın içinde gerçeğe yakınlaşmaya çalışmaktadır. Bu açıdan bakıldığında oyuncu farklı bir teknikle oynamaya hazır olmalıdır. Bu teknikten kasıt, çevresindeki tüm yapay ortamı hayal gücü yoluyla gerçekleştirmeye çalışan ya da yönetmenin oluşturmak istediği sonuca hakim olarak sonuç odaklı hareket etmekle ilişkili olabilir. Bu durum oyuncuya farklı katmanlarla birlikte çeşitli zorlukları da beraberinde getirmektedir. Bu zorluklardan biri oyuncunun üretim sonunda ortaya çıkacak ürünü, üretim aşamasında var etmesi ve ona göre performansını icra etmesi gerekliliğidir. Zorluklardan bir diğeri ise teknik tüm unsurların farkındalığıyla performansı icra etme zorunluluğudur. Ancak bu ve benzer zorlukların üstesinden gelmek, Glaub'un belirttiği gibi, oyuncuların yaratıcı süreçlerine ve kişisel becerilerine katkı sağlayabilir. Ayrıca bu zorlukların üstesinden gelmek teknolojik unsurlarla gerçekleştirilen performansları deneyimlemek ve tecrübe etmekle doğru orantılıdır.

Dijital Maske Uygulaması Olarak Metahuman Performansı

Dijital maske en geniş anlamıyla çevrimiçi veya dijital ortamda birinin kimliğini değiştirmek veya gizlemek için kullanılabilen bir tür yazılım veya teknoloji olarak ifade edilebilir. Kullanıcının yüzüne sanal maskeler

ekleyebilen yüz tanıma araçları, gizlilik/güvenlik nedeniyle kullanılan dijital arayüzler, sosyal medya filtreleri ve oyun avaturları gibi eğlence amaçlı kullanımların hepsi dijital maske örnekleri olarak sıralanabilir.

Dijital maskelerin oyunculukta kullanımı nispeten yenilikçi bir konsepttir. İlk uygulama örneklerinden birisi olan MetaLove projesinde video oyun teknolojisi için geliştirilen metahumanlar birer dijital maske olarak kullanılmıştır. Oyun karakterlerinin temsiliyetinin birer avatar aracılığıyla gerçekleştirildiği bu proje özgün bir dijital tiyatro örneği olarak karşımıza çıkar (Yılmaz, 2022). Tiyatroda sahne üzerinde ya da dijital ortamlarda bu tür teknolojilerin kullanılması karakter tasviri ve hikâye anlatımı açısından mümkün olan sınırların genişletilmesine olanak tanır. Bu tür 3D uygulamalar, avaturlar, dijital maskeler, oyuncuların fiziksel maskelerle elde edilmesi zor veya imkânsız olan fantastik veya diğer dünyalara ait karakterlere bürünmelerine olanak sağlayabildiği gibi mevcut olan fiziksel özelliklerden sıyrılarak dijital dünyanın araçlarıyla yeniden temsil edilmesi için kullanılır. Bunun yanında bu tür dijital uygulamalar geleneksel makyaj veya protezlerle görülemeyecek daha ince ve nüanslı ifadelerle olanak tanıdığı için kullanılabilir. Örneğin MetaLove projesinde de oyuncu etkin bir şekilde eylem halindedir, onun tasviri olan avatar da dijital araçlarla eşzamanlı olarak aynı devinim içindedir. Bu nedenle avatar tek başına bir animasyon karakteri işlevi görmez, oyuncunun yüzüne taktığı hareket kabiliyeti olan bir maske gibi eş zamanlı eylemlilik halinde olan bir temsil aracına dönüşür.

Bununla birlikte, oyunculukta dijital maskenin kullanımı bazı zorlukları da beraberinde getirmektedir. MetaLove projesindeki dijital performansa ilişkin oyuncu raporları incelendiğinde, bu zorlukların büyük kısmının oyuncuların birbirleriyle olan iletişimiyle ilişkili olduğu görülür. Kullanım gereği oyuncuların performanslarını yüz tanıma sistemi karşısında icra etmesi oyuncunun partnerini görememesine ve dolayısıyla etkileşime geçememesine neden olmaktadır. Teknik provalarda oyuncular bu konu üzerine rahatsızlıklarını belirtmiş, bunun üzerine oyuncuların açılırları karşılıklı bir şekilde konumlandırılmıştır (Ekim, 2022). Yaşanan bu rahatsızlığın oyuncuların gerçek yaşamdan uzaklaşmalarıyla ilgili olduğu söylenebilir.

Oyuncu raporlarındaki olumsuz bildirimlerden bir diğeri ise oyuncuların tüm bedenleri yerine, sadece yüzleriyle performansı gerçekleştirmeleriyle ilgilidir. Bu durum, oyuncuların kendini fiziksel aksiyon açısından kısıtlanmış hissetmelerine neden olmuştur. Ayrıca bedensel olarak özgür ifade etme konusunda da sınırlandırılan bir unsur olduğu oyuncular tarafından vurgulanmıştır. Teknik açıdan bir başka sınırlılık, kamera açısı nedeniyle oyuncuların başlarını 90 derece yan tarafa çevirdiğinde gözlemlenmiştir. Bu durumda yüz tanıma sistemi devre dışı kaldığı için oyuncuların

hareket sınırlılıklarını bilerek hareket etmesi gerekmiştir. Bu zorlukların neredeyse tamamı oyuncuların daha önceki yöntem ve deneyimlerine zıt bir üretimle karşılaşmalarından kaynaklanmaktadır. Ayrıca teknik gereksinimlere bağlı kalmaları nedeniyle rolü yaşama konusunda tereddütlü bir prova süreci geçirdikleri gözlemlenmiştir. Özellikle teknik provalar süresince oyuncuların fazla otokontrol geliştirdikleri tespit edilmiş, teknik provaların ardından performans sürecine kadar bu zorlukların doğru orantılı bir şekilde azaldığı gözlemlenmiştir. Tüm bu zorluklara rağmen oyuncuların teknik prova sürecinin ve performansı icra etmenin oyunculuk mesleği açısından geliştirici olduğu geri bildirimleri de alınmıştır.

Seyirci deneyimi açısından karakterlerdeki bu dijitalleşme konvansiyonel tiyatrodaki izleme alışkanlıklarının şekillendirdiği beğeni ve beklentileri karşılamayabilir. Bazı seyirciler bu uygulamaları dikkat dağıtıcı ya da gerçek dışı bulabilir. Genel olarak, MetaLove projesi oyunculukta dijital maske kullanımı güçlü bir araç olma potansiyeline sahip olmakla birlikte sanatçıların bu tür uygulamalara net bir sanatsal vizyonla yaklaşmaları önemlidir.

SONUÇ

Geçmişten günümüze taklidin en temel araçlarından biri maske olmuştur. Tarihi performans sanatından daha öncesine dayanan maskenin, temsil deneyimi açısından bir tür dönüşümü simgelediği söylenebilir. Ayrıca yapay yüz olarak tanımlanan maskenin hakikat ve görünüş arasında estetik bir farklılık yaratmasından kaynaklı hakikati gizlemek için kullanıldığına yönelik düşünceler bulunmaktadır. Dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte bu düşüncelerin de değişime uğradığı söylenebilir.

Maske, ister geleneksel (fiziksel), ister dijital olsun, tanıdık kişiyi yok etme ve oyuncunun yüzünü yenileyip ona yeni özellikler kazandırmak gibi niteliklere sahiptir. Bu nedenle DeepFake ya da MetaHuman gibi farklı dijital araçları yeni maskeler olarak tanımlamak mümkün görünmektedir. Dijital teknolojilerle birlikte yapay yüz yerini gerçeğe çok yakın, neredeyse ayırt edilemeyen gerçekçi yüzlere bırakmıştır. Böylelikle hakikat ile görünüş arasındaki fark giderek kapanmıştır. Dolayısıyla özellikle performans sanatlarında kullanılan maske ekseninde bakıldığında günümüzde gerçeğin sahnedeki temsiliyet bağlamında aşılına çalışıldığı örneklere rastlanmaktadır.

Teknolojik gelişmelerle birlikte dönüşüme uğrayan sadece maske değildir. Gerçeklik kavramına oyunculuk bağlamında yaklaşıldığında benzer bir dönüşümün baş gösterdiği söylenebilir. Bu dönüşüm oyuncunun geleneksel biçimde alıştığı ve sürekli üstesinden geldiği görevlerle ilişkilidir. Belirtilen görevler gerçekçi tiyatro akımının bir getirisidir ve gerçek hayat-

takine en yakın şekilde, sahici bir performansın temsiline dayanmaktadır. Teknolojik araçların kullanıldığı üretimlerle birlikte gerçek-hakikat-sah-te-taklit kavramlarının değiştiği gözlemlenmektedir.

Yeni teknolojilerin gelişmesiyle eş zamanlı olarak oyunculuk sanatının da dönüşmeye devam edeceği düşünülmektedir. Bu nedenle oyuncunun teknolojik unsurların varlığını bilmesi, teknik açıdan araştırması ve bu unsurları imkanlar doğrultusunda deneyimlemesi önemli görülmektedir. Bu teknolojilerden biri olan metahuman performansı bu çalışmada dijital maske uygulaması olarak adlandırılmıştır. Aslen bir oyun geliştirme aracı olan bu teknolojinin oyunculukta kullanımı yenilikçi bir konsept olmakla birlikte ilk uygulama örneklerinden biri MetaLove adlı metahuman performansıdır. Bu performansta avatarlar, oyuncuların fiziksel maskelerle oluşturması zor veya imkansız olan farklı karakterlere bürünmelerine olanak sağlamıştır. Performansta etkin bir şekilde eylem halinde olan oyuncunun tüm ifadeleri olduğu gibi metahuman olarak adlandırılan avatara anlık olarak aktarılmıştır. Dolayısıyla bu kullanım tek başına bir animasyon karakteri gibi işlev görmediğinden oyuncunun taktığı maske olarak bir temsil aracıdır.

MetaLove dijital performansının oyuncu raporları incelendiğinde, oyunculukta gerçeğin dönüşümü ve dijital teknoloji kullanımından kaynaklı bazı zorluklarla karşılaşmıştır. Zorlukların neredeyse tamamı oyuncuların daha önce karşılaşmadığı bir üretim süreci olmasından kaynaklanmaktadır. Teknik gereksinim nedeniyle özellikle prova sürecinde rolü yaşama konusunda sorunlar tespit edilmiş, performans sürecine kadar artan deneyim ve tecrübeyle bu zorlukların aşıldığı gözlemlenmiştir. Belirtilen zorluklara rağmen oyuncular dijital tiyatro/performans deneyiminin oyunculuk açısından geliştirici olduğunu vurgulamışlardır.

Sonuç olarak, dijital teknolojilerin tiyatro ve sinemanın içinde yer almasıyla birlikte oyunculukta gerçek kavramının değişime uğradığı gözlemlenmiştir. Buna ek olarak MetaLove gibi projelerin oyunculuk parametrelerini olumlu yönde değiştirdiği ve alışılmış görevleri, tanımları değiştirme gücüne sahip olduğu görülmektedir. Ayrıca dijital bir maske olarak görülebilecek bu performansın oyunculara çeşitli zorlukların yanı sıra geliştirici birtakım özellikler sunması önemlidir.

Bu araştırma sonucunda çevrimiçi teknolojilerin, farklı alanlar için geliştirilen metodolojilerin sahne sanatları alanındaki deneysel uygulamalara ilham verdiği görülmektedir. Kültürlerarası etkileşimin hiç olmadığı kadar genişlediği, dijital araçların ulusal sınırları yok ettiği, küreselleşmenin hız kazandığı günümüzde bu tür interdisipliner uygulamalar kendisinden sonra gelecek projeler için birer örnek teşkil etmektedir. Bu bağlamda MetaLove projesindeki video oyunları için geliştirilen metahuman tekno-

lojisinin dijital birer maske olarak kullanılması yöntem arayışında çıkmaza giren oyunculuk sanatında alternatif uygulamaların olasılığını tartışmaya açmıştır. Konvansiyonel tiyatronun uygulamada tekdüzeliğe girdiği bir dönemde dijital tiyatro oyunları hem izleyici hem de uygulayıcılar için birer alternatif olarak tiyatro sanatına soluk aldırılmıştır. Yenilikçi uygulamalar yaratıcı sanatçıların enerjisiyle birleşip seyircinin ufkunu açmıştır. Video oyun teknolojileri sayesinde hayatımıza giren metahumanların dijital tiyatrodaki birer maske olarak kullanılması oyuncunun konvansiyonel tiyatronun bir gereği olarak sahne üzerinde yaratmaya çalıştığı gerçeklik algısında bir kırılma yaşanmasını sağlamıştır. Yüzyıllardır oyunculuğun değişmeyen tartışma başlıklarından biri olan gerçekçilik algısı bu sayede bir nebze de olsa dönüşüme uğramıştır. MetaLove adlı dijital performans izleyicinin gerçeklik algısında dijital bir kırılma yaratarak yeni gerçekliğin dijital dünyadaki izlerini sürmektedir.

KAYNAKÇA

- Aristoteles. (1987). *Poetika*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bevis, Matthew. (2018). *Komedya*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Camilleri, Frank. (2015). Towards the study of actor training in an age of globalised digital technology. *Theatre, Dance and Performance Training*, 6/1, 16-29.
- Culwell-Block, Logan. (2020). 8 Tips for How to Create Streaming Theatre. *Playbill*, Erişim: 16.01.2023. www.playbill.com/article/8-tips-for-how-to-create-streaming-theatre
- Ekim, Neslihan. (2022). PerforMeta'nın İlk Metahuman Performansı "Metalove": Geleceğin Tiyatrosu mu, Modern Bir Arayış mı?. *Tiyatro Dergisi*, Erişim: 12.12.2022. <https://tiyatroidergisi.com.tr/performetanin-ilk-metahuman-performansi-metalove-gelecegin-tiyatrosu-mu-metamodern-bir-arayis-mi/>
- Hull, Loraine. (1985). *Strasberg's Method As Taught By Lorrie Hull*, Barnsley: OxBow Pr.
- Jenik, Adriene. (1997). Desktop Theater. *Arizona State University*. Erişim: 16.01.2023. <https://ajenik.faculty.asu.edu/content/desktop-theater-1997-2002>
- Karaboğa, Kerem., Arıcı, Oğuz. (2014). *Maske Kitabı*. İstanbul: Habitus Kitap.
- Muehleck, Chance. (2011). The Attendants. *Nerve Tank Media*. Erişim: 18.01.2023. <http://www.nervetank.com/the-attendants>
- Roznowski, Rob. (2015). Transforming Actor Education in the Digital Age. *Theatre Topics* 25/3, E-1-E-7.
- Sermon, Paul. (1992). Telematic Dreaming. *Medienkunstnetz*. Erişim: 20.01.2023. <http://www.medienkunstnetz.de/works/telematic-dreaming/>
- Stanislavski, Konstantin. (2011a). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stanislavski, Konstantin. (2012b). *Bir Karakter Yaratmak*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şener, Sevda. (2012). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Yılmaz, Ahmet Ayaz. (2022). Post-Truth Çağ: Gösterimde Hibrit Arayışlar ve Bir Tarihsel İlk, Metalove Performans İncelemesi. *Mimesis-Dergi*. Erişim: 12.12.2022. <https://www.mimesis-dergi.org/2022/09/post-truth-cag-gosterimde-hibrit-arayislar-ve-bir-tarihsel-ilk-metalove-performans-incelemesi/>

BÖLÜM 5

RESSAM İMREN ERŞEN VE RESİMLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Selda ALP¹

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Anadolu Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü, Eskişehir,
Türkiye, E-posta: salp@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6959-145X

İmren Erşen 1939 yılında öğretmen bir anne ile ziraat yüksek mühendisi bir babanın kızı olarak Almanya'nın Berlin şehrinde dünyaya gelmiştir. İlk, orta ve lise eğitimini Eskişehir'de okuyan sanatçı ardından Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde tamamlamıştır. Çocukluk yıllarından itibaren babası ve halasının yaptıkları resimleri izleyerek sanat hayatına başlayan sanatçı, Ortaokul ve lise yıllarında empresyonist ressamların eserlerini kopyalayarak yaptığı çalışmalarıyla resim yeteneğini geliştirmiştir. 1967 yılında Refik Epikman'ın TA Derneği'ndeki atölye geleneğiyle karşılaşmış; Epikman'ın atölyesinde desenle başlayan resim macerası Lütfü Günay'dan aldığı boya dersleriyle 1972 yılına kadar devam etmiştir. 1968 yılında kadın ressamlar grubu olan Altılar Grubu'nun üyesi olmuştur. Sanatçı ilk desen sergisini 1968 yılında Nurtaç Özler ile birlikte açmış, ilk kişisel sergilemeleri ise 1978 yılından itibaren bugüne değin sürdürmüştür¹. 1969-70 yıllarında Smithsonian Üniversitesi'nden Paul Ligren'in düzenlediği baskı teknikleri atölyesine üç ay boyunca katılmıştır. 1972 yılında ressam Refik Epikman'ın davetiyle Birleşmiş Ressamlar Heykeltıraşlar Derneği'ne üye olmuştur. Eşref Üren'e duyduğu saygıyı her fırsatta dile getiren sanatçı Sıtkı Erinç ile birlikte Üren anısına bir kitap hazırlamıştır.

1985 yılında İtalyan Hükümeti'nin bursuyla gittiği Floransa kentinde sokakları ve anıtsal yapıları; Lorenzo de Medici Güzel Sanatlar Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki atölye hocasının izniyle de Uffizi Galery ve Floransa Tasarım Merkezi'nde (Disegno Centre) birçok desen çizmiştir. 1998-2000 yıllarında Paris'te *École Nationale Supérieure Des Beaux-arts* ve *Académie de la Grande Chaumière*'de serbest desen derslerine katılmıştır². Halen çalışmalarını Ankara'daki atölyesinde sürdüren sanatçı 2023 yılına dek elliden fazla kişisel sergi açmıştır.

Eskişehir İmren Erşen Oya Müzesi'nin açılması girişimleriyle tanıştığım Erşen, her koşul ve şartta bıkmadan usanmadan tamamladığı çalışmalarıyla ve insana çalışma şevki aşıl原因an bir sanatçıdır. Yaşam enerjisiyle çevresini kendisine hayran bırakan Erşen'in bu özelliği eserlerinde de görülmektedir. Toplumda yaşanan olaylara duyarlı, benzerlik ve zıtlıkları aktarabildiği birçok farklı konuyu akrilik, pastel, suluboya ve yağlıboyalarda ele almıştır. Renkli kişiliğini yansıtan canlı parlak boyalarla tamamlanan eserleri, kendi deyimi ile kurallar ve mantığıyla ele aldığı çalışmaları hiç kimsenin dikkatini çekmeyen bir gecekondü mahallesinde, zeytin ağacında, vazodaki çiçekte veya balkonunda bakınan bir kadına dönüşebilir. Sanatçının ele aldığı konular bunlarla sınırlanmaz. Deniz kenarı izlenimlerini betimlediği deniz resimleri, yakamoşlar, gökyüzü resimleri, tiyatro

1 1978 yılında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açmıştır. Erşen, İ. (2016), *Desenler 1967-2016*, Sergi kataloğu, s.642.

2 Sanatçıyla yapılan görüşmeden alınmıştır.

sahneleri ve balerinler, Muğla pazarları ile sokakları, köy pazarlarındaki satıcı kadınlar arasında geçirdiği anları ve yaşadığı olayları resmetmeyi sevmiştir. 1978 yılından itibaren 1988 yılına dek her yıl düzenli olarak gittiği Urfa'nın sokakları ve insanları onun tuvalinin bir parçası olmuştur. Başlı çiçekli kadınlar serisinde Muğlalı Çomakdağı ve İkiztaş köylerinin Türkmen kadınlarını ele alır. Sanatçı sanatını şu cümlelerle açıklamaktadır:

“Çevremde her gün pek çok insan, ilişki ve nesnelere görüyorum. Onlarla iç içeyim. Onlar her an değişim ve devinim içindeler. Resim yapan biri olarak ben, bu çevreye bakıyorum, ondaki bütün benzerlik ve zıtlıkları biçimsel olarak ortaya koymak durumundayım. Algıladıklarımı çizgi ve renklerle somutlaştırıp plastik değerlere ulaşturmaya çalışıyorum. Aslında doğadaki her şeyi görebilmek, çizebilmek ve boyayabilmek isterdim. Dünyanın en aç organı gözdür bence, doymak bilmez! En basit malzemesi ise kağıt ve kurşun kalem. Ve sarı, kırmızı, mavidir; kullanabilirsek eğer...”³

Gündelik yaşamı içinde dikkatini çeken olaylar, gecikondular, natüromortlar, portre ve nesne gibi resim yapma dürtüsünü harekete geçiren karşılaştığı olay ya da kişi O'nun desenlerine dönüşmüştür. Bu konular sanatçının eserlerinde bazen desen, akrilik, pastel ya da yağlıboya malzeme ile yapılmış olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserlerinde bazen renklerin birbirleriyle uyumu, bazen çizginin dengesi, karmaşık ya da basit biçim diliyle kullanılmaktadır. Bazı tablolarındaki doğaya bağlılık ya da uzaklaşma isteği doğrultusunda kendi mükemmeli tasvir edene dek tekrar tekrar uğraşır. Sanatçı için bir resmi bitirmek kolay değildir. İlgisi dahilinde titiz, zor beğenen ve kusursuz betimleme isteğiyle, gözlemciliğini ortaya koyduğu kusursuz kompozisyonlarını oluşturmada oldukça başarılıdır. Resimlerinde renk ve figür dengesi önemseydiği kavramlardır. Figürlerin detaylarını belirgin renk çizgileriyle sadeleştirerek tasvir eder. Açık havada çalışmayı seven sanatçı bu özelliğini şu cümleleriyle anlatır:

“.....Açık havada olmak bana, canlılığı, değişimi, hareketi, çeşitliliği zengin bir biçimde duyumsatırken, çalışmalarımın değişimini de sağlıyor. Atölyede ise mantığım öne geçiyor: kurallar; kurallar; kurallar...”

Sonuçta, yaptığım işlerin samimi, diri, dinamik ve heyecan verici olduklarına inanırsam, ancak o zaman resimsel bir sonuca vardığımı düşünebiliyorum. İşte böyledir bu hikâye...”⁴

2009 yılında açtığı “Bahçeler ve Çiçekler” sergisi kataloğunda sanatçı seçtiği konuları nasıl elelediğini, çevresinde ilgisini çeken her şeyi gördüğünü unutmadığını, güçlü hafızasını ve mükemmeliyetçi yanını aşağıdaki cümlelerle anlatır:

“Bugüne kadar tanıklığını yaptığım, yaşadığım her şey dağarcığımda. Öyle zamanlar oluyor ki; hiç önemsemediğim bir düşünce, bir durum, olay veya

3 Erşen, İ. (1988), *Emlak Bankası sergisi kataloğu*, s.2.

4 Erşen, İ. (2009), *Bahçeler ve Çiçekler sergi kataloğu*, s.2-3.

kişi, ilişki, nesne, biçim, renk, ne olursa olsun; sonradan büyülenip gelip beynime, ruhuma birden oturuveriyor. Sonra? Sonra yavaşça, bazen de hırs-la sarılıyorum ona, sanki başka önemli hiçbir şey yokmuşçasına! Bulduğunu evirip, çevirip, didikliyorum. Sorguluyorum, zorluyorum, bazen parçalayıp yok ederken, yerine başka şeyler koymaya çalışıyorum. Olmuyor, olmuyor! Bu karışıklıkta ne aradığım henüz belirsiz.

Gözlemliyorum; durmadan çizip, karalayıp, boyuyorum. Pek çok çalışmanın ardından yaptıklarımın hepsini tek tek, defalarca inceliyorum. Başlamak için bir ikisini seçiyorum. Artık seçtiklerimin içine dalıp kaybolabilirim. Ama, bu öyle bir içinde olmak ki; bir yandan gözleyip, arayıp daha bir kavramaya uğraşırken, aynı anda resimsel olmayanları ayıklayıp, atıyorum. Bu ayıklamayı bazen formu basitleştirerek, çizgileri sadeleştirerek, bazen perspektifi yok sayarak veya bozarak, renkleri istediğim, hissettiğim gibi boyayarak yapıyorum. Sanki hem doğaya bağlıyım hem de doğadan uzaklaşmaktayım.

Daha sonra, çalışmalarımı atölyede tekrar tekrar, yeniden düzenleyip mücadeleye devam ediyorum “Artık tek nokta bile koyamam!” deyinceye kadar...”⁵

Yukarıdaki cümlelerden anlaşıldığı üzere sanatçının konuları seçerken ki titizliği, özgür olma isteği, içinden geldiği biçimde resmin klasik kurallarını görmezden gelmesi bazen basitleştirmesi bazen soyutlaştırması ya da doğaya dönmesini anlatmıştır. Sanatçı 56 yıllık sanat serüveninde O’nun eğitmenliğini üstlenen Refik Epikman ve Lütfü Günay ve Eşref Üren’e saygısını kendisiyle yapılan röportajlarında ve yazılarında dile getirmektedir:

“Desen tutkumu ilk hocam Refik Epikman’dan, boya resmi olanaklarını, doğadan çalışmayı ve pek çok resim tekniklerini hocam Lütfü Günay’dan öğrendim. Kendisine çok borçlu olduğumu bilerek şükranlarımı iletebilmek beni sevindiriyor. Tüm varlığı sadece resim olan Eşref Üren Hoca’nın doğaya, sanata, hayata bakışını yakından izleyerek bir dostluğu yaşamak ve yaşatmak benim için unutulmazdı.”⁶

Birçok Türk ressamı gibi İmren Erşen’in resimlerinde de çıplak modelden yaptığı çalışmalar bulunmaktadır. 1998-2000 yıllarında Paris’te *École Nationale Supérieure Des Beaux-arts* (Paris Güzel Sanatlar Akademisi) ve *Académie de la Grande Chaumière*’de resim derslerinde canlı modelden çalışmıştır⁷. Buradaki atölye çalışmalarını sanatçı şu cümlelerle anlatır: “Bir pozun hızlı bir biçimde tuvale aktarılmasının oldukça güç olduğunu söyleyen sanatçı, bunun için çizme yöntemini iyi bilen ve çizgiyi sınırlarından kurtarmayı başarabilmem gerekiyordu”, der⁸. Sanatçının yaptığı bu dönem çıplakları kraft kağıtlar üzerine akrilik boyalarla oluşturmuştur. Bir

5 Erşen, İ. (2009), Bahçeler ve Çiçekler sergi kataloğu, s.2-3.

6 Erşen, İ. (2016), *Desenler 1967-2016*, 50. Yıl Sergisi. Ankara, s.2-3.

7 *Académie de la Grande Chaumière* 1904 yılında Paris Montparnesse’de bulunan bir sanat okuludur.

8 Sanatçıyla yapılan görüşmeden alınmıştır.

tabure üzerinde poz veren modeller ile uzanan kadın ve erkek figürlerinden oluşan bu resimlerinde hızlı ve çizgisel fırça darbeleri kullanılmıştır. Kraft kâğıdın kahverengi rengi üzerinde pastel renklerdeki akrilik boya- larla tasarlanan figürler siyah boya ile kontürlenmiştir. Paris'ten Ankara'ya döndükten sonra 10-28 Nisan 2000 tarihleri arasında Ziraat Bankası Sanat Galerisi'nde açtığı sergi kataloğunda sanatçının resimleri üzerine yazdığı giriş yazısında Lütfü Günay bu tablolar için düşüncelerini şu cümlelerle aktarmıştır:

“Daha önce, model karşısında çizdiği durağan desenlerin tersine, çok hareketli bu figürler; kat edilen yolun bir özeti gibi. Akrilik boyanın örtücü özelliği ile, İmren Erşen'in hırçın fırçasının buluşması resmin, çizginin sınırlarından kurtulup, geniş yüzeylere yayılan, soyulaştırılmış lekelerle ulaşmasını sağlıyor. Anatomik yapı, çocuksu bir deformasyon sonucu, açık ve koyu lekelerin de yardımıyla, ağırlıksız yumuşak bir “kütle ve hacim” oyununa dönüşüyor.”⁹

Günay, yukarıdaki cümlelerde belirttiği gibi sanatçının bu sergisinde geniş yüzeylere sürülen boya- ların lekeli bir yaklaşımla ele alındığını; titiz çalışmalarının aksine soyut lekeli bir anlayışı deneyimlediğini söyleyebiliriz. 1950 li yıllardan itibaren büyük kentlerde ortaya çıkan gecekondu- lar Türk sanatçıların resimlerinde 1968 yılından itibaren resimlenmeye başlamıştır. Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Turan Erol, Nuri İyem, Nedim Günsur, Fethi Arda, Lütfü Günay ve İmren Erşen'in resimlerinde karşımıza çıkan gecekondu- lar birbirinden farklı özelliklerle betimlenmiştir. Ankara'da birlikte çalıştığı Lütfü Günay'la birlikte kentin gecekondu semtlerini sıkça ziyaret eden Erşen bu konuya yönelmesinin nedenlerini şu cümlelerle anlatmaktadır:

“Gecekondu- ları ilgilim 1970'lerde başlar. Hafta sonları önce Ulus-Bent- deresinden başlayıp, eski konservatuar yönünden Cebeci Asri Mezarlığına kadar sağlı, sollu veya Bentderesi caddesindeki kavşak ışıklarından ya Hamamönüne yahut Çiçin bağlarına doğru ya da Altındağ'ın Dışkapı tarafına arkadan dolanıp sokak aralarına yönelir, bazen de Mamak'tan taa Kayaş'a kadar gider, boyalı eskizler alırdım. Bu eskizleri çini mürekkeple çizerek, genel görüntüyü lekeler halinde yağlı pastelle boyardım. O zamanlar hocam Lütfü Günay'da aynı konuyu işliyordu.

Zamanla evlerin yapılarını anlamaya, birbirleriyle bağlantılarını, çatıları, kapı, pencere, balkon gibi detayları görmeye, resimlerime koymaya başladım. Ayrıca, dostluklar kurdum. Hayat hikayeleri anlatıldı. Çay-kahve içtim, bazlamalar yedim. Evlerin önünde, sokakların aralarında oturup meraklı çocukların, gençlerin etrafımı sarıp beni izlemelerini, konuşmalarını, ten- kitlerini dinledim. Sonunda anladım ki, kondunun bizzat kendisi de içinde yaşayanlar gibi canlı, dinamik ve değişken. Bu benim için çok çekiciydi ve uzun süre kondudan başka hiçbir konu boyamak istemedim. Çalışmalarımı

9 Günay, L. (2000), *İmren Erşen Resim Sergisi*, 10-28 Nisan 2000, Ankara: Ziraat Bankası Sanat Galerisi.

yerinde bitirmeye gayret ettim. Onlarca çizdim, boyadım, sergiledim. Sonra birileri “yeter” diye dokundurdu! Bende, içimi dinlemeden “evet, yetti” dedim ve 6-7 yıl kondulara gitmedim, gidemedim.”¹⁰

1993 yılında açtığı sergilerinde sanatçının resimlerinde ele alınan yer çoğunlukla Ankara'nın gecekondularıyla ünlü bölgesi Altındağ bölgesidir. Bu manzaralarında figür kullanılsa da asıl konu evlerin yerleştirilişi ve renklerin uyumu, bölgenin birbirleriyle bağlantılarıdır. Çatılar, elektrik ve telefon tellerinin bağlantıları, aralarına koyduğu iplere serili çamaşırlar, perspektif, çoğunlukla mavi gökyüzüne uzanan beyaz, mavi, kırmızı, yeşil, bej gibi renklere boyanmış evler ve çatıların birlikteliği, bu evlere sürülmüş siyah renkli akrilik kontürler dikkati çeken ilk özelliklerdir¹¹. Bunların arasında yaşanan hayatlar ikinci planda da olsa bu evlerdeki yaşamı renkle veya evin kendisiyle kurgulamıştır. Sanatçının resimlerinde evlerin yalnızlığı içinde yaşanan yaşamlarla kurgulanmıştır. 2000 yılından sonra gecekonduları tekrardan boyamaya başlayan sanatçı bu konuya olan ilgisini edata tarihi mirasa sahip çıkmak ve gecekonduları sonraki kuşaklara aktarmak olarak gördüğü için çizdiğini uzun uzun anlatır:

“...Bütün evlerin her biri bir başka hikâye anlatır size. Gecekondu bir-birleriyle konuşur gibidir. Bazı evler ise suskundur, küskündür; gözlerine mül çekilmiş kişiler gibi, beyaz perdeleri hep kapalıdır; hiçbir yere bakmaz, görmez, etrafta olan bitene karışmazlar. Bazıları ise dedikoducudur; birbirlerinden hiç ayrılmayan genç eltilere benzerler. Birinin damı, diğerinin çamaşır astığı yer olabilir. O balkonun yarısı neden mavidir, bilinmez, demirle başlayan balkon, tahta perde veya kartonla bitebilir. Pencere düzeninde de hiç yeknesaklık yoktur. Kapı, pencere ile dip dibe olabilir. Hiçbir yerde malzeme, renk, oran, düzen, büyük -küçük ilişkisi bulunmaz, ama durum çeşitlilik ve sürprizler hazırlar size. Çatılarda bir başka alemdir. Kim kimin üstünü örter, nerede biter, bilinmez. Tuğla ile başlayan, teneke ve naylon örtülerle bitebilir. Bacalar, soba boruları “neden burda, böyle acaba?” sorusunu sordurur durur. Görünürde tüm bunlar gecekondudaki bir başka yaşamın varoluş simgeleridir. Hal böyle olunca, son resimlerimde bu canlı dinamik gecekonduları, ayıklayıp, sadeleştirerek, somuttan soyuta giden resimsel yolda kendimce, simgeleştirmeye çabalıyorum.

Gelecekte, bildiğimiz gecekonduardan belli ki hiçbir kalmayacak! Yeni apartman tipi kondular oluşacak. Yeni apartman tipi kondular oluşacak. Yıgımların büyük kentlere göçü ise, önlem alınmazsa, hiç bitmeyecek... Öyleyse, gelecekteki yeni gecekondu resimlerine merhaba!... ”¹²

Gecekondu resimleri yanında sanatçının önemli resimlerini topladığı desenler kataloğu sanatçının birçok farklı teknikte eserlerini ürettiğini bize göstermektedir.

10 Erşen, İ. (2010), Gecekondu, Ankara.

11 Binzet, C, (Tarihsiz), *İmren Erşen inadına yaşayan destansı ağaç: zeytin ağacı*, sergi kataloğu, s.2, Ankara.

12 Erşen, İ. (2016), *Desenler 1967-2016, 50. Yıl Sergisi*. Ankara, s.2-3.

“...Bazı sanatçılar için desen çizmek bir tutkudur. Benim içinde öyledir. Çevremde bulunan, bildik sıradan nesnelerin dahi desenini çalışırım. Bunu boyayacağım resimlerine hazırlık olsun diye değil, nesnenin, içimden geldiği gibi, sadece çizimini gerçekleştirmek için yaparım. Desen yaparken kullanılan malzeme basit bir kağıt ve kurşun kalem olabilir. Bu durum aslında, sanatçıya hem büyük kolaylık hem de özgürlük sağlar. Öte yandan; içinden geldiği gibi çizmek bazen sanatçıyı çizginin ardından sürükler ve zorluklara da kapı aralar.

Sanatta fiziki, nesnel veya optik dediğimiz görüntüden uzak bir yoruma ulaşmak için doğadan pek çok etüd yaparak desen çizmeye ağırlık vermek gerektiğine inanıyorum. Günümüzde çevremde her şey değişiyor, yenileniyor ve yitiyor. Değişen, belirip kaybolan görüntülerin olumlanması ya da sabitlenmesi, desen çizmeyi kanımca zorunlu kılıyor.¹³

İmren Erşen birçok sanatçının görmezden geldiği kendi sanat hayatını izleyiciye anlatma görevini üstlendiği “Zamanın kapısında” sergisinde 1976 ile 2012 yılına dek yaptığı sergilerinden bir araya getirdiği eserlerini sanatseverlere göstermiştir. Bu sergiyi şu cümlelerle anlatmıştır:

“...Geçip giden kırkbeş yıllık uğraşımı içeren bir katalog hazırlama fikri bu saptamalar sonucunda doğdu. 1976 ile 2012 yıllarını kapsayan yayınlanmış, örneklerimden toparlayabildiklerimle izleyiciye bir yol döşemeye kalktım. Galiba, sahip olunamayan zamanlara böylelikle ulaşmak mümkün olacak..”¹⁴

Bu cümlelerinden anlaşılacağı üzere sanatçı nasıl bir resim serüveninden geçtiğini onu tanıyan ya da tanımayanları düşünerek göstermektedir. Onu tanıyan Lütfü Günay sanatçının resimlerini şu cümlelerle anlatır:

“İmren’in resmini her görüşte, rahmetli iki sanatçıyı anımsarım. Refik Epikman ve Eşref Üren. Benimle ve bu iki değerli ressamla çalışmış olan İmren’in resmi, üçümüzden aldıklarının, kendi yeteneği ve yaratıcılığı ile harmanlanmış, özgünleşmiş bir sentezidir. İmren, resimle yatıp resimle kalan bir sanatçıdır. Çok çalışır, bu işi ciddiye alır. Özel yaşamındaki titizliği, resimlerine de yansır.”¹⁵

SONUÇ

Gecekondu yaşamının anlatıldığı kitapların kapak resimlerinde adından söz ettiren sanatçı Ankara ve gecekondu kelimelerinden sonra ilk akla gelen isim olmuştur¹⁶. Sanat hayatında en çok ele aldığı konular arasında yer alan Ankara gecekondu, orada yaşayan kadınlarla kurduğu ilişkiler ve onların dünyalarını anlamaya dönük kişisel çabaları resimlerinde renkli ve hoş dünyalara dönüşmüştür.

13 Erşen, İ. (2016), *Desenler 1967-2016*, 50. Yıl Sergisi. Ankara, s.2-3.

14 Erşen, İ. (2012), Zamanın kapısında, sergisi kataloğu, s.2.

15 Erşen, İ. (2012), Zamanın kapısında, sergisi kataloğu, s.2.

16 Tansu Şenyapılı, “Baraka” dan Gecekonduya Ankara’da Kentsel Mekanın Dönüşümü: 1923-1960, İstanbul: İletişim yayınları, 2004 teki kapak resminde Ankara Gecekondu tablosu kullanılmıştır.

Sanatçı hayalden resim yapmadığını sadece gördüğünü resmetmeyi sevdiğini söylemektedir. Muğla'nın Çomakdağ ve İkiztaş köylülerinin gülen yüzleri, çiçeklerle ve oyalı yemenilerle süslenmiş rengarenk başlıkları ile mutlu yada hüznü anlarını 13-27 Ekim 2022 tarihinde Ankara Cumhuriyet Vakfı Kültür Merkezi'nde açılan "Başı Çiçekli Kadınlar" sergisinde göstermektedir. Uzun yıllardır gezilerinde karşılaştığı eskizlerle ölümsüzleştirdiği çoğunlukla tekli ya da birden çok kadınların birlikte ele alındığı tablolarla vazolara ya da saksı çiçeklerine bakan, bazen yemenilerinin arasına yerleştirdikleri çiçeklerle bazen yaşlılıklarıyla yüzleşmektedir. Sanatçının resimlerinde kadınların en önemli aksesuarı olan oyalı yemenilerdir. Bu resimlerde sanatçının tuvaline yaşadıkları köylerde ya da Bodrum pazarlarında karşısına çıkan Muğlalı yörük kadınlardır. Figürlerin başlarındaki sıra dışı büyüklükteki boyutları ya da uyumlu renkleriyle dikkati çeken çiçek motifli oyalarla zenginleştirilmiştir. Yörenin kadınlarının oyalarda dışında boyunları renkli boncuklardan yapılmış kolyeleriyle süslenmiştir. Kadınlara buldukları mekanlarda çocuklar, çamaşırlar, çiçek motifleriyle süslü kumaşlar veya arka fonlarına konulan yemeliler ile çiçekler eşlik etmektedir. Bir şeyler yerken veya içerken, çamaşır asarken, yemek hazırlığında, poz veren gündelik yaşamları içinde ele alınan kadın portreleri Matisse ya da Lautrec'in resimlerindeki gibi yalın ve çizgisel biçimde ele alınmıştır. Sanatçı kırmızı, mavi ya da pastel tonlarını bu kadın portrelerini oldukça sevmektedir.

Erşen, kendisiyle yapılan röportajda Anadolu kadını için oyanın farklı bir yeri olduğunu söylemektedir: "*Oya, Anadolu kadınının kırsal kesimdeki geleneksel yaşam biçimine, duygularına, beğeni ve isteklerine onların acı, ölüm ve sevinçlerine işaret ediyor. Kadın oyayı doğaya bakarak içinden geldiği gibi duygularla işler. Bu nedenle oya, kadının olumsuzlukları yorumlama yolu, konuşma dili, hatta sessiz çığığıdır. Bu kültürel mirasa sahip çıkma bilinciyle, dünyada da bir ilk olan Oya Müzesi'ni kurduk. 'Yer Gök Oya' sözümüzle de bu zenginliğimizi halka sunuyoruz. Yakında oya işlemeyi öğretmek için atölye de kuracağız.*"¹⁷

Sanatçının bu düşüncelerini gösteren tablolarında kadın portrelerinin başlarında oyalı yazmaların bulunması kaçınılmazdır. Çünkü sanatçıya göre yukarıda da belirtildiği gibi kadının duygularını aktarmadaki zenginlik işlediği oyalarda gizlidir. Kadının başına taktığı yemenilerin renkleri ve kenarlarındaki oyalarda ölüm, acı, sevinç ve aşklarının izlerini taşımaktadır. Fikret Mualla etkisini yansıtan tek renk boyanmış resimler yanında canlı renkleri ile dikkati çeken ifadeci resimler olarak sanatçının repertuarında yer bulmaktadır. Figürün iç dünyası yansıtan bu resimlerde desenin sağlamlığı sanatçıya ifadeci resimlerde hareket rahatlığı sağlamaktadır.

17 Yaşar, Sena (2022) EBB İmren Erşen Oya Müzesi konuklatını bekliyor, <https://www.cumhuriyet.com.tr/kultur-sanat/ebb-imren-ersen-oya-muzesi-konuklarini-bekliyor-1962386>(Erişim tarihi 28 Temmuz 2022)

İmren Erşen'in yazlarını geçirdiği Bodrum'un farklı köylerine yaptığı seyahatleri sonucu dikkatini çeken ağaç gövdeleri ya da köylülerin anlatımlarından yola çıkarak bulduğu asırlık ağaçlar bu desenlere konu olmuştur. Bu eserler 2006/2005 yılında açtığı "İnadına yaşayan destansı ağaç: zeytin" adını verdiği sergisinde izleyiciye sunulmuştur. Ağaç portreleri adını verdiği desenleri sanatçının ağzından şöyle anlatılmaktadır: "*Dağ tepe dolaşır zeytin ağaçlarının floralarını inceledim. Bu süreçte gördüğüm ağaçların portrelerini yaptım. Onların birbirinden farklı gövdeleri...*" Sanatçının bu resimlerinde dikkati çeken ilk özellik zeytin ağaçlarının birbirine benzemeyen gövdeleridir. Tek ya da çift gövdeli canlılığını yitirmiş gibi görünen ağaçların yaşam azmi yatay ve dikey çizgilerle, açıkly koyulu tonlamalarla Erşen tarafından kayda alınmıştır. Ağaç dallarının göğe doğru yükselen dallarının üzerine eklenen yapraklar ölümsüz zeytinin kutsallığını göstermeye çalışır gibi Bitez, Yalıkavak, Gümbet, Geriş, Konacık, Gökçebel, İslamhaneleri, Mumcular gibi Bodrum'un köyleri ve mahallerinin isimleri kişilik kazanmıştır. Erşen'in resimlerinde sıradan bir ağaç gövdesi sanatsal bir yapıya dönüşmektedir. Sanatçının desenlerinden sonra onlar artık sıradan bir ağaç olma özelliğini yitiren zeytin ağaçları, onları bulmak isteyen gidip yerinde görmek isteyen arayıp bulmak zorunda olduğu birer adrese/bireye dönüştürülmüştür. Akademik resim kurallarına bağlılığını ve titiz çalışma prensibini gösteren bu desenler renksizdir. Bu çalışmalar bize tıpkı kendi gibi yaşlı gövdeleriyle ve sonsuzluğa direnen yeşil yapraklı dalları hayal ettirmektedir.

Sanatçının seri resimleri zeytin ağacı portreleri, bahçeler, çıplaklar, gecekondular, natürmortlar ve standart kadın olmak I-II-III adını verdiği resimleridir. 2007 yılında "Öteki" adıyla sergilenen bu resimlerinde kadın çiçekler arasında ve çıplaktır. Seyirciyle temas eden gözleriyle bakan figür hepsinde ayrı gri-mavi-siyah renklerdeki fon önünde konulmuştur. Hepsinde kullandığı çiçek motifleri ve yapraklar aynıdır. İri çiçekler arasında kadın bizi Matisse'in çiçek benek-kadın ve renk üzerine çalıştığı resimlerini hatırlatır. "Öteki" sergisinde "Bilinmez denize atlamak" tablosunda yosunlar arasında tüm bedeniyle suyun altına doğru inmekte olan çıplak bir kadın figürü anlatılırken; "En tepeye çıkmak" tablosunda ise denize atlamak resminin aksine gökyüzüne doğru yükselen bir kadın figürü gösterilmiştir. Geriye uçuşan saçlarıyla rüzgâra doğru kendini bırakan figür göğe yükseliş konulu resimleri anımsatmaktadır. Bu tablolarının her ikisi de 2006 yılında, akrilik boyalarla boyanan, 190x90 cm. ölçülerindedir. Resimlerin her ikisi de sanatçının ruh halini yansıtan, bazen çevresindeki görmezden gelircesine kendini serin sulara bırakan mutsuz bir insanı, diğerinde ise yılmayan ve umutları olan sanki yeniden dirilen ya da yenilenen kendi gösterilmiş gibidir. Ekspressif bir anlatı olan bu resimler sanatçının deniz kenarında yaptığı resimlerdir.

Sanatçının kendini anlattığı sergi kataloglarında samimi duygularla ve bilimsel bir yaklaşımla sanatını anlattığı izlenmektedir. Ankara’da yaşayan kent insanı kimliğiyle şehrin gündelik yaşamı, mekanları, sokak satıcıları, yalnız kadın ve erkekleri, balerinleri, tiyatro oyunlarından sahneleri, nüleri, gezip gördüğü yaşadığı Avrupa kentleri (Roma, Floransa, Venedik, Assisi, Lucca v.b.) sokakları, Hindistan seyahatinde karşılaştığı insanlar, sokak ve Pazar yerleri satıcıları, Paris’teki eski sokak ve kahvehaneleri, Kıbrıs, Side caddeleri gibi gidip gezerek gördüğü etkilendiği her konuyu ve anları, farklı kültürleri, gündelik yaşamları (çay içen adam, dilenen adamlar, kadın ve vazo, operadan esinlendiği eserleri) akrilik boya, yağlı-boya ve mürekkeple yaptığı birçok desen olarak betimlemiştir.

Sanatçının 2000’li yıllarda yaptığı resimlerinde değişen en önemli şey boya kullanımıdır. Pastel yerine akrilik boyalı resimler yapar. Ölçüler aynı olsa da detaylar farklılaşmıştır. Daha net sürülmüş tek renk boyalar büyük boyutlar, minyatür resim geleneğini anımsatan resimlerindeki ustalığı ve marulaj tekniğindeki başarısını göstermektedir. Kraft kâğıt üzerine marulaj tekniğinde yaptığı birçok resmi ile teknik olarak Mehmet Gülyüz ve İhsan Çakıcı’ya benzetilebilir. Bu özgün teknik bile sanatçıyı farklılaştırmaktadır. Daha nice sergilerde eserlerini izlemeyi dört gözle beklediğimiz İmren Erşen’e sanat yaşamımıza renk kattığı için çok teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

- ANONİM (2002), 13-27 Ekim 2022 Ankara Cumhuriyet Kültür Vakfı Merkezi “Başı Çiçekli Kadınlar” sergisi Broşürü.
- BİNZET, C. (Tarihsiz) *İmren Erşen inadına yaşayan destansı ağaç: zeytin ağacı*, Ankara.
- ERGAN, U. (2013) Uğur Ergen, İmren Erşen’in Peyzaj ve Figürleri, Hürriyet gazetesi <https://www.hurriyet.com.tr/imren-ersen-in-peyzaj-ve-figurleri-25252605> (Erişim tarihi 10 Mart 2022)
- ERŞEN, İmren (1988), *Emlak Bankası Galerisi sergi kataloğu*, Ankara: Emlak Bankası Yayınları.
- ERŞEN, İmren (2007), *Öteki*, Ankara.
- ERŞEN, İmren (2009), *Bahçeler ve Çiçekler*, Ankara.
- ERŞEN, İmren (2010), *Gecekondu*, Ankara.
- ERŞEN, İmren (2012), *Zamanın kapısında*, Ankara.
- ERŞEN, İmren (2016), *Desenler 1967-2016, 50. Yıl Sergisi*. Ankara.
- KANSU, Işık (2021), Cumhuriyet Gazetesi, Gecekondu ve çiçekli kadın resimleri ile tanınan İmren Erşen, “Kadınlarda yaşama sevinci var” <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/gecekondu-ve-cicekli-kadin-resimleri-ile-taninan-imren-ersen-kadinlarda-yasama-sevinci-var-1826505> (Erişim tarihi 10 Ocak 2023).
- GÜNAY, L. (2000), *İmren Erşen Resim Sergisi*, 10-28 Nisan 2000, Ankara: Ziraat Bankası Sanat Galerisi.
- ŞENYAPILI, T. (2004), *Baraka” dan Gecekonduya Ankara’da Kentsel Mekânın Dönüşümü: 1923-1960*, İstanbul: İletişim yayınları. (Kapaktaki resim İmren Erşen’in Ankara Gecekondu tablosu)
- YAŞAR, Sena (2022) EBB İmren Erşen Oya Müzesi konuklatını bekliyor, <https://www.cumhuriyet.com.tr/kultur-sanat/ebb-imren-ersen-oya-muzesi-konuklarini-bekliyor-1962386>(Erişim tarihi 28 Temmuz 2022)
- <http://eskisehiroyamuzesi.com/> (Erişim tarihi 10 Ocak 2023)
- <http://eskisehiroyamuzesi.com/#imrenersen> (Erişim tarihi 10 Ocak 2023)
- <http://www.imrenersen.com/>(Erişim tarihi 10 Ocak 2023)
- <https://www.sevgisanatgalerisi.com/imren-ersen-2-1/>(Erişim tarihi 10 Ocak 2023)
- <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/monad-balkan/kisa-girerken-imren-ersen-erol-batirbek-makbule-ayaz-sergileri/1514/>(Erişim tarihi 10 Ocak 2023).
- NOT: Resimler sanatçının izniyle <http://www.imrenersen.com/>(Erişim tarihi 10 Ocak 2023) adresinden alınmıştır.



Res. 1. Desenler, 75.00 X 100.00 cm., 1988, İmzalı, Kraft kağıdı üzerine füzen ve tebeşir



Res. 2. Desenler, 100.00 X 76.50 cm., 1988, İmzalı, Kraft kağıdı üzerine füzen ve tebeşir



Res.3. Standart Kadın Olmak I-II-III., 190.00 X 90.00 cm., 2006, İmzalı, Tuval üzerine akrilik



Res.4. Başı Çiçekli Kadın, 155.00 X 110.00 cm., 20014, İmzalı, Tuval üzerine akrilik



Res.5. Gecekondu, 25.00 X 25.00 cm., İmzalı, Tuval üzerine akrilik



Res.6. Gecekondu, 25.00 X 25.00 cm., İmzalı, Tuval üzerine akrilik



Res.7. Gecekondu; 45.00 X 45.00 cm., 1995, İmzalı, Tuval üzerine akrilik



Res.8. Altındağ, 100.00 X 140.00 cm., 2008, İmzalı, Tuval üzerine akrilik



Res.9. Gecekondu, 45.00 X 45.00 cm., 1995, İmzalı, Kağıt üzerine pastel



Res.10. Pazar yeri, 5.00 X 11.50 cm., 1990, İmzalı, Kağıt üzerine pastel



Res.11. Zeytin Ağacı, 155 X 110 cm., 2014, İmzalı, Tual üzerine mürekkep



Res.12. Zeytin Ağacı, 155 X 110 cm., 2014, İmzalı, Tual üzerine mürekkep