



MARDİN
ARTUKLU
ÜNİVERSİTESİ

MARDİN
ARTUKLU
UNIVERSITY

arts

Artuklu Sanat ve Beşeri
Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of
Arts and Humanities

e-ISSN 2687-1890

Year/Yıl 2021, Issue/Sayı 6, September/Eylül

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of Arts and Humanities

Year/Yıl 2021, Issue/Sayı 6, September/Eylül

Sahibi | | Owner

Mardin Artuklu Üniversitesi adına On Behalf of Mardin Artuklu University
Rektör Prof. Dr. İbrahim ÖZCOŞAR Rector Prof.

Baş Editör | | Editor in Chief

Doç. Dr. Mehmet IŞIK Assoc. Prof

Baş Editör Yardımcıları | | Vice Editors

Dr. Öğr. Üyesi Emre AŞILIOĞLU Assist. Prof
Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA Res. Assist.

Sanat Editörü | | Art Editor

Prof. Dr. Ayla KANBUR, Düzce Üniversitesi Prof.

Beşeri Bilimler Editörü | | Editor of Humanities

Prof. Dr. Sedat CERECİ, Mustafa Kemal Üniversitesi Prof.

Türkçe Dil Editörü | | Editor of Turkish Language

Dr. Öğr. Üyesi Funda MASDAR KARA, Bitlis Eren Üniversitesi Assist. Prof.

İngilizce Dil Editörü | | Editor of English Language

Doç. Dr. Emrah ÖZDEMİR, Çankırı Karatekin Üniversitesi Assoc. Prof.

Fransızca Dil Editörü | | Editor of French Language

Arş. Gör. İlker KAFALI, İstanbul Gelişim Üniversitesi Res. Assist.

Almanca Dil Editörü | | Editor of German Language

Dr. Öğr. Üyesi Başak KAPTAN, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Assist. Prof.

Düzeltilen | | Reader

Arş. Gör. Buğra KİBAROĞLU Res. Assist.

Tasarım ve Mizanpaj | | Design & Layout

Arş. Gör. Kaan ÖZKAN, Res. Assist.

Sekretarya ve Ağ Sorumlusu | | Secretariat & Webmaster

Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA Res. Assist.

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, uluslararası hakemli bir dergidir. Dergi, yılda iki kez, Şubat ve Eylül aylarında elektronik ve gerektiğinde basılı olarak yayınlanır. Editörlerin kararı ile ek ve özel sayılar çıkarılabilir. Dergiye Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca dillerinde yazılmış akademik çalışmalar kabul edilir.

ARTS: Artuklu Journal of Art and Humanities is an international peer-reviewed journal. The journal is published twice a year, in February and September, electronically and, where necessary, in print. Supplement and special issues can be published by the decision of the editors. Academic studies in Turkish, English, German and French are accepted.

Yazışma Adresi || Correspondence Address

T.C. Mardin Artuklu Üniversitesi,
Merkez Yerleşkesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Artuklu/Mardin/Türkiye, 47060

T.R. Mardin Artuklu University,
Central Campus, Faculty of Fine Arts,
Artuklu/Mardin/Turkey, 47060

İletişim || Contact

0090 482 213 40 02 • 0090 482 213 40 04 (f) • arts@artuklu.edu.tr

www.dergipark.org.tr/arts

Editör Kurulu | | Editorial Board

Prof. Dr. Celal Oktay YALIN, Maltepe Üniversitesi Prof.

Prof. Dr. Selma KÖKSAL, Düzce Üniversitesi Prof.

Doç. Dr. Çağrı BULUT, Yaşar Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Dr. Mehtap HİSARCIKLILAR, Coventry University Assoc. Prof.

Doç. Dr. Şakir EŞİTTİ, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Şefik ÖZCAN, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Yıldız ERSAĞDIÇ, Dokuz Eylül Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Kutlu GÜRELLİ, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.

Dr. Öğr. Üyesi Başak KAPTAN, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Assist. Prof.

Dr. Gulshen SAKHATOVA, Göttingen University Dr. Phil.

Danışma Kurulu | | Advisory Board

Prof. Maria Dolores Notari ABAD, Superior Ceramic School of Alcora Prof.

Prof. Dr. Paul GWYNNE, The American University of Rome Prof.

Prof. Dr. Manuela Maria Fernandes PENAFRIA, University of Beira Interior Prof.

Prof. Dr. Serdar YILMAZ, Balıkesir Üniversitesi Prof.

Doç. Dr. Kezban SÖNMEZ, Akdeniz Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Nesrin YEŞİLMEN, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL, Akdeniz Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU, Hacettepe Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Seniha ÜNAY SELÇUK, Düzce Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Evrim Özlem KAVCAR, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.

Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık SARIALİOĞLU, Mardin Artuklu Üniversitesi Assist. Prof.

Dr. Öğr. Üyesi Dilaver BAYINDIR, Dokuz Eylül Üniversitesi Assist. Prof.



ARTS, ULAKBİM tarafından taranan **TR Dizin** dergi listesi ile EBSCO tarafından taranan **Central & Eastern European Academic Source Database** listesinde yer almaktadır.

ARTS is in the **TR Dizin** and **Central & Eastern European Academic Source Database** indexed by ULAKBİM and EBSCO.



ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

ARTS: Artuklu Journal of Arts and Humanities is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

İçindekiler | | Index

A R A Ş T I R M A M A K A L E S İ
R E S E A R C H A R T I C L E**Mehmet Özkan YILDIRIM**

Edebiyat Diplomasisi:
Türkiye’de Kamu Diplomasisi
Aracı Olarak Edebiyat

14

Literary Diplomacy:
Literature as a Tool of
Public Diplomacy in Turkey

Yasemin SOYLU ve Berrak KARACA ŞALGAMCIOĞLU

Öğrenci Bakış Açısıyla
Disiplinlerarası Stüdyo Dersi
Katılımcı *Personaları*

41

Interdisciplinary Studio Course
Participant Personas from
the Student Point of View

Betül KARAKAYA ve Özlem TAŞPINAR ŞENTÜRK

Mat Makro Kristal Sırlarda
Oksit ve Boyaların
Yüzey Görünümüne Etkisi

78

The Effect of Oxide and Pigments
on the Surface Appearance in
Matte Macro Crystalline Glazes

Seda TEZCAN

Büyük Anlatının Yitimi
Doğrultusunda *documenta 8*’de
Yeni Yaklaşımlar

95

New Approaches at *documenta 8*
in Line with the Loss of the
Grand Narrative

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR ve F. Dilek HİMAM ER

Hollywood'da Kostüm
Tasarımının Ortaya Çıkışı:
Travis Banton

111

Flourishing of Costume
Design in Hollywood:
Travis Banton

Berkay ERDOĞAN

Toplumsal Cinsiyet
Hiyerarşisinin Sonucu Olarak
Matmazel Julie Oyununda
Ressentiment (Hınç) İzleri

133

Traces of Ressentiment in
The Play Miss Julie as a
Result of Gender Hierarchy

Rasim BAŞAK

Janteloven:
İskandinav Sosyal Konformitesi,
IKEA, Minimalizm ve
Tasarımda Sosyalizm

159

Janteloven:
Scandinavian Social Conformity,
IKEA, Minimalism,
and The Socialism of Design

Hidayet SOFTAOĞLU

Geçmişteki Gelecek: Bilim
Kurgudaki Gerçeğin
Mimarlık ve Kentin Gerçekliği
Üzerinden Okunması

186

The Future in the Past: Reading
the Real in Science Fiction
Through the Architectural
and Urban Reality of the City

N. Müge SELÇUK ve Merve KAYA

Tuhaf Zamanlar: Çağdaş
Sanatta Yabancılaşma
ve Covid-19 Salgın Süreci

210

Interesting Times:
Alienation in Contemporary Art
and Covid-19 Epidemic

Gökhan UŞMA

Anadolu'daki Geleneksel
Türk Evlerinin Plan, Cephe ve
Süsleme Özellikleri Bağlamında
İncelenmesi

227

An Examination of
Traditional Turkish Houses
in Anatolia in the Context of Plan,
Façade and Decorative Features

Hülya ARABACI ve Kenan SAATÇIOĞLU

Osmanlı İmparatorluğu'ndan
Türkiye Cumhuriyeti'ne
Şapkanın Değişim Serüveni

260

Adventure of Evolution the Hat
from the Ottoman Empire
to the Republic of Turkey

Önder M. ÖZDEM

The Effects of Action Cameras
on Non-Fiction Cinema: A
Comparative Analysis of
the Films *Drifters* (1929) and
Leviathan (2012)

281

Aksiyon Kameraların Kurmaca
Olmayan Sinemaya Etkileri:
Drifters (1929) ve *Leviathan*
(2012) Filmlerinin Karşılaştırmalı
Analizi

Şebnem SOYGÜDER

Philippe Halsman'ın
"Jumpology" Adını Verdiği
Portre Fotoğrafları ve Yüzü
Farklı Görme Biçimi

305

Philippe Halsman's Portrait
Photographs Named
"Jumpology" and His Different
Way of Seeing the Face

Servet Senem UĞURLU

Literatürde Olmayan Bir Tabloda
Ming Halısı ve
Ming Halıları

329

The Ming Carpet on the An
Unmentioned Painting in Turkish
Carpets and Ming Carpets

Hülya KALYONCU

Resim Sanatına Yansıyan
İstanbul Sokak Satıcılarının
Osmanlı-Türk Sosyal Yaşamındaki
Yeri ve Önemi

358

İstanbul Street Vendor and
Place and Importance of the
Vendors in Ottoman-Turkish
Social Life on Painting

Perihan TAŞ ÖZ

Aile Kurumundaki
Hegemonik İnşanın
Parodik Yıkımı: *Force Majeure*

391

The Parodic Take Down of the
Hegemonic Construction of the
Family: *Force Majeure*

Yusuf ESEN ve Ajda ŞENOL SAKIN

Müzik Öğrencilerinin Çalgı
Çalışma Süreçlerinde
Pomodoro Tekniği
Kullanımına Yönelik Görüşleri

413

Opinions of Music Students
on the Use of Pomodoro
Technique in Instrument
Study Processes

Editörden

Merhaba!

Sanatın beşeri bilimlere değdiği noktadaki makaleleriyle bilim insanlarının ve sanatçıların ilgisini çekmeye devam eden ARTS altıncı sayısı ile yeniden sizlerle buluşuyor. Geçen sayımızda dergimizin TÜBİTAK ULAKBİM tarafından belirlenen tüm kriterleri yerine getirerek eski sayıları ile birlikte TR Dizin kapsamına alındığı haberini paylaşmıştık. İki yıl gibi kısa bir süre içerisinde istikrarlı bir şekilde ilerleyerek TR Dizin'de taranma hedefine ulaşan dergimizin yeni hedefinin ESCI olduğunu, bunun için daha çok çalışmamız ve üretmemiz gerektiğinin farkında olduğunu da ifade etmiştik. Bu doğrultuda daha çok çalışmaya ve üretmeye devam ediyoruz. Makalelerimizin okunma rakamlarında ve atıf sayımızda yaşanan hızlı artış doğru yolda olduğumuza işaret ediyor.

ARTS'ın altıncı sayısında on yedi özgün araştırma makalesi yer alıyor. Bunlardan ilki Mehmet Özkan Yıldırım tarafından kaleme alınan "Edebiyat Diplomasisi: Türkiye'de Kamu Diplomasisi Aracı Olarak Edebiyat" başlıklı makale. Yıldırım bu çalışmada tarihsel gelişim süreci içerisinde edebiyatın bir kamu diplomasisi aracı olarak kullanılmasını, tarihsel ve güncel örnekler üzerinden inceliyor. Çalışma boyunca kamu diplomasisi ve edebiyatın kesişen ve birbirini destekleyen noktaları ve kullanım alanlarını serimliyor, bu bağlamda hangi faaliyetlerin gerçekleştirildiğini gösteriyor. Yaptığı çözümlenmelerle etkili bir dış politika gerçekleştirmek ve hedeflere ulaşmak için edebiyatı da stratejik planlar içerisine yerleştirmenin özellikle Türkiye'nin kamu diplomasisi için önemli olduğunu savunuyor.

İkinci makale "Öğrenci Bakış Açısıyla Disiplinlerarası Stüdyo Dersi Katılımcı *Personaları*" başlığını taşıyor. Hayriye Yasemin Soylu ve Berrak Karaca Şalgamcıoğlu tarafından kaleme alınan bu çalışmada Mimarlık ve Tasarım Fakültesi bünyesinde verilmekte olan disiplinlerarası bir stüdyo dersi incelenerek, fakültede farklı bölümlerde okuyan öğrencilerin bir arada çalışarak bir proje ortaya çıkarmasını amaçlayan bu ders ile ilgili öğrenci deneyimlerinin iyileştirilmesine yönelik çözümler araştırılıyor. Çalışma sonucunda daha nitelikli bir DAS dersi deneyimi için "DAS derslerinin daha yapılandırılmış hale getirilmesi, takım çalışmasının yanı sıra bireysel çalışmanın da değerlendirmeye alınması ve ders kapsamında yapılan projelerin büyük oranda ders saatleri dahilinde tamamlanması yönünde öğrenci beklentileri"nin ortaya çıktığı ve "bulgular ışığında daha olumlu bir DAS deneyimi için öğrencilere DAS dersi öncesinde karar verme ve zaman yönetimi konularında eğitim verilmesi" gerektiği sıralanıyor.

Üçüncü makale seramik alanından. "Mat Makro Kristal Sırlarda Oksit ve Boyaların Yüzey Görünümüne Etkisi" başlıklı makale Betül Karakaya ve Özlem Taşpınar

Şentürk tarafından kaleme alındı. Sır içi boya ve metal oksit kullanımının mat makro kristal sırlardaki etkisini inceleyen makale, ağırlıklı olarak laboratuvar araştırmasına dayanıyor.

“Büyük Anlatının Yitimi Doğrultusunda *documenta 8*'de Yeni Yaklaşımlar” başlığını taşıyan dördüncü makale Seda Tezcan tarafından yazıldı. Makale 1955'te Arnold Bode tarafından Kassel'de başlatılan ve her biri yoğun tartışmalara sebep olan *documenta* sergilerinin sekizincisine odaklanıyor. Çalışma sonunda 1987 yılında düzenlenen ve yaklaşık beş yüz eserin sergilendiği *documenta 8*'e yönelik eleştirilerin, serginin cevaplar aramasına karşın cevaplar sunamadığı noktasında yoğunlaştığı sonucuna ulaşıyor.

Elvan Özkavruk Adanır ve Fehmiye Dilek Er tarafından kaleme alınan beşinci makale sinema alanında çok da üzerinde durulmayan ilginç bir konuya, kostüm tasarımına, odaklanıyor. “Hollywood'da Kostüm Tasarımının Ortaya Çıkışı: Travis Banton” başlıklı makalede Hollywood sinemasında kostüm tasarımcılarının rolünün zamanla nasıl önem kazandığı ve yıllardır kostüm tasarımcılarına ilham veren 1930'lu yılların en önemli kostüm tasarımcılarından Travis Banton'ın dönemin önemli Hollywood yıldızları için tasarladığı kostümler inceleniyor.

Altıncı makale Nietzsche tarafından sosyal bilimlere kazandırılan ve Türkçeye “hınç” şeklinde çevrilen *ressentiment* kavramının tiyatro alanındaki izini sürüyor. Berkay Erdoğan tarafından kaleme alınan makalede on dokuzuncu yüzyılda yeniden kurgulanan toplumsal cinsiyet rollerinin oluşturduğu iktidar ve bu iktidarın *ressentiment* (hınç) ile ilişkisi August Strinberg'in *Matmazel Julie* oyunu üzerinden tartışılıyor.

Rasim Başak tarafından kaleme alınan “Janteloven: Scandinavian Social Conformity, IKEA, Minimalism, and The Socialism of Design” başlıklı yedinci makalede İskandinavya'da; özellikle Norveç ve Danimarka'da yaygın kabul gören sosyal normlara işaret eden Janteloven'in tasarım alanındaki etkileri ile minimalizm, *Mid-Century Modern* üslubu, İskandinav üslubu, IKEA tasarımı ve felsefesi; üslup karakteristikleri, kökenleri ve ideolojik ilişkileri bağlamında inceleniyor.

Sekizinci makale mimarlık ve sinema ilişkisine eğiliyor. “Geçmişteki Gelecek: Bilim Kurgudaki Gerçeğin Mimarlık ve Kentin Gerçekliği Üzerinden Okunması” başlıklı makale, Hidayet Softaoğlu tarafından kaleme alındı. Mimarlığı “bilimsel gerçekler ile harmanlanan hayal gücüne dayalı bir kurgu” olarak kabul eden Softaoğlu, çalışmasında erişilebilen en erken kentsel, mimari bilim-kurgusal görüntü olan William Heath'in *Akıl Yürüyüşü* karikatürünü inceliyor.

Dokuzuncu makale uzun süre tartışmaya devam edeceğimiz gibi görünen Covid-19 salgını sürecinde sanat alanında yaşanan değişim ve dönüşümlere odaklanıyor. N.

Müge Selçuk ve Merve Kaya Okursoy tarafından kaleme alınan “Tuhafl Zamanlar: Çağdaş Sanatta Yabancılaşma ve Covid-19 Salgın Süreci” başlıklı makalede yabancılaşma kavramının Covid-19 salgın süreci dönüşümünün zorunlu olarak yabancılaşan bireyin sanat üretimlerine yansımaları ortaya konuluyor.

Gökhan Uşma tarafından kaleme alınan “Anadolu'daki Geleneksel Türk Evlerinin Plan, Cephe ve Süsleme Özellikleri Bağlamında İncelenmesi” başlıklı onuncu makalede, söz konusu yapılar çözümlenerek “geleneksel Türk evlerinin plan çözümleri kadar cephe ve süsleme özellikleri ile de özgün niteliklere sahip” olduğu savunuluyor.

On birinci makale moda tasarımı alanından olup oldukça ilginç bir tartışmaya odaklanıyor. Hülya Arabacı ve Kenan Saatçioğlu tarafından kaleme alınan “Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne Şapkanın Değişim Serüveni” başlıklı makalede Osmanlı imparatorluğunun son döneminden erken Cumhuriyet dönemine ve günümüze kadar uzanan süreçte “bir aksesuar olmasından öte toplumsal bir iletişim aracı olarak” görülen şapkanın ve şapka kültürünün dönüşümü ortaya konuluyor.

Önder M. Özdem tarafından kaleme alınan “The Effects of Action Cameras on Non-Fiction Cinema: A Comparative Analysis of the Films *Drifters* (1929) and *Leviathan* (2012)” başlıklı on ikinci makale de sinema alanından. Makalede kendine özgü teknik özelliklere ve yaygın kullanıma sahip aksiyon kameraların, kurmaca olmayan sinemada yarattığı etkileri incelenmekte ve bu kameraların “her yere kolay monte edilebilmeleri ve her koşulda kayıt yapabilmeleri, insanlara otantik ve orijinal görsel üretimler yapabilmeleri için farklı alternatif çekim denemelerine izin ver[melerinden]” dolayı kurmaca olmayan sinemada derin değişimler yapabilecek potansiyele sahip olduğu savunulmaktadır.

On üçüncü makale fotoğrafçılık alanından. “Philippe Halsman'ın ‘Jumpology’ Adını Verdiği Portre Fotoğrafları ve Yüzü Farklı Görme Biçimi” başlıklı makale Şebnem Soygüder tarafından kaleme alındı. Soygüder, çalışmasında Salvador Dalı'nın fotoğrafçısı olarak da bilinen ünlü fotoğraf sanatçısı Philippe Halsman'ın portre fotoğraflarına odaklanıyor. Çalışmada farklı bir görme biçimi ile portre fotoğrafları çeken Halsman'ın bu çalışmalarının diğer fotoğrafçılara esin kaynağı olduğu ve onları özgün fotoğraflar çekmek için cesaretlendirdiği vurgulanıyor.

Servet Senem Uğurlu tarafından kaleme alınan “Literatürde Olmayan Bir Tabloda Ming Halısı ve Ming Halıları” başlıklı on dördüncü makalede, Anadolu'da dokunmuş olduğu bilinen ve halen Berlin İslam Sanatları Müzesi'nde sergilenmeye devam eden Ming halısının Batılı ressamların tablolarındaki izleri sürülüyor.

On beşinci makale de resim alanından. Hülya Kalyoncu tarafından kaleme alınan

“Resim Sanatına Yansıyan İstanbul Sokak Satıcılarının Osmanlı-Türk Sosyal Yaşamındaki Yeri ve Önemi” başlıklı makalede İstanbul'un kültürel yaşamında önemli bir unsur olan sokak satıcılarının Osmanlı dönemindeki görünümünün Türk resim sanatına nasıl yansıdığı inceleniyor. Sokak satıcılarının sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yaşama da doğrudan etki ettikleri ve bu etkinin günümüz Türkiye'sinde halen devam ettiği savunuluyor.

On altıncı makale sinema alanından. Perihan Taş Öz tarafından kaleme alınan “Aile Kurumundaki Hegemonik İnşanın Parodik Yıkımı: *Force Majeure*” başlıklı makale, İsveçli Yönetmen Ruben Östlund'un *Force Majeure* filminin anlatsal kurulumunda aile kurumundaki hegemonik inşaya ve toplumsal cinsiyet rollerine eğiliyor. Film, anne ve baba üzerinden şekillenen bir kriz anlatısı odağında, parodik bir tutum ve ironik bir söylemle ele alınıyor. Yaptığı çözümlenmeyle Taş Öz, filmde parodinin en önemli özelliği olan bilinen bir metne ya da temaya yeni anlam yükleme işlevinin yerine getirildiğini, parodik dönüşümle şekillenen üst metin aracılığıyla aile ve toplumsal cinsiyet rollerinin sınırlarını çizen patriarkal sistemin hegemonik iktidarına sarsıcı bir mizahla yaklaşıldığını ve bu iktidarın parodik bir yıkıma uğratıldığını savunuyor.

Son makale “Müzik Öğrencilerinin Çalgı Çalışma Süreçlerinde Pomodoro Tekniği Kullanımına Yönelik Görüşleri” müzik alanından. Yusuf Esen ve Ajda Şenol Sakin tarafından kaleme alınan makalede, etkili zaman kullanımına yönelik geliştirilmiş Pomodoro tekniğinin çalgı çalışma sürecine etkilerinin çalışma grubu görüşleri doğrultusunda belirlenmesi amaçlanıyor. Araştırma sonucunda Pomodoro tekniği kullanan öğrencilerin, çalgı çalışma süreçlerini özellikle daha planlı, verimli ve etkili kılacakları düşünüldüğü tartışılıyor.

Hedeflerine ulaşma noktasında dergimize ilgi gösteren ve değerli görüşlerini bizlerle paylaşan değerli okuyucularımız ve hakemlerimiz başta olmak üzere, tüm dergi çalışanlarımıza, editör ve danışma kurulumuza ve nitelikli yazılarını bizim aracılığıyla hedef kamulara sunan yazarlarımıza sonsuz teşekkürlerimizi sunuyoruz.

2022'nin Şubat ayında görüşmek üzere...

Doç. Dr. Mehmet IŞIK
Baş Editör

Edebiyat Diplomasisi: Türkiye’de Kamu Diplomasisi Aracı Olarak Edebiyat

Geliş Tarihi/Received: 28.02.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 09.07.2021
DOI: 10.46372/arts.888247

Mehmet Özkan YILDIRIM
Marmara Üniversitesi, SBE
İletişim Bilimleri Doktora Programı
mehmetozkanyildirim@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3343-1950

ÖZ

Günümüzde devletlerin dış politika hedeflerini etkili bir şekilde savunabilmeleri, kamuoyunun ve hedef kitlelerinin yanında hedef kitlelerinin iletişimde olduğu çevreyi ne ölçüde etkilediğiyle yakından ilişkilidir. Bu anlamda karşılıklı müzakere ve iletişimin önemiyle birlikte sadece devletlerin değil, halkların da hedef kitle seçildiği ve ona göre stratejiler geliştirildiği kamu diplomasisi faaliyetleri, uzun vadede barışa hizmet ederek, güven tesis etmenin ön koşulu olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, bu faaliyetlerde kültürel alandan gündelik hayata değin pek çok pratikler dizisi önemli bir rol oynar. Bu çalışmanın amacı, edebiyatın kamu diplomasisiyle ilişkisini güncel örnekler bağlamında araştırmak, çeviri faaliyetlerinden edebiyat festivallerine değin incelemektir. Yumuşak güç kullanılarak icra edilen kamu diplomasisinin yaygın bir kullanım alanı bulunduğu kültürel faaliyetler içerisinde yer alan edebiyat metinleri, edebiyat festivalleri, ülkelerin kültürel mirasını, insan olma hallerini diğer ülkelerin insanlarına tanıtmak ve etkileşim haline geçmek için mühim bir alanı teşkil etmektedir. Kültürel diplomasi sonrası ele alınacak edebiyat diplomasisi kavramı açıklanarak, bunun Türkiye’de hangi örnekler bağlamında ele alınabileceğini tartışacak olan çalışmada, tarihsel ve güncel örnekler üzerinden edebiyatın bir kamu diplomasisi aracı olarak kullanılması, edebiyatın ilişki inşası işlevi ve evrensel bir barış aracı olarak konumu irdelenmeye çalışılacaktır. Araştırmada özel olarak kamu diplomasisi ve edebiyatın kesişen, birbirini destekleyen noktaları ve kullanım alanları serimlenmiş, hangi faaliyetlerin gerçekleştirildiği gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: edebiyat, kamu diplomasisi, edebiyat diplomasisi, yumuşak güç, kültürel diplomasi

Yıldırım, M. (2021). Edebiyat Diplomasisi: Türkiye’de
Kamu Diplomasisi Aracı Olarak Edebiyat. ARTS:
Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 6, 14-40

Literary Diplomacy: Literature as a Tool of Public Diplomacy in Turkey

ABSTRACT

This work aims to study the relation of literature to public diplomacy within representative contexts and to investigate it from translation activities to literature festivals. Literary texts and literature festivals as part of cultural activities, in which public diplomacy conducted by means of soft power finds a wide field of use, constitute a significant medium to acquaint people of other nations with the cultural heritage and human nature of nations. In this work, following a discussion on cultural diplomacy, the concept of literary diplomacy will be explained and the potential of its utilization in Turkey in regards to various examples will be studied through literature survey. Furthermore, the implementation of literature as a tool of public diplomacy via historical and contemporary examples will be presented. Concluding remarks will be made on literature's function of relationship building and its position as an agent of universal peace. In particular, points where public diplomacy and literature intersect and enhance each other and their scopes of application will be laid out in this work.

Keywords: literature, public diplomacy, literary diplomacy, soft power, cultural diplomacy

GİRİŞ¹

Tarafların ve karşılıklı çıkarın insan ilişkilerinin temel dinamiklerini oluşturduğunu, böylesi durumların yaşandığı bir yerde karşılıklı iletişimin, diyalogun bir ihtiyaç haline geldiğini tarihsel olarak yaşanan deneyimlere baktığımızda açıkça görürüz. Zira insan ilişkilerinden doğan sağduyu ve diyalog ihtiyacı devletlerin varlığını sürdürmesinde, iç ve dış politika hedeflerine ulaşmasında önem teşkil eder. Diyalogu ve müzakereyi devletlerin resmi temsilciler eliyle yürütmesi doğal olarak diplomasi kavramını görünür kılar. Devletler arasında yaşanan krizlerde, sorunlarda karşılıklı müzakereyi ön plana çıkaran diplomasi kavramı, kullanım alanı bulduğu yerlerde daha çok barışı sürdürmenin ve barış içinde yaşamının anahtarı, politikaların yaşam alanı bulması için başvurulan bir araç, bir taktik şeklinde karşımıza çıkar. Sürekli değişime uğrayan dünya düzeni diplomasiyi ve sağduyuyu devletlerarası ilişkilerde bir zorunluluk haline getirmiş, çeşitli değişiklikleri görünür kılmıştır. İhtiyacı zorunluluğa dönüştüren dünya düzeni diplomasinin yaşam alanı bulduğu kimi yerleri ve diplomasiyi dönüşüme tabi tutarak onu yalnızca devletlerin tekelinden çıkarmıştır.

Sürekli değişim geçiren dünya düzeni, eski araçları geride bıraktığı gibi yeni hedeflere eski araçlarla ulaşamayacağını da göstermiştir. Dolayısıyla yeni davranış ve sorunlarla baş etme hallerini de beraberinde getirmiştir. İlk olarak 1960'larda varlık alanı bulup bir süre sonra sönmülenen, daha sonra ise 2000'li yılların başlarında önemi tekrar açığa çıkan kamu diplomasisi kavramının uygulama alanının ve aktörlerinin çeşitliliği ihtiyaçlara karşılık vermeye, değişen dünya düzenine ayak uydurmaya başlamıştır. Böylece diplomasi yalnızca devletlerarasında değil, devletleri ve başka devletlerin halklarını da ilgilendirilmesi gereken bir özne topluluğu olarak tarih sahnesine çıkarmıştır. Daha sonra gelişerek sivil toplumun ve halkların kullandığı bir araç olan kamu diplomasisi, sert güce başvurmadan yumuşak güç kullanılarak icra edilir. Sempati ve karşılıklı anlayış doğuran yumuşak güç, politikaların uzun dönemli uygulanmasında, kalıcı sonuçlar elde edilebilmesi noktalarında barışçıl bir yol izlemeye; ulusları, uluslararası kurumları sahip olduğu değerleri ön plana çıkarmaya ve bir değer üretmeye sevk etmiştir.

Karşılıklı anlayışın, diyalogun, bilgilendirmenin ön plana çıktığı kamu diplomasisi kavramı pek çok alanda uygulanmakta, ikna ve sempati uyandırmanın başat aracı konumunda varlık alanı bulmaktadır. Yumuşak gücü yüzeye çıkaran

¹ Bu çalışma, 18 Aralık 2019 tarihinde Galatasaray Üniversitesi'nde gerçekleştirilen Stratejik İletişim Yönetimi Konferansları (GSÜStrat) II: "Yeni Kamu Diplomasisi: Diyalog ve İlişki İnşa Etme" başlıklı ulusal konferansta sunulan ancak yayımlanmayan metnin gözden geçirilmiş ve yeniden yazılmış halidir.

uygulama alanlarına baktığımızda kültür, eğitim, spor, teknoloji gibi alanlara rastlarız. Bu alanlarda uluslar çekicilik oluşturabilir, bilgilendirmeyi, kendini anlatmayı, ikna sürecini olumlu sonuçlandırmayı başarabilir. Yumuşak güç kavramını ortaya atan düşünürlerden Joseph Nye (2008), kültürel faaliyetleri tanıtmanın, mevcut değerlerle cazibe yaratmanın ilişki inşasını kolaylaştırdığını, bu yönüyle diyaloga imkân tanıdığını vurgular. Kültürel faaliyetler içerisinde değerlendirilen edebiyat metinleri ve bileşenleri ilişki inşasında önemli bir yerde durur, düşünce düzeyinde bir farkındalık ve imaj yaratarak ulusları ve kültürünü başka uluslara taşır.

Bu anlamıyla çalışmada, öncelikle diploması kavramı açıklanarak zuhur ettiği noktalar vurgulanacak, böylece geleneksel diplomasiden kamu diplomasisine geçiş netleştirilecektir. Ardından kamu diplomasisinin uygulama alanlarının çeşitliliğinden yola çıkarak kültürel diploması kavramı üzerinde durulacak, kültürün bileşenleri, kültürel diplomasisinin aktörleri irdelenecektir. Son olarak edebiyat diplomasisi başlığı altında edebiyat ve kamu diplomasisinin kesişen noktaları, birbirlerini destekleyecek, kamu diplomasisi aktörlerini iç ve dış politika hedeflerinde başarıya ulaştıracak durumları kimi güncel ve tarihsel örneklerle açıklamaya gayret edilecektir. Diploması ve edebiyat alanlarındaki literatürden faydalanarak çalışmada edebiyat ve diploması ilişkisi irdelenmeye çalışılacaktır.

DİPLOMASI

Devletler, uluslararası platformlarda varlığını ortaya koyabilmek, çıkarlarını korumak, devletlerarası ilişkilerini sürdürmek için çeşitli taktik ve stratejiler uygularlar. Bu amaçla, tarihi çok eskiye dayanan bir kavram olmakla birlikte silahlı savaşın dışında, karşılıklı anlayıştan ve diyalojik bir zeminden zuhur eden, önemli bir dış politika aracı olarak karşımıza diploması kavramı çıkar. Sözcük olarak çok eski değilse de uygulama alanı açısından, kurum olarak varlığı uygarlığın başlarına hatta tarih öncesi dönemlere dayandırılır (Tuncer, 1994, s. 4). Kavramı uluslararası ilişkiler literatürüne kazandıran Edmund Burke ise kavramı devletlerarası politikaların uygulanmasında, yürütülmesinde beceri ve taktiğin ön plana çıkması anlamında kullanır (aktaran Kınlı, 2006, s. 60). Nicolson'a göre "müzakereler yoluyla uluslararası ilişkilerin yönetimi" (1963, s. 15), Tuch'a göre hükümetlerin uluslararası kamuoyunca yürüttükleri ve kültürleri yahut politikaları hakkında anlayış oluşturmaya çalıştıkları iletişim süreci (1990, s. 3) olarak tanımlanmıştır. Tarihsel olarak diploması aktörlerini ele

aldığımızda modern öncesi dünyada farklı devletlerarasındaki ilişkilerin resmi elçilik kanalları ve uluslararası dini liderler, hükümdarlar ve onların temsilcileri aracılığıyla gerçekleştiğini görürüz (Holden vd., 2007, s. 2).

Dış politika ile birlikte kullanılan diplomasi kavramı, politika değil politikanın yaşam alanı bulması, uygulanabilmesi için kullanılan bir araç, bir yürütme biçimi, politikaların uygulanmasını sağlayan bir taktik şeklinde değerlendirilebilir. Birbiriyle keşiştiği gibi birbirini tamamlayan, bir tamlık meydana getiren iki kavram şeklinde ele alınabilir. Uygulama alanı bulunduğu ilk dönemlerde tek taraflı, kaynağın baskın olduğu bir iletişim biçimi söz konusuyken değişen dünya düzeniyle birlikte yeni biçimler edinmiş, farklı tamlayanlar eklenmiştir: Sessiz diplomasi, konferans diplomasi, ikili diplomasi, zirve diplomasisi vb.

Süreçler, uygulandığı dönemin koşullarına özgü olarak bir değişim geçirmiştir. Bugün ansiklopedi ve sözlüklere bakarak bu zamansal ve anlamsal farklılıkları görebilmek mümkündür. Ancak genellikle karşımıza müzakere ve barış süreçlerinde barışçıl bir yol izleme gibi temel izlekler çıkar. Diğer yandan bu duruma olumsuz yaklaşan, kavrama farklı yerlerden bakan 'yalan söylemek ve inkâr etmek' noktalarından hareket ederek tanımlayan düşünürler, diplomatlar da söz konusudur (İskit, 2007, s. 14). Kavramın bu şekilde genişleme alanı bulması politikaların uygulanma biçimlerinden, mevcut toplum düzeninden ileri gelir. Oysa genel hatlarıyla bakıldığında müzakerenin, barışı sürdürmenin başat aracı konumunda olduğu görülür. İnkâr edilemeyen ve büyük deneyimler sonucunda öğrenilen temel olgulardan biri olarak en güçlü ve militarist ülkelerin bile salt güç kullanarak amaçlarına ulaşamadığı yönündeki gerçek, kamu diplomasisinin rolünü gözler önüne serer. 'Her ne pahasına olursa olsun' şeklindeki bir yol haritasındansa diyaloga dair, ortak çıkarların elde edilmesi ve uzun döneme yayılan bir müzakere daha öncelikli bir konum edinir. Nitekim Machiavelli, devletlerin büyük ordulara sahip olup, tek başına isteğini gerçekleştirebileceği noktada bile diplomasi gerekliliğini söyler (aktaran Berridge, 2001, s. 542). Yine de genel bir tanım çizip sınırlar inşa etmek pahasına tanımlamaya çalışıldığında devletlerarası taraflara dayanan, karşılıklı diyalog ve müzakere yoluyla mevcut ilişkileri korumak veya ileride sorun oluşturabilecek muhtemel durumlara yönelik her çeşit çabayı, eforu ifade eder, denilebilir. Nitekim Öymen'e göre, diplomasi sadece günlük olaylarla, sorunlarla ilgilenmemekle birlikte "ileride ortaya çıkabilecek gelişmeleri, sorunları tahmin ederek çeşitli olasılıklara göre çözüm önerileri hazırlar" (2003, s. 19). Bu, diplomasi'nin mevcut

duruma ve çoğunlukla geleceğe odaklandığını gösterir. Ancak kimi durumlarda çabanın ve müzakerenin, gücü bir payanda gibi kullandığı da olur. Müzakere her zaman çözümü beraberinde getirmedeği gibi zorun devreye girmesiyle ya da rızayla ortadan kalkabilir. Müzakere tarafların aba altından sopa göstermesiyle, parmak sallamasıyla son bularak çözüme kavuşturulabilir. Ancak bugün güç kullanmak her ne kadar zaman zaman işlevsel olmuş olsa da savaş tekniklerinin kazandığı korkunç boyut, kitle iletişim araçlarında yaşanan gelişmeler yalnızca gücün tek başına yeterli olmadığını göstermekte, gücün kullanımının sonuçlarının her taraftan görüleceği mecraları bireylere sunmaktadır. Haliyle müzakerenin ön plana çıktığı, sağduyu ve barış diline ihtiyaç duyulduğu bir çağda, diplomasisi cebir ve zorun üstünde bir yerde konumlanır. Fakat yine de, Hobsbawm'ın "aşırılıklar çağı"² dediği çağ geride kalarak, artık aşırılıkların normalleştiği bir dünya düzeninden, küreselleşmeden söz edilmekte, eş zamanlı olarak da tek bir pazara hükmeden bir kapitalizmin varlığı ve yarattığı sonuçlar göz önünde bulundurulmaktadır. Küreselleşmenin sonuçlarıyla ele alabileceğimiz sermayenin devletlerin tekelinden çıkıp uluslararası şirketlerin de eline geçmesi, gelişmiş kitle iletişim araçları, ekonomik krizlerin her tarafta hissedilebilir olması, çok uluslu şirketlerin mallarının her tarafta görünmesi gibi süreçler kamu diplomasisini ve aktörlerini değişime uğratmıştır. Uluslararası ilişkilerde sadece devletlerin değil, uluslararası sivil toplum kuruluşlarının aktör konumuna gelmesi gibi pek çok aktörün bu faaliyetleri kullanmasını beraberinde getirmiştir. Küreselleşme ile beraber bu aktörler uluslararası ilişkileri ve araçlarını değişime uğratmış ve 2000'li yıllardan sonra diplomasinin yeni bir biçimi olan "kamu diplomasisi" kavramı genişleme alanı bulmuştur. Gilboa, kamu diplomasisinin doğuşunda dünyada medyada gelen değişimlerin başında siyasi hayatta, iletişim teknolojilerinde ve uluslararası ilişkilerde yaşanan değişikliklerin olduğunu belirtir (2006, s. 715).

KAMU DİPLOMASİSİNE KISA BİR BAKIŞ

Dünya savaşlarından sonra güç dengelerinin değişmesi, bazı oluşumların ulusların üstünde bir yerde konumlanması (Birleşmiş Milletler, Avrupa Birliği, IMF gibi), teknolojinin gelişmesi, dünyaya dair haberlere her yerden her an ulaşılabilmesi gibi faktörler uluslararası ilişkilerin aktörlerini değiştirmiş, uluslararası ilişkileri ulus devletlerin tekelinden çıkarmıştır. Bunun yanı sıra geleneksel diplomasideki kapalı kapılar

² Eric Hobsbawm, 20. yüzyılı katliamların, savaşların yüzyılı olarak niteleyerek I. Dünya Savaşı'nın başladığı 1914 yılını ve Sovyetler birliğinin 1991 yılında dağılmasına kadar olan kesintisiz savaş yüzyılına "aşırılıklar çağı" olarak adlandırır (Hobsbawm, 2008). Detaylı bir okuma için bkz: (Hobsbawm, 2006)

aralanmış, kapının her açılışı ve kapanışı anında yankı uyandırabilir, eleştirilebilir hale gelmiştir. Diploması, diplomatların bir dönem faaliyet sürdürdükleri mesleğin ötesine geçmiştir. Sıradan vatandaşlar da aktör konumuna gelmiş ve etkili olmaya başlamıştır (Yağmurlu, 2007, s. 11). İlk kamu diploması uygulamalarına Soğuk Savaş döneminde karşılaşmaktayız; Amerikan ve Batı değerlerinin Doğu Avrupa ülkelerine yayılmasına yönelik ikna faaliyetleri içeren bu uygulamalarda yeni gelişen kitle iletişim araçlarının önemli bir etkisi söz konusudur (s.14). Bu diğer bir açıdan da devletlerin kamuoyunu önemsemelerini zorunluluğa dönüştürmüştür. Daha sonra 1948-1964 yılları arasında kurulan 47 yeni ülke, uluslararası kamuoyunun önemli birer aktörü haline gelmiştir. Berlin Duvarı'nın yıkılışıyla, kutuplu dünyanın sona ermesi kamu diploması uygulamalarını sekteye uğratmış, daha doğru bir ifadeyle kamu diploması faaliyetleri duraklama dönemine girmiştir. Tekrar yüzeye çıkması ise Dünya Ticaret Merkezi'ne yönelik saldırılarla ABD'nin yeniden kamu diploması uygulamalarına başvurmasıyla mümkün olur. Kıta Avrupası'nda ise Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla 8 ülkeden 29 yeni ülkenin ortaya çıkması kamu diplomasını önemli bir araç olarak gündeme getirmiştir (Yağmurlu, 2007, s.15). Günümüzde bu uygulama biçimlerinin varlığı mevcut olsa da bir dönüşümün yaşandığı ortadadır. Dolayısıyla, bugün, devlet dışındaki aktörleri hesaba katmadan diplomasinin düşünülmesi mümkün görünmemektedir. Küreselleşmenin doğurduğu faktörlerden: toplumların ve politikaların kitle iletişim araçlarından bağımsız tutulamaması, ekonomik gelişmelerden bağımsız görülememesi, uluslararası kamuoyunun rıza ve sempatisinin gerekliliği diğer halkların kamuoyunu etkileme çalışmalarını zorunlu hale getirmiştir.

Kültürel politikalar, ortak eğitim ve destekleme programları aracılığıyla uluslararası kamuoyunun kazanılması noktalarında kamu diploması büyük önem taşımaktadır. İcra edilen kamu diploması uygulamaları teknolojik destekle çok hızlı başka uluslara aktarılabilen, gelecek nesiller üzerinde yönlendirici etkiler taşıyabilmektedir. Kavramın geleneksel diplomasiden ayrılan yanı kamu diplomasının sivil topluma yönelik olması, onu da içermesidir. Bu anlamıyla geleneksel diplomasiden ayrılan kamu diplomasında hedef olarak halklar ele alınırken geleneksel diplomaside resmi temsilciler ele alınır (Şancar, 2012, s. 81). "Ağ toplumu" kavramını ön plana atan önemli düşünürlerden Castells'e göre (2008, s. 78) kamu diploması, küresel kamu alanına devletin değil halkın diploması olarak müdahale edip geleneksel diploması formları yerine ortak kültürel anlamları iletişimin

temeli üzerine inşa ederek; güç ilişkilerinin, katı müzakerelerin ötesinde uygulama alanı bulmaktadır. Yine Castells'e göre (2008, s. 91), kamu diplomasisi propagandadan ve devlet diplomasisinden ayrışır ve halkın diplomasisi olarak gerçekleştirilir. Kamu diplomasisinin akademik alandaki önemli isimlerinden biri olan Nicholas Cull, kamu diplomasisini "uluslararası bir aktörün yabancı bir halkla ilişkiye geçerek uluslararası ortamı yönetme girişimi" (2009, s. 12) olarak tanımlarken; Manheim "bir devletin çıkarları doğrultusunda uluslararası kamuoyu ya da seçkinlerin düşüncelerini etkileme çabalarının bütünü" (1990, s. 4) olarak tanımlar. Bu açıdan bakıldığında kamuoyunun sürece dahil edildiği açıkça görülür.

Günümüzde hükümetlerin dış politika gayelerini etkili bir şekilde savunabilmeleri, kamuoyunun ve hedef kitlelerinin yanında hedef kitlelerinin iletişimde olduğu çevreyi ne ölçüde etkilediğiyle yakından ilişkilidir (İskit, 2007, s. 413). Politik uygulamalarda, bir kararda haklı olmak tek başına yeterli olmamakta, rızanın üretilmesine, karşılıklı anlayış ve iletişimin doğmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu, halkla ilişkiler uygulamalarında da görülen bir durumken, kamu diplomasisini sadece halkla ilişkiler uygulamasından ibaret görmek yanlış bir tutum olarak değerlendirilir (Yıldırım, 2015a, s. 116). Yağmurlu (2007, s. 10), kamu diplomasisi ve halkla ilişkiler arasındaki bağlantıyı ele aldığı çalışmasında kamu diplomasisinin uluslararası ilişkiler ve halkla ilişkilerin kesişme noktasında bulunduğunu söyler. Bir stratejik iletişim aracı olarak kamu diplomasisi karşılıklı anlayış, bilgilendirme ve kamuyu etkilemekten müteşekkildir (Kalın, 2011, s. 11). Halkla ilişkilerle yakın dirsek temasında olmakla birlikte pek çok uygulamasını ve ilişki inşa etme işlevini kullanır. Ancak geleneksel halkla ilişkiler formlarından ziyade Kalın'ın belirttiği gibi (2011, s. 11), stratejik iletişim aracı olarak ele almak daha doğrudur.

Literatürde yüzlerce tanımı yapılan kamu diplomasisini Coombs ve Holladay'ın (2010, s. 299) yumuşak güç³ kullanılarak icra edilen, bir devletin diğer ülkelerin insanlarına doğrudan mesaj iletme, ikna etme, uzun vadede sempati uyandırma aracı olarak ele almak, bir çatı inşa etmek açısından önemlidir. Zira her diplomattan araştırmacıya, halkla ilişkiler akademisyenlerinden siyaset bilimcilere değin geniş bir tanım silsilesi söz konusudur. Fakat uluslararası ilişkilerin bir parçası olarak önemli bir işleve sahip olduğu açıkça görülebilmektedir. Tanımlara baktığımızda birincil amaç

3 Joseph Nye için yumuşak güç, cebre dayanmadan cazibe yoluyla istenilen sonuçlara ulaşma yeteneğidir ve bir ülkenin yumuşak gücü kültürüne, değerlerine, politikalarına yansır. Yumuşak güç kullanılırken herhangi bir ekonomik, militarist tehdite yer verilmez ve dolayısıyla karşılıklı ikna süreci önemli rol oynar. Nye, kamu diplomasisi aracı olarak yumuşak gücün devletler üstü bir yerde konumlandığını ve sivil toplumun da kullandığı bir yöntem olduğunu belirtir (2008, s. 94-95).

olarak bir kamuoyu üretilmesi bunun için de fikir ve değerleri tanıtmak, aktarmak gibi bir hal karşımıza çıkmaktadır. Ama artık sadece hükümetlerden hükümete doğru olan bir çizgide stratejik amaçları gerçekleştirmek yeterli olmadığı için de bu amaçlara yabancı halkların dâhil edilmesi, bilgilendirilmesi, amaçlar doğrultusunda yönlendirilmesi, gerektiğinde ikamet ettiği dış politikayı baskılaması gerekir. Bu noktada, iletişim zemininden bakıldığında, rızanın üretilmesi ön plana çıkmaktadır. Elbette kastedilen rıza, Herman ve Chomsky'nin (2012) önerdiği biçimiyle kitle medyasının rızanın üretilmesindeki rolüdür. Rıza üretimine eleştirel yaklaşan yazarlar için rızanın üretilmesi ancak sermaye sahiplerine, çıkar gruplarına hizmet eder (Herman, Chomsky, 2012, s. 15).

Kamu diplomasisinin propaganda modellerini kullandığına ve biçim değiştirdiğine dair yaygın görüşler literatürde yer alırken (Melissen, 2005, s. 3), yabancı halklara bilgi iletmenin ve onları ikna etmek için yönlendirmenin propaganda faaliyetleri içerdiği söylenmektedir. Oysa Joseph Nye (2008, s. 101) propagandanın kamu diplomasisinin amacına ters düştüğünü, kamu diplomasisinin taraflar arası uzun dönemli ilişkiler inşa etmeyi içerdiğini belirtmektedir. Dolayısıyla, amacı propaganda olarak değerlendirmek doğru olmadığı gibi amaç propaganda değil, nesnel gerçeklere ve gerçekliğe dayalı stratejik bir iletişim dili oluşturmaktır (Kalin, 2011, s. 11).

Gerçekliğin belirli boyutlarıyla yürütülen süreçte ilişki inşası, diğer ülkelerin insanların gündelik pratiklerini, değer olarak gördüğü bütün kültürel formları, bir fikre dair yanlış algıyı ve anlamları değiştirmeye fayda sağlar. Savaş sırasında yapılan diplomasi uygulamaları karşılıklı anlayışı yıkabilir fakat karşılıklı diyalog ve pazarlık zeminine kadar olan süreçte mühim bir zeminde hareket alanı bulur⁴. Ancak bugün kullanılan metoda bakıldığında uluslararası ilişkilerde cebrin ve gücün saklandığı, daha çok rızaya dayalı bir mesaj üretme şekli görülür. Bugün yukarıda belirttiğimiz mesajların anında yankı uyandırabilmesi ve yaygınlaşabilir olması iknanın, mesajın zora dayanmasını ıskartaya çıkarır. Bunun yanı sıra küreselleşme sürecinde ikna faaliyetinin hedefin güvenini kazanmaktan başladığı bilinen bir olgudur. Güveni elde etmek için de doğru bilgilendirme, nesnel gerçeklere dayanma ve gerçeklik üzerinden mesaj oluşturma kısımları kamu diplomasisinin kendisinde yer alan ve kamu

4 ABD, Irak'a savaş başlatmadan evvel kendi politikalarını meşrulaştırmak için uluslararası kamuoyunu yanı na çekmeye çalışmış, Saddam Hüseyin'in elinde kitle imha silahları olduğunu ve bunun bütün insanlık için sorun teşkil ettiğini duyurmak için elinden geleni yapmıştır. İki zıt kutup ve çıkarların birbirine denk düşmediği, bir tarafın baskın olduğu bir süreçte karşılıklı anlayışın ve ilişki inşasının zaman zaman ve hatta çoğunlukla güçlü olanın işine geldiği bu ve benzeri örneklerde görülebilir.

diplomasısından zuhur eden kısımlardır. İnanılır olmak, ikna sürecini gerçekleştirmede önemli bir boyutu teşkil eder.

Sonuç olarak kamu diplomasisi, hedefleri gerçekleştirmek, kendini doğru bir şekilde açıklayabilmek için halkla ilişkiler, propaganda, ulus markalama süreçlerini etkin olarak kullanır. Hepsi olumlu bir imaj elde etmek, imajı yaygınlaştırmak, hedef kitlenin algılarını yönetmek ve uzun süreçte itibar yaratmak için sürece katkı sağlar. Bu noktaların hepsi hedefli iletişim çalışmalarına dayanması açısından da stratejik iletişimle çok yakından ilişkilidir.

Kamu diplomasisi aktörleri bu çalışmalarını yürütmek ve diğer ülkelerin halklarıyla iletişime geçmek için mevcut kaynaklarına başvurur. Bunlar arasında uygulama alanları olarak kültürel diplomasi, yurttaş diplomasisi, inanç diplomasisi, lobcilik faaliyetleri ön plana çıkar. Bir ülkenin kültürel faaliyetler üzerinden diplomasi yürütmesi yumuşak gücün icrasını kolaylaştırır ve çekicilik oluşturur. Bir ülkenin kültürü ve ideolojisinin çekiciliği ise diğer ülkeler için zamanla örnek alınabilecek bir faktör olur (Nye, 2008, s. 95).

KAMU DİPLOMASİSİNİN UYGULAMA ALANI OLARAK KÜLTÜREL DİPLOMASİ

Bir ülkenin imajı, itibarı, çekiciliği yabancıların belirli seviyelerde ve biçimlerdeki görüşlerinden meydana gelir. Kamu diplomasisinin uygulama alanları temel olarak kültür, eğitim, medya, teknoloji, spor gibi çevrelerde değerlendirilir. Küreselleşmenin getirdiği ve hız toplumuyla beraber artık ekonomi ve teknolojideki gelişmelerin yanı sıra kültürel etmenler de çok hızlı bir alışveriş sürecinin içerisinde. Kültürlerarası geçişkenliğin zirvede olduğu bir dönemde, kültürel dinamikler kamu diplomasisinin en önemli aracı konumundadır. Fakat kültürel diplomasiyi kısaca tanımlamak o kadar da kolay değildir. İnsanlar arası ilişkilerde kültür, insanların birbirlerini nasıl algıladıklarının ve farklılıklarını nasıl müzakere ettiğinin majör belirleyicisi konumundadır (Holden vd., 2007, s. 18). Bu açıdan bakıldığında kültürel diplomasi bir taraftan kültürler arası alış verişini vurgularken, diğer taraftan uluslara içkin olan değerleri uluslararası kamuoyuna bir norm olarak sunmayı kapsar (Yağmurlu, 2019, s. 1184). Kültür ülkeler arası uygulamalarla politize edilerek kamu diplomasisi aracı olarak kullanılır. İçinde yer aldığı insan topluluklarının özelliklerini ve alışkanlıklarını birbirlerinden ayıran kültür, insan etkinlikleri sonucunda meydana gelen her şeyi kapsar. İnsanın ortaya koyduğu, insan eliyle var olan tüm gerçeklikler bu tanımın

içerisine girer (Uygur, 2003, s. 17).

İnsandan insana aktarılan ve insan elinin değdiği her şey günümüzde çokrahat bir şekilde nesilden nesile aktarılmanın yanı sıra teknolojiye gelişmeler vasıtasıyla farklı toplumlara aktarılabilir ve çok rahatlıkla dönüşüp değişebilir vaziyettedir. Bugün olumlu olarak değer görülen her olgu, kısa bir süre sonra olumsuz ve değersiz görülebilir haldedir. Buna paralel olarak kültür formlarını oluşturan sinema, edebiyat, müzik gibi sanatsal etkinlikler ve bu sanatların icrası vuku bulduğu topraklarda değil, farklı kültürel zeminlerde rahatlıkla yayılır. Yayılma sonucunda hedefli kültür politikaları olumlu bir anlam bularak ikna sürecini kolaylaştırır ve kültürel diplomasi olgusunu karşımıza çıkarır.

Kültürel diplomasi tıpkı yukarda değindiğimiz kamu diplomasisi gibi ama onun alt bir uygulama alanı olarak toplumların dış ilişkilerinde, barış zamanlarında önemli bir işlev görür. Samimi ilişkilere dayandığından daha gerçekçi olarak görülür (Mitchell, 2015). Kültür insana dair olduğu, tüm insan etkinliklerini kapsadığı için de yabancı toplumdaki insanlara yine bu insani yön ve değerlerle iletişime geçildiğinde, duyu ve düşünce dünyasındaki olumlu değişimleri hızlandırır. Zira küresel dünyada benzerliklerin arttığı bir dönemde dahi kültürel öğeler farklılıkları devam ettirmekte ve toplumlar bu durumu kendi üstün özellikleri biçiminde uluslararası kamuoyuna sunma ihtiyacıyla hareket etmektedir (Yağmurlu, 2019, s. 1184).

Kültür ve diplomasi kavramlarından müteşekkil kültürel diplomasi kavramı hakkında pek çok tanım bulunur. Belanger, kavramı kültür ve benzeri birtakım ortaklıkları içeren dış politika faaliyetleri olarak tanımlarken (1999, s. 678), L'Etang⁵ ise duygusal bağlar kurmayı hedefleyen, uzun dönemli kampanyalar gerçekleştirmek olarak tanımlar (2009, s. 610). Barış zamanlarında yumuşak güç olarak kullanılan kültürel diplomasi, barışı sürdürmenin, barış içinde yaşamının anahtarı olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla aktörlerin konumu burada önem kazanır. Kaynaklara bakıldığında dış politika amaçlarına yönelik hedefli bir mesaj iletme kaygısı taşıması açısından Clarke, kültürle etkileşimde olan kurum ve kuruluşları, resmi temsilcileri ve kişileri aktörler olarak ele alır (2016, s. 154). Aynı zamanda bu aktörlerin mesajları nasıl aldığı, nasıl paylaştığı, kültürel anlamları nasıl tartıştığı da aktörleri belirlemek için önem taşır (Clarke, 2016, s. 156). Dış politika hedefleri barış zamanında ikna ve olumlu imaj yaratmak, yaratılan imajı pekiştirmek için yapıldığından devletlerarası

5 L'Etang, kamu diplomasisi ve halkla ilişkilerin kesişen izleklerini belirterek diplomasi faaliyetlerinin halkla ilişkiler disiplininin araçları kullanıldığında daha etkili olacağını savunur. Kamu diplomasisi ve halkla ilişkilerin entegrasyonu ile gerçekleştirilen faaliyetlerin etkili sonuçlar doğurabileceğini belirtir (2009, s. 620).

olarak gerçekleşen kültürel diplomasi çok da inandırıcı olmayabilir; dolayısıyla daha çok sivil toplum eliyle faaliyetler gerçekleştirilir. Devlet, kültürel diplomasi noktasında daha çok destekleyici ve yönlendirici bir işlev görür (Purtaş, 2013, s. 5). Üstelik uygulamalara bakıldığında kültürel diplomasi faaliyetlerinin sadece resmi temsilciler eliyle değil, sivil toplumdan düşünörlere, akademisyenlerden sanatçılara değin geniş bir katılımın olması sağlandığında başarıya ulaştığı görülür (Fatima & Khan, 2018, s. 10). Kamu diplomasisini bilgilendirme ve kültürel çabalar olarak ayıran Signitzer ve Wamser (2006, s. 438), bilgilendirmenin dış işleri eliyle gerçekleştiğini söylerken kültürel çabaların ise özerk ve yarı özerk kurumlar eliyle yürütöldüğünü dile getirirler.

Uygulamalardaki başarılı örneklere bakıldığında da kamu ve sivil toplumun ortaklaşa yürüttüğü faaliyetler görülür. Yalnızca devletler ve hükümetler eliyle yürütölen kültürel diplomasi faaliyetleri de varlık alanı bulurken, bireysel bazda da kültürel diplomasi faaliyetleri gerçekleştirilmektedir. Söz gelimi bir ölkenin yazarının Nobel Edebiyat Ödölü'ne değeri görölmesi, o ölkenin edebiyatını ve dolayısıyla insan olma hallerini ve kültürünü merak konusu kılar. Buna benzer pek çok faaliyeti içeren kültürel diplomasi, edebiyat festivallerinden müzik festivallerine, konserlerden tanıtım kampanyalarına, resim sergilerinden edebiyat çevirilerine, kütüphanelerden dinler arası diyaloga kadar geniş bir alanda hareket alanı bulur. Bu yüzden aktörler bugün, küreselleşme sürecinde tüm insan grupları olarak ele alınabilir. Akademik anlamda yapılan çalışmalara bakıldığında da uygulama alanlarının ve araçlarının bu çeşitliliği rahatlıkla görülebilir.

Kültürel diplomasinin bir köprü işlevi gördüğü kuşkusuz bir gerçektir. Ama bazen köprüler tek yönlü olabilir ve köprüler birinden diğeriine sadece tek yönlü bir geçiş sağlayabilir. Kültürel diplomasi ise çoğunlukla gidiş ve gelişlerin olduğı iki yönlü bir köprü olarak tasvir edilebilir. Örnek vermek gerekirse, iki yönlü bir köprü işlevi gören kültürel diplomasi, müzik, edebiyat, resim konularında Soğuk Savaş sırasında ABD'de doruk noktasına ulaşmış; ABD'li müzisyenler (Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Charlie Parker) Mısır, Nijerya gibi pek çok ölkede turneler düzenleyerek, seçkinlere hitap etmektense sıradan insanlara konserler vererek onların sempatisini kazanmaya başlamışlardır (Schneider, 2006, s. 192). Soğuk Savaş döneminde özellikle açılan Amerikan Kültür Merkezleri, kültürel diplomaside önemli rol oynamıştır (Schneider, 2006, s. 193). Bu uygulamalar kısa vadeli olarak ele alındığında başarıya ulaşması ve uzun dönemli hedefleri gerçekleştirmeye yardımcı olması; imaj, itibar ve ikna için çok da mümkün değildir. Oysa kültürel diplomasinin temel özelliklerinden biri

de başta belirttiğimiz gibi uzun dönemli faaliyetleri içermesidir. Yani bir süreklilik arz etmesi, uzun dönemli sonuçların alınması beklenir (Ünal, 2019, s. 615).

Süreklilik arz eden uygulamaların başında da dil ve eğitim gelir. Devletlerin kendi dillerini yaygınlaştırması o devletin kültürünün ve sanatının öğrenilmesine, kültür ve sanat aracılığıyla bireylerin birbirleriyle iletişime geçmesine olanak sağlar⁶ (Sancar, 2012, s. 170). 1907 yılında kurulan Fransız Kültür Merkezi bu anlamda başarılı bir girişim şeklinde değerlendirilir. Elbette bütün bu kültürel faaliyetlerin nihai hedefleri arasında siyasi etkileşimin önünü açmak, kolaylaştırmak ve uzun dönemli amaçları gerçekleştirmek vardır. Günümüzde üniversiteler arasında gerçekleşen öğrenci değişim programları, ziyaretler, burslar bu alandaki çalışmalara örnek gösterilebilir. 1930 yılında kurulan Alman Akademik Değişim Sistemi (DAAD) projesi, yüksek lisans eğitiminden yazar burslarına kadar geniş bir spektrumda 60 ülkede kurduğu ağıla dünyanın her köşesinden öğrencilere ve araştırmacılara burs olanakları sunan, ülkeler arası akademik iş birliklerini destekleyen başarılı bir sistem olarak ele alınır⁷. Buna örnek olarak neredeyse her ülkenin girişimleri mevcut olsa da en başarılı örnekler arasında ABD'nin Fulbright Programı, İngiltere'nin British Council, Almanya'nın Goethe Enstitüsü faaliyetleri gösterilmektedir. Kurumlar kendi ülkelerinin imaj çalışmasını ve diplomasi faaliyetlerini bu kurumlar aracılığıyla yürüterek imajlarını genişletmeyi amaçlar. Tarihsel olarak, örneklerden de görüleceği üzere kültürün anlatılması, yaygınlaştırılması bir dış politika hedefi olarak karşımıza çıkmıştır. Yağmurlu'ya göre kültürel diplomasi'nin başlangıcı dil eğitimi ve kültür enstitüleri olarak ifade edilebilir (2019, s. 1185).

Kültür ve diplomasiden zahir eden kültürel diplomasi, uluslar ve halklar arasında sanat, bilgi, fikir alışverişlerini hızlandırmak amacıyla gerçekleştirilen tüm çabaları ifade eder. İşbirliği ve siyasi süreçlere katkı sağlayan kültürel diplomasi devlet destekli olabildiği gibi, bireysel yollarla da genişleme alanı bulur. Kültürel diplomasi, kültürün güçlü yönleri ön plana çıkarılarak yapıldığında başarıya ulaşır, insana dair tüm yönleri ve faaliyetleri kapsar. Bu faaliyetlerin tümü iki yönlü diyalojik model ve köprü inşasında önemli bir rol oynar. Küreselleşen dünyada artık uzun dönemli kültür politikaları öncelenmekte ve diplomasi faaliyetlerinde direkt devlet

6 İngiltere menşeli BBC televizyonu, dil öğreten uygulamalarla kendi dilini yaygınlaştırmaktadır. Bu açıdan doğal olarak dille ilişkisi olan her birey öğrendiği dilin kültürüyle de temasa geçmektedir. Bu anlamda Türkiye'deki devlet televizyon kanalı olan TRT World böyle uygulamalara kapı aralayarak Türkiye kültürünü yaygınlaştırabilir ciddi bir potansiyele sahiptir.

7 DAAD kuruluşundan bu yana 2 milyona yakın kişiye olanak sağlanmasıyla sadece burs veren bir kuruluş değil aynı zamanda Almanca'nın yaygınlaşması, Alman kültürünün öğrenilmesi amacıyla faaliyet gösteren bir kuruluştur.

<https://www.daad-turkiye.org/tr/hakkimizda/daad-hakkinda/> (Erişim tarihi: 04.11.19).

eli olmadığı için kültür politikalarının ikna ve karşılıklı anlayışta daha samimi bir rol oynadığı düşünülmektedir (Purtaş, 2013, s. 4).

Kültürel diplomasi alanındaki faaliyetleri önemseyen devletler, çeşitli enstitüler kurarak varlık alanlarını genişletmeye çalışır (Ünalmiş, 2019, s. 138). Türkiye'nin dış politikasında son yıllarda buna dair atılan başlıca adımları Yunus Emre Enstitüsü ve Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı (YTB) birimleri oluşturur. Türkiye, bu anlamda ciddi bir potansiyele, hinterlanda sahiptir⁸. Kültürel diplomasi faaliyetleriyle güçlü bir imaj yaratabilir, kendini doğru şekilde ifade edebilir, ulus-markalaşma sürecini güçlendirebilir (Özkan, 2015, s. 8). Ülkeler kamu diplomasisini ve araçlarını kullandığında dikkat merkezi olacağı için uzun dönemde kendi politik süreçlerinde destekçi, pasif bir kitledense aktif ve refleksler alabileceği aktif bir kitle edinir. Kültürün bileşenlerinden biri olan edebiyat bu anlamda, önemli bir işleve sahiptir.

KÜLTÜREL DİPLOMASİ BAĞLAMINDA EDEBİYAT DİPLOMASİSİ

Edebiyatın dış politika hedefi olarak nasıl kullanıldığına bakmak, Türkiye örneğini daha da somutlaştırmak adına diğer ülkelerdeki kullanım şekillerine odaklanmak önem teşkil eder. Dolayısıyla bu başlık altında, ABD, Çin, Fransa, Almanya, Rusya ve İngiltere'deki kültürel diplomasi faaliyetlerinde edebiyatın alanına odaklanılacaktır. Fakat çalışmanın Türkiye ile sınırlandırılması; makalenin edebiyat ve kültürel diplomasi arasındaki ilişkiyi kavramsal olarak ele alması hususları göz önüne alındığında, kısa değinilerin yerinde olacağı düşünülmektedir.

Kültürel diplomasi aracı olarak edebiyat literatürde çok sık tartışılan bir konu olmasa da bu alana dair giderek çalışmaların arttığı görülmektedir (Haddadian-Moghaddam, 2016; Yağmurlu, 2019; Bo, 2018). Tarihsel olarak bakıldığında bu anlamda en geniş yatırımı yapan ülke ABD'dir. ABD, kendi karşıtı düşünceleri etkisiz hale getirmek, farklı bir imaj oluşturmak için uzunca bir süre Amerikan kültürünü yaygınlaştırmanın yollarını aramıştır. New York merkezli Franklin Kitap Programları⁹

8 *University of Southern California Center on Public Diplomacy* ve *Portland*'in ortaklaşa yürüttüğü ve on binlerce katılımcı ile gerçekleştirilen anket çalışmasına göre Türkiye 2017'de yumuşak güç sıralamasında son sırada yer alırken, Fransa 1.sırada yer almış, Türkiye 2018'de sıralamaya girememiş ve 2019 yılı verilerine göre ise 29. sırada yer almıştır (McClory, 2017; 2018; 2019). Altı kategoride objektif verilerle ölçülen araştırma kategorilerini kültür, eğitim, katılım, dijital, kurum ve hükümet başlıkları oluşturmakta. Araştırma verilerine baktığımızda Türkiye'nin yumuşak gücünü meydana getiren faaliyetler içerisinde kültür son sırada yer alırken; ABD eğitim, kültür ve dijital dünyaya bağlanma açılarından birinci sırada yer almaktadır. Türkiye dijital dünyaya bağlanma sıralamasında 12. sırada yer alır. Yine işletme, eğitim, hükümet kategorilerinde son sıralarda yer alırken uluslararası alanda sahip olduğu elçilik, kuruluş üyelikleri açısından 9. sırada yer almaktadır. Rapor kültürel diplomasiye verilmesi gereken önemi gözler önüne sermektedir.

9 Franklin Kitap Programları (Franklin Book Programs), 1952 yılında kurulmuş ve Amerika edebiyatından ve dilinden kitapların, gelişmekte olan ülkelerin dillerine çevirmek ve yayımlamak amacı taşıyan bir programdır (Filstrup, 1976).

aracılığıyla Mısır, İran, Pakistan, Irak, Lübnan gibi pek çok Ortadoğu ve Asya ülkelerinde merkezler açıp fonlar sağlamıştır. Mümkün olduğunca imzasını geri planda tutup çalışanların hepsini yerel halktan seçmiş, Amerika Edebiyatı'ndan çevrilecek eserlere yine orada yaşayan halkın karar vermesini istemiştir (Haddadian-Moghaddam, 2016, s. 375). Böylece, Amerikan kültürünü tanıtabilecek ve direkt hedef odaklı görünmeyerek, gücün arkasındaki kişi ve kurumları geri planda tutacak, bağımsız bir kuruluş gibi hareket etmeye çalışacaktır. Robbins, aşırı uçta bir tabir kullanarak bu durum için “ABD, uzunca bir süre Ortadoğu’yu kitaplarla bombalamaya çalışmıştır” demektedir (Robbins, 2007, s. 648). Kitapların yanı sıra müzik ve sinemaya da çoğu kez başvurmuş (Fatima ve Khan, 2018, s. 12), zaman zaman bazı yazarları kültürel elçiler olarak kullanmıştır (Nawotka, 2013).

Son dönemde Çin hükümeti, edebiyat aracılığıyla yürürlüğe koymaya çalıştığı kültürel diplomasi faaliyetleri için ülkelere yapılan bazı resmi gezilerde roman yazarlarını da heyetle götürmeye başlamıştır. Ekonomik alışverişin çok yüksek olduğu Çin, kültürel alışveriş noktasında yetersiz kaldığı için de bu alana öncelik vermiş ve 2013 yılında Çin Kamu Diplomasisi Birliğini kurmuştur. Latin Amerika’ya yapılan bir gezide Çin yetkililer, edebiyatın ihracatı başkalarının yerli kültürünü ve düşünce tarzını etkileyecek ruh ve düşünme biçimlerinin ihracatıdır, demektedir (South China Morning Post, 2019).

Almanya, kültürel diplomasi aracı olarak edebiyatı tekil bir alanla değil, programlı bir kamu diplomasisi faaliyetleriyle gerçekleştirir. Berlin Senatosu Misafir Sanatçı Programı, Almanya ve Türkiye arasındaki kültürel etkileşimi sağlamayı amaçlar. Programın hedefi, sanatçıların ev sahibi ülkenin kültürünü, yerel sanat ortamını tanımayı, bu kapsamda fikir alışverişlerinde bulunmayı sağlamaktır¹⁰. Yine son yıllarda Goethe Enstitüsü (1951) işbirliğiyle gerçekleştirilen LiteraTür projesi, Türkçe ve Almanca edebiyat arasında yeni bir kapı açmayı hedeflemektedir. İki dil arasında yeni köprüler inşa etmeyi amaç edinen proje, iki dilde edebiyatı bir kavram ekseninde tartışmaya açar. Her temada biri Türkiye’den biri de Almanya’dan olmak üzere iki küratörle kavramlar iki ülkenin yazarları tarafından tartışılır. Bu sayede iki ülke edebiyatının benzerlikleri, farklılıkları ve özel alanları gözler önüne serilir. Proje kapsamındaki yazı ve söyleşiler iki dille hazırlanmakta, video ve yazılı röportajlarla

¹⁰ Detaylı bilgi için bkz: <https://www.depoistanbul.net/acik-cagri-istanbul-berlin-misafir-sanatci-programi-2021-2022/>

okurlara sunulmaktadır¹¹.

2021 yılında Fransız Kültür Merkezi eliyle yürürlüğe girecek Fransızca Çeviri Ödüllerini yayımlanmış eserlerin Fransızcadan Türkçeye çevirisini desteklemekte ve teşvik etmektedir. Fransız dilini tanıtmakta önemli bir rol oynamayı amaç edinen projede, çevirmenlik mesleğinin de güçlendirilmesi hedeflenir¹². Çevirinin bir kültürel diplomasi aracı veya kültürel etkileşim aracı olarak kullanılması kuşkusuz en eski projelerden biri olmakla birlikte, en etkili yöntemlerden biri olduğu söylenebilir. Örneğin Rusya'nın dış ülkelerle karşılıklı etkileşimi yaratması noktasında diğer medeniyetleri en çok etkileyen kültür unsuru olarak edebiyat ön plana çıkar. Özellikle 17-19. yüzyıl arasında Rusya'nın dış ülkelerdeki kültürel temsilcisi edebiyat eserleri olmuştur. Bunlar Rusya toplumuna, kültürel yaşamına, sosyal ilişkilerine dair bir harita işlevi görmüştür. Fakat Sovyetler Birliği'nin yıkılmasıyla süreç sekteye uğratılmış ve kültürel diplomasi faaliyetleri zayıf kalmıştır. 2008 yılından bu yana Rusya Dışişleri Bakanlığı tarafından atılan adımlar, Rusya'nın kültürel işbirliğine katılımını önceleyen faaliyetleri kapsamaktadır (Sak ve Adilbekova, 2015). Yukarıdaki örneklerden de görüleceği üzere, kültürel diplomasi faaliyetleri içerisinde yer alan edebiyat metinlerinin somut adımlarla desteklenip dış politika hedeflerinde bir aracı rol üstlenmesi, kültürel diplomasi faaliyetleri açısından önemli bir işlevi yerine getirir. Kalıcı ve uzun dönemli olması ise Nye'in belirttiği yumuşak güç unsuru olarak kullanılabilirliğini kanıtlar niteliktedir.

İngiltere'de edebiyat ve diplomasi ekseninde kesişen en belirgin örnek olarak Harry Potter serisi sayılabilir. Serinin çok güçlü bir şekilde uluslararası yaygınlığı, gerek ticari açıdan gerekse de turistik ve kültürel açıdan İngiltere'ye çok büyük getiriler sağlamıştır. Önce kitap olarak basılması ardından, filmlere dönüşmesi ve serinin yüze yakın dile çevrilmesi başarılı bir kültürel diplomasi örneğini oluşturur. Harry Potter serisi bu anlamda "Harry Potter endüstrisi" olarak da okunabilir. Zira 2017 yılı sonuyla İngiltere ekonomisine 25 milyar dolarlık bir katkı sağlamıştır (Financial Times, 2017). Yukarıda verilen örnekler sadece kültürel diplomasi faaliyetlerinin bir parçasını meydana getirir. Bu faaliyetlerin doğal, akışında yürüyor olması sert ve yumuşak gücü ayırt etmemize olanak sağlar. Bir edebi eseri ya da kültür formunu çekici hale getirmeden, kalıcı ve uzun vadeli fayda sağlaması mümkün değildir. Bu anlamda bu çekiciliği sağlayacak olanlar da ülkelerin kültür bakanlığı ve kurumsal pratikleridir. Dolayısıyla bu noktadan itibaren öncelikle edebiyatın kültürel diplomasi ile olan ilişkisine ve bunun Türkiye'deki uygulama pratiklerine bakılabilir.

11 Detaylı bilgi için bkz: <https://www.goethe.de/ins/tr/tr/kul/sup/lit.html>

12 Detaylı bilgi için bkz: <https://www.ifturquie.org/fransizca-ceviri-odulu/>

Kitaplar –özelde edebiyat- okuru başka bir kültürle tanıştırma noktasında önemli bir işleve sahiptir. Okurun kitabı eline aldığı anda orada kendini bulabilmesi eşsiz bir deneyim olmanın yanı sıra farklı yerde, farklı kültürde, dünyanın bambaşka bir kasabasında ya da kentinde kendi gibi birinin olduğunu görmesine, onun yaşamsal çevresiyle ilişkiye girmesine olanak sağlar. Etkisine kapıldığı metin ve okuru arasında birdenbire mesafe ortadan kalkar, bir yakınlık meydana gelir. Böyle bir durumda okur, metne, olaya ya da kurguya çağrılmış olur; daha önce görmemiş bir şeyi görmenin gururu ve tatmini açığa çıkar. Okur, metin aracılığıyla gözlerini kendinden başka olana çevirerek, kendine, kendi olan neyse ona farklı bir gözle bakmaya başlar (Felski, 2013, s. 38). Edebiyat, okuru metinler yoluyla kendine ve kendiliğe dair ne varsa onu uyandırmaya davet eder. Kişiyi kendi aynasına yakınlaştırır. Kendisini bir öteki, bir olay, bir durum, bir diyalog üzerinden tanımasına yol açar. Bir şeyi tanımak, onun ayırdına varmayı ve böylece onu yeniden bilebilmeyi, mevcut durumda var olan, gerek bilinen gerekse bilinmeyen bir şeyle ilişkilendirmeyi imler (Felski, 2013, s. 39). Bu, aşına olunandan fazlasını bilmeye tekabül ederek benliği kendi üstüne düşünmeye davet eder. Özellikle roman, bilincin ve anlamlandırılmayan kıvılcımların üstüne düşünmeye, kişinin kendisi ve toplum arasındaki bağları aydınlatmaya kucak açarak, psikolojik farkındalık sağlar. “Kişi aynı şeyi yapan başkalarını örnek alarak kendisi olmayı öğrenir” (Felski, 2013, s. 40).

Edebiyat, yaşanılan durumu, gerçekliği, artık ışığı sönmek üzere olan bir geçmişini hatırlamaya, bakış bahçesine çıkararak görmeye, algılamaya yardımcı olarak, bireylerin yaşadığı pişmanlıklar karşısında telafi edilemeyecek şeylerin olduğunu hatırlatır (Şüküran, 2019, s. 15).

Fakat edebiyata yüklenen bu aşırı misyonu edebiyat çoğu zaman sırtlayamaz. Var olan tüm sorunlara cevap vermeyeceği için de her şeyi masaya yatırmasını beklemek doğru olmadığı gibi, diğer yandan, yukarıda kısaca değindiğimiz durumlar üzerinden bir birliktelik, paylaşım yaratabilir, kişiyi kendi aynasına yakınlaştırabilir. Durum neyse onu açığa vurabilir. Ancak bir edebi metni okumanın tek kişilik bir pratik olduğu bilinen bir gerçektir. Ne var ki, metinler dünya üzerinde doğrudan etkide bulunma kudretine sahip değildir ve yalnızca onları okuyanlar aracılığıyla dünyaya dair bir söz söyleyebilir, etkide bulunabilir (Felski, 2013, s. 29). Edebiyatın etkisi uzun vadeli olmakla birlikte, siyasi ve toplumsal olarak fikirlerin taşıyıcısı olmayı uzunca bir süre omuzlayabilir fakat daha çok politik mücadelelerde bir payanda işlevi gördüğü

söylenir (Yıldırım, 2020, s. 71).

Öyleyse, kültürü ve bizatihi yaşama dair her şeyi bulabileceğimiz edebiyat diplomasisi aracılığıyla neden düşünülmesin sorusu burada anlam kazanır. Edebiyat metinleri her zaman doğrudan siyasal mesaj kaygısı gütmüyor olsa da yazıldığı dilin kültürü hakkında bilgi vereceği için o kültürü merak konusu kılar. Böylece diğer uluslarla yapılacak kamu diplomasisi faaliyetlerinde bilgilendirme ve anlama konusu önceden edebiyat metinleri aracılığıyla gelişeceği için politikaların uygulanmasında yardımcı bir işlev görür. Bu yönüyle edebiyat diplomasisi, bir ulusun kültürü ve insan olma hallerini kurgusal, yarı kurgusal veya diğer edebi biçimler aracılığıyla başka uluslara aktarmak, edebi metnin üretildiği mekânları ve kültürü tanıtmak, böylece doğrudan ilişki inşasını gerçekleştirirse de uygulanacak politikalara yardımcı olmak şeklinde değerlendirilebilir.

Edebi metinler ayrıca ülkelerin sürekli muhatap olduğu konularda da okuyucuya mesaj ileterek ya da bir durum tespiti yaparak gücünü gösterir. Örneğin Türkiye'nin iç ve dış politikada muhatap olduğu azınlık meselelerini bireysel bir hikâyeden başlatarak toplumsal bir alana kaydırır. Çünkü bir ülkenin sınırları dışında yaşayan biri ötekenden gelen deneyimler ve buna bağlı olarak verilen enformasyonla bir kanaat geliştirir. Son dönemde Fransa menşeli yayıncı *Kontr Editions Türkçe*'den Fransızcaya çeviri kitapları yayımlamaktadır. Çevrilen metinlere baktığımızda özellikle Kürt kökenli yazarların metinlerini Fransa vatandaşlarına ulaştırmakta, böylece buradan Türkiye'nin sürekli muhatap olduğu Kürt sorununu edebiyat aracılığıyla oradaki halklara iletmektedir. Kitapların okunmasının uzun süreceği düşünülerek edebiyat, mesaj verme açısından dezavantajlı görünse de (Sancar, 2012, s. 196), kitaplarla verilen mesaj doğru şekilde alıcıya ulaştığında kalıcılığı ve yaratacağı etki çok daha uzun dönemli olabilmektedir¹³.

Bu anlamda Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Türk kültür, sanat ve edebiyatının yurtdışında tanıtılmasında bireksiklik olarak gördüğü noktayı, Türkçe eserleri uluslararası okurlara ulaştırmak amacıyla doldurmaya çalıştığı; 2005 yılında başlatılan ve kısa adı TEDA olan "Kültür ve Turizm Bakanlığı Türk Kültür, Sanat ve Edebiyat Eserlerinin Dışa Açılımını Destekleme Projesi" son dönemde nicelik olarak çok sayıda kitabın yabancı dillere çevrilmesine aracılık etmiştir. Proje, Türkçe edebiyat ve kültür, sanat alanında yayımlanmış eserlerin çeviri ve yayım aracılığıyla yurtdışında tanıtılmasını sağlamak üzere yurt dışında faaliyet gösteren yayıncılara teşvik veren bir tanıtım ve

13 Bu anlamda Boris Pasternak'ın *Doktor Jivago* kitabının hikâyesi ilginç bir örnektir. Bkz: (Pasternak, 2014).

destek programından müteşekkildir¹⁴.

Türkiye'de çeviri edebiyatın siyasi ve kültürel bir program, bir modernleşme projesi kapsamında kullanılması 1940'lı yıllarda dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel bakanlığında kurulan Tercüme Bürosu aracılığıyla gerçekleşir. Bu kapsamda Batı ve Doğu'nun kanon eserleri Türkçeye kazandırılır (Bora, 2021). Dolayısıyla TEDA projesi, kurumsal anlamda ikinci bir çeviri seferberliği olarak adlandırılabilir. Birinci çeviri seferberliği, hümanist kültür mirasıyla ilgili metinlerin Türkçeleştirilmesini kapsarken, bu kez Türkçe edebiyatın önemli eserleri dünya dillerine aktarılmaktadır. Dıştan içe doğru gelişen şey, 2005 yılından beri kurumsal anlamda, içten dışa doğru bir seyir izlemektedir. TEDA projesi kapsamında 2005-2019 yılları arasında Türkçe edebiyattan 2555 kitap 60 farklı dilde çevrilmiştir. Bu noktadan bakıldığında, yabancı halkların hedef kitle seçilmesi önemli bir kültürel diplomasi faaliyeti olarak karşımıza çıkmaktadır. TEDA projesini kolaylaştıran ve yaygınlığını sağlayan noktalar olarak Orhan Pamuk'un 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülmesi ve 2008 Frankfurt Kitap Fuarı'nda konuk ülke olarak Türkiye'nin katılması sayılabilir. Proje, başta roman ve şiir alanında olmak üzere tarih, tiyatro, gezi ve inceleme türlerinde eserlerle desteklenmektedir. Türkçe edebiyatta en çok talep gören yazarlar arasında sırasıyla ilk üçte Orhan Pamuk, Orhan Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar isimleri bulunur (Sağlam, 2014, s. 91). Yıldırım (2015b), TEDA projesinin daha geliştirilebilir olduğuna dikkat çekerek, bu alanda atılan adımların ve yapılan yatırımların artmasıyla projenin etki alanının genişleyeceğini düşünür.

Çeviri faaliyetleriyle başka uluslara aktarılan metinler, metnin yazıldığı dilin kültürünü, insan olma hallerini, yazıldığı dönemde esen politik rüzgârları, devletlerin bireylere karşı tutumlarını, bireylerin devlete karşı tutumlarını geniş bir yelpazede diğer uluslara aktarır¹⁵. Aynı zamanda metinlerin yazarları yaptığı söyleşiler, katıldığı konferanslar aracılığıyla da metinleri ve metinlerin yazıldığı koşulları dile getirir. Söz gelimi Orhan Pamuk'un 2006 Nobel Edebiyat Ödülü alması, aynı yıl *Times* dergisinde dünyanın en etkili 100 kişisinden biri seçilmesi sonrasında yaptığı ve yapacağı tüm konuşmalar Türkiye'yi bağlar durumdadır. Bu anlamda edebiyatçıları, kamu diplomasisi bağlamında kanaat önderleri olarak ele almak mümkündür. Kanaat önderlerinden gelen mesajların daha anlaşılır ve güvenilir olduğu, etkilemeye

14 Detaylı bilgi için bkz: (<https://teda.ktb.gov.tr/>).

15 Bu politik atmosferin yer bulduğu metinlere baktığımızda liste hayli kabardır ki Türkiye için *12 Eylül*, *12 Mart* gibi önemli dönemleri, Türkiye tarihini karşıt bir yerden tarihselleştiren, alternatif bir tarih yazıcılığı geliştiren, anlatan metinler incelenebilir. Bkz: Melih Cevdet Anday'ın *Gizli Emir* ve *İsa'nın Güncesi*; Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düşün Gecesi* ve *Ruh Üşümesi*; Çetin Altan'ın *Büyük Gözaltı* gibi kitapları başlıca örnekler arasında değerlendirilebilmektedir.

daha müsait olduğu açıktır. Bunlar yumuşak güç avantajları olarak kullanılabilir ve dolayısıyla Nobel, Man Booker, Plutzer gibi ödüller önemli yumuşak güç örnekleri şeklinde ele alınabilir. Örneğin Pamuk'un açıklamaları Türkiye algısıyla yakından ilişkilidir, yine 2019 Man Booker ödülünde adı geçen Elif Şafak'ın açıklamaları uluslararası kamuoyunda Türkiye ile ilişkilendirilir. Bu noktada eserleri farklı dillere çevrilerek, diğer ülke halklarıyla buluşturulan Zülfü Livaneli, Sabahattin Ali, Ahmet Hamdi Tanpınar, Pınar Kür, Hakan Günday, Hasan Ali Toptaş gibi yazarların eserleri de edebiyat diplomasi altında değerlendirilebilir. Bu yazarlar arasında yukarıda da görüldüğü üzere, özellikle Tanpınar, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın TEDA projesi sayesinde eserleri diğer dillere en çok tercüme edilen Türkiyeli yazarların başında gelmektedir. Yine Halide Edip Adıvar'ın İngilizce dilinde yazılıp yayınlanmış eserlerinin sonradan ulusal olarak tefrika edilmesi edebiyat ve diplomasi ilişkisinin önemli bir sonucu olarak görülebilir. Zira kamu diplomasisinde ilişki inşası ve çift yönlü diyalojik model ancak kültür merkezli yaklaşımlarla gerçekleştirilme potansiyeline sahiptir. Çünkü diyalog bireyler arasında, eşitler arasında başlar ve toplumsal bir zemine kayar. Bireyler arasındaki diyalog, uygarlıklar arasında da gelişecek diyaloga olanak sağlar (Cowan ve Arsenault, 2008, s. 16). Cowan ve Arsenault'a (2008, s. 21) göre kültür ürünleriyle yaratılan bu diyalog, ilişki inşasındaki en temel araç olduğu gibi kamu diplomasisini propaganda, lobicilik gibi faaliyetlerden ayırır. Gerçekten de bugün baktığımızda kültür merkezli politikaların ilişki inşasında önemli bir rol oynadığı (dilden eğitime, edebiyattan müziğe, sinemadan festivallere) açıkça görülebilir¹⁶.

Fuarlara gönderilen yazarlar kamu diplomasisi için oldukça önemli bir işleve sahiptir. Örneğin 60. Frankfurt Kitap Fuarı'nın açılış konuşmasında Orhan Pamuk, Türkiye'deki demokrasi anlayışına eleştiriler getirmiş, dönemin Türkiye Cumhurbaşkanı Abdullah Gül'ün ve pek çok Alman siyasetçisinin yer aldığı protokolde, Pamuk'un sözleri uluslararası basında Türkiye'ye dair olumsuz bir imaj yaratmıştır (Radikal, 2008). Ancak tıpkı ticari markalar gibi ulusların imajları yeniden konumlandırılabilir, hedefli kültür politikalarıyla değiştirilebilir. Bu amaçla Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın da desteklediği Uluslararası İstanbul Edebiyat ve Şiir Festivali'nin kurucu direktörü Adnan Özer, festival hakkında yaptığı bir konuşmada bu etkinliklerle aslında kamu diplomasisi faaliyeti yürüttüklerini belirtmiştir (Anadolu Ajansı, 2017).

2016 yılından bu yana düzenlenmekte olan Uluslararası Nilüfer Şiir Festivali, Uluslararası İstanbul Edebiyat ve Şiir Festivali gibi programlar, yabancı ülkeden

16 ABD'nin yumuşak güç sıralamasında kültür faaliyetleri ile birinci sırada yer alması kültürel faaliyetlere ayrılmış bütçeden, gerçekleştirilen faaliyetlerden görülebilir. Bkz: McClory, 2017; 2018; 2019.

gelen yazar ve şairlere Türkiye kültürünü tanıma fırsatı sunarak, pek çok tarihi ve doğal güzelliklerin olduğu yerleri görme şansı da vermektedir. Yine, yakın zamanda gerçekleştirilen, Türkiye tarafından da desteklenen ve Üsküp'te düzenlenen Uluslararası Yahya Kemal Beyatlı Türkçe Şiir Şöleni de yumuşak güç araçlarından biri olarak değerlendirilebilir. Türkiye'nin bu kültür formları festivalde yer alan katılımcılar sayesinde vatandaşı olduğu ülkeye aktararak yumuşak güç aracı kullanılır. Bu tarz programlara fonlar sağlamak, izin vermek büyük ölçüde devletlerin diplomasi anlayışına bağlıdır.

Kültürel alt yapısı görece daha zayıf olan ülkelerde performanslarını sergilemek isteyen sanatçılar veya aktörler kendi ülkelerinin diplomatik misyonuna büyük ölçüde bağımlıdır (Pajtinka, 2014, s. 103). Ancak Türkiye bu anlamda yatırımları genişleterek kendi imaj ve itibarını yabancı halklara ulaştırabilme potansiyeline sahiptir. Çünkü Türkçe metinlerin yurtdışında karşılık bulması, çevrilmesi Türkiye kültürünü, Türkiye'de demokrasi ve insan hakları anlayışını merak konusu haline getirmiştir. Orhan Pamuk'un Nobel Edebiyat Ödülü alması da yurtdışında, pek çok ülkede Türkçe edebiyatı merak konusu kılmış ve böylece diğer Türkçe metinlerin yabancı dillere çevrilme talebini ortaya çıkarmıştır.

Ancak bu tarz etkinlikler Türkiye basınına çok fazla konu olamamaktadır. Bu edebiyatın politika karşısında göreceli, önemsiz ve marjinalleştirilmiş bakış açısından ileri gelir. Festivale katılan şair ve yazarlar mesajların alıcı ve verici konumunda olduğundan edebiyat aracılığıyla gerçekleştirilen faaliyetler bir ulusa ve onun kültürüne dair klişeleri yıkabilme gücüne sahiptir. Katılımcılara bir kültürü uzak bir yerden görmek yerine doğrudan temasla görme ve gördüklerini aktarma şansı sunar. Kamu diplomasisinde ilişki inşasını ve diyalojik modeli sağlayabilecek edebiyat ve edebiyat araçları ulusların kendilerini konumlandırmasında önemli bir role sahiptir. Ancak süreklilik arz etmesi birincil ihtiyaçtır. Yalnızca sürekli ve hedefli kültür politikaları aracılığıyla yumuşak gücün faydaları ve sonuçları elde edilebilir.

SONUÇ

Yeni toplum düzeninde küreselleşme aktörlerinin çeşitlenmesi, çok farklı sosyal grupların ve ağın ortaya çıkması eski araçlarla yeni hedeflere ulaşamayacağını göstermiştir. Ekonomik ve toplumsal değişimler, yaşanan teknolojik gelişmeler artık sert güç uygulamalarının (askeri ve ekonomik güç) karşılıklı müzakere ve belirlenen

hedeflere ulaşmak için yeterli olmadığını göstermektedir. Soğuk Savaş döneminde uygulanmaya başlanan ve geleneksel diplomasiden ayrılan kamu diplomasisi, sert güce başvurmadan elindeki değerlerle (kültür, sahip olunan cazibe ve saire), küresel arenada olumsuz algı yaratmadan, fikir ve eylemlerde müzakereye başvurarak sağduyuyu ön plana çıkararak, hedef aktörü tutum değişikliğine sevk eden bir işlev görür. Yumuşak güç kullanılarak gerçekleştirilen kamu diplomasisi, başka ulusları ve halkları tutum değişikliğine yöneltme işini düşünce düzeyinde başlatarak gerçekleştirir. Yumuşak güç, bu anlamıyla küresel aktörler için önemli bir işleve sahip olduğundan bugün en çok başvurulan kaynaklardan biridir.

Yumuşak güçle alakalı olarak yapılan araştırmalarda kültürel faaliyetlerin etkili olduğu, Türkiye'nin bu anlamda politikaları hayata geçirmesi gecikmeli olsa da son yıllarda bir politika değişikliğine giderek bu alanı öncelikli alanlardan biri haline getirdiği görülmektedir. Kültürel faaliyetlere verilen önemin yeterli olduğunu söyleyemsek de sahip olunan kültür, potansiyel olarak üzerinde durulabilir, dış politika hedefleri arasında birincil sıralarda yer alabilir bir konumdadır. Türkiye'nin bu anlamda yapacağı yatırımlar, ülke itibar ve imajını güçlendirebilir. Güçlü bir kültürel geleneğe sahip olan Türkiye bunu kullanmayı hedefleri arasına yerleştirdiğinde daha kalıcı ve güçlü diplomatik ilişkiler gerçekleştirebilir. Kültür değerleri arasında yer alan Türkçe edebiyat bu anlamda başat bir rol üstlenebilir. Diğer yandan edebiyatın bireysel olandan başlayarak toplumsal alana kayması ve Türkçe edebiyatın zenginliği önemli birer durum olarak karşımızda durmaktadır. Edebiyat aracılığıyla yürütülecek kamu diplomasisi faaliyetleri olarak edebiyat festivalleri, bir bütünsellik arz etmesi açısından; yazar ve şairlerle ortaklaşa gerçekleştirilebilecek stratejik planlar, çeviri faaliyetlerine yönelik tutumlar genişletilip büyütülürse Türkiye sahip olduğu önemli bir gücü kullanabilmiş hale gelir.

Türkiye'nin etkili bir dış politika gerçekleştirmesi ve kamu diplomasisi faaliyetleri ellerindeki mevcut kaynakları nasıl kullanabileceği, gelecekteki ilişki inşası ve imajı için önemlidir. Edebiyattan sinemaya, sanattan medyaya, sivil toplum kuruluşlarından akademiye çeşitlilik gösterebilecek faaliyetlerin bir bütün olarak ele alınıp uygulanmaya başlanması tüm bu faaliyetlerin aktörlerinin katılımıyla mümkün olabilir. Tanımı gereği kamu diplomasisi yalnızca devlet kurumlarının üstlenilmesiyle yapılmadığından sivil toplum kuruluşlarından bağımsız kuruluşlara ya da üniversitelere değin çeşitli aktörlere büyük görev düşmektedir. Kamu kurumları ve sivil toplumun ortaklaşa yapacağı faaliyetlerden biri olarak edebiyatı kamu

diplomasisi ile ilişkilendirebilir ve belirlenen hedeflere ulaştırabilecek bir araç olarak görebiliriz. Edebiyatın ötekiye dair klişeleri yıkma, şeylerin nasıl meydana geldiğini merak konusu kılma, düşünce ve davranışları yeniden düzenleme gücü kamu diplomasisi faaliyetlerini kolaylaştırabilir, kalıcı fikir ve davranış oluşturabilir. Bu anlamıyla etkili bir dış politika gerçekleştirmek, hedeflere ulaşmak için edebiyatı da stratejik planlar içerisine yerleştirmek kamu diplomasisi için, özellikle Türkiye için önemli olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Anadolu Ajansı (2017, 3 Ekim). Uluslararası İstanbul Şiir ve Edebiyat Festivali' başladı. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/uluslararasi-istanbul-siir-ve-edebiyat-festivali-basladi/926223> Erişim tarihi: 15 Kasım 2020

Belanger, L. (1999). Redefining cultural diplomacy: Cultural security and foreign policy in Canada. *Political Psychology*, 20(4), 677-699.

Berridge, G. R. (2001). Machiavelli: human nature, good faith, and diplomacy. *Review of International Studies*, 27(4), 539-556.

Bo, L. M. (2018). *Writing Diplomacy: Translation, Politics and Literary Culture in the Transpacific Cold War* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Columbia Üniversitesi, New York.

Bora, T. (2021). *Hasan Ali Yücel*. İstanbul: İletişim.

Castells, M. (2008). The new public sphere: Global civil society, communication networks, and global governance. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 616(1), 78-93.

Clarke, D. (2016). Theorising the role of cultural products in cultural diplomacy from a cultural studies perspective. *International journal of cultural policy*, 22(2), 147-163.

Coombs, W. T., & Holladay, S. J. (2010). *PR strategy and application: Managing influence*. United Kingdom: Wiley-Blackwell.

Cowan, G., & Arsenault, A. (2008). Moving from monologue to dialogue to collaboration: The three layers of public diplomacy. *The annals of the American academy of political and social science*, 616(1), 10-30. DOI: 10.17680/akademia.

v4i1.5000080313

Fatima, N., & Khan, Z. A. (2018). Soft Power and Cultural Diplomacy as Counter-Terrorism Measure in Contemporary International Politics. *Global Social Sciences Review*, 3(2), 1-20.

Felski, R. (2013). *Edebiyat Ne İşe Yarar?*. (Çev. E. Ayhan). İstanbul: Metis.

Filstrup, J. M. (1976). Franklin book programs/Tehran. *International Library Review*, 8(4), 431-450.

Financial Times (2017). How J. K. Rowling Built a 25 billion dollar business. <https://www.ft.com/content/a24a70a6-55a9-11e7-9fed-c19e2700005f> Erişim tarihi: 25 Nisan 2021

Gilboa, E. (2006). Public Diplomacy: The Missing Component in Israel's Foreign Policy. *Israel Affairs*, 12(4), 715-747.

Haddadian-Moghaddam, E. (2016). The Cultural Cold War and the Circulation of World Literature: Insights from Franklin Book Programs in Tehran. *Journal of World Literature*, 1(3), 371-390.

Herman, E. S. & Chomsky, N. (2012). *Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Polisiği*. (Çev. E. Abadoğlu). İstanbul: BGST.

Hobsbawm, E. (2006). *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991: Aşırılikler Çağı*. (Çev. Y. Aloğan). İstanbul: Everest.

Hobsbawm, E. (2008). *Küreselleşme, Demokrasi ve Terörizm*. (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora.

Holden, J., Briggs, R., Jones, S., & Bound, K. (2007). *Cultural Diplomacy*. London: Demos.

İskit, T. (2007). *Diplomasi: tarihi, teorisi, kurumları ve uygulaması*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.

Kalın, İ. (2011). Soft power and public diplomacy in Turkey. *Perceptions: Journal of International Affairs*, 16(3), 5-23.

Kınlı, O. (2006). *Osmanlı'da Modernleşme ve Diplomasi*. Ankara: İmge.

L'Etang, J. (2009). Public relations and diplomacy in a globalized world: An issue of public communication. *American Behavioral Scientist*, 53(4), 607-626.

McClory, J. (2017). *The Soft Power 30: A global ranking of soft power*. https://softpower30.com/wp-content/uploads/2018/07/The_Soft_Power_30_Report_2017-1.pdf Erişim tarihi: 15 Ocak 2021

McClory, J. (2018). *The Soft Power 30: A global ranking of soft power*. <https://softpower30.com/wp-content/uploads/2018/07/The-Soft-Power-30-Report-2018.pdf> Erişim tarihi: 15 Ocak 2021

McClory, J. (2019). *The Soft Power 30: A global ranking of soft power*. <https://softpower30.com/wp-content/uploads/2019/10/The-Soft-Power-30-Report-2019-1.pdf> Erişim tarihi: 15 Ocak 2021

Melissen, J. (Ed.). (2005). *The new public diplomacy*. New York: Palgrave Macmillan.

Mitchell, J. M. (2015). *International Cultural Relations*. London: Routledge.

Nawotka, E. (2013, 23 Ağustos). What Role Can Literature Play in Cultural Diplomacy?. *Publishing Perspectives*. <https://publishingperspectives.com/2013/08/what-role-can-literature-play-in-cultural-diplomacy/> Erişim tarihi: 15 Kasım 2020

Nicolson, H. (1963) *Diplomacy*. London: Oxford University.

Nye, Jr. J.S. (2008). Public Diplomacy and Soft Power. *The annals of the American academy of political and social science*, 616(1), 94-109.

Öymen, O. (2003). *Silahsız Savaş: Bir Mücadele Sanatı Olarak Diploması*. İstanbul: Remzi.

Özkan, A. (2015). Strategic Practices Of Public Diplomacy Policies In Educational Field And Turkey's Potential For Cultural Diplomacy. *Erciyes İletişim Dergisi*, 4(1), 2-12.

Pajtinka, E. (2014). Cultural diplomacy in theory and practice of contemporary international relations. *Politické vedy*, 17(4), 95-108.

Pasternak, B. (2014). *Doktor Jivago*. (Çev. H. Arslan). İstanbul: Yapı Kredi.

Purtaş, F. (2013). *Türk dış politikasının yükselen değeri: Kültürel diplomasi*. *Gazi Akademik Bakış*, (13), 1-14.

Radikal (2008, 14 Ekim). Frankfurt Kitap Fuarı açıldı. <http://www.radikal.com.tr/kultur/frankfurt-kitap-fuari-acildi-903400/> Erişim tarihi: 06 Kasım 2020

Robbins, L. S. (2007). Publishing American Values: The Franklin Book Programs as Cold War Cultural Diplomacy. *Library Trends* 55(3), 638–650.

Sağlam, M. Y. (2014). Dünya edebiyatına uzanan yolda bir Türk romancı: Orhan Kemal. *Erdem*, (67), 87-104. DOI: 10.32704/erdem.537456

Sak, E. ve Adilbekova, K. (2015). Rusya Ve Kültürel Diplomasisi. *Barış Araştırmaları ve Çatışma Çözümleri Dergisi*, 3(1), 42-84.

Sancar, G. A. (2012). *Kamu Diplomasisi ve Uluslararası Halkla İlişkiler*. İstanbul: Beta.

Schneider, C. P. (2006). Cultural diplomacy: Hard to define, but you'd know it if you saw it. *The Brown journal of world affairs*, 13(1), 191-203.

Signitzer, B. & Wamser, C. (2006). Public diplomacy: A specific governmental public relations function. C. Botan & V. Hazelton (Ed.). *Public relations theory II*, (s. 435-464). London: Routledge.

South China Morning Post (2019). Pen is mightier than the sword: Novelists help China's soft power push in Latin America. <https://www.scmp.com/news/china/diplomacy-defence/article/1804521/pen-mightier-sword-novelists-help-chinas-soft-power> Erişim tarihi: 06 Ekim 2019

Şüküran, M. Ö. (2019). Umut için bir barınak: edebiyat. *Varlık Dergisi*, 1340, 13-16.

Tuch, H. N. (1990). *Communicating with the World: US public diplomacy overseas*. New York: St. Martin's.

Tuncer, H. (1991). *Eski ve Yeni Diploması*. Ankara: Ümit.

Uygur, N. (2003). *Kültür Kuramı*. İstanbul: Yapı Kredi.

Ünal, U. (2019). International Publishing Practices Within Turkey's Cultural Diplomacy. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 7(2), 609-645.

Ünalı, A. N. (2019). Yumuşak Gücün Tesis Edilmesinde Kültürel Diplomasinin Önemi ve Bir Uygulayıcı Olarak Yunus Emre Enstitüsü. *Bilig-Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, (91), 137-159.

Yağmurlu, A. (2007). Halkla İlişkiler Yöntemi Olarak Kamu Diplomasisi. *İletişim: Araştırmaları*, 5(1), 9-38.

Yağmurlu, A. (2019). Kültürel Diplomasi: Kuram ve Pratikteki Çerçevesi. *Selçuk İletişim*, 12(2), 1210-1238.

Yıldırım, G. (2015a). *Uluslararası Halkla İlişkiler Perspektifinden Kamu Diplomasisi*. İstanbul: Beta.

Yıldırım, G. (2015b). Türkiye Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü'nün Faaliyetlerinin Kültürel Diplomasi Bağlamında İncelenmesi. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 2-24.

Yıldırım, M. Ö. (2020). Kara Zamanlardan Çıkış Koridoru Olarak Edebiyat. *Yeni E*, (47), 68-73.

Öğrenci Bakış Açısıyla Disiplinlerarası Stüdyo Dersi Katılımcı Personaları

Geliş Tarihi/Received: 14.02.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 08.07.2021
DOI: 10.46372/arts.896745

Dr. Yasemin SOYLU
İstanbul Medipol Üniversitesi
GSTMF, Endüstriyel Tasarım Bölümü
ysoylu@medipol.edu.tr
ORCID: 0000-0001-8701-3573

Dr. Öğr. Üye. Berrak KARACA ŞALGAMCIOĞLU
İstanbul Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi
Endüstriyel Tasarım Bölümü
berrakk@istanbul.edu.tr
ORCID: 0000-0003-0544-798X

ÖZ

Bu makaleye konu olan çalışmanın temel motivasyonu Tasarım Araştırmaları ve Kuramı dersinde Endüstriyel Tasarım Bölümü öğrencilerine persona oluşturma yöntemi anlatılırken, ders içinde bu yöntem ile ilgili uygulama yapabilecekleri ortak bir deneyim arayışı olmuştur. Derse katılan öğrencilerin aynı zamanda fakültenin diğer bölümleri ile ortak Disiplinlerarası Stüdyo (DAS) dersini almaları ve bu öğrencilerin farklı tasarım disiplinlerinden gelen, çeşitli kişilik yapılarına sahip takım arkadaşları ile beraber çalışmakta yaşadıkları zorlukları her fırsatta ifade etmeleri neticesinde, öğrencilerden DAS takım arkadaşlarını dikkate alarak kurgusal personalar oluşturmaları istenmiş ve oluşturdukları personalar ışığında ders deneyimini öğrenciler açısından daha olumlu hale dönüştürecek bir DAS dersini tasarlamaları talep edilmiştir. Çalışma kapsamında öğrenciler tarafından oluşturulan personaların anlatımında kullanılan ifadeler gömülü teori yöntemi ve etkileşim süreç analizi kullanılarak incelenmiş ve sonrasında öğrenci önerileri ile eşleştirilmiştir. Sonuç olarak, daha olumlu bir DAS dersi deneyimi için, DAS derslerinin daha yapılandırılmış hale getirilmesi, takım çalışmasının yanı sıra bireysel çalışmanın da değerlendirmeye alınması ve ders kapsamında yapılan projelerin büyük oranda ders saatleri dahilinde tamamlanması yönünde öğrenci beklentileri ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bulgular ışığında yazarlar, daha olumlu bir DAS deneyimi için öğrencilere DAS dersi öncesinde karar verme, zaman yönetimi konularında eğitim verilmesini önermektedir.

Anahtar Kelimeler: disiplinlerarası stüdyo, etkileşim süreç analizi, stüdyo pedagojisi, persona, tasarım

Soylu, Y. ve Karaca Şalgamcıoğlu, B.(2021). Öğrenci Bakış Açısıyla
Disiplinlerarası Stüdyo Dersi Katılımcı Personaları.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 6, 41-77

Interdisciplinary Studio Course Participant Personas from the Student Point of View

ABSTRACT

The major motivating factor for this paper is the search for a prior shared experience, from which personas would be withdrawn among industrial design students participating to the Design Research and Theory course. All of the participants enrolled to the course were also taking the Interdisciplinary Studio Course (ISC) together with architecture, interior architecture and urban planning students and they were complaining constantly concerning the difficulty of working with their teammates i.e., students coming from different educational backgrounds and having different personal traits. Thus, participants were asked to build fictional personas reflecting their ISC teammates and give suggestions on how ISC could be improved. Findings have been analyzed using grounded theory and interaction process analysis and compared with student suggestions. Results reveal that in order to improve the ISC, students have three requirements: i) a more structured syllabus, ii) individual performance evaluation in addition to team performance evaluation iii) completion of the team project within the course hours at school. In the light of these findings, authors suggest that students should be given training for decision making and time management before the start of the ISCs.

Keywords: design, interaction process analysis, interdisciplinary studio, studio pedagogy, persona

GİRİŞ

Mimarlık, İç Mimarlık ve Endüstriyel Tasarım bölümlerindeki lisans eğitiminin temeli stüdyo dersleridir. Bu bölümlerde okuyan öğrencilere verilecek stüdyo derslerinin bazılarının disiplinlerarası olup olmaması ise Türkiye'de bir süredir devam eden bir tartışmadır. Stüdyo pedagojisi literatüründe derslerinin işleyişini ele alan çok sayıda çalışma mevcuttur (Ciravoğlu, 2014; Demirbaş ve Timur Öğüt, Gelmez ve Bağlı, 2018; Er ve Çetinkaya, 2010; Pektaş, 2012, Uysal, 2015), hatta stüdyo derslerinde disiplinlerarası uygulamaları irdeleyen akademik çalışmalar da mevcuttur (Kim, Ju ve Lee, 2015; Yenilmez ve Bağlı, 2020; Toka, 2021). Ancak disiplinlerarası stüdyo deneyiminde öğrenci bakış açısını yansıtan çalışmalar enderdir. Disiplinlerarası tasarım stüdyosu dersleri, öğrencilere farklı disiplinlerde okuyan öğrencilerle beraber çalışma becerisi kazandıracak olması itibarıyla, eğiticiler açısından ilk etapta değerli bulunmakla beraber, uygulamadaki çeşitli zorluklarından ötürü Türkiye'de tasarım programlarında söz konusu disiplinlerarası stüdyo örneklerine az rastlanmaktadır (Yenilmez ve Bağlı, 2020, s. 769). Öte yandan öğrencilerin bu dersler ile ilgili deneyimleri ve ders sonunda elde ettikleri beceriler, planlanandan daha farklı olabilmektedir. Beklentiler ile mevcut durum arasındaki farkın açığa çıkartılması stüdyo pedagojisi bağlamında önemlidir.

Tasarım, Simon (1996, s. 111) tarafından mevcut olan ürünü, hizmeti, deneyimi veya sistemi tercih edilene dönüştürmek olarak tanımlanmaktadır. Dönüştürme eylemi çoğu zaman nicel ve nitel verilerden, kimi zaman ise tasarımcının kendi tecrübesinden beslenir. Başlangıç noktası ne olursa olsun sonucun, diğer bir deyişle dönüştürme eyleminin, başarılı olması için kullanıcıyı memnun etmek esastır. Bu sebeple tasarımı yapan kişinin kullanıcıyı tanıması elzemdir. Günümüzde kullanıcıyı tanımak üzere tasarımcıların uyguladıkları pek çok araştırma yöntemi mevcuttur. Gözlem, görüşme, anket, odak grup oluşturma, kültür sondaları, *persona* oluşturma bunlardan bazılarıdır. Bu çalışma kapsamında *persona* oluşturma yöntemi kullanılarak öğrencilerin deneyimlerini daha *olumlu* hale getirecek bir disiplinlerarası stüdyo dersinin ne şekilde tasarlanabileceği sorusu irdelenecektir.

Tasarım için *Persona* Oluşturmak

Persona sözcüğü Latince maske anlamına gelmektedir ve özellikle edebiyat ve tiyatro alanlarında kullanımı çok eskilere dayanmaktadır. Türkçe literatüre

bakıldığında *persona* sözcüğünün özellikle son yıllarda hem kullanıcı *karakteri/arketipi* anlamıyla (Yavuz ve Güneş, 2020), hem de söz konusu *arketiplerin ortaya çıkartılması için başvurulan yöntem* olarak (Gökşin, 2018, s. 109) kullanıldığı görülmektedir.

Persona sözcüğünün tasarım alanında kullanımı göreceli olarak yenidir. 1999 yılında Visual Basic programlama dilinin babası olarak tanınan programcı Alan Cooper'ın *persona* kavramını kullanarak etkileşim tasarımı alanında kullanılmak üzere bir yöntem önermesinden (Cooper, 2004, s. 123) günümüze kadar geçen sürede *persona* oluşturma yöntemi başta etkileşim tasarımı olmak üzere pek çok alanda kullanılmaktadır. *Persona* oluşturma yöntemi özellikle pazarlama, reklamcılık ve etkileşim tasarımı alanlarında 2000'li yıllardan günümüze sağlam bir yer edinmiştir (Matthews, Judge ve Whittaker, 2012). Öte yandan *persona* oluşturma yönteminin öncelikle iş hayatında kullanılmaya başlandığı, akademik literatürde ise daha sonra yer aldığı söylenebilir. Nitekim tasarım literatüründe *personal* konusunda yapılmış ve yüksek sayıda atıf alan akademik çalışmalar (Miaskiewicz ve Kozar, 2011; Nielsen, Hansen, Stage ve Billestrup, 2015) incelendiğinde, araştırmacıların söz konusu çalışmaların veri setlerini endüstride çalışan uzman görüşlerine dayandırarak oluşturdukları görülmektedir.

Persona bir ürün, hizmet, sistem, web sitesi veya markayı kullanırken benzerlik gösteren kişilerin oluşturduğu hedef kullanıcı grubunu temsil eden kurgusal bir karakterdir (Pruitt ve Adlin, 2006, s. 11). *Persona* kendisine bir isim ve yüz atanan; ihtiyaçları, amaçları ve görevleri dikkatlice betimlenmiş bir kullanıcı arketipidir (Blomquist ve Arvola, 2002, s. 197). *Personal*, tasarımcıların ürün ya da hizmet özellikleri, navigasyon, etkileşim ve görsel tasarım gibi alanlarda karar almalarını kolaylaştırır. Bir ürünü, hizmeti veya sistemi tasarlarırken kullanıcıyı iyi tanımak önemlidir. Gözlem ve görüşme gibi nitel yöntemler kullanılarak; hedef kullanıcının ihtiyaçlarını, deneyimlerini, davranış biçimlerini, amaçlarını, yeteneklerini, tavırlarını anlamak ve *persona* oluşturmak, tasarımcının hedef kullanıcıyı daha iyi tanımasını sağlar.

Personayı oluşturmak için öncelikle kullanıcı özelliklerini belirlemek gerekir. Ancak *persona* oluşturmak sadece kullanıcı özelliklerini belirlemekten ibaret değildir. Nitekim Goodwin'e (2005) göre, kullanıcı karakteristiklerinin toparlamak kolaydır, ancak gerçek anlamda etkili bir tasarım ve iletişim aracı olacak *personal* yaratmak aynı ölçüde kolay olmayabilir.

Etkileşim tasarımı literatürü *persona* kavramını dört farklı bakış açısı ile ele almaktadır (Uludağ, ____): 1. amaca yönelik *persona* yaklaşımı (Cooper, 2004) 2.

rol tabanlı *persona* yaklaşımı (Grudin ve Pruitt, 2002) 3. bağlayıcı *persona* yaklaşımı (Nielsen, 2004) 4. kurgusal *persona* yaklaşımı (Norman, 2004).

Amaca yönelik *persona* yaklaşımında kullanıcının ürün ve hizmetten yararlanarak neyi başarmak istediği esastır. Kullanıcının amacına giden yolda onun ürün veya hizmet ile olan etkileşimini tarif etmek ilkesine dayanır. Pazar günü gazete satın alan gazete okurlarından bazılarının köşe yazarlarını detaylıca okuması, diğerlerinin ise sadece eklerdeki magazin ve kültürel etkinlik haberlerine göz atması, amaca yönelik *persona* yaklaşımında kullanılacak özelliklere örnek olarak verilebilir.

Rol tabanlı *persona* yaklaşımında kullanıcının gerçek hayatta oynadığı rolün amacı merkezdedir. Amaca yönelik *personalar* göre gerçek kişilere ait daha fazla nitel ve nicel veri toplamak gerekir (Grudin ve Pruitt, 2002, s. 148). 'Kullanıcı bu rolü oynarken ürün ve hizmetten nasıl yararlanır?', 'Söz konusu rolden başka kimler etkilenir?' türünde sorulara yanıtlar aranır (Uludağ, ____). Burada *personaların* pazar araştırmaları, kullanıcı testleri ve prototipler hakkında yorum yapma özgürlüğü vardır. *Personanın* temsil ettiği grubun pazar payı ile ilgili bilgiler, umutları ve korkuları, hayatından tipik bir gününü ve haftasını nasıl geçirdiğine ilişkin veriler, rol tabanlı *persona* yaklaşımında yer alan bilgilerdendir. Hafta içi bir günde, iki küçük çocuk sahibi genç bir ev hanımının kullandığı ürün ve hizmetlerin, onun hayatından tipik bir günün kesiti alınarak incelenmesi, rol tabanlı *personaya* örnek olarak verilebilir.

Bağlayıcı *persona* yaklaşımında hem amaca yönelik *personalar* hem de rol tabanlı *personalar* kullanılabilir. İlk iki yaklaşımdan farkı, tasarımcıların bağlayıcı *personalar* ile daha fazla etkileşime geçmesinin kurgulanmış olmasıdır. Tasarımcı *persona* ile daha fazla etkileşime geçerek *personanın* 3 boyutlu bir prototipini oluşturur. Bağlayıcı *persona* yaklaşımında, *personanın* derinlemesine bir karakter analizini yapmak, geçmiş deneyimlerini açığa çıkartmak suretiyle onu bütüncül olarak ele almak vurgulanır. Etnografik araştırma yapan tasarımcının, yaşlıların banyo yapma alışkanlıklarını ortaya çıkartmak üzere yaptığı araştırmada onlarla beraber bir süre aynı evde yaşayıp, onlara çeşitli karakter analizi bataryaları uygulaması ve banyodaki seramik ürünler üzerinden yıkanma alışkanlıkları ile ilgili geçmiş deneyimlerin açığa çıkartması sonucu oluşturulan *personalar*, bağlayıcı *persona* yaklaşımına örnek olarak verilebilir (Karaca Şalgamcıoğlu ve Er, 2018).

Kurgusal *persona* yaklaşımının ilk üç *persona* yaklaşımdan farkı, *personayı* nitel verilere dayandırma zorunluluğu olmamasıdır. Kurgusal *persona*, tasarımcının sezgilerine ve deneyimine dayanarak oluşturulur. Kurgusal *personalar*, tasarım

sürecinde tasarımcının kendisini kullanıcının yerine koyması bağlamında kolaylaştırıcı bir işlev üstlenirler (Norman, 2004). Tasarımcıların verilerden ziyade kendi hayal güçlerine ve tecrübelerine dayanarak kullanıcıları betimlemeyi tercih etmeleri, *persona* kavramı ortaya atılmadan önceki dönemde de kullanıcı çalışmalarında karşımıza çıkan bir olgudur (Hasdoğan, 1996, s. 26). Laubheimer (2020) bu türden verilere dayanmayan *personaları*, *proto personalar* olarak tanımlar ve tasarımcı ekibinin kullanıcılar hakkındaki mevcut varsayımlarını hızlıca uyarlamaya imkân verdiklerinden bahseder.

Yukarıdaki dört yaklaşıma ilave olarak tamamen nicel verilerden yararlanılarak çıkartılan *personalar* da mevcuttur (Floyd, Twidale ve Jones, 2008). Laubheimer (2020) *personaları* hafif sıklet, nitel ve istatistiksel olarak üçe ayırırken özellikle çok büyük çaplı organizasyonların istatistiksel *personalardan*, daha küçük çaplı organizasyonların ise hafif sıklet *personalardan* yararlanma ihtimalinin daha yüksek olduğunu vurgular.

Kurgusal *persona* yaklaşımının savunucularından biri olan Norman'a (2004) göre *persona*, iletişim için bir odak ve bir araçtır, bu sebeple *personanın* gerçek değil, gerçekçi olması yeterlidir, hatta kullanıcı özelliklerini doğru yansıttığı sürece hassas ve tastamam olmasına gerek yoktur. Bu çalışmanın gerçekleştirilmesi için 15 *persona* tasarımcısı, 10 haftalık süre boyunca grubu gözlemleyerek ve *personalarla* sürekli etkileşim içinde bulunarak onların çok boyutlu bir prototipini oluşturmuştur. Bireysel olarak oluşturulan *personalar* daha sonra çalışma grupları bazında tekrar değerlendirilip tasarımcıların sezgilerine ve varsayımlarına göre konsolide edildiği için *personaların* veri ile doğrudan ilişkisi kalmamıştır. Dolayısıyla, Tablo 1'deki karşılaştırmalardan da anlaşılacağı üzere, bu çalışmada kurgusal *persona* yaklaşımı kullanılmıştır.

Tablo 1. 4 Farklı Persona Yaklaşımının Karşılaştırılması (Tablo Nielsen'in (____) yazısından derlenmiş ve Türkçe'ye çevrilmiştir.)

Persona Yaklaşımı	Amaca Yönelik	Rol tabanlı	Bağlayıcı	Kurgusal
Savunucuları	Cooper.	Grudin, Pruitt, Adlin.	Nielsen.	Floyd, Norman.
Amaç	Bireyi davranış odaklı ele almak.	Bireyi davranış odaklı ele almak.	Bireyi bütüncül ele almak: Sosyal geçmişi, psikolojik karakter özellikleri, bireyin incelenen konu ile olan duygusal bağlantısı irdelenir.	Alanda tartışma oluşturmak, tasarım keşfi, alanda öngörü açığa çıkartmak.
Veri İçeriği	Veri temellidir.	Çok fazla miktarda nitel ve nicel veriye dayanır. Veri ile <i>persona</i> arasında net bir ilişki tanımlanır.	Gerçek uygulamalar ile ilgili veriler kurgusal bilgi ile harmanlanır.	Veri temelli değildir. Tasarımcı sezgilerine ve varsayımlarına dayanır.
Personanın İletişimi	<i>Persona</i> kişisel, pratik, firmaya yönelik amaçlarla tarif edilir. Ürünü kullanırken açığa çıkan duygular, ürünün kullanılmasındaki amaçlar ön plandadır.	Organizasyondaki kullanıcı rollerine odaklanır. <i>Personalar</i> sadece tasarım ve müşteri hakkında bilgi vermez. Pazar araştırması ve kullanıcı testlerinin iletişimde de kullanılır. <i>Personanın</i> pazarın yüzde kaçını temsil ettiği veya bir gününü nasıl geçirdiğine ilişkin bilgiler önemlidir.	<i>Persona</i> tüm hikayesi ile beraber ele alınır. Bu sayede herhangi bir stereo tipten öteye gider.	Niyete özel (ad hoc) <i>personalar</i> , varsayım bazlı <i>personalar</i> veya uç karakterler şeklinde oluşturulabilir. Diğer yöntemlere göre daha esnek bir ifade imkânı verir. Niyete özel <i>personalar</i> tasarım sürecinde daha empati odaklı bir yaklaşımı mümkün kılar. Uç karakterler ise tasarımın sınırlarının nereye kadar zorlanabileceğini işaret eder.

Takım Çalışması ve Etkileşim Süreç Analizi

Takım çalışması, endüstri sonrası dönemde işletmelerde her kademedede önem kazanmıştır. Mesleki eğitime yönelik derslerde takım çalışmasının öneminin vurgulanması da bu gerçekten kaynaklanmaktadır. Öte yandan lisans eğitiminde çok sayıda takım çalışması gözlemleniyor olsa da mevcut takım çalışmalarında

çoğu zaman aynı disiplinden öğrencilerin bir araya gelmesi söz konusudur. Halbuki iş hayatındaki takım kavramını incelediğimizde farklı uzmanlık alanlarından gelen insanların bir araya geldiği (Donnollen, 1998, s. 20) ve bu insanların birbirlerini tamamladığı (Morrison, 1998, s. 183; Natale, Sora ve Kavalipurapu, 2004, s. 45; Straub, 2002, s. 9) görülmektedir.

Takım, en az iki kişiden oluşan, belirli bir ortak amaç için beraber hareket eden insan topluluğu olarak tanımlanabilir. Tıpkı spor karşılaşmalarında olduğu gibi her bir takım üyesinin belirli bir sorumluluğu olmalıdır. Üyelerin bireysel becerileri önemlidir ancak takımın gücü üyelerin birbirleriyle nasıl uyum sağladıklarına bağlıdır (Toruntay, 2011, s. 5). Bu uyum sürecinin sonunda sinerji oluşur. Ansoff (1965, s. 80) sinerjiyi "bütünün, parçalarının bir araya gelerek tek başlarına ortaya çıkaracakları etkilerin toplamından daha büyük bir etki ortaya çıkarması" olarak nitelendirmektedir. Hoopes takım sinerjisinin ortaya çıkması için iki önkoşulun gerçekleşmesi gerektiğinden bahseder (aktaran Toruntay, 2011, s. 9): Bu önkoşullardan ilki, takım üyelerinin bilgi ve becerilerinin belirli bir düzeyde olmasıdır. İkinci önkoşul ise takım üyelerinin birlikte çalışmak için istek göstermeleridir. Ertürk'e (2007) göre etkili bir takımın özellikleri arasında amaç ve vizyon birliği, sağlıklı bir iletişim, üyelerin inisiyatif kullanabileceği bir serbestlik, kurallar, yetkilendirme, rol belirlenmesi, bireysel gelişimin desteklenmesi, güven, görev bilinci, uyum unsurları yer almalıdır.

Gerek iş hayatında gerekse üniversite eğitiminde bir projeyi tamamlamak üzere bir araya gelen gruplar her zaman sinerji oluşturmayı başaramayabilirler. Bu türden gruplar takım yerine çalışma grubu adını alırlar. Katzenbach ve Smith (1993, s. 84) çalışma grubu ile takım arasındaki farka dikkat çekerek, çalışma grubu söz konusu olduğunda üyelerin bir araya gelerek bilgiyi paylaşmak ve koordinasyon sağlamak adına katılım gösterdiklerini ancak paylaşılan sorumluluğun çok düşük düzeyde olduğunu veya hiç olmadığını ifade ederken, takım performans eğrisi üzerinde sırasıyla sözde takım, potansiyel takım, gerçek takım ve yüksek performanslı takım olmak üzere dört farklı mertebenin mevcudiyetinden bahsederler. Katzenbach ve Smith'e (1993) göre, sözde takımlarda koordinasyon ve sorumluluk paylaşımı minimum düzeydedir; potansiyel takımlar, takım olabilmek için çok çaba göstermelerine karşılık, genellikle ortak hedefler ve amaçlar konusunda tereddüt yaşarlar; gerçek takımlar ortak hedefe kilitlenirler, yüksek performanslı takım üyeleri ise sadece ortak hedefe sadık kalmakla yetinmeyip, diğer takım üyelerinin kişisel

gelişimine katkı sağladılar (aktaran Hartley, 2005, s. 68).

Tuckman ve Jensen (1977), takımların oluşumu için beş evreden oluşan bir model önermektedir: i) kuruluş (*forming*), ii) karmaşa (*storming*), iii) biçimlenme (*norming*), iv) başarıma (*performing*), v) dağılma (*adjourning*) (aktaran Hartley, 2005, s. 64). Söz konusu modele göre birinci evrede takımlar çözecekleri problemi anlamaya çalışır, ikinci evrede çözüm yöntemleri ile ilgili fikir ayrılıkları oluşur, üçüncü evrede fikir birliğine varılmak suretiyle kurallar oluşturulur, dördüncü evrede çalışmaların sonucu görülür, beşinci evrede ise takım dağılır. Takımlar oluşurken her bir üyenin hem takım oyuncusu olması hem de farklı özelliklere sahip üyelerin bir araya gelmesi önemlidir. Takım performanslarının artırılması için gerekli olan, üyelerin takım ortamında sağladıkları katkıların anlaşılması ve söz konusu üyelerin bireysel özelliklerinin değerlendirilmesidir (Toruntay, 2011, s. 36). Bu amaçla işletmelerde işe alımlarda kişilik testleri ve davranış testleri kullanılır. Çünkü üyelerin takımda hangi rolü üstleneceklerinin önceden belirlenmesi takımın performansı için çok önemlidir. Belbin'e göre takım rolleri, takım içindeki davranışsal tutumları, takıma sağlanan katkıyı, diğer üyelerle ilişki kurma eğilimlerini tanımlar (aktaran Toruntay, 2011, s. 39). Nitekim endüstri sonrası dönemde takım çalışmasının işletmelerde her kademedede önem kazanmasından dolayı işe alım kriterleri ele alınırken takım rolü kavramı da üst kademelere (Belbin, 2010, s. 10) yerleşmiştir.

Mevcut literatürde takım rolü kavramını inceleyen farklı çalışmalar mevcuttur. Bunlardan ilki Benne ve Sheats tarafından 1948 yılında gerçekleştirilmiştir. 1950 yılında ise Bales küçük gruplarda etkileşim sürecini incelemek üzere 12 farklı rol tanımlamış ve bunları 4 genel kategoride birleştirmiştir (Tablo 2). Bales'e (1950) göre küçük gruplarda etkileşim süreci incelenirken takım üyelerinin etkileşim kadranında bir tarafta pozitif/negatif sosyo-duygusal skala, diğer tarafta ise problem çözme bağlamında aktif/pasif skala mevcuttur (aktaran Burke, 2006, s. 365).

Mumford, Morgeson, Iddekinge ve Champion (2008, s. 254-255) literatürde var olan takım rollerini derleyerek, 120 farklı rolü 10 temel role indirgemişlerdir. Bu roller üstlenici, yaratıcı, katkı sağlayan, tamamlayıcı, eleştirmen, işbirlikçi, iletişimci, düzenleyici, diplomat, koordinatör olarak adlandırılmıştır. Bir başka çalışmada ise 5 farklı takım rolü önerilmektedir: lider, meydan okuyan, icra eden, düşünen ve destekleyen (Honey'den aktaran King ve Lawley, 2019).

Peter Hartley, üniversite eğitiminde takım rollerinin takım etkinliği ile ilişkisini irdelleyen çalışmaların az sayıda olduğunu ifade ederken, eğitim alanında takım rolleri

konusunda en yaygın kullanılan model olarak Belbin'e işaret eder (Hartley, 2005, s. 67). Belbin'e (2010) göre takımlarda mükemmeliyetçi, uygulamacı, analitik, uzman, girişken, orkestra şefi, takım oyuncusu, itici güç, mucit olmak üzere 9 farklı rol tipi vardır ve bu rollerin takım içindeki işlevleri farklılıklar gösterir. Farklı rollerin özelliklerini irdeleyen çalışmalara ve kimin hangi role uygun olduğunu belirlemek için gereken verilere kolaylıkla ulaşmak mümkündür (Belbin-Sierra Danışmanlık, 2014). Bu bağlamda Hartley (2005, s. 67), üniversite öğrencilerinin takım çalışmalarını gerçekleştirmeden evvel farklı bağlamlardaki grup davranışları hakkındaki iç görüşlerini geliştirmek üzere takım rolleri literatürünü keşfetmelerini ve deneyimlemelerini önermektedir.

W. E. Deming takım çalışmasında üyeler arasındaki etkileşimi tüm faktörlerin üstünde tutmaktadır. Deming'e göre insanların içinde çalıştıkları sistem ve aralarındaki etkileşim performansın yüzde 90-95'ini oluşturur (The Deming Institute, ____). Bu bağlamda Bales'in (1950, s. 258) önermiş olduğu küçük gruplar için etkileşim süreci analizi hem etkileşim konusuna odaklanması hem de uygulanma kolaylığı itibarıyla bu çalışma kapsamında analiz modeli olarak tercih edilmiştir.

Tablo 2. Etkileşim Süreç Analizi (Bales, 1950, s. 258)

ALAN	DAVRANIŞ ŞEKLİ
A. POZİTİF TEPKİLER	1. Dayanışma gösterir, diğerlerinin durumunu yüceltir, yardım eder ve ödüllendirir. 2. Gerilmeleri yok eder, şaka yapar, güler, memnuniyet ifade eder. 3. Kabul eder, pasif kabul gösterir, anlar, uyumludur.
B. PROBLEM ÇÖZME ÇABALARI	4. Öneri verir, yönlendirme, diğeri için otonomi ifade eder. 5. Fikir beyan eder, değerlendirir, analiz eder, duygularını ve isteklerini ifade eder. 6. Yönlendirir, bilgi verir, tekrar eder, açıklar, onaylar.
C. SORULAR	7. Yönlendirme, bilgi, tekrar, teyit talep eder. 8. Fikir, değerlendirme, analiz, duyguların ifadesini talep eder. 9. Öneri, yönlendirme, mümkün olan aksiyonları sorar.
D. NEGATİF TEPKİLER	10. Hemfikir değildir, pasif ret gösterir, yardım etmez. 11. Gerginlik yaratır, yardım ister, alandan çekilir. 12. Zıtlık gösterir, diğerlerini aşağılar, kendini savunur veya ileri sürer.

Araştırmanın Amacı ve Aşamaları

Bu araştırma kapsamında kurgusal *persona* yaklaşımı kullanılarak öğrencilerin bakış açısıyla daha olumlu bir Disiplinlerarası Stüdyo dersi deneyimini öğrencilerin bizzat kendilerinin tasarımları amaçlanmıştır. Bu makaleye konu olan çalışma, 2018-2019 Güz yarıyılında, 'Tasarım Araştırmaları ve Kuramı' dersi kapsamında, Endüstriyel Tasarım Bölümü 3. Yarıyıl öğrencilerine *persona* yönteminin anlatımı ile bağlantılı olarak öğrencilerin yaptıkları ders içi uygulama kapsamında yapılmıştır. Dersi alan öğrencilerin aynı dönemde fakültenin Mimarlık, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı ve Kentsel Tasarım ve Peyzaj Mimarlığı bölümleri ile ortak 'Disiplinlerarası Stüdyo 1 (DAS)' adındaki dersi almaları ve farklı tasarım disiplinlerinden gelen, çeşitli kişilik yapılarına sahip takım arkadaşları ile beraber çalışmakta yaşadıkları zorlukları her fırsatta ifade etmeleri neticesinde öğrencilerden DAS dersindeki takım arkadaşlarını dikkate alarak kurgusal *personalar* oluşturmaları istenmiş ve oluşturdukları *personalar* ışığında daha iyi bir DAS dersi deneyimi tasarımları talep edilmiştir.

2018-2019 Güz yarıyılında birinci yazar örneklemin seçildiği Tasarım Araştırmaları ve Kuramı dersinin, ikinci yazar ise çalışmaya konu olan Disiplinlerarası Stüdyo dersinin yürütücüsü olarak görev almıştır.

Çalışmanın aşamaları aşağıdaki gibidir:

1. Endüstriyel tasarım öğrencilerinin DAS dersi katılımcılarını dikkate alarak kurgusal *persona* oluşturmaları.
 - Grup arkadaşları ile DAS takım çalışmasını ve DAS takım arkadaşlarını dikkate alarak beyin fırtınası yapılması (30 dakika- ders içi uygulama).
 - Grubun her üyesinin en az bir *persona* oluşturmak üzere A4 üzerine çizim yapması (ev ödevi).
 - Bir hafta sonrasında oluşturulan *personaların* grup olarak değerlendirilmesi, revize edilmesi ve tüm *personaların* birer A4 kâğıt üzerinde hocaya teslim edilmesi (30 dakika – ders içi uygulama).
2. Öğrencilerin, DAS dersi ile ilgili deneyimlerinin daha olumlu hale gelebilmesi için gereken dönüşüm üzerinde çalışarak önerilerde bulunması. Söz konusu öneriler için oluşturulan *personaların* dikkate alınması istenmiş ve bir hafta sonra çalışma grupları bazında yazılı olarak toplanmıştır (ev

YÖNTEM

Bu çalışma nitel desende gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma kapsamında yazarlar Tasarım Araştırmaları ve Kuramı dersi öğrencilerinin çizim, metin ve konuşma balonları kullanarak oluşturdukları içerikleri analiz ederek değerlendirme yapmışlardır.

Çalışmada incelenen içerikler, 2018-2019 Eğitim ve Öğretim yılında Endüstriyel Tasarım 3. Dönem öğrencilerine zorunlu ve haftada dört saat olan Tasarım Araştırmaları ve Kuramı dersi kapsamında *persona* yöntemi konusu bağlamında, öğrencilerin ders içi yaptıkları uygulama kapsamında elde edilmiştir. Dersi alan tüm öğrenciler (n=15) aynı dönemde fakültenin DAS dersini de almakta ve DAS dersinde farklı disiplinlerden gelen, çeşitli karakterdeki takım arkadaşları ile beraber çalışmakta yaşadıkları zorlukları her fırsatta ifade etmekteydiler. Buna binaen öğrencilerden DAS takım arkadaşlarını dikkate alarak kurgusal *personal* oluşturmaları istenmiştir. Gruplar *personal* oluştururken her bir grup üyesinin DAS dersindeki takım arkadaşları farklı olduğu için ve grup olarak *personal*ı harmanlayıp, revize ettikleri için veri ile *personanın* ilişkisi kopmuş ve oluşturulan *personal*lar içgörüyü yansıtan kurgusal karakterlere dönüşmüştür. *Personal*lar oluştuktan sonra ise söz konusu *personal*ların DAS dersi ile ilgili deneyimlerini daha olumlu hale gelebilmesi için gereken dönüşüm üzerinde, aynı gruplar halinde çalışmaları istenmiştir.

Öğrencilerin kendi el yazıları ile yazdıkları ifadeler isimsiz olarak çalışma grubu rumuzları ile toplanmış, sonrasında toplanan veriler birinci yazar tarafından elektronik ortama aktarılırken tamamen anonimleştirilmiş ve ikinci yazarın yürütücüsü olduğu ders ile ilgili öğrenci yorumlarını anonim bir şekilde değerlendirebilmesi sağlanmıştır.

Evren ve Örneklem

Bu makaleye konu olan evren disiplinlerarası stüdyo dersinde eğitim gören tüm öğrencilerdir. Disiplinlerarası Stüdyo 1 (DAS) adı verilen 4 saatlik ders kapsamında Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi içinde bulunan farklı bölümlerden gelen Endüstriyel Tasarım, Mimarlık, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı, Kentsel Tasarım ve Peyzaj Mimarlığı 2. Sınıf öğrencilerinden, afet ve göç kavramını araştırarak, bu durumlardaki kişilerin ihtiyaç duyacakları hizmetler ile ilgili olası senaryolar üzerinden göç sırasında ve göç sonrasındaki kısa süreli konaklama ihtiyacında kullanılmak üzere bir yaşam ünitesi tasarımları istenmiştir. Tasarlanan yaşam ünitelerinin modüler, kolay kurulabilen ve uygun fiyatlı olmasının beklendiği de proje föyünde

belirtilmiştir. DAS dersinin amacı ve en önemli değerlendirme kriteri öğrencilerin bir arada takım çalışması yürütebilmeleridir. Diğer kriterler arasında öğrencilerin yaptıkları tasarımların, yaptıkları araştırmaların sonuçları, oluşturdukları senaryoların ve mekânsal ihtiyaç programları ile tutarlı olması ve tasarımların özgün olmasıdır.

DAS dersini alan tüm öğrencilerin sayısının (N=325) nitel bir araştırma için çok yüksek olması sebebiyle, öğrenciler kolayda örnekleme yöntemi esas alınarak, 2018-2019 eğitim ve öğretim yılında Tasarım Araştırmaları ve Kuramı Dersi ile DAS dersini eş zamanlı alan endüstriyel tasarım öğrencileri arasından seçilmiştir (n=15). Şekil 2'de toplam popülasyon içinde 26 endüstriyel tasarım öğrencisi olduğu görülmektedir. Ancak bu öğrencilerden 11 tanesi DAS dersini almadan aldıkları için veya Tasarım Araştırmaları ve Kuramı dersini o dönem alamadıkları için, ya da *persona* uygulamasının yapıldığı gün derse gelmedikleri için örneklem dışında kalmışlardır. Tasarım Araştırmaları ve Kuramı dersine katılan 15 öğrenci, sınıfta oturdukları lokasyonlara göre dersin yürütücüsü tarafından 5 kişilik çalışma gruplarına ayrılarak *persona* çalışmasını yapmak üzere toplam 3 tane çalışma grubu oluşturulmuştur (Şekil 3).

Kolayda örnekleme yönteminde örneklem birimleri ulaşılabilir ve seçilmesi kolaydır. En az zaman alan ve en uygun maliyetli yöntemdir. Öte yandan kolayda örnekleme tanımlayıcı ve nedensel araştırmalardan ziyade keşfedici araştırmalarda kullanılır. Bu araştırma DAS dersi için öğrenci beklentilerine yönelik *persona* oluşturmak üzere yapılan ilk çalışma olması itibarıyla keşfedici nitelikte bir çalışmadır ve bu bağlamda kolayda örnekleme kullanılması uygundur.

Toplam Popülasyon (DAS dersini alan öğrenciler):		N=325
DAS dersinin Yürütücüsü		2. Yazar

TAKIM #1	TAKIM #2	TAKIM #3	TAKIM #4	TAKIM #5	TAKIM #6	TAKIM #7	TAKIM #8	TAKIM #9	TAKIM #10	TAKIM #11	TAKIM #12	TAKIM #13
MIM	MIM	MIM	ICM	ICM	MIM	ICM	MIM	ICM	KTP	MIM	ARC	ICM
MIM	MIM	ICM	ICM	MIM	ETB	ICM	MIM	ICM	ICM	MIM	ARC	ICM
ICM	ICM	ARC	MIM	ICM	ICM	ARC	ICM	ICM	ICM	ICM	ARC	KTP
ETB	ICM	IED	MIM	MIM	IED	ETB	MIM	ETB	ICM	ICM	IED	MIM
MIM	MIM	ARC	MIM	MIM	MIM	IED	ICM	MIM	MIM	KTP	ETB	MIM

TAKIM #14	TAKIM #15	TAKIM #16	TAKIM #17	TAKIM #18	TAKIM #19	TAKIM #20	TAKIM #21	TAKIM #22	TAKIM #23	TAKIM #24	TAKIM #25	TAKIM #26
MIM	IED	MIM	ARC	ARC	ETB	MIM	MIM	MIM	IED	ICM	ICM	ICM
MIM	ARC	MIM	ARC	ARC	MIM	MIM	MIM	ICM	IED	ICM	ICM	ICM
ICM	ARC	IED	ICM	ICM	MIM	ICM	ICM	ETB	ARC	MIM	MIM	ICM
ICM	ARC	ETB	ICM	ICM	IED	ICM	ICM	ICM	ARC	MIM	MIM	MIM
ICM	ETB	MIM	ARC	MIM	IED	ETB	ICM	MIM	ETB	MIM	MIM	KTP

TAKIM#27	TAKIM#28	TAKIM#29	TAKIM#30	TAKIM#31	TAKIM#32	TAKIM#33	TAKIM#34	TAKIM#35	TAKIM#36	TAKIM#37	TAKIM#38	TAKIM#39
ICM	MIM	ICM	MIM	MIM	IED	IED	MIM	ARC	IED	ICM	IED	IED
ETB	MIM	ETB	MIM	MIM	IED	IED	MIM	IED	MIM	MIM	IED	IED
ARC	ICM	ICM	ICM	MIM	ARC	ARC	MIM	ARC	IED	ICM	ARC	ARC
IED	ICM	ICM	ICM	ICM	ARC	ARC	ICM	ETB	MIM	ETB	ARC	ARC

TAKIM#40	TAKIM#41	TAKIM#42	TAKIM#43	TAKIM#44	TAKIM#45	TAKIM#46	TAKIM#47	TAKIM#48	TAKIM#49	TAKIM#50	TAKIM#51	TAKIM#52
IED	MIM	ARC	ARC	MIM	ARC	MIM	ICM	ICM	ICM	ARC	IED	ARC
IED	MIM	ARC	ARC	MIM	ICM	MIM	ICM	ICM	ICM	ARC	IED	ARC
ARC	ETB	IED	IED	IED	ARC	ICM	MIM	ARC	MIM	IED	ARC	IED
ARC	ICM	IED	IED	IED	MIM	ICM	MIM	ARC	MIM	KTP	ARC	ETB

TAKIM#53	TAKIM#54	TAKIM#55	TAKIM#56	TAKIM#57	TAKIM#58	TAKIM#59	TAKIM#60	TAKIM#61	TAKIM#62	TAKIM#63	TAKIM#64	TAKIM#65
MIM	MIM	MIM	ETB	ICM	ICM	MIM	MIM	IED	ARC	ETB	ARC	ETB
ICM	MIM	MIM	ARC	ICM	ICM	MIM	MIM	ARC	ARC	ICM	ARC	ARC
ICM	ICM	ICM	ARC	MIM	KTP	ICM	ICM	KTP	KTP	MIM	IED	ARC
ETB	ICM	ICM	IED	MIM	MIM	ICM	ICM	IED	ARC	MIM	ETB	KTP
MIM	KTP	MIM	MIM	MIM	MIM	ICM	ETB	ARC	ICM	ARC	MIM	IED

TAKIM#66	TAKIM#67	TAKIM#68	TAKIM#69	TAKIM#70	TAKIM#71
ICM	MIM	ARC	IED	MIM	ICM
ETB	MIM	ARC	IED	MIM	ICM
	ICM	IED	ARC	MIM	MIM
		IED	ARC	ICM	MIM
			ETB	ETB	ARC
				ICM	ICM

ETB	Endüstriyel Tasarım Bölümü Öğrencisi
ICM	İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü Öğrencisi
IED	İngilizce İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü Öğrencisi
MIM	Mimarlık Bölümü Öğrencisi
ARC	İngilizce Mimarlık Bölümü Öğrencisi
KTP	Kentsel Tasarım ve Peyzaj Mimarlığı Bölümü Öğrencisi

Şekil 2. Araştırmaya konu olan evren

Örneklem (DAS dersini alan Endüstriyel Tasarım öğrencileri arasında Tasarım Araştırmaları ve Kuramı dersini alanlar ve çalışmanın yapıldığı derse katılanlar)		n=15
Tasarım Araştırmaları ve Kuramı dersinin Yürütücüsü		1. Yazar

Çalışma Grubu #1	Çalışma Grubu #2	Çalışma Grubu #3
ETB	ETB	ETB
ETB	ETB	ETB
ETB	ETB	ETB
ETB	ETB	ETB

ETB	Endüstriyel Tasarım Bölümü Öğrencisi
-----	--------------------------------------

Şekil 3. Araştırma örneklemini

Verilerin Analizi

Oluşturulan *personaları* tarif etmek üzere öğrencilerin kullandıkları ifadeler, gömülü teori yöntemi (Strauss ve Corbin, 1998, s.12) kullanılarak analiz edilmiştir. Strauss ve Corbin (1998, s. 5) analizin “araştırmacılar ve veriler arasındaki bir etkileşim” olduğunu, analize standartlaştırma ve doğruluk sağlamaya yardımcı olacak prosedürler olduğunu, ancak bu prosedürlerin katı bir şekilde takip edilmeyerek, araştırmacılar tarafından yaratıcı ve esnek bir şekilde kullanılmaları gerektiğini belirtmiştir. Strauss ve Corbin’in metodolojisi bu çalışmanın araştırma yapısına uygun bulunmuştur.

Üç farklı grup tarafından toplam 18 *persona* kurgulanmıştır. Kurgulanan *personaları* tanımlamak için kullanılan tüm ifadeler öncelikle elektronik ortama aktarılmıştır. Niteliksel Analiz, MAXQDA 2020 yazılımı yardımı ile yapılmıştır.

Bu amaçla yazarlar tarafından öncelikle açık, daha sonra eksenel ve seçici kodlamalar oluşturulmuştur. Verinin öncelikle açık kodlaması yapılmıştır. Açık kodlama, veriye ait kavramların özellikleri ile boyutlarının keşfedilerek tanımlandığı analitik süreç olarak tanımlanabilir (Strauss ve Corbin, 1998, s. 101). Öğrenciler tarafından kullanılan ifadeler ile çalışırken, genel düşünce kalıpları, belirli ifadelerin tekrarı ve açıklamalara hâkim olan ya da nadiren veya hiç tartışılmayan içerikler kaydedilmiş ve kodlanmıştır.

Analiz, açık kodlama ile ortaya çıkan kodları ve kategorileri daha geniş bir çerçeveye bağlamak için eksenel kodlama ile devam etmiştir. Bu aşamada kodlama, bir kategorinin eksenini etrafında, kategorileri düzey özelliklerinde ve boyutlarında birleştirilerek gerçekleştirilmiştir (Strauss ve Corbin, 1998, s. 123). Eksenel kodlama sonucunda ortaya çıkan kodlar aşağıdaki gibi olmuştur:

- Takım projesi ile ilgili tüm kararları bireysel olarak vermek istemek
- Takım projesi ile ilgili tüm kararları takım yürütücüsüne (hocaya) onaylatmak istemek
- Takımın görevleri ile ilgili kendi üstüne düşeni yapmamak
- Takımın yapması gereken görevleri takip etmemek
- Projenin sadece belirli bir aşamasında görev almak
- Günlük hayatta yapılan diğer aktivitelerin projenin önüne geçmesi
- İlk önceliği dersler olmak
- İlk önceliğin dersler olmasını eleştiren bir yaklaşıma sahip olmak

- Zamanı iyi yönetmek
- Zamanı kötü yönetmek

Bu eksenel kodlar kullanılarak, son olarak seçici kodlama ile kategoriler, temalara entegre edilerek rafine edilmiştir.

Oluşan kodlar, iki yazar tarafından ayrı ayrı Bales (1950, s. 258) Etkileşim Süreç Analizi modeline göre değerlendirilmiştir. Sonuçta 4 farklı tema ortaya çıkmıştır. Temaların her biri aktif/pozitif, aktif/negatif, pasif/pozitif ve pasif/negatif şeklinde bölümlere ayrılmıştır. Aktif/Pozitif bölümü, bir *persona* için kullanılan ifadelerden, takımın çalışmalarında aktif rol oynadığını ve takım arkadaşları tarafından pozitif olarak algılandığını gösteren ilgili temaya ait olanları içerirken, Aktif/Negatif, pozitif ve negatif olarak anlatılan ifadeleri içermektedir. Pasif/Pozitif bölümü, bir *personanın* takımda pasif olduğunu ifade eden ve pozitif olarak algılandığını anlatan ve ilgili temaya ait ifadeler için kullanılırken, Pasif/Negatif bölümü, pasif ve negatif ifadeleri içeren ifadeler için kullanılmıştır. Seçici kodlamalara göre düzenlenen bu temalarda bazı bölümlerin tamamen boş kaldığı görülmüştür. Boş kalan bölümler, öğrencilerin iyileştirme istedikleri alanlar ile karşılaştırıldığında örtüşükleri görülmüştür.

Bu aşamalar sonucunda ortaya çıkan temalar sırasıyla i) karar mekanizmaları, ii) görev dağılımları, iii) öncelikler, iv) zaman yönetimi olarak belirlenmiştir. Tüm kodlar, Ek-1 'de yer alan Tablo-Ek1 'de gösterilmektedir.

BULGULAR VE TARTIŞMA

Analiz sonrasında ortaya çıkan 4 tema, Bales'in (1950) Etkileşim Süreci Analizi Genel Alanları esas alınarak incelenmiştir. Söz konusu analizde *personalar* göstermiş oldukları sosyal ve duygusal etkileşime göre pozitif/negatif ve aktif/pasif olmak üzere iki farklı ekseninde incelenmiştir. Daha sonra farklı öğrenci gruplarının kurguladığı benzerlik gösteren *persona* karakteristikleri, tek bir *persona* olarak konsolide edilmiştir. Bu çalışma, 'Tasarım Araştırmaları ve Kuramı' dersinin yürütücüsü olan ilk yazar ile DAS dersinin koordinatörlüğünü ve takım yürütücülüğünü yapan ikinci yazar tarafından ayrı ayrı yapılmış, çıkan sonuçların bir bölüm hariç aynı olduğu görülmüştür. İki yazarın ayrıştığı değerlendirme Tablo 3'te anlatılmaktadır.

Karar Mekanizmaları

Takımın yürüttüğü projenin başarılı bir şekilde tamamlanması esas hedef olarak saptandığında, söz konusu hedefe ulaşmak için alınması gereken kararların kimler tarafından, ne şekilde alındığı başarıyı belirleyen kriterlerdendir. Bu çalışma kapsamında takım üyelerinin etkinlikleri, karar mekanizmasında pasif veya aktif olmaları veya karar mekanizmasının işlemesine pozitif katkı sağlamaları veya mekanizmayı negatif olarak engellemeleri bağlamında incelenmiştir. Bu amaçla Tablo 3'de yer alan *personalara* ait her bir ifade karar mekanizmalarına eğer aktif olarak etki ediyorsa ilgili ifade aktif kolonuna, şayet aktif bir etki yaratmıyorsa pasif kolonuna yerleştirilmiştir. Örneğin devamlı olarak 'bence hocaya soralım' ifadesini kullanan *personanın* kendi başına karar veremeyen, inisiyatif kullanamayan bir kişilik yapısını yansıttığı söylenebilir ve söz konusu *personanın* karar mekanizmalarında aktif bir katkı yapması beklenmez. Tüm ifadeler yukarıda belirtilen şekilde incelendikten sonra, aynı ifadeler karar mekanizmaları açısından yaratılan etkinin negatif veya pozitif olması bağlamında da ele alınmıştır. Örneğin, devamlı olarak 'fikirlerimden çok eminim' repliğini kullanan ve başkalarına söz hakkı tanımayan bir *personanın* takım dinamikleri açısından negatif bir etki yaratması beklenir. Dolayısıyla bu ifade aktif sütununda negatif satırına yerleştirilmiştir.

Bu noktada araştırmacılardan birinin (1. yazar) Pasif/Pozitif olarak tanımladığı ifadeleri, diğer araştırmacının (2. yazar) Pasif/Negatif olarak tanımladığı görülmüştür. Bu noktada derste takım yürütücülüğü de yapmış olan ikinci yazar, sürekli takım yürütücüsünden (öğrencilerin deyişi ile 'hoca') onay alacak şekilde tanımlanan bu *personaların*, öğrenciler tarafından negatif olarak algılandığını dersten deneyimlediği için bu ifadelerin negatif olması gerektiğini ifade etmiştir. 1. Yazar ise takım yürütücüsünün de karar mekanizmalarına katıldığı bu ifadeleri pozitif kadrana yerleştirmiştir.

Tablo 3. Karar Mekanizmaları İçin Persona Karakteristikleri (Yazarlar)

	Aktif	Pasif
Pozitif		(1.Yazara göre) 'Bence bir hocaya soralım.' 'Hocam böyle devam edelim mi?' 'Onay almadan bir şey yapamam.' 'Hocam olmuş mu?' 'Hocam akşam sorularımı mail atsam olur mu?'
Negatif	'Fikirlerimden çok eminim.' 'Hayır, bence benim dediğim doğru.' 'Hoca benim dediğime yanlış demedi. Siz öyle hatırlıyorsunuz.' 'Böyle yapmamız lazım. Sizin dediğiniz yanlış. Hoca böyle söyledi. Dersi dinledim.' 'Grup arkadaşlarımı kendim gibi seçerim.' 'Ya benim yazdığım raporu neden değiştirdin?'	(2.Yazara göre) 'Bence bir hocaya soralım.' 'Hocam böyle devam edelim mi?' 'Onay almadan bir şey yapamam.' 'Hocam olmuş mu?' 'Hocam akşam sorularımı mail atsam olur mu?'

Tablo 3'de görüldüğü üzere karar mekanizmaları teması için her iki yazar tarafından da oluşturulan kadranda mevcut dört kadrandan iki tanesi dolu, iki tanesi de boştur. Bu noktada her iki araştırmacı tarafından ortak olarak karar mekanizmaları teması için aktif ve pozitif olarak tanımlanan bir *persona* mevcut olmadığı sonucu ortaya çıkmıştır. Bu, takımlarda karar alma sürecinde hem aktif olup hem de pozitif olarak tanımlanan öğrencilerin olmadığını göstermektedir. İdeal DAS dersi önerileri incelendiğinde bu alana takım yürütücülerini koydukları, onlardan karar verme aşamalarında pozitif ve aktif bir rol üstlenmelerini istedikleri görülmüştür. Projede geliştirilecek nihai tasarım konseptinde de takım olarak karar veremedikleri için takım üyesi sayısı kadar alternatif belirlenmesini ve her alternatifi bir üyenin sunduğu bir dersi idealleştirmektedirler.

Görev Dağılımları

Görev dağılımları teması projeyi gerçekleştirmek için yapılması gereken işlerin

ne şekilde paylaşıldığı ve kimler tarafından tamamlandığı ile ilgilidir. Projenin başarı ile sonuçlanması için yapılması gereken her bir işin doğru ve zamanında yerine getirilmesi gereklidir. Takım üyelerinden bazıları işi tamamlamak üzere aktif olarak görev üstlenirken diğerleri ise pasif kalarak bir anlamda biletsiz yolcu (*free rider*) misali proje süresini tamamlayabilir. İncelemiş olduğumuz *persona* alıntılarında aktif sütununda hem negatif hem de pozitif söylemlere rastlanmışken, pasif sütununda sadece negatif söylemler mevcuttur. Her ne kadar aktif/pozitif kadranına yerleştirilen 'yarın gruba yazar, ödevi öğrenir, akşam da hallederim' alıntısı ideal bir ödev sorumluluğu bilincini yansıtmasa da yapılması gereken işin tamamlanması bakımından etkin ve olumlu bir davranış olarak değerlendirilebilir. Bu sebepten ötürü söz konusu kadrana yerleştirilmiştir.

Tablo 4. Görev Dağılımları İçin *Persona* Karakteristikleri (Yazarlar)

	Aktif	Pasif
Pozitif	'Yarın gruba yazar, ödevi öğrenir, akşam da hallederim.'	
Negatif	'Ben paftaları bitirdim, siz neler yaptınız arkadaşlar???' 'Yaptığı ödevler diğer grup arkadaşları tarafından tekrar hazırlanmak zorunda oluyor.' 'Projenin sadece araştırma kısmında yardımcı oluyor.' 'Ben proje konusunu araştırırım, siz de fikir bulursunuz.'	'Arkadaşlar yarınki ödev neydi?' 'Kanka sen yapmışsın, bana versen?' 'Neyse kanki siz HALLEDERSİNİZZZ...'

Görev dağılımlarında pasif ve pozitif olan bir *persona* kurgusu yapılmamıştır. Bu noktada takım üyeleri arasında pasif olanlar olsa da bunların negatif özelliklere sahip olarak tanımlandığı görülmektedir. Oysa ki bir takımında farklı özellikte karakterlerin olması takımı başarıya taşır ve bu bağlamda pasif kalıp pozitif olarak takımın görev dağılımı konusundaki kararlarına uyan kişiler olması beklenir. Takımlarda böyle karakterler olmadığı için öğrenciler ideal DAS dersinde bireysel değerlendirmelerin öne çıkmasını, aktif rollerin nota dönüşmesini istemektedirler. Bu noktada takım üyesi öğrenciler daha önceki stüdyo derslerinde tüm tasarım sürecini kendi başlarına sürdürdükleri için görevleri kendi aralarında dağıtmakta sıkıntılar yaşamaktadırlar. Tümü her aşamada aktif rol almayı istemekte, eğer bir kişi pasif kalıyorsa da bu

negatif bir tavır olarak gruba yansımaktadır. Öte yandan bu sonuç, dersteki takımların Mimarlık ve Tasarım öğrencilerinden karma bir şekilde oluşmasından da kaynaklanmaktadır.

Öncelikler

Projede aynı takımda görev alan öğrencilerin her biri gerek projenin başarı ile tamamlanması için yapılması gereken işlerin öncelikleri konusunda, gerekse kendi özel yaşamları içinde yer alan tüm faaliyetler arasında proje ile ilgili olanların önceliklendirilmesi hususunda farklı görüşlere sahip olabilir. Söz konusu farklı görüşlerin, özellikle de projeyi öncelikli olarak ele almayan görüşlerin, etkileşim süresince aktif olarak dile getirilmesi proje süresince takım üyeleri arasında gerginlik yaratabilir.

Bu çalışma kapsamında incelenen *persona* alıntılarında öncelikler açısından bakıldığında takım dinamiklerine pozitif olarak etki eden hem aktif hem de pasif söylemlere rastlanmıştır (Tablo 5). Negatif etki yaratacak söylemler ise sadece pasif kadranda toplanmaktadır. Bir başka deyişle *personaların* öncelikler konusunda negatif etki yaratacak söylemlerini kendi iç seslerinden öğrenmekteyiz. Bunları açıkça dile getirmemeleri ve takım üyelerine bu konuda baskı unsuru yaratmamaları incelenen örnekte öncelikler konusunun çok da gerginlik yaratmadığına işaret etmektedir.

Öte yandan önceliğine projeyi veya dersleri koymayan, fakat yine de pozitif olarak takıma katkı sağlayan bireylerin kurgulanmadığı görülmektedir. Oysa ki başarılı bir takım çalışmasında çeşitli aşamalarda bazı takım üyelerinin önceliğine projeyi koymaması muhtemel ve aynı zamanda da sağlıklıdır. Ders kapsamındaki projenin yapılması bir bayrak yarışına benzetilirse, tüm ekip üyelerinin sürekli olarak koşmasının takımın başarısına bir katkı sağlayabileceği ancak bu türden bir çalışmanın çok da verimli olmayacağı söylenebilir.

Tablo 5. Öncelikler İçin Persona Karakteristikleri (Yazarlar)

	Aktif	Pasif
Pozitif	<p>'Bir dahaki aya vizeler var. Bu hafta sonu dışarı çıkmasam mı?'</p> <p>'Onun için sadece ders önemlidir.'</p> <p>'Projelerimi temiz ve düzenli teslim ederim.'</p> <p>'Derlerine çok önem veriyor.'</p>	<p>'Eğlenmeyi çok severim.'</p> <p>'Telefonu bırakmalıyım.'</p> <p>'Odaklanamıyorum.'</p> <p>'Artık çalışmaya başlamalıyım.'</p> <p>'Tam ders çalışacağım, bildirim geldi.'</p>
Negatif		<p>'Bu grupta ne konuşuyorlar çok saçma. Şimdiden kendilerini geriyorlar. Anlamıyorum. En fazla okul uzar.'</p> <p>'Günlük hayatta yaptığım şeyler projemin önüne geçer.'</p> <p>'Bu akşam ders çalışmam lazım ama dizim var.'</p> <p>'Projeye çok katkıda bulunmuyor.'</p> <p>'Çok devamsızlık yapıyor.'</p>

Zaman Yönetimi

Çoğu durumda proje yönetimi öğrenciler için zamana karşı yarış olarak algılanmaktadır. Projenin erken evrelerinde zaman yeterince verimli olarak kullanılmadığından, yapılacak işlerin çoğu sonraki aşamalara yığılır bundan dolayı da takım üyeleri arasında çeşitli gerginlikler gözlemlenir. Bu çalışma kapsamındaki örnekleme yer alan söylemler zaman yönetimi açısından irdelendiğinde pozitif satırında sadece aktif alıntılar göze çarpmaktadır (Tablo 6). Bir başka deyişle zaman yönetimi açısından pozitif ve pasif bir söylem mevcut değildir. Negatif bölümde ise hem aktif hem de pasif söylemler gözlemlenmektedir. Zaman yönetimi temasında aktif olarak negatif söylemlerde bulunanlar daha çok kendilerinden farklı olarak son dakika adamı olmayan diğerlerini küçümsemekte, negatif/pasif kırılımında yer alanlar ise iyi niyetli olup da kendi öz disiplin sorunundan dolayı zamanı yeterince iyi yönetemeyenlerden oluşmaktadır.

Zaman yönetimi ile ilgili tanımlara bakıldığında ise pasif ve pozitif olan herhangi bir *persona* olmadığı görülmektedir. Öğrenciler, ideal DAS dersinde ders saatleri ve dinlenme aralarının takım yürütücüsünün kontrolünde düzenli

geçmesini, her aradan sonra yoklama alınmasını önermektedirler. Böylelikle derse sürekli geç kalan arkadaşlarının takım yürütücüleri tarafından kontrol altında tutulmasını ve pasif/negatif kadranında bulunan bazı ifadelerin böylelikle ortadan kalkmasını istemektedirler. Takım içinde takım üyelerini kontrol etme mekanizmaları bulunmadığı için, bu kontrolün takım yürütücüsü tarafından yapıldığı bir dersi ideal olarak tanımlamaktadırlar.

Tablo 6. Zaman Yönetimi İçin Persona Karakteristikleri (Yazarlar)

	Aktif	Pasif
Pozitif	<p>'Haftaya Çarşamba'ya olan ödev hazırlık yapmalıyım.'</p> <p>'Yarına olan ödevleri bitirdim.'</p> <p>'7 gün sonraya ödevim var dışarı çıkamam.'</p> <p>'Bir dahaki aya vizeler var. Bu hafta sonu dışarı çıkmasam mı?'</p> <p>'Günü gününe her ödevini yapar.'</p> <p>'Dakik bir insanımdır.'</p> <p>'Projeyi son güne bırakmam.'</p> <p>'Kritikleri zamanında alırım.'</p> <p>'Günlük hayatta her şey zamanındadır.'</p> <p>'Bugünün işini yarına bırakmam.'</p> <p>'Erken yatıp, erken kalkarım.'</p> <p>'Herkes müsaitse hafta sonu proje için buluşalım.'</p> <p>'Hafta sonları grup arkadaşlarıyla buluşma ayarlayıp proje geliştirmek ister ama ona çok az kişi katılır.'</p> <p>'Sorumluluk sahibi planlı programlı bir insan.'</p> <p>'Arkadaşlar dersten sonra konuşalım.'</p>	

Negatif

'Son gün adamıyım.'
'Yarın gruba yazar, ödevi
öğrenir, akşam da hallederim.'
'Hoca ödevi vereli 2 gün oldu,
yani daha 5 günüm var. Rahatım,
gezebilirim.'
'..... ödevin son gün
yapıldığına inanan arkadaşımız...'
'..... rahat, derd edinmeyen
son dakika insanı...'

'Yine geç kaldım ya. Kusura
bakmayın.
Ya uyuyakalmışım. Bu saatten
sonra gelmeme gerek yok
herhalde. Biz bugün napıcaktık?'
'Zamanın nasıl geçtiğini
anlamam.'
'Geç yatıp pişman olurum.'
'Gece yaptığım projeme
okulda devam ederim.'
'Saat 07:00. Uyansın kızlar bir
yardım etsinler. Yoksa yetişmez,
bunaldım.
Saat (00:00). Ece, artık
erteleme. Kalk yapmaya başla.
Saat (08:00). Ödevimin daha
başındayım. Nasıl yetiştireceğim.
Saat daha iki yirmi beş. Beste
başlasam yetiştirir, rahat rahat
yaparım.
(Saat 17:00) Biraz daha zaman
geçsin. Kızlarla yemek yer diziyi
bitirir başlarım.
(Saat 21:00) Artık başlamam
gerek.'
'Acaba
bir yemek molası mı versem?'

Daha İyi Bir DAS Dersi Deneyimi İçin Öğrenci Önerileri

Tasarım Araştırmaları ve Kuramı dersi kapsamında *persona* çalışmasının yanı sıra öğrencilerden oluşturdukları *personaları* dikkate alarak söz konusu *personalar* için daha iyi bir DAS dersi ile ilgili önerilerde bulunmaları istenmiştir. Üç farklı grup tarafından oluşturulan bu öneriler Tablo Ek-2'de yer almaktadır. Öğrenciler, ders ile ilgili önerilerinde çalışmaların ne zaman nasıl yapılacağından, ders değerlendirmesinin yapılmasına, dersin amacından, yoklamanın nasıl alınacağına kadar önerilerde bulunmuşlardır.

Burada en dikkat çeken önerilerden birisi, takım yürütücülerinin (hocaların) görev dağılımını yapması, kontrolü ele alması ve sık sık yoklama alarak takım üyelerinin derse katılımını aktif takip ederek yaptırım uygulaması yönünde yapılan önerilerdir. Öğrencilerin takım dinamiklerini yönetemedikleri, burada takım yürütücülerinin aktif rol oynamasını bekledikleri görülmektedir. Öğrencilerin daha sık kritik almak istedikleri de açıktır.

Birdiğer dikkat çeken öneri, projelerin ders saatlerinde yapıpı tamamlanmasına yöneliktir. İlginç olan, dersin yürütücüler tarafından zaten bu şekilde işlenmeye çalışılıyor olması, fakat öğrencilerin stüdyo saatlerini verimli geçirmeyerek veya geçiremeyerek projelerini ders saati dışına da bırakmaları ve bu sebeple sıkıntı yaşamalarıdır.

Öneriler incelendiğinde, öğrencilerin bireysel çabaları daha çok göz önünde bulundurularak değerlendirilmek istedikleri de görülmektedir. Öğrencilerin bireysel değerlendirmeyi tercih etmesi, DAS dersi kapsamında verimli ve etkin bir takım çalışmasının tesis edilememiş olabileceğine işaret etmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma kapsamında, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi bünyesinde verilmekte olan disiplinlerarası bir stüdyo dersi incelenerek, fakültede farklı bölümlerde okuyan öğrencilerin bir arada çalışarak bir proje ortaya çıkarmasını amaçlayan bu ders ile ilgili öğrenci deneyimlerinin iyileştirilmesine yönelik çözümler araştırılmıştır. Bu amaçla, dersi alan Endüstriyel Tasarım öğrencileri, aynı dönemde aldıkları araştırma dersinde *persona* oluşturulması sırasında disiplinlerarası stüdyo dersini bir laboratuvar olarak kullanmıştır. Bu çalışma tasarım eğitimi literatüründe kurgusal *persona* yaklaşımı kullanılarak yapılan ilk çalışma olması itibarıyla özgündür.

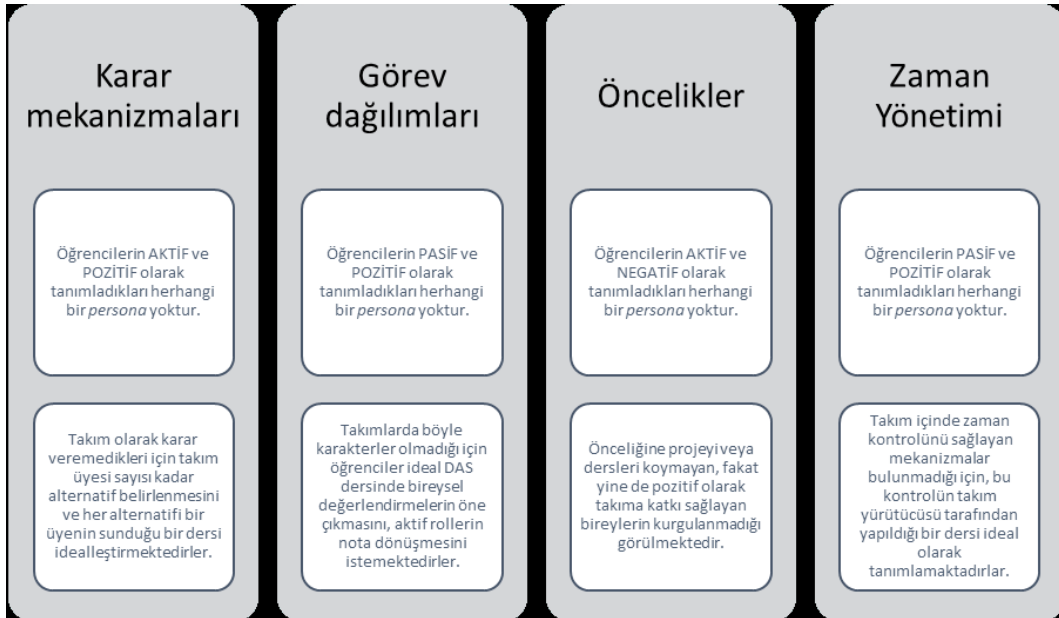
Personaları tanımlamak için kullanılan ifadeler yazarlar tarafından gömülü teori yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Analiz sonucunda ortaya dört tema çıkmıştır. Bu temalardan ilki takımlardaki karar mekanizmaları olmuştur. Öğrencilerin kullandıkları ifadeler incelendiğinde *personaları* tanımlarken takım ve proje ile ilgili kararların alınması yönündeki mekanizmaları önemsedikleri ve *personaları* oluştururken baskın bir öğe olarak kullandıkları görülmüştür. Ortaya çıkan ikinci tema, görev dağılımlarıdır. Öğrenciler, *personaları* tanımlayan bir unsur olarak görevlerin dağıtılması ile ilgili farklı ifadeleri sıkça kullanmışlardır. Öncelikler, öğrencilerin ifadelerinden ortaya çıkan bir diğer temadır. Takım üyelerinin proje veya kendi hayatları ile ilgili öncelikleri, *personaları* tanımlamak için kullanılan unsurlardan olmuştur. Dördüncü tema ise zaman yönetimidir. Takım arkadaşlarını baz alarak oluşturdukları *personaların* zamanı nasıl yönettikleri veya sıkça nasıl yönetemedikleri ile ilgili ifadeler, öğrenciler tarafından kullanılmıştır. Ortaya çıkan temalar, birisi Tasarım Araştırmaları ve Kuramı dersini diğeri ise Disiplinlerarası Stüdyo dersini yürütmekte

olan ve makalenin yazarı olan araştırmacılar tarafından Bales'in (1950) Etkileşim Süreci Analizi Genel Kategorileri esas alınarak incelenmiştir.

Öğrencilerden *personalara* ek olarak 'ideal' bir DAS dersi için önerilerde bulunmaları da istenmiştir. Tanımladıkları 'ideal' DAS dersinde öğrencilerin takım yürütücülerinin aktif rol aldığı ve takımlardaki rolleri belirledikleri bir kurgu oluşturdukları, projelerin stüdyo saatlerinde yapıldığı, not verme sürecinde bireysel çabanın göz önünde bulundurulduğu bir ders önerdikleri ortaya çıkmıştır. Öğrenciler tarafından yapılan öneriler göz önüne alındığında üç husus açığa çıkmaktadır:

1. Öğrenciler takım oluşturmaktan ziyade grup çalışması yapmak şeklinde bir işleyişi tercih etmektedirler (Katzenbach ve Smith, 1993, s. 84).
2. Karar verme mekanizmalarında ve görev dağılımlarında bir otoriteye olan ihtiyaç gözlemlenmektedir.
3. Proje ile ilgili çalışmayı tamamen ders saatleri kapsamında kısıtlı tutarak öncelikler ve zaman yönetiminde yaşanan çatışmaları azaltmayı hedeflemektedirler.

Etkileşim Süreç Analizi genel kategorileri esas alınarak oluşturulan tablolar ile öğrencilerin ders ile ilgili yaptıkları öneriler incelendiğinde, aralarında önemli paralellikler olduğu gözlemlenmiştir (Şekil 4).



Şekil 4. Çalışma sonuçlarının ideal bir DAS dersi ile ilgili olarak yorumlanması

Bu çalışma kapsamında ortaya çıkan dört tema, öğrencilerin disiplinlerarası stüdyo dersi kapsamında takım çalışmalarında yoğun olarak problem yaşadıkları iki

alana işaret etmektedir: Söz konusu alanlar zaman ve otorite olarak özetlenebilir. Mevcut literatürde takımların zamanı verimli ve etkin bir biçimde yönetmesi ile ilgili pek çok çalışma mevcuttur. Kozlowski ve Ilgen'e (2006, s. 102) göre takımlar harcadıkları zaman ve çabanın başarılı sonuçlara dönüştüğünü gördükçe, nihai hedeflerine ulaşmak için zamanı ve çabalarını nasıl yönlendirecekleri konusunda daha isabetli stratejiler kullanırlar. Gersick (1988) sekiz öğrenci takımı ile yaptığı çalışmada, takımların projenin başlangıç evresinde kurallara ilişkin çok çabuk kararlar aldıklarını buna karşılık teslim tarihi yaklaştıkça (sürenin yaklaşık ortalarına doğru) zaman ile ilgili farkındalıklarında büyük artış gözlemlenmekte ve bu duruma bağlı olarak ilerlemelerini ve çalışma şekillerini yeniden değerlendirdiklerini ifade etmektedir (aktaran Hartley, 2005, s. 66). DAS öğrencilerinde ise benzer bir durum ancak ders tamamlandıktan sonra, dersin verildiği dönemi izleyen dönemde gerçekleşmektedir.

Fredrick'e (2008) göre otoritenin uygun bir biçimde nasıl kullanılacağını öğrenmek, etkin bir iş birliği için gereklidir ve ders yürütücülerinin etkin bir kolaylaştırıcı olabilmek adına, öğrencilerin akran otoritesini müzakere ederken ve çatışmaları çözerken yaşadıkları zorlukları bilmeleri beklenir. Özellikle derslerdeki klasik anlamdaki öğretici-öğrenci yapılanmasından kaynaklanan otorite ve bireysel not vermeye verilen ağırlık, takımların otorite sorununu daha da perçinlemektedir. Mühendislik lisans öğrencileri ile yapılan bir çalışmada (Haller, Gallagher, Weldon ve Felder, 2000, s. 285), takım çalışmalarında akran otoritesi sorununu aşmak ve etkili bir takım etkileşimi tesis etmek üzere bilgi paylaşımı için iki yöntem önerilmektedir: Bunlardan birincisi öğrencilerin dönüşümlü olarak öğretici-öğrenci rollerini üstlenmeleri, ikincisinde ise herhangi bir hiyerarşinin bulunmadığı iş birliği anları oluşturmalarıdır. Yukarıdaki bilgiler ışığında, ders planlarının notlandırma açısından revize edilmesi ve öğrencilere takım üyeleri arasında bilgi paylaşımı yöntemleri konusunda proje öncesi bilgi verilmesi otorite sorununu aşmalarına yardımcı olabilir.

Hem katılımcı hem de gözlemci rolünü üstlenen Endüstriyel Tasarım Bölümü öğrencileri, *persona* anlatımları sırasında takım arkadaşlarının karar mekanizmalarına ne şekilde katıldıklarını, görev dağılımlarında ne şekilde rol aldıklarını, önceliklerinin neler olduğunu ve zaman yönetimini nasıl yaptıklarını veya yapamadıklarını ifade eden tanımlamalar kullanmışlardır. Ortaya çıkan bu dört tema zorluk yaşadıkları alanlar hakkında bilgi vermektedir. Dolayısıyla tıpkı sanayide olduğu gibi öğrencilere zorluk çektikleri bu konularla ilgili DAS dersi öncesinde eğitim verilmesi ve onların proje

öncesinde karar verme, zaman yönetimi gibi konularda kişisel gelişimlerine katkı sağlayacak seminerler düzenlenmesi, proje sırasında ortaya çıkabilecek potansiyel çatışma alanlarını daha kolay yönetmelerini sağlayabilir. Nitekim mevcut literatür öğrencilerin takım işleyişi dinamiklerine ilişkin proje öncesinde bilgilendirilmelerini takım başarısına katkı sağlayacak bir unsur olarak önermektedir (Hartley, 2005, s. 66).

Mimarlık ve Tasarım ile ilgili bölümlerin 3. Yarıyıl öğrencilerinin katıldığı disiplinlerarası bir stüdyo dersinin incelendiği bu çalışmada kullanılan *persona* yöntemi, takımların analiz edilmesi için başarılı bir araç olmuştur. Öğrenciler, *personaları* tanımlarken, ders ve takım çalışması ile ilgili önemli hususları rahatlıkla ifade edebilmişlerdir. Araştırmanın aynı dönemde aldıkları derste yapılmış olması da deneyimlerinin üzerinden zaman geçmeden aktarılmasına olanak sağlamıştır.

Çalışmaya sadece Endüstriyel Tasarım Bölümü öğrencileri katılmıştır. Disiplinlerarası Stüdyo dersine katılan diğer öğrenciler olan Mimarlık, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı ve Kentsel Tasarım ve Peyzaj Mimarlığı Bölümü öğrencilerinin deneyimlerinin de benzer yöntemler kullanılarak araştırılması gereklidir. Sadece Tasarım ve Mimarlık disiplinlerinden öğrencilerin oluşturduğu bir grubun ne kadar disiplinlerarası olduğu ise ayrı bir tartışma konusudur. Mühendislik, sosyal bilimler ve tasarım disiplinlerinin oluşturduğu takımların katılımı ile gerçekleşen derslerin de benzer yöntemler kullanılarak araştırılması, disiplinlerarası derslerin daha doğru şekilde kurgulanması yönünde önemli ipuçları verecektir.

İleride çalışılması gereken bir konu ise takım yürütücülerinin geldiği disiplinlerin takımların çalışmalarını nasıl etkilediğidir. Bu çalışmaya konu olan derste Mimar, İç Mimar ve Endüstriyel Tasarımcılar takım yürütücüsü olarak yer almışlardır. Seçilen takım yürütücüleri çoğunlukla tasarım profesyonelleri olsa da tasarım akademisyeni olan takım yürütücüleri de bulunmaktadır. Dersin işlenişi ile ilgili temel hususlarda takım yürütücüleri ortak kararlar almış olsalar da her birinin takımları yönlendirirken kendine özgü yöntemler kullandığı bir gerçektir. Bu noktada bazı yürütücüler aktif rol alırken, diğerleri pasif olmayı tercih etmişlerdir. Bu sebeple DAS dersi yürütücülerinin kullandıkları farklı yöntemlerin DAS öğrenci deneyimi üzerindeki etkisi, sonraki araştırmalar için ayrı bir inceleme konusu olabilir.

KAYNAKÇA

Ansoff, H. I. (1965). *Corporate Stragety: An Analytic Approach to Business*

Policy for Growth and Expansion. New York: McGrawHill.

Bales, R. (1950). A Set of Categories for the Analysis of Small Group Interaction. *American Sociological Review*, 15(2), 257-263.

Belbin, M. (2010). *Team Roles at Work*. New York: Routledge.

Belbin-Sierra Danışmanlık. (2014). *Belbin Takım Raporları*. https://b92a5f17-67d2-4e89-bdaa-2ee5d4cc9180.filesusr.com/ugd/08c0ac_0fc76dc0044c4eb18cb901e1892f8f40.pdf. Erişim Tarihi: 14 Mart 2021.

Benne, K. D. ve Sheats, P. (1948). Functional Roles of Group Members. *Journal of Social Issues*, 4(2), 41-49.

Blomquist, A. ve Arvola, M. (2002). Personas in Action: Ethnography in an Interaction Design Team. *Proceedings of the Second Nordic Conference on Human-Computer Interaction*, (s. 197-200).

Burke, P. J. (2006). Interaction in Small Groups. J. Delamater (Ed.), *Handbook of Social Psychology* (s. 363-387). Hoboken, NJ: Springer.

Ciravoğlu, A. (2014). Notes on Architectural Education: An Experimental Approach to Design Studio. *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 152, 7-12.

Cooper, A. (2004). *The Inmates are Running Asylum*. Indianapolis: Sams.

Demirbaş, D. ve Timur Öğüt, Ş. (2018). Design Briefs for Industrial Design Studio Courses: Determination of Expectations and Requirements. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi-Journal of Qualitative Research in Education*, 6(2), 42-58.

Donnolen, A. (1998). *Takım Dili*. İstanbul: Sistem.

Er, Ö. ve Çetinkaya, M. (2010). How Would Design Education Engage with the Local Territorial Context? *Shanghai Cumulus Working Papers* (s. 192-196). Tongji University College of Design and Innovation.

Ertürk, G. (2007). *Takım Liderliği ve Bunun Takım Motivasyonuna Etkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Floyd, I. R., Twidale, M. B. ve Jones, M. C. (2008). Resolving Incommensurable Debates: A Preliminary Identification of Persona Kinds, Attributes, and Characteristics. *Artifact: Journal of Design Practice*, 2(1), 12-26.

Fredrick, T. A. (2008). *Facilitating Better Teamwork: Analyzing the Challenges and Strategies of Classroom-Based Collaboration*. Faculty Research ve Creative Activity: http://thekeep.eiu.edu/eng_fac/5. Erişim Tarihi: 14 Mart 2021.

Gelmez, K. ve Bağlı, H. (2018). Exploring the Functions of Reflective Writing in the Design Studio: A Study from the Point of View of Students. *Art, Design ve Communication in Higher Education*, 17(2), 177-197.

Gersick, C. J. (1988). Time and Transition in Work Teams: Toward a New Model of Group Development. *Academy of Management Journal*, 31, 9-41.

Goodwin, K. (2005). *Perfecting your Personas*. https://articles.uie.com/perfecting_personas/. Erişim Tarihi: 14 Mart 2021.

Gökşin, E. (2018). *Dijital Pazarlama Temelleri* (3. Baskı). İstanbul: Abaküs. https://www.dijitalfakulte.com/wp-content/uploads/Dijital_Pazarlama_Temelleri_ilk_4_bolum.pdf. Erişim Tarihi: 21 Mart 2021.

Grudin, J. ve Pruitt, J. (2002). Personas, Participatory Design and Product Development: An infrastructure for Engagement. *Proceedings of the Participatory Design Conference* (s. 144-161). Malmö: ACM .

Haller, C. R., Gallagher, V. J., Weldon, T. L. ve Felder, R. M. (2000). Dynamics of Peer Education in Cooperative Learning Workgroups. *Journal of Engineering Education*, 89(3), 285-293.

Hartley, P. (2005). Developing Students' Skills in Groups and Teamworking: Moving Experience into Critical Reflection. P. Hartley, A. Woods ve M. Pill (Ed.), *Enhancing Teaching in Higher Education: New Approaches to Improving Student Learning* (1. Baskı). (s. 61-70). London: Routledge.

Hasdoğan, G. (1996). The Role of User Models in Product Design For Assessment of User Needs. *Design Studies*, 17(1), 19-33.

Karaca Şalgamcıoğlu, B. ve Er, Ö. (2018). Behind the Shower Curtain: Seven Poems on Aging and Body Cleaning. *Cultural Studies↔ Critical Methodologies*, 18(4), 272-282.

Katzenbach, J. R. ve Smith, D. K. (1993). *The Wisdom of Teams: Creating the High Performance Organization*. Boston, Mass.: Harvard Business School.

Kim, M. J., Ju, S. R. ve Lee, L. (2015). A Cross-Cultural and Interdisciplinary Collaboration in a Joint Design Studio. *International Journal of Art ve Design Education*, 34(1), 102-120.

King, D. ve Lawley, S. (2019). *Organizational Behaviour Extension Material* (3. Baskı). https://learninglink.oup.com/static/5d4940798dc66e0010f815d9/page_02.htm. Erişim Tarihi: 14 Mart 2021.

Kozlowski, S. W. ve Ilgen, D. R. (2006). Enhancing the Effectiveness of Work Groups and Teams. *Psychological Science in the Public Interest*, 7(3), 77-124.

Laubheimer, P. (21 Haziran 2020). *3 Persona Types: Lightweight, Qualitative, and Statistical*. <https://www.nngroup.com/articles/persona-types/>. Erişim Tarihi: 14 Mart 2021.

Matthews, T., Judge, T. ve Whittaker, S. (2012). How Do Designers and User Experience Professionals Actually Perceive and Use Personas? *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI '12)* (s. 1219-1228). New York: Association for Computing Machinery.

Miaskiewicz, T. ve Kozar, K. A. (2011). Personas and User Centered Design: How can Personas Benefit Product Design Processes? *Design Studies*, 32, 417-430.

Morrison, K. (1998). *Management Theories for Educational Change*. London: Paul Chapman .

Mumford, T. V., Morgeson, F. P., Iddekinge, C. H. ve Champion, M. A. (2008). The Team Role Test: Development and Validation of a Team Role Knowledge Situational Judgment. *Journal of Applied Psychology*, 93(2), 250-267.

Natale, S. M., Sora, S. A. ve Kavalipurapu, S. B. (2004). Leadership in Teams: Managerial Responses. *Team Performance Management*, 10(3/4), 45-52.

Nielsen, L. (___). *Personas*. https://www.interaction-design.org/literature/book/the-encyclopedia-of-human-computer-interaction-2nd-ed/personas#heading_Four_different_perspectives_page_12414. Erişim Tarihi: 9 Mayıs 2021

Nielsen, L. (2004). *Engaging Personas And Narrative Scenarios*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Copenhagen Business School, Frederiksberg.

Nielsen, L., Hansen, K. S., Stage, J. ve Billestrup, J. (2015). A Template For Design Personas: Analysis of 47 Persona Descriptions From Danish Industries and Organizations. *International Journal of Sociotechnology and Knowledge Development (IJSKD)*, 45-61.

Norman, D. (2004). *Ad-Hoc Personas and Emphatetic Focus*. https://jnd.org/ad-hoc_personas_empathetic_focus/. Erişim Tarihi: 14 Mart 2021.

Pektaş, S. T. (2012). The Blended Design Studio: An Appraisal of New Delivery Modes in Design Education. *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 51, 692-697.

Pruitt, J. ve Adlin, T. (2006). *The Persona Lifecycle: Keeping People in Mind Throughout Product Design*. San Francisco: Morgan Kaufmann.

Simon, H. A. (1996). *The Sciences of the Artificial* (3. Baskı). Cambridge, MA: MIT.

Straub, J. T. (2002). *Ekip Kurma ve Yönetme*. İstanbul: Hayat.

Strauss, A. L. ve Corbin, J. M. (1998). *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures For Developing Grounded Theory* (2. Baskı). Thousand Oaks: Sage.

The Deming Institute. (___). *Deming Quotes*. https://deming.org/quote_categories/teamwork/. Erişim Tarihi: 14 Mart 2021.

Toka, S. (2021). Mimarlık Eğitiminde Bütünleşik Eğitim Deneyimi ve Müfredat Önerisi. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5, 118-139.

Toruntay, H. (2011). *Takım Rollerini Çalışması: X ve Y Kuşağı Üzerinde Karşılaştırmalı Bir Araştırma*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tuckman, B. W. ve Jensen, M. A. (1977). Stages of Small-Group Development Revisited. *Group ve Organization Management*, 2(4), 419-427.

Uludağ, A. (___). *Persona nedir ve Neden Kullanılır?* <https://adnanuludag.net/persona-nedir-ve-neden-kullanilir/>. Erişim Tarihi: 14 Mart 2021.

Uysal, E. (2015). Temel Tasarım Dersine İlişkin Öğrenci Görüşleri. *Yedi*, 14, 51-65.

Yavuz, M. ve Güneş, S. (2020). Ontolojik Değişimlerin Endüstri Ürünleri Tasarımı Pratiklerine Yansımaları: Yıldız Tasarım ve Katılımcı Tasarım. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 26, 781-797.

Yenilmez, F. ve Bağlı, H. (2020). Changing Paradigms, Subjects, and Approaches in Industrial Design Studio Education in Turkey. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi – Journal of Qualitative Research in Education*, 8(2), 754-775.

• **EKLER**

Ek-1

Tablo Ek-1. Kodlama Aşamaları

Açık kodlama	Eksenel kodlama	Seçici Kodlama
<p>'Grup arkadaşlarımı kendim gibi seçerim.'</p> <p>'Ya benim yazdığım raporu neden değiştirdin?'</p> <p>'Fikirlerimden çok eminim. Hayır bence benim dediğim doğru. Siz öyle hatırlıyorsunuz. Böyle yapmamız lazım. Sizin dediğiniz yanlış. -Kendi istediği olmazsa rahat edemez.'</p>	<p>Takımın projesi ile ilgili tüm kararları bireysel olarak vermek istemek</p>	
<p>'Bence bir hocaya soralım. Hocam böyle devam edelim mi? Hocam olmuş mu? Hocam akşam sorularımı mail atsam olur mu?'</p> <p>'Hoca böyle söyledi. Dersi dinledim.'</p> <p>'Hoca benim dediğime yanlış demedi.'</p> <p>'Onay almadan bir şey yapamam.'</p>	<p>Takım projesi ile ilgili tüm kararları takım yürütücüsüne (hocaya) onaylatmak istemek</p>	<p>Karar mekanizmaları</p>

<p>'Kanka sen yapmışsın bana versen'</p> <p>'Yaptığı ödevler diğer grup arkadaşları tarafından tekrar hazırlanmak zorunda oluyor.'</p> <p>'Neyse kanki siz HALLEDERSİNİZZZ.'</p> <p>'Projeye çok katkıda bulunmuyor. Çok devamsızlık yapıyor.'</p>	<p>Takım görevleri ile ilgili kendi üstüne düşeni yapmamak</p>	
<p>'Arkadaşlar yarınki ödev neydi?'</p> <p>'Yarın gruba yazar, ödevi öğrenir, akşam da hallederim.'</p>	<p>Takımın yapması gereken görevleri takip etmemek</p>	Görev dağılımları
<p>'Ben proje konusunu araştırırım, siz de fikir bulursunuz. - Projenin sadece araştırma kısmında yardımcı oluyor.'</p> <p>'Ben paftaları bitirdim, siz neler yaptınız arkadaşlar???'</p>	<p>Projenin sadece belirli bir aşamasında görev almak</p>	
<p>'Eğlenmeyi çok severim. Günlük hayatta yaptığım şeyler projemin önüne geçer.'</p> <p>'Bu akşam ders çalışmam lazım ama dizim var. Telefonu bırakmalıyım. Odaklanamıyorum. Artık çalışmaya başlamalıyım. Tam ders çalışacağım, bildiririm geldi.'</p> <p>'Anne, arkadaş aradı. İki dakika aşağıya inip geliyorum. Son bir el oyun oynar, ödevi hallederim. Sevdiğim müziğin adını bulursam ödev rahat rahat başlayabilirim.'</p> <p>'Gezmeyi seven'</p>	<p>Günlük hayatta yapılan diğer aktivitelerin projenin önüne geçmesi</p>	
<p>'Bir dahaki aya vizeler var. Bu hafta sonu dışarı çıkmasam mı?'</p> <p>'Onun için sadece ders önemlidir.'</p> <p>'Derslerine çok önem veriyor.'</p> <p>'Projelerimi temiz ve düzenli teslim ederim.'</p>	<p>İlk önceliği dersler olmak</p>	Öncelikler
<p>'Bu grupta ne konuşuyorlar çok saçma. Şimdiden kendilerini geriyorlar. Anlamıyorum.'</p> <p>'En fazla okul uzar.'</p>	<p>İlk önceliğin dersler olmasını eleştiren bir yaklaşıma sahip olmak</p>	

Dakik bir insanımdır. Projeyi son güne bırakmam. Kritikleri zamanında alırım.'

'Günlük hayatta her şey zamanındadır. Bugünün işini yarına bırakmam. Erken yatıp, erken kalkarım.'

'Arkadaşlar dersten sonra konuşalım. Herkes müsaitse hafta sonu proje için buluşalım.- Haftasonları grup arkadaşlarıyla buluşma ayarlayıp proje geliştirmek ister ama ona çok az kişi katılır. Sorumluluk sahibi planlı programlı bir insan.'

Zamanı iyi yönetmek

'Haftaya Çarşamba'ya olan ödevde hazırlık yapmalıyım. Yarına olan ödevleri bitirdim'.

'7 gün sonraya ödevim var dışarı çıkamam.'

'Günü gününe her ödevini yapar.'

'Bir dahaki aya vizeler var. Bu hafta sonu dışarı çıkmasam mı?'

'Zamanın nasıl geçtiğini anlamam. Geç yatıp pişman olurum. Gece yaptığım projeme okulda devam ederim.'

'Biz bugün napıcaktık?'

Zaman yönetimi

'Yine geç kaldım ya. Kusura bakmayın. Ya uyuyakalmışım. Bu saatten sonra gelmeme gerek yok herhalde.'

'Son gün adamıyım. Yarın gruba yazar, ödevi öğrenir, akşam da hallederim. Hoca ödevi vereli 2 gün oldu yani daha 5 günüm var. Rahatım, gezebilirim. -Berkcan ödevin son gün yapıldığına inanan arkadaşımız. Berkcan rahat, derf edinmeyen son dakika insanı'

Zamanı kötü yönetmek

'Acaba bir yemek molası mı versem?'

'Saat 07:00. Uyansın kızlar bir yardım etsinler. Yoksa yetişmez, bunaldım.'

Saat 00:00. Ece, artık erteleme. Kalk yapmaya başla. Saat 08:00. Ödevimin daha başındayım. Nasıl yetiştireceğim.'

Saat daha iki yirmi beş. Beste başlasam yetiştirir, rahat rahat yaparım.'

Saat 17:00 Biraz daha zaman geçsin. Kızlarla yemek yer diziyi bitirir başlarım.'

Saat 21:00 Artık başlamam gerek.'

Ek-2

Tablo Ek-2. *Daha İyi bir DAS dersi deneyimi için öğrenci gruplarının önerileri*

ÇALIŞMA GRUBU 1	<p>'Çalışmalar ders saatlerinde halledilecek.'</p> <p>'Ders saati ve aralar hocanın kontrolünde düzenli geçecektir.'</p> <p>'Öğretmene düşen grup sayısı daha az olmalı.'</p> <p>'Ders sonunda grup projeleri hocayla bireysel kritik yapılmalı.'</p> <p>'Fikir alışverişleri ve proje geliştirme grup olarak gerçekleştirilir.'</p> <p>'Teslimlerde ise görev dağılımları yapılarak hocaya bildirilir.'</p> <p>'Ders saati kısa, ders günü fazla'</p> <p>'Puanlama % 50 grup ödevi sonucu çıkan projenin değerlendirme puanı olurken diğer % 50'si öğrencinin grup içerisindeki bireysel çalışmasını yansıtır.'</p> <p>'Dersin amacı: Grup çalışmalarında sorumluluk duygusunu geliştirmek.'</p>
ÇALIŞMA GRUBU 2	<p>'Grup hocası, her gruba kritik verecek.'</p> <p>'Proje derste yapılacak. Her gruba derste kritik verilecek.'</p> <p>'Her aradan sonra yoklama alınacak. Aradan sonra ilk 5 dakika yoklama alınacak.'</p> <p>'Grup üyesi sayısı kadar alternatif belirlenecek, her alternatifi bir üye sunacak. Alternatif üzerine fonksiyon eklenecek.'</p> <p>'Grup üyelerinde çalışmayanlar tespit edilecek.'</p> <p>'Notlandırma sistemi: (Temizlik, düzen %10) (Özgün içerik %20) (Zamanında teslim %50) (Devamsızlık %20)'</p>
ÇALIŞMA GRUBU 3	<p>'Ders dışı en az 3 buluşma zorunlu. Fotoğraflarla belgelenecek.'</p> <p>'Daha verimli bir ders için daha sık molalar verilecek, öğrenciler ihtiyaçlarını giderecek.'</p> <p>'Derse öğrenci geç geldiği takdirde ödevini güzel yapmışsa imza hakkı kazanacak.'</p> <p>'Görev dağılımı öğretmenler tarafından öğrencilerin ilgi alanları düşünülerek eşit şekilde dağıtılacak.'</p> <p>'Puanlamalar daha bireysel yapılacak.'</p> <p>'Ödev ve proje sonunda grup arkadaşları birbirlerini puanlandırarak. Bu aktivite herkesin eşit çalışmasını teşvik edecek.'</p> <p>'Ara günlerde projesini tam ve güzel yapan gruplar +1 devamsızlık hakkı kazanacak.'</p>

Mat Makro Kristal Sırlarda Oksit ve Boyaların Yüzey Görünümüne Etkisi

Geliş Tarihi/Received: 07.12.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 01.02.2021
DOI: 10.46372/arts.836647

Dr. Öğr. Üyesi Betül KARAKAYA
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Bodrum GSF, Seramik Bölümü
betulkarakaya@mu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-4868-6832

Özlem TAŞPINAR ŞENTÜRK
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Seramik Sanat ve Tasarım YL Programı
ozlemtaspınar26@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1641-5919

ÖZ

Artistik sır çeşitleri arasında yer alan mat makro kristal sırlar; çiçek demeti şeklindeki görüntüsü, yüzeyine dikkatlice bakıldığında ortaya çıkan üç boyut etkisi ve parlaklığıyla birçok seramik sanatçısı ve izleyicisini kendine çekmektedir. Mat kristal sırlar, makro kristal sırlardan farklı olarak erime derecesine ulaştığında tamamen eriyemez, bunun sonucu olarak sayısız küçük kristal bir araya gelir ve mat kristal çekirdekleri oluşturur. Pişirim sırasında; fırın programından, pişirim derecesine, fırın atmosferine kadar pek çok değişkenden etkilenebilmektedir. Araştırma; ağırlıklı olarak laboratuvar çalışmasına dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Mat sır ve kristal sır reçetelerinden yola çıkılarak ana baz sır reçetesi oluşturulmuş, bu reçete farklı fırın programlarında ve soğuma süreleri ile denenmiştir. Kristal boyutu ve yüzey özelliğine göre ana baz reçete belirlenmiştir. Bu çalışma kapsamında, artan oranlarda siriçi boya ve metal oksit ilavesi yapılarak reçeteler hazırlanmış, çıkan sonuçlar karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Araştırmanın amacı, siriçi boya ve metal oksit kullanımının mat makro kristal sırlardaki etkisini incelemektir.

Anahtar Kelimeler: kristal sır, makro kristal, mat kristal

Karakaya, B., Şentürk, Ö. (2021). Mat Makro Kristal Sırlarda
Oksit ve Boyaların Yüzey Görünümüne Etkisi.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 6, 78-94

The Effect of Oxide and Pigments on the Surface Appearance in Matte Macro Crystalline Glazes

ABSTRACT

Matte macro crystalline glazes are a kind of the artistic glaze types. Its appearance in the form of a bunch of flowers attracts many ceramic artists and art lovers with its three-dimensional effect and brightness on its surface. Matte macro crystalline glazes are not completely melted at the melting point. Numerous tiny crystals come together and form matte crystalline core. During the firing; can be affected by many variables such as the kiln program, firing temperature, kiln atmosphere. This study is mainly carried out on laboratory research. Based on the matte glaze and crystalline glaze recipes, the base glaze recipe was formed. This recipe was tested with different kiln programs and cooling processes. The base recipe has been determined according to the crystalline size and surface properties. Within the scope of this study, recipes were prepared by adding in-glaze pigments and metal oxides at increasing amount and the results were analyzed comparatively. The aim of the research is to examine the effect of in-glaze pigment and metal oxides on matte macro crystalline glazes.

Keywords: crystalline glaze, macro crystalline, matte crystalline

GİRİŞ

Seramik sırları, mühendislikten endüstriye ve sanat alanına kadar sayısız araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Arcasoy ve Başkırkan (2020, s. 259); seramik sırnı "seramik çamurunu ince bir tabaka şeklinde kaplayarak üzerinde eriyebilen cam veya camsı bir anorganik tabaka" şeklinde tanımlamaktadır. Sırın temel görevleri; yüzeyi pürüzsüz hale getirmek, hijyen sağlamak, bünyenin dayanıklılığını artırmak, gözeneksiz hale getirmek ve estetik değer kazandırmak olarak sıralanabilmektedir. Bu araştırmanın konusunu oluşturan mat makro kristal sırlarda olduğu gibi artistik sırlar sanat seramiklerinde ifadeyi güçlendiren önemli unsurlar haline gelmektedir. Endüstride sır hatası olarak kabul edilen çatlak, köpürme gibi pek çok yüzey özelliği artistik sır araştırmalarının çıkış noktasını oluşturmaktadır. Mat makro kristal sırlar, mat yüzeyi ile mikro kristal yapıya sahip mat sırlar ile benzer özellik gösterse de yüzeyinde kristal oluşumunun özlenebilmesi ile farklılık göstermektedir. Makro kristal sırların parlak yüzeyinden farklı olarak kristal nüvelerin haricinde kalan yüzeyler mattır.

Mat sırlar soğuma sırasında sır yüzeyinde ortaya çıkan ancak mikroskopla görülebilecek düzeyde küçük ve sayısız kristallerden oluşur. Bir sır olgunlaşma sıcaklığına ulaştığında matlaştırıcı etkiye sahip maddelere tamamen doymuş hale geldiğinde, yavaş soğuma ile mikro kristaller oluşmaya başlar ve saten matı (ipek matı) sırlar elde edilir (Genç, 2013, s. 66). Mat sırların oluşumunda pişirim oldukça önemlidir. Eğer bir mat sır erime derecesine ulaştığında fırından çıkarılır ise parlak, bu nedenle mat sırların yavaş soğutulması gerekir. Mat sırlar adından da anlaşılacağı gibi mat özellik gösterir, sırın ışığı yansıtmadığı ya da parlamadığı durumlarda mat sırdan söz edilebilir. Bu sırlar pişmeleri gereken sıcaklığın üzerinde pişirilirse parlaklar. Mat sırlar akışkan değildir ve seramik ürünün yüzeyini örtücü bir şekilde kaplar.

Makro kristal sır; sanatseramiği alanında tercih edilen, seri üretime pek uygun olmayan artistik bir sır çeşididir. Yüzeyinde miknatısla bir alanda toplanmış demir tozlarını andıran görüntüsü, derinliği ile yarattığı üç boyut etkisi ve parlaklığıyla birçok seramik sanatçısını ve izleyicisini kendine çekmektedir. "Pişirim sırasında, kristalleşmeye uygun oksitlerin eriyik sırda doymuş miktarda bulunması ve soğuma sırasında oksitlerin soğuma hızına ve yapısına bağlı olarak ufak veya iri kristaller halinde ayrışması sonucu sır yüzeyinde kristaller oluşur" (Genç, 2012, s. 165). Makro kristal sırlar etkileyici olmalarının yanı sıra elde edilmesi oldukça güç sırlardır. Oluşum aşamalarında pek çok etkenin bir araya gelmesi gerekmektedir:

Kristal oluşum evresinin birinci basamağı olan çekirdeklenme evresinde önce

atomlar kendi aralarında düzenlenerek çekirdeği oluştururlar. Sonradan diğer atom grupları bu çekirdeği hedef seçip çekirdeğe eklenerek büyümeye başlarlar. Çekirdek kristal genellikle çinko silikat (Willemite) olup sıriçinde titanyum bulunması halinde ise çinko titanattır (Metz, 2020, s. 290).

Makro kristal sırlar, doğada tamamen doğal yolla oluşan, yeşil, kahverengi veya sarı renkli, prizma şekilli willemite (Zn_2SiO_4) kristalinin yapay yolla, seramik sıri yüzeyinde geliştirilen halidir (Erkmen, 2007, s. 31). Doğada bu süreç çok yavaş ilerlerken, sanatçılar bu sıri yapay yollarla elde etmektedir. "Sodyum oksitin 0,3 mol, çinko oksitin 0,6 mol, ve silisyum dioksitin 0,5-1 mol arasında olduğu seger formülünde en büyük kristaller elde edilmektedir" (Genç, 2005, s. 107).

Bir mat sıri çeşidi olan kristal sıri; yüzeyde izlenen kristallerin boyutlarıyla doğru orantılı olarak parlama eğilimi gösterebilir. Makro kristal sırlar mikro kristal sırlardan farklı olarak sıriçine gömülü olarak değil, yüzey üzerinde belirgin şekilde görülürler. Oldukça akışkan olan kristal sırların yüzeyde tutunmasını sağlamak ve aynı zamanda da kristallerin boyutlarının büyümesine izin vermek oldukça güçtür. Benzer şekilde mat makro kristal sırların, kristallerinin büyümesini sağlamak için uygulanan fırın rejiminde sırin matlığını koruması da bir o kadar güç olmaktadır.

Makro kristal sırlar, viskozitesi düşük alkali ya da borlu sırlar olabilir. Al_2O_3 , sırin viskozitesini yükseltir, bu nedenle kristal sıri bünyelerinde düşük miktarlarda kullanılmalıdır (Creber, 2005, s. 40). Kristal oluşturmaya yatkın çeşitli oksit ya da bileşikler vardır: TiO_2 (Rutil), ZnO , Cr_2O_3 , Fe_2O_3 , UO_3 , BeO , wolfram, molibden, lityum vb. bileşiklerdir (Arcasoy, 1988, s. 234). Bu sırlar kademeli soğutma programları sonucunda elde edilirler. Dik ve yatay yüzey uygulamaları yapılabilir ancak kristal sırların viskozitesi düşük olduğu için bu sırlar oldukça akışkandır, dik yüzeylerde uygulama yapılırken üst kısımlar kalın alt kısımlar ince uygulanmalıdır ve ürün bir altlıkla birlikte pişirilmelidir. Pişirim sırasında sıri erime noktasına geldiğinde kristaller oluşmaz, erime sıcaklığına yakın bir sıcaklıkta bekletildiğinde ancak kristalleşme görülür.

Mat kristal sırlar, makro kristal sırlardan farklı olarak erime derecesine ulaştığında tamamen eriyemez, bunun sonucu olarak sayısız küçük kristal bir araya gelir ve mat kristal çekirdekleri oluşturur. Mat kristal sırların viskozitesi makro kristal sırlardan daha yüksek olmalıdır aksi takdirde sıri tamamen eriyik hale gelip parlayacaktır. Mat makro kristal sıri çeşidi, mat sırlar (mikro kristal) ile makro kristal sırların bir birleşimi gibidir. Bu sırların tamamı yavaş soğuma ile oluşur. Mat kristal sırların pişirim rejimi makro kristal sırlardan farklıdır. Mat kristal sırların erime noktasına ulaşıldığında az bekleme yapılırsa sıri gelişmez, fazla beklenir ise sıri parlayacaktır. Sırin erime derecesine ulaşıldıktan

sonra fırın sıcaklığını kristallerin oluştuğu sıcaklığa düşürmek gerekmektedir, Bloomfield'a (2020, s. 109) göre bu sıcaklık 1060°C'dir. Büyük kristallerin oluşmasını sağlamak amacıyla bu sırlar çok yavaş bir şekilde soğutulmalı ve 1060°C sıcaklıkta birkaç saat bekletilmelidir. Kristallerde belirgin büyümenin gözlemlenebilmesi için soğuma süresinin uzun tutulması gerekmektedir.

YÖNTEM

Araştırma, ağırlıklı olarak laboratuvar çalışmasına dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Mat sır ve kristal sır reçetelerinden yola çıkılarak ana baz sır reçetesi oluşturulmak üzere denemeler yapılmıştır. Olumlu sonuç veren reçeteler farklı fırın programlarında denenmiştir. Bu programlar sıranın erime sıcaklığında bekletme süreleri ve sıranın soğuma zamanlarındaki farklılıklardır. Bu farklılıklar gözlenmiş çalışma kapsamında kullanılacak kristal boyutu ve yüzey özelliğine göre ana baz reçete belirlenmiştir. Bu çalışma kapsamında, artan oranlarda sıriçi boya ve metal oksit ilavesi yapılarak reçeteler hazırlanmış, çıkan sonuçlar karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Araştırmanın amacı, sıriçi boya ve metal oksit kullanımının mat makro kristal sırlardaki etkisini incelemektir.

MAT MAKRO KRİSTAL SİRLARIN ARAŞTIRILMASI

Bu araştırma kapsamında hazırlanan mat makro kristal sır reçetelerinde; potasyum ve sodyum feldspat, üleksit, nefelin siyenit, lityum karbonat, mermer, dolomit, baryum karbonat, magnezyum karbonat, talk, bentonit, grolleg kaolini, çinko oksit, titanyum dioksit ve renklendirici olarak kırmızı, mavi, sarı, turuncu, yeşil, mor vb. seramik boyaları; bakır karbonat, demir, bakır, krom, nikel, kobalt, mangan oksitler kullanılmıştır. Mat makro kristal sır araştırması sürecinde; Price, J. ve Price, L. (2003), Cooper E. (2010), Genç S.(2012) ve Creber D. (2015) başta olmak üzere çeşitli kaynaklarda bulunan mevcut sır reçeteleri üzerinden ilk denemeler yapılmıştır. Denemeler üzerinden farklı hammadde kullanımları ile sonuçlar incelenmiş meydana gelen değişimler yorumlanmıştır.

Seramik sırları; hazırlanmasından uygulamasına kadar geçen süreçte meydana gelen tüm değişimlerden etkilenmektedir. Bu nedenle her bir sır araştırmasında bu değişkenler göz önünde bulundurularak araştırmanın yöntemi belirlenir. Kristal sırlar, üretim yöntemi olarak ham ve fritli sırlar olmak üzere iki çeşittir. Bu çalışmada reçeteler ham olarak hazırlanmış ve bisküvi pişirimi yapılmış bünyeler

Üzerine uygulanmıştır. Bünye olarak 1230°C pekişmiş çini döküm çamuru ve 1160°C-1200°C yumuşak porselen çamuru tercih edilmiştir. Araştırmanın başında pekişmiş çini, yumuşak porselen ve akçini bünyeler ile denemeler yapılmış ancak olumlu sonuç elde edilememiş ve alümina oranı düşük olan pekişmiş çini bünye tercih edilmiştir. Bu bünyenin tercih edilmesinin sebebi bünye içerisinde bulunan alümina oranının artmasıyla kristal sıra olumsuz etkisinden uzaklaşılmasıdır.

Kristalin hiçbir engelle karşılaşmadan gelişebileceği biçimde düz bir yüzeye ve geniş bir alana sahip olan yüksek kenarlı deneme plakaları hazırlanmıştır. Sırın uzun fırın rejiminde gösterdiği akışkanlık nedeniyle yüksek kenarlar fırın raflarını korumak amacıyla düşünülmüştür. Hazırlanan plakaların 950°C sıcaklıkta bisküvi pişirimleri yapılmıştır.

Reçeteler, 10 g üzerinden hazırlanmış havanda elle öğütülmüş ve akıtma yöntemiyle plakalara uygulanmıştır. Deneme pişirimlerinin ardından sonuçlar değerlendirilerek olumlu sonuç veren reçeteler üzerinden yeni reçeteler hazırlanmıştır. Her pişirimde, bir önce referans olan reçete tekrar hazırlanarak kontrol reçetesi olarak pişirime dahil edilmiştir. Böylece fırın atmosferi ya da pişirim eğrisinde meydana gelen değişimin sırası etkileyip etkilemediği tespit edilmiştir. Mat kristal oluşumu gözlenen reçetelerde, kristallerin boyutlarının büyümesini sağlamak amacıyla soğuma eğrileri birbirinden farklı fırın rejimleri ile kristal oluşumu izlenmiştir. "Her maddenin kristalleri farklı ortamlarda, farklı oluşum ve büyüme eğilimleri gösterir. Kristal sırları oluştururken araştırılması gereken nokta, kristal nüvelerin (en küçük oluşum birimlerinin) oluştuğu ve kristalizasyon hızının en fazla olduğu sıcaklığın saptanmasıdır" (Arcasoy ve Başkırkan, 2020, s. 314).


Yapılan araştırma sonuçları değerlendirildiğinde aşağıdaki tabloda yer alan pişirim programı beklenen sonucun alınmasını sağlamıştır. En iyi sonuçlar; potasyum

Tablo 1. Pişirim programı

Zaman	Sıcaklık (°C)	Bekleme Süresi (dakika)
9 saat	1180	-
	1100	50
	1170	45
	1100	45
	1160	30
		90
	1100	

feldspat %25-32, nefelin siyenit %20- 46, lityum karbonat %4-7, mermer %4- 17, dolomit %4- 18, baryum karbonat %6-25, magnezyum karbonat %4-18, talk pudrası %4-18, bentonit %2-5, çinko oksit %20-35, titanyum dioksit %20-30, kuvars %25-38, grolleg kaolin %1-3, oranlarında kullanıldığında elde edilmiştir.







Tablo 2. Ana baz olarak kullanılan mat makro kristal sır reçetesi

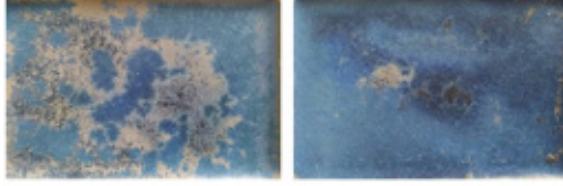
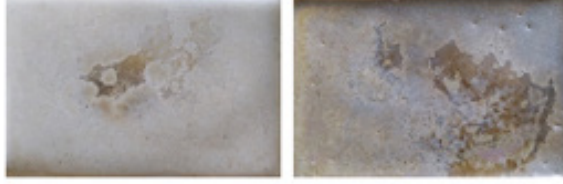
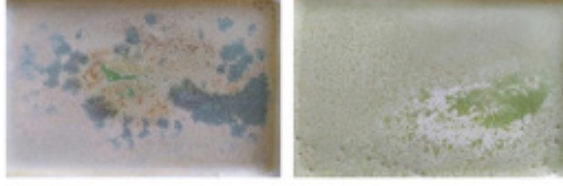
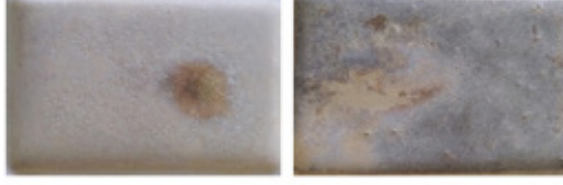
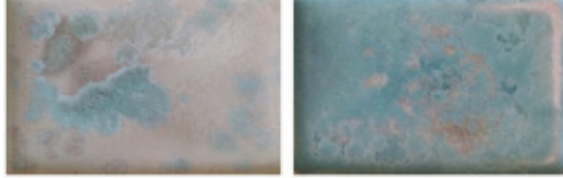
Hammadde	%	Yüzey Görünümü
Potasyum Feldspat	30	
Lityum Karbonat	4	
Mermer	4	
Dolomit	4	
Bentonit	4	
Kuvars	34	
Çinko Oksit	20	
+Titanyum Dioksit	30	

Kristal boyutları:
1-46 mm arasında değişmektedir.

En uygun pişirim rejiminin ise sır erime noktası olan 1180°C sıcaklığa ulaştığında minimum 10, maksimum 30 dakika olmak üzere beklenip sır bir miktar soğutulduktan sonra bekleme yapıldığı durumlarda elde edilmiştir. Soğuma sırasında temperli soğutma yapılmış, temperleme sayısı artırıldığında ve süresi uzatıldığında kristallerin büyüdüğü gözlenmiştir. Pişirim programı, 9 saatte 1180°C sıcaklığa ulaşılmış bu sıcaklıkta bekleme yapılmadan 1100°C sıcaklığa düşülmüş 50 dakika beklenmiş ve tekrar sıranın yumuşamasını sağlamak ve akışkanlığını artırmak üzere 1170°C sıcaklığa çıkılmış ve 45 dakika beklenmiştir. Bu işlem 10'ar derece sıcaklık düşüşleriyle 3 kez

Tablo 3. Metal oksitler ile baz reçetenin renklendirilmesi, yüzey ve kristal oluşumuna etkisi

Hammadde	Kristal boyutu	Yüzey Görünümü	
		%0,5	%1,5
Kırmızı Demir Oksit	1-33 mm		
Sarı Demir Oksit	1-55 mm		
Siyah Demir Oksit	1-44 mm		

Kobalt Oksit	1-42 mm	
Kırmızı Bakır Oksit	1-49 mm	
Nikel Oksit	1-43 mm	
Mangan Oksit	1-43 mm	
Siyah Bakır Oksit	1-64 mm	

tekrarlanmıştır. En son olarak 1100°C sıcaklıkta 90 dakika bekletildikten sonra fırın soğumaya bırakılmıştır (Tablo 1).

Reçete geliştirme ve pişirim rejimi araştırmalarının ardından beklenen özellikleri taşıyan reçeteler renklendirilmiştir. Renklendirme için seramik boyaları (kırmızı, mavi, sarı, turuncu, yeşil, mor) ve metal oksitler (bakır karbonat, bakır, demir, kobalt, nikel, krom, mangan oksitler) artan oranlarda kullanılmış ve sonuçlar raporlanmıştır.

Metal Oksitlerin Mat Makro Kristal Sır Bünyesinde İncelenmesi

Seramik boyaları sır içerisinde dağılarak, metal oksitler ise çözünerek renk verir ve sırnı camsı yapısına etki ederler. Bu nedenle, mat makro kristal sır araştırmalarında baz olarak kullanılan reçetenin bazı sonuçlarında, metal oksit ilavesine bağlı olarak parlama görülmüştür. Aynı zamanda bu sırlarda sırnın akışkanlığının arttığı da gözlenmiştir. Kullanılan metal oksit miktarı da sonuçlar için belirleyici olmuştur. Bu araştırma; bahsi geçen mat makro kristal sır reçetesine 0,5 ve 1,5 g oksit ilavesi yapılarak elde edilmiştir.

Krom oksit ile renklendirilmiş reçetelerin sonuçları parlaktır ve kristal oluşumu gözlemlenmemiştir. Oksit miktarı arttıkça renk yoğunluğunda değişime rastlanmamış ve yüzeyde toplanmalar gözlemlenmiştir. Bu nedenle tabloda yer verilmemiştir.

Kırmızı demir oksit ile hazırlanan denemelerin sonuçları incelendiğinde yer yer mat alanlar olsa da genel olarak sonuçların parlak olduğu görülmüştür. Oksit miktarı arttığında renkte büyük değişimler gözlemlenmemiş fakat parlaklığın arttığı saptanmıştır. Sarı demir oksitin sonuçları kırmızı demir oksitle benzerdir. Her iki sonuç da kristal oluşumu bakımından başarılıdır. Mat ve parlak alanlar gözlenmiştir. 0,5 g oksit ilavesiyle renklendirilen sır mat özelliğini korumuştur. Buna karşılık oksit miktarı arttıkça hem renk etkisi artmış hem de sırn parladığı görülmüştür. 0,5 g oksit ilavesi yapılan reçetede oluşan kristallerin boyutları oldukça büyüktür. 0,5 g siyah demir oksit ilavesi ile elde edilen sonuç matken, 1,5 g ilave edilen sonuç parlaktır. 0,5 siyah demir oksit ilavesi yapılan reçetenin kristal oluşumu azdır. 1,5 g ilave edilen reçetede ise kristal boyutları büyüktür. Oksit miktarı arttıkça rengin yoğunluğunun arttığı gözlemlenmiştir. Demir oksitin diğer formlarının aksine oksit miktarı arttıkça kristallenmenin de arttığı gözlenmiştir.

Kırmızı bakır oksit ile elde edilen sonuçların her ikisinde de yer yer parlamalar mevcuttur. Fakat 1,5 g oksit ilavesi yapılan reçetenin daha parlak olduğu görülmüştür. Oksit miktarı arttıkça renk yoğunluğu artmıştır. Her iki sonuçta da kristal oluşumu mevcuttur ancak 0,5 g ilave edilen reçetenin sonucu daha başarılıdır. Siyah bakır oksit kullanılarak oluşturulan reçetelerin kristal oluşumları başarılıdır, oksit miktarının artması kristal boyutunu olumlu etkilemiştir ancak sırn parlamasına neden olmuştur. 0,5 g oksit ilavesi yapılan reçetede yer yer parlamalar olsa da sonuç mat ve kristal boyutu oldukça büyüktür. 1,5 g oksit ilavesi yapılan diğer reçete ise oldukça parlaktır. Oksit miktarı arttıkça renk yoğunluğu da artmıştır.

Kobalt oksit ilavesi ile hazırlanan reçetelere ait her iki sonuçta da lokal parlamalar görülürken, 1,5 g oksit ilavesi yapılan reçetenin daha fazla parladığı görülmüştür. 0,5 g katılan reçetenin kristal oluşumu başarılı iken 1,5 g ilave edilen reçetede kristal oluşumu gözlemlenmemiştir. Oksit miktarına bağlı olarak renk yoğunluğunun arttığı tespit edilmiştir.

Nikel oksit ile elde edilen sonuçlar incelendiğinde renklerin birbirinden oldukça farklı olduğu görülmüştür. 0,5 g ilave edilen reçetenin mavi-pembe-yeşil renkleri dikkat çekerken 1,5 g oksit ilave edilen reçetenin rengi ise fıstık yeşilidir. 0,5 g oksit ilavesi yapılan reçetede yer yer parlamalar vardır fakat kristal oluşumunu

Tablo 4. Seramik boyaarı ile baz reçetenin renklendirilmesi, yüzey ve kristal oluşumuna etkisi

Hammadde	Kristal boyutu	Yüzey Görünümü		
		%2	%4	%6
Kırmızı Boya	1-43 mm			
Mavi Boya	1-31 mm			
Sarı Boya	10-40 mm			
Turuncu Boya	10-34 mm			
Yeşil Boya	Kristal oluşumu gözlenmemiştir.			
Mor Boya	10-53 mm			

etkilememiştir. 1,5 g oksit ilave edilen reçetede ise görünüm mattır ancak makro

kristal oluşumu görülmemiştir.

Mangan oksit kullanılarak oluşturulan reçetelerin renk tonları ve yoğunlukları birbirinden oldukça farklıdır. 0,5 g ilave edilen reçete açık krem rengi tonlarındayken, 1,5 g oksit ilave edilen reçetenin sonucu pembemsi-mordur. Her ne kadar yer yer parlamalar olsa da 0,5 g oksit ilave edilen reçetenin sonucu mattır ve kristal oluşumu mevcuttur. 1,5 g oksit ilave edilen reçete ise parlaktır ve kristal oluşumu gözlemlenmemiştir.

Sır İçi Pigment Boyaların Mat Makro Kristal Sır Bünyesinde İncelenmesi

Seramik boya, genellikle Al_2O_3 ve çeşitli metal oksitlerin bir araya getirilmesiyle elde edilen, sıraltı, sıriçi veya sırüstü olarak kullanılabilen ısıya dayanıklı hammaddelerdir. Sır bünyesinde metal oksitlerin aksine çözünmezler ve çok ince taneler halinde dağılırlar. "Seramik boya, seramik çamurlarında, astarlarında, seramik ve emaye sırlarında, sıriçi, sır altında ve sır içinde boyama görevi yapan, genelde metal oksitlerden elde edilen özel renklendiricilerdir" (Arcasoy ve Başkırkan, 2020, s. 235).

Boya yapımında çok sayıda farklı bileşikler olup, bunların görevleri renkleri açmak, koyultmak, onlara çeşitli özellikler kazandırmaktır. Bu oksitler; SnO_2 , CaO , B_2O_3 , ZnO , K_2O , Na_2O gibi oksitlerdir (Arcasoy, 1988, s. 240). Boya yapımında kullanılan SnO_2 , Al_2O_3 vb. bileşikler kristal oluşumunu olumsuz etkilerken, ZnO , K_2O , Na_2O vb. bileşikler olumlu etkiler. ZnO kristal sırlarda, kristal nüvenin oluşması için en önemli belirleyicilerden biridir. Bu nedenle ZnO kullanılarak oluşturulan seramik boya kristal sırlarda çok daha başarılı sonuçlar vermektedir. Bu araştırma oluşturulurken Ertuğrul Çini firmasına ait seramik boya kullanılmıştır. Bu boya hem sıraltı hem sıriçi olarak kullanılabilir. Bu çalışmada seramik boya sıra reçetesine artı olarak ilave edilmiştir. Belirlenen mat makro kristal sıra reçetesine %2, 4 ve 6 sıriçi pigment ilave edilerek elde edilmiştir.

Kırmızı boya ile hazırlanan denemelerde boya miktarı arttıkça rengin kırmızı renge yaklaştığı görülmüştür. Buna karşılık kristal oluşumu değerlendirildiğinde 2 g boya ilave edilen reçetenin sonucu olumludur. Sonuçların tamamı mattır. Boya miktarı arttıkça rengin etkisini göstermiş, ancak bu durum kristal oluşumunu olumsuz etkilemiştir.

Mavi boya ilavesi ile elde edilen sonuçların mat olduğu, rengin tüm yüzeylerde aynı yoğunlukta dağıldığı görülmüştür. En iyi kristallenme 2 g boya

ilave edilen reçetede gözlemlenmiştir. 4 g boya ilave edilen reçetede az miktarda olsa kristallenme tespit edilmiş fakat 6 g boya ilave edilen reçetede kristallenme gözlemlenmemiştir. Boya miktarı arttıkça kristal oluşumu azalmıştır.

Sarı boya sonuçların tamamı mattır. 6 g boya ilavesi yapılan reçetede az miktarda sarı renk gözlemlenmiş fakat diğer yüzeylerde renk etkisini göstermemiştir. Kristal oluşumu bakımından incelendiğinde 2 ve 6 g boya ilaveleri yapılan reçetelerde pek fazla rastlanmamış 4 g boya ilave edilen reçetede az da olsa oluştuğu görülmüştür.

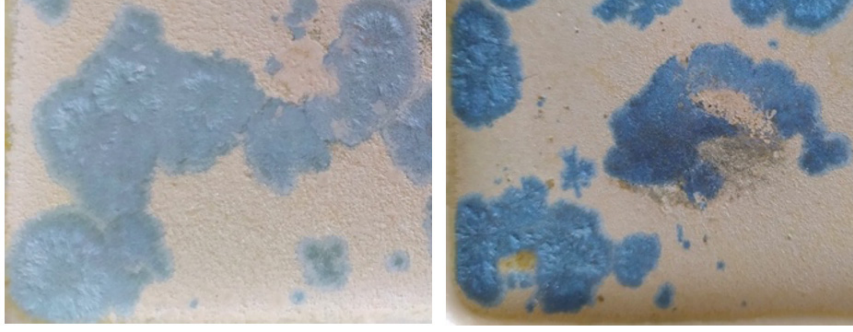
Turuncu boya miktarı arttıkça renk yoğunluğunun arttığı görülmüştür. Sonuçların tamamı mattır ve kristal oluşumu gözlemlenmiştir ancak en iyi sonuç 4 g boya ilave edilen reçetedir. 2 ve 4 g boya ilavesi yapılan reçetelerde renk görülmemiştir.

Yeşil boya ilaveli sonuçlar incelendiğinde herhangi bir sonuçta rengin yeşil olmadığı mavi-pembe arası bir renk oluştuğu görülmüştür. Renk yoğunluğunun ise tüm reçetelerde kullanılan boya miktarından etkilenmeksizin aynı olduğu görülmüştür. Reçetelerden sadece 4 g boya ilavesi yapılanda az bir miktar kristal oluşumuna rastlanmıştır.

Mor boya ilavesinde ise boya miktarı arttıkça renk yoğunluğunun arttığı ve rengin sadece kristallerde oluştuğu gözlemlenmiştir. Tüm yüzeylerde kristal oluşumuna rastlanmıştır ancak 2 ve 6 g boya ilavesi yapılan reçetelerin sonuçlarının daha başarılı olduğu gözlemlenmiştir. Tüm sonuçlar mattır ancak 6 g boya ilavesi yapılan reçetede kristallerin bir miktar parladığı saptanmıştır. Boya ile renklendirilen reçeteler arasında mat kristal oluşumu açısından en olumlu sonucun mor boya ile elde edildiği söylenebilmektedir.

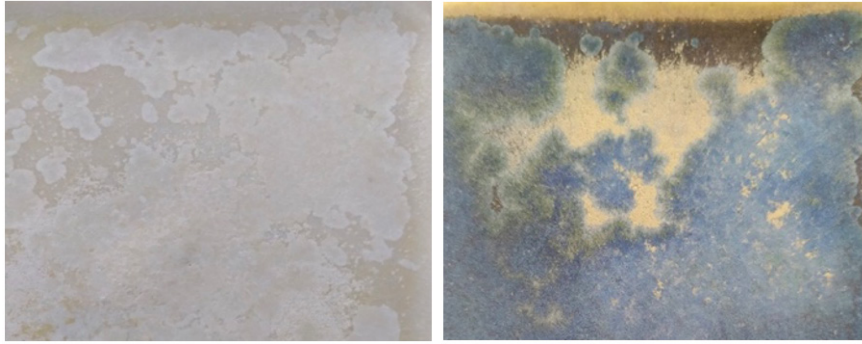
DEĞERLENDİRME

Denemelerde elde edilen yüzey etkileri karşılaştırılmış boya ve oksit farklılıklarının kristal oluşumu ve boyutuna etkisi değerlendirilmiştir. Detay fotoğraflar üzerinden kristal oluşumlarındaki farklar incelendiğinde; 2 g mor boya ilavesi yapılan reçete, 6 g mor boya ilavesi yapılan reçeteyle karşılaştırıldığında; 2 g boya ilavesi yapılan reçetenin daha açık renkte ve daha mat olduğu görülmekle birlikte, 6 g boya ilavesi yapılan reçetenin daha koyu ve kristallerde biraz parlamasının olduğu tespit edilmiştir (Görsel 1).



Görsel 1. %2 Mor boya, kristal boyutu 64 mm ve %6 mor boya, kristal boyutu 33 mm

Görsel 2'de kırmızı boya ve mavi boya ilavesi yapılmış reçeteler değerlendirilmiştir. Her iki sonuçta pigment boya kullanılmış olmasına rağmen, kırmızı boya 2 g kullanıldığında renk vermezken, mavi boya 2 g ilave edildiğinde oldukça baskın bir renk oluşmuştur. Bu durumun temel nedeni ise pigment boyalar hazırlanırken kullanılan hammaddelerin farklı olmasıdır.



Görsel 2. %2 Kırmızı boya, kristal boyutu 43 mm ve %2 mavi boya, kristal boyutu 31 mm

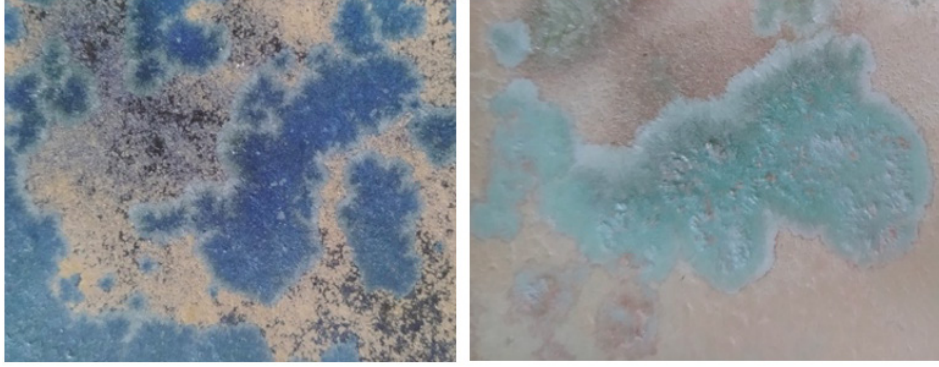
Görsel 3'te ana baz reçeteye sırasıyla kırmızı demir oksit, sarı demir oksit, siyah demir oksitin 1,5 g ilave edilen sonuçları incelenmiş; renk ve parlaklığın neredeyse aynı olduğu tespit edilmiştir. Ancak kristal boyutları farklılık göstermekle birlikte en iyi sonucun sarı demir oksit ilavesi ile elde edildiği görülmektedir.



Görsel 3. %1,5 Kırmızı demir oksit, kristal boyutu 33 mm; %1,5 sarı demir oksit, kristal boyutu 55 mm ve %1,5 siyah demir oksit, kristal boyutu 44 mm

Kobalt oksit ve siyah bakır oksit ilave edilen reçetelerin sonuçları

karşılaştırıldığında; 0,5 g kobalt oksit ilave edilen reçetede açığa çıkan rengin oldukça baskın olmasının yanı sıra sıran parladığı; buna karşılık siyah bakır oksit ilavesi yapılan reçetede renk oluşurken sonucun mat kaldığı gözlemlenmiştir (Görsel 4). Kobalt oksit katkısı sır bünyesini etkileyip sıran parlamasına neden olurken, siyah bakır oksit katkısı sır bünyesini etkilemiş ancak sıran parlamasına neden olmamıştır.



Görsel 4. %0,5 Kobalt oksit, kristal boyutu 42 mm ve %0,5 Siyah bakır oksit, kristal boyutu 64 mm

Pigment boyalar karşılaştırıldığında en başarılı sonuçların Mor boya ile oluşturulan reçeteler olduğu saptanmıştır. Kristallerin oldukça belirgin olarak gözlemlenebildiği denemenin kristal boyutları (1-54 mm) da oldukça büyük ve mattır. Metal oksit sonuçları incelendiğinde en başarılı sonucun ise siyah bakır oksit ilave edilerek uygulanan reçeteler olduğu görülmektedir. 0,5 g oksit katkısının sonucunun mat olmasının yanı sıra kristal boyutu (64 mm) da oldukça büyüktür.

Pigment katkıları bu şekilde sonuçlanırken, metal oksitlerde durum farklıdır. Metal oksitler pişirim sırasında sır bünyesinde çözünerek erime derecesine etki edebilir ve düşürebilirler. Metal oksit denemeleri 0,5 ve 1,5 g olarak yapılmış, krom ve nikel oksitler hariç 1,5 g olan bütün sonuçların parlak olduğu gözlenmiştir. 0,5 g ilave edilerek oluşturulan siyah bakır, bakır karbonat, mangan, kobalt, nikel, sarı demir, kırmızı bakır, siyah demir oksitlerin kullanıldığı reçetelerin bazılarında yer yer parlamalar olsa da sonuçlar genellikle mattır. Sır reçetesine ilave edilen metal oksitlerin artan oranlarda kullanımı sıran erime sıcaklığını düşürerek parlamasına neden olmuştur.

SONUÇ

Elde edilen sonuçlar değerlendirildiğinde seramik boyalarının kullanıldığı reçeteler genellikle mattır. Artan yüzdelerde kullanılan siriçi pigment boyaların sır bünyesinde ve renklendirmedeki etkisi değerlendirildiğinde: mor boya kullanılan

reçetenin tüm sonuçlarının kristal oluşumuna olumlu katkısı öngörülenin aksine siriçi boya boyalarında sır bileşimini etkilediğini ve boya içerisinde kullanılan hammaddelerin önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Seramik boya boyalarında miktar arttıkça matlık değişmezken mor hariç diğer tüm renklerde (kırmızı, turuncu, sarı, mavi, yeşil) kristal oluşumu gözlemlenmemiştir. Pigment miktarı arttıkça sıranın matlığını kaybetmemesi pigmentin sır reçetesi içerisinde dağılarak renk vermesinden kaynaklı olduğu bilinse de bazı reçetelerde pigment miktarı arttıkça kristal oluşumunun olumsuz etkilendiği görülmüştür. Bu gibi farklılıklar nedeniyle pigment boya boyalarının içerikleri firma ile bağlantıya geçilerek boya boyalarını oluşturan hammaddelerin Co, Al, Cr, Si, Cd, Fe, Zn, Zr, V, Pr olduğu bilgisine erişilmiştir. Bu bilgiye dayanarak, kristal oluşumunu olumlu etkileyen Zn, Fe, Co, Cr, Cd, Si gibi hammaddeler kullanıldığı boya boyalarının kristal oluşumunu olumlu etkilediği; buna karşılık Al, Zr gibi hammaddelerin kullanıldığı boya boyalarının reçeteleri olumsuz etkilediği saptanmıştır. Bu durum şu şekilde açıklanabilir: pigmentin içeriğinde kullanılan hammaddelerin (alüminyum oksit, bentonit, zirkonyum silikat, kalay oksit) kristal oluşumunu özellikle akışkanlığını azaltarak olumsuz etkilemesidir. Her ne kadar boya boyalarının sır reçetesinin erime sıcaklığı değiştiği bilinse de kristal oluşumuna olumsuz etki yaptığı yönündedir. Boya ve oksit kullanımının matlık, kristal oluşumu, renklendirme ve kristal boyutu olarak tablolandırılmıştır (Tablo 3).

Tablo 3. Pigment kullanılan reçeteler ile metal oksit kullanılan reçeteler arasındaki farklar

Pigment boya boyaları ile oluşturulan reçeteler	Metal oksitler ile oluşturulan reçeteler
Tüm oranlarda sonuçlar mattır.	0,5 g oksit ilavesi yapılan reçetelerin (bazılarında yer yer parlamalar olsa da) neredeyse tamamı mattır.
Boya oranı arttıkça kristal oluşumu olumsuz etkilense de yüzey matlığını korumuştur.	0,5 g oksit ilave edilen reçetelerin kristal oluşumu daha başarılıdır. 1,5 g oksit ilave edilen reçeteler parlaktır (Ni, Cr hariç). Oksit miktarı arttıkça parlak yüzeylerin arttığı (bu durumun oksitlerin sıranın erime sıcaklığını düşürmesinden kaynaklı parlamalar olduğu düşünülmüştür) tespit edilmiştir.
Az miktarda kullanılan boya boyaları (2 g), bazı reçetelerde renk vermiş (mavi, yeşil, mor) bazı reçetelerde renk vermemiştir (sarı, kırmızı, turuncu).	Homojen renk dağılımı yoktur. 0,5 oranında yapılan oksit ilaveleri genellikle açık renk verirken, miktar 1,5 g olduğunda tamamında renk yoğunluğu artmıştır.
Oluşan kristal boyutları 3-52 mm aralığındadır.	Kristal boyutları 3-62 mm aralığındadır.

Boya ve oksit ilavelerinin sır bünyesini olumlu veya olumsuz pek çok yönde etkilemelerinin yanı sıra soğuma rejiminin de hem kristal oluşumunu hem de sırların

mat olmasını belirleyen başka bir etken olduğu araştırmanın başlangıcında görülmüş ve buna göre program belirlenmiştir. Sır erime derecesine geldiğinde parlamaya sebep olacak kadar beklenmemesi, hızla belli bir sıcaklığa düşürülerek burada belli bir süre sabit kalması gerektiği de saptanmıştır.

Pek çok etkenin belirleyici olduğu mat makro kristal sırların renklendirilme sürecinde doğru soğuma programının yanı sıra; kristal oluşumunu olumlu etkileyen hammaddelerin kullanıldığı boya ve uygun oksit katkıları yapılarak hazırlanan reçetelerle, başarılı sonuçlar elde edilebilmektedir. Bu çalışmada artan oranlarda boya ve metal oksitlerin aynı ana baz reçeteye ilave edilmesi ve aynı fırın atmosferi ve pişirim programında pişirilmesiyle elde edilmiştir. Dolayısıyla tek değişken olarak renklendirici ilavesi yapılması ortaya boya ve metal oksitlerin kristal yüzey ve boyutuna etkisini görebilmek bakımından önemlidir.

Bu çalışmadan yola çıkılarak, pişirim programı üzerinde yapılacak değişikliklerle temperli soğutma süre ve sayıları artırılıp azaltılarak sonuca etkisi saptanabilir. Benzer şekilde sıriçi seramik boyalarının içeriğinde kullanılan hammaddelerin kristal oluşum ve boyutuna etkisi incelenebilir.

KAYNAKÇA

Arcasoy, A. (1988). *Seramik Teknolojisi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Anasanat Dalı.

Arcasoy, A. ve Başkırkan, H. (2020). *Seramik Teknolojisi*. İstanbul: Literatür.

Bloomfield, L. (2020). *The New Ceramics Special Effect Glazes*. Londra: Bloomsbury.

Cooper, E. (2010). *Seramik Sır Reçeteleri El Kitabı* (Çev. Z. Mete). İzmir: Karakalem Kitabevi.

Creber, D. (2015). *Crystalline Glazes* (2. Baskı). Londra: Bloomsbury.

Erdem, B. C. (2010). *İndirgen Atmosferde Kristal Sırlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.

Erkmen, H. (2007). *Makro-Kristal Sır Araştırma ve Uygulamaları (1200°C – 1300°C)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni). Minmar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Genç, S. (2005). Kristal Sırlı Porselen Vazolar. *Seramik Federasyonu Dergisi, Seramik Türkiye, 08*, 106-111.

Genç, S. (2013). *Artistik Seramik Sırları Sır Sanatı*. İstanbul: Boyut Matbaacılık A.Ş.

Metç, Z. (2020). *Seramik Kimyası*. İzmir: Tibyan.

Price, J. ve Price, L. (2003). *The Art of Crystalline Glazing Basic Techniques*. Wisconsin: Krause.

Büyük Anlatının Yitimi Doğrultusunda *documenta 8*'de Yeni Yaklaşımlar

Geliş Tarihi/Received: 24.02.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 07.09.2021
DOI: 10.46372/arts.884106

Seda Tezcan
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Sanatta Yeterlik Programı
seda.tezcann@hotmail.com
ORCID: 0000-0001-6998-1351

ÖZ

1987'de 8'inci düzenlenen *documenta* sergisi, teorisini dönemin gerekleri doğrultusunda kaçınılmaz bir durum olan postmodernizm üzerine inşa eder. Yeni bir sosyal durum olan postmodernizm ile birlikte üst anlatılar gücünü yitirir, otoriteler sorgulamaya açılır. Bu durum yeni tutumları ve yeni bir eser dilini gerekli kılar. Bu doğrultuda sanatın sosyal bağlarını sorgulayan *documenta 8*, yeni tutumlar ve yeni biçimlerin denendiği bir alan haline gelir. Sergide yeni yaklaşımlarla döneminin sanatsal ve kültürel yapısına cevaplar arandığı söylenebilir. Bu yaklaşımlar teorik tartışmaların temelini oluşturur ve eserlerde kendini gösterir. Postmodern epistemolojik yöntemin ağır bastığı teorik yaklaşımlar ve yaratım pratikleri, sanat eserinin yeni konumunu ve sorumluluğunu sorgulamaya açar. *documenta 8*'de geçmiş ve güncel olan arasında hem bir köprü kurulur hem de geçmiş ve güncel durum arasında kıyaslamalar yapılır. Sergi bir yandan kendi birikimini muhafaza ederken bir yandan da güncel kırılmalar ile yakından ilgilidir. Eleştirel ve deneysel bir yapı ile kurgulanan sergi yeniliklerin sınırdığı bir mutfağa dönüşür. Hala güncelliğini koruyan sosyal ve plastik sorgulamalar, serginin teorik alt yapısı incelenerek ve eserler ile örneklendirilerek gözden geçirilebilir.

Anahtar Kelimeler: *documenta*, *documenta 8*, postmodernizm, sergi, sivil itaatsizlik

Tezcan, S. (2021). Büyük Anlatının Yitimi Doğrultusunda *documenta 8*'de Yeni Yaklaşımlar. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 6, 95-110

New Approaches at *documenta 8* in Line with the Loss of the Grand Narrative

ABSTRACT

The documenta exhibition, organized for the 8th time in 1987, builds its theory on postmodernism, which is an inevitable situation in line with the requirements of the epoch. With postmodernism as a new social situation, meta-narratives lose their power. Authorities open up for discussion. This situation requires new attitudes and a new language of work. Accordingly questioning the interpersonal ties of art, documenta 8 becomes a place where new attitudes and new forms are tested. It can be said that the exhibition seeks answers to the artistic and cultural structure of the epoch with new approaches. These approaches form the basis of theoretical discussions and are reflected in the works. The theoretical approaches and creative practices dominated by the postmodern epistemological method open up the new positions and responsibilities of the work of art to question. In documenta 8, a bridge is built between the past and the current, and comparisons are made between the past and the current situation. While the exhibition preserves its own accumulation, it is also closely related to new situations. Constructed with a critical and experimental structure, the exhibition turns into a kitchen where innovations are tested. Social and plastic inquiries that are still up to date can be reviewed by examining the theoretical infrastructure of the exhibition and illustrating it with works.

Keywords: documenta, documenta 8, postmodernism, exhibition, civil disobedience

GİRİŞ

1955'te, Arnold Bode tarafından Kassel'de başlatılan *documenta* sergileri, her sergi ile birlikte, sanatın sunumuna ve temsil edilmesine yeni bakış açıları kazandırmış ve yoğun tartışmalara sebep olmuştur. Her dönem kendi güncelini bir şekilde yakalamayı başarmış ve çoğunlukla sanata yeni yönelimlerin eklemlenmesine katkı sağlamıştır. Bu etkileri göz önünde bulundurulduğunda, *documenta* sergileri, sanatın kendi tarihsel hareketi bağlamında incelenmeye ve yorumlanmaya değerdir.

1987'de düzenlenen *documenta 8*, plastik sanatların alanına yeni dahil olan postmodernizmi sergi gündemine taşımıştır. Bu durum, teorik tartışmalara ve yeni pratiklerin bir arada sınanmasına sebep olmuştur. Hem *documenta 8*'in kendi tarihsel birikimi açısından bir kırılmaya sebep olan hem de sanata yeni bağlam ve biçimler kazandıran bu durumu, bugünün gözünden değerlendirmek düşünce ve ifade biçimlerine yenilikler kazandırabilir. Bu nedenle öncelikle *documenta*'nın tarihine kısa bir bakış atıp, ardından *documenta 8*'deki yenilikleri, teorik ve biçimsel açıdan incelemek iyi bir yol olabilir.

1955'te düzenlenen ilk *documenta* sergisi, Nazi döneminde "yoz sanat" olarak Almanya kültür ortamından dışlanan, döneminin günceli olan ve aslında dünyanın gerçekliğiyle sıkı bağları olan sanatsal eğilimleri, Alman kültürüne kazandırmayı sorumluluk olarak almıştır. İlk *documenta* "Nazizmin kültürel karanlığını bastırmak ve ortadan kaldırmak", kültürel açıdan "Almanya'yı modern sanat aracılığıyla hızlandırmak" görevini üstlenmiştir. (Bakargiev'den aktaran Roberta Smith, 2012). Dünya sanatı ile Alman sanatı arasındaki uçurumun kapatılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Ama sergi bu amaç ile sınırlı kalmamış, özgün sergileme biçimleri ve kültürel birikim üzerine geliştirilebilir modern bir yenilikçilik ahlakını da yapılandırmayı başarmıştır.

Her beş yılda bir Kassel'de düzenlenmeye devam edilen *documenta* sergilerinde, odak nokta çağdaş durumların üzerindedir ve *documenta*, yalnızca birikimi sunmaktansa bu birikime yön veren ve alternatif yaklaşımlar yaratan önemli bir sergi haline gelmiştir.¹

Bu makalede inceleyeceğimiz *documenta 8* sergisi, plastik sanatların alanına diğer disiplinlere kıyasla geç giren ve hala güncelliğini koruyan bir tartışma konusu olan postmodernizmi bir sorgulama olarak konusuna dahil etmiştir. *documenta 8*'in sanat yönetmenliği Manfred Schneckenburger tarafından üstlenilmiş ve teorik

¹ *documenta* kültürünün şekillenmesi ve ilk 4 *documenta* sergisi ile ilgili geniş çaplı bilgiye Necla Rüzgar Kayıran'ın "Bir Fikirin" Başarı Öyküsü: *documenta* adlı makalesinden ulaşılabilir.

güzergahı yine onun tarafından yapılandırılmıştır. Sanatçıların ve yönetim kurulunun postmodern tutumlar çerçevesinde, teori ve pratik arasındaki çatışmaya yeni yaklaşımlarla çözüm yolları aradıkları söylenebilir.

Medya estetiğinin biçim ve temaya olumlu bir şekilde dahil olduğu 60'lara kıyasla, *documenta 8*'de, 70'lerde olduğu gibi sosyal bağlama önem verilmiş ve ağırlıklı olarak medyaya karşı eleştirel bir tutum sergilenmiştir. "Yetmişli yılların sanat üreticileri sosyal duyarlılık taşırlar ama politik anlamda son derece etkisizdirler" (O'Doherty, 2013, s. 100). *documenta 8*'de, 70'lerin aksine sanatçılar politik meselelere kayıtsız değildir ve sosyal bağlamı politik meseleler üzerinden ele alırlar. Medya eleştirisi de kendini konuya bu noktada dahil eder. Teori ise yeni epistemolojik yöntemlerin biçimsel karşılıklarını tartışma konusu haline getirir.

documenta 8, postmodernizmi bugün hala aşına olunan sosyo-politik ve epistemolojik problemler üzerinden ele alır. 80'lerde neo-ekspresyonizm, sokak sanatı, politik temellük, kavramsal soyut ve kavramsal minimalizm gibi yaklaşımlar popülerlik kazanmış, postmodernizm ise sosyal, kültürel ve politik açıdan tüm disiplinleri domine etmeye başlamıştır.² *documenta 8*'i, postmodern teorik yaklaşımlar ve bunların pratiğe aktarımı üzerinden incelemek hala güncel olan bu problemlere yeni bakış açıları kazandırabilir. Serginin bütünlüğü ve eserlerin bu konu ile nasıl bir tutumla ilgilendiği, başarıları ve başarısızlıkları tartışmaya açılabilir. Bu açılardan incelendiğinde *documenta 8* sergisi, güncel kültürel problemlerin bir kısmının temellerine yol haritası olabileceği gibi, plastik anlamda çözüm ip uçları da barındırmaktadır.

Bunun için öncelikle *documenta 8*'in teorik alt yapısına bakmak ve dönemi serginin gözünden ele almak gerekmektedir.

***documenta 8*'in Teorik Yapısı ve Yeni Yaklaşımlar**

documenta 8, 1987'de önemli politik değişimlerin olduğu bir döneme denk gelmiştir. Bununla birlikte *documenta 8*'in bir sorumluluk olarak gördüğü konu, güncel ve sosyal olan sorunlarla ilgili bir tutum içerisinde olmaktır. Batı dünyasında yükselen sağcı popülizm ve neoliberal eğilimler tüm dünyayı etkilemiş ve bugünün yapısının bir nevi ön kuruluşu olmuştur. 80'leri hazırlayan süreç ise 60'larda şekillenmeye başlamıştır. 60'larda batıda sanatsal aktivitelerin öncülük ettiği ayaklanmalar ve itirazlar geniş çaplı yankılar uyandırmıştır. Postmodernizmin de aynı şekilde 60'larda

² Süreç ve sanatçı örnekleri incelenmek istenirse Jonathan Fineberg'in "1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejiler" adlı kitabı aydınlatıcı bir kaynak olabilir.

tartışılmaya başlandığı, dönemin değişikliklerinden türediği ve yirmi yıl içerisinde birçok disiplini etkilediği yorumu *documenta 8*'in gözünden şu şekilde sunulur:

1960'lardan bu yana edebiyat ve edebiyat araştırmalarında bir tür söylem ve kültürel bir hareket olan postmodernizm, sanat alanına geç girdi, giriş öncelikle eklektik tarihselci mimari kuram ile yumuşatıldı. 1980'lerin sonunda modern-postmodern tartışması, Almanya'daki kültürel söylemi domine etti. Bu tartışma yergi ve savunma üzerinden üretken bir haldeydi (Bippus, 2005, s. 317).

Almanya'da tartışmalara ve fikir ayrılıklarına sebep olan postmodernizm, *documenta 8*'in sanatsal danışma kurulunda da farklı eğilimlere sebep olmuştur. Neredeyse herkes bu yeni yapıyı kendi görüş ve sanatsal beklentilerine göre yorumlamıştır. Bu farklı bakış açıları, sanata farklı sorumluluklar yüklemektedir. *documenta 8* kataloğundan yorumlandığı *kadaryla* bazıları yeni avangardın mümkünliğini sorgularken, bazıları ütopyacılığı "terör şüphesi" ile değerlendirmiş, bazıları postmodernizmi yeni bir modernizm olarak algılamıştır (Bippus, 2005, s. 317). Ancak sonuç olarak bugün bilinmektedir ki postmodernizm ne yeni bir avangard mümkün kılmakta ne de modernizme benzemektedir. Teorik tartışmalar için bütünlüklü bir tespiti ve tanımlamayı mümkün kılmayan bu eklektik sosyal durum, *documenta 8*'de akla gelebilecek birçok açıdan hem teorik bazda hem de eserler ile deneylere tabi tutulmuştur denilebilir. Manfred Schneckengerger'in yaklaşımının ise bu yeni durumun tematik açısını çizerken, ona modernist bir eğim kazandırmak olduğu ifade edilmektedir (Bippus, 2005, s. 317). Bu yaklaşım kurgulanırken, modern ve postmodern dönemde sanatın işlevi ve sorumluluğu arasındaki en net farkın ne olduğu da sorgulanmıştır. Schneckengerger sergi ile ilgili röportajında modern sanat ile 80'lerin sanatı arasındaki farkı *documenta 8*'in bağlamı ile ele almıştır. Modern sanat akımlarının tetikleyici ve harekete geçiren etkisi, yani gücünü rahatsız ediciliğinden alan unsur, 80'lerin kültürel ve sosyal ortamında mümkün değildir. Bu nedenle 80'lerden itibaren eserin niteliğinin ve sorumluluğunun büyük oranda değişime uğradığı söylenebilir.

Sanat eserinin niteliğini değiştiren bu durum, yine dönemin kendi dinamiklerinin bir sonucudur. Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum* adlı kitabında, bilginin meşruluğunun ve güvenilirliğinin bir iktidarlaşma problemi olduğundan ve bu yüzden de tartışmaya açık olduğundan bahseder (2019, s. 22). Bilgi, meşruluğunu bilimselliğinden değil, bilgiyi ortaya koyanın ekonomik gücünden ya da totaliter tavrının başarısından alır. Bu irrasyonel güvencesizlik, kavrama, sahiplenme ve tepki verme kültürünü büyük oranda etkiler. Toplumun sekülerleşmesi ve bireyciliğin aşırıya

kaçacak düzeyde önem kazanması da toplumsal değerlerin sahiplenilmesini ya da hangi değerlerin sahiplenilebileceğini problem haline getirmiştir. Bir başka sebep de batıda gittikçe yerleşen sosyal devlet anlayışıdır. Sosyal devlet anlayışının olumsuz etkisi, bireysel inisiyatifin toplumdan çekilmesine sebep olmasındır. Bunlardan dolayı sanat eserinden tetikleyici bir etki beklemek çok da mümkün değildir. Bu noktada avangard sanatın tetikleyici yönü düşünülerek durumun sonucu örneklendirilebilir. Zamanında toplumsal değerlerin ikiliğini ve pratikteki çalışmayışını, bu değerlere saldırarak ve insanları tetikleyerek açığa çıkaran sanatçılar, karşılarında aşınmaya müsait sınırlı bir yığın muhatap bulabilirken, 80'lerden itibaren böyle bir etki uyandırmak mümkün olmamıştır.

Lyotard'ın "postmodern durum" olarak adlandırdığı yapıda bu durumun temeli "büyük anlatının yitirilişi" tespiti ile sunulur, "postmodern" sayılan tutum, "üst-anlatılara karşı inançsızlıktır." (Lyotard, 2019, s.8). Bu kapsayıcı anlatıların işlevsizliğinin yukarıda bahsedilen olumsuz durumlara bağlantıları vardır. Ancak bu anlatılarla birlikte, anlatıların iktidarı ve baskısı da ortadan kalktığı için bu durum ilginç bir özgürlük alanı da açar. Bu özgürlük alanının keşfi aşağıdaki ifadelerden anlaşılabilir:

Kassel'de dünyanın tüm bilimcelerini tek bir teori ile çözen tematik ansiklopedilerdeki inanç -sergileri eserlerin skalasını tek bir sloganla kavranabilir hale getiren sistem- artık bitti. Başka bir deyişle, Schneckeburger, postmodernist dokunun doğrultusunda, anlatımcı konseptte ve böylece, tarihsel ilerlemeyi temsil etmenin başlıca yollarından birine, evrimsel konseptte ve evrensel değerlere veda ediyor (Bippus, 2005, s. 317).

Artık mesele bu alanın nasıl bir tutum ile değerlendirileceğidir. Bu yaklaşım ile *documenta 8*'de tüm epistemolojik temel, üst yapının tasfiyesi ile değiştirilir. Zaten problemlili olan teori ve pratik uyumsuzluğu, tarihsel açıdan çözüme ulaşmadan daha da karmaşık bir hale gelir. Aynı zamanda bu durum *documenta* sergilerinin *documenta 8*'e kadar inşa ettiği birikim kültürüne de aykırıdır. Ancak sergi düzenleyicileri birikim ve yeniliği bir arada sunarak, bu durumu belki de bir geçiş dönemi haline getirmişlerdir. Farklı eğilimleri bir arada sorgulayarak ucu açık bir durum değerlendirmesine ve yapı üretme denemesine girişmişlerdir.

Schneckeburger'in teori ve pratiğin geleneksel ikilemine dayanan argümanı, sergileme şeklini teori ve bireysel iş temeli olarak var sayar. Teori üst yapıyı işaret eder. Bireysel iş nesnelleşir: özerk ve kendi kendine yeten, temel unsurun kendisi olur, diğer bir yandan metin ise, eserde temellense de kendi başına bir yapı olarak da varlığını ortaya koyar (Bippus, 2005, s. 318).

Üst yapı ya da birleştirici ve bütünleştirici bir ortak sosyal durum, artık yaşamın kendisinden tespit edilip alınamamaktadır. *documenta 8*, temel temanın yerini

alacak bu yapıyı, dönemin dinamiklerini değerlendirilerek ortaya konan eklektik teorilerle telafi etmeye çalışır. Bu teoriler, neyin elle tutulur biçimde ve somut bir şekilde ele alınabileceği ve bu parçaların nasıl bir tutumu gerekli kıldığı üzerine şekillendirilmeye çalışılmıştır denilebilir.

Eserler temelinden değerlendirilecek olursa, tutum eleştirel ve ironiktir. Bu noktada Lyotard'ın postmodernizm kuramı tekrar devreye girer. O, dönemin epistemolojik totalitarizmini ancak oyuncu bir dilin aşabileceğine inanmıştır. Lyotard, "dil oyunlarının ortada toplum diye bir şey olabilmesi için mutlaka istenen minimum ilişki türü" olduğunu belirtir, ona göre bilginin alıcısı olan ve bilgiden etkilenen kamuoyunun, bu iktidar alanında aktif olabilmesinin koşulu, bu sorgulayıcı tutumdur (2019, s. 37). Aynı zamanda bu dil, karşıt yapıyı işaret edip problemi açığa çıkarabilir ve yapıyı işlevsizliğin çelişkisine düşürebilir. Postmodernizmin epistemolojik hiyerarşisi, bu iletişim modelini gerekli kılmıştır. Bu oyuncu dil, birikimin muğlaklığını ve eksikliğini açığa çıkarır ve eleştirel bir tutum olarak muhatabına geri döner. Lyotard'ın yöntemi, Bippus'un perspektifinden şu şekilde değerlendirilmiştir:

Lyotard postmodern epistemolojik yöntem "paraloji" olarak atıfta bulundu. Eğik, yanal ve yerleşik düşüncenin tersine paralojik düşünce anlamsal belirsizliği yansıtır. "Küçük anlatılar" biçiminde öngörülen hiperaktif estetik yıkım, yerleşik hiyerarşik yapıları patlatmaya hizmet eder. Kendini konumlandırmayı kolaylaştırır ve yıkıcılığı ne bilimin otoritesine ne de hakikat iddialarına saygı duyar (Bippus, 2005, s. 319-320).

Bahsi geçen "küçük anlatılar" eleştirel ve dirençli yapısını Michel Foucault'nun eleştiri kavramına kazandırdığı yaklaşımdan alır. Bu "küçük anlatılar"ın inşa edilişi ve *documenta 8*'in bu konudaki eğilimi neredeyse bir formül gibi açıklanmıştır.

Foucault, hakikat ve konu sorunlarını önerdiği tarihsel-felsefi pratiğe entegre eder. Foucault'ya göre kişi "gerçek söylem ve ona bağlı boyun eğdirme mekanizması olarak akılcılığın yapısı ve ilişkiler arasındaki soruların üzerinden geçmek yolu ile, kendi kişisel tarihini oluşturmalı, sanki bir kurgu gibi icat etmelidir.". Bu uygulama, herhangi bir girişimden ve kavramların incelenmesinden farklıdır. Tersine, teorik figürlere ve kökenlere başvurmayı dışlayan bir yaklaşımdır. (...) Bilginin mümkün olduğunun koşullarını, ürününü, deneyimsel temelini ve alımlanışını tarihsel kültüre eker ve onları söylemle ilişkili olarak analiz eder. Bu manada eleştiri prosedürleri kendi genel koşullarını dikkate alır, tarihsel olarak sınıflandırır ve böylece epistemolojik limitleri haritalandırabilir ve deneyimlenebilir hale getirir (Bippus, 2005, s. 319).

Tematik bir yaklaşım olarak değerlendirilebilecek bu eleştirel tutum, tepkisini bilginin üzerinde iktidar kuran sosyal yapıya yöneltir. Dilini de çoğunlukla onun medyumlarıyla şekillendirir. Estetiğin yerini eleştirinin aldığı, medya dilinin ağır bastığı eserler buna örnek verilebilir.

Bu formül sivil itaatsizliğin yapısını çağırıştırmaktadır. Bilginin tekelleşmesinin

karşısında bir tepki ve meşruluğuna duyulan güvensizlik olarak sosyal yapılardaki hiyerarşiyi içinden çıkmadan boykot etmenin mümkünlüğü bu oyunla sağlanır.

Foucault, "yönetilmeme sanatı ya da daha iyi bir tabirle, bu şekilde ve bu bedelle yönetilmeme sanatı" şeklinde bir düşünce yolu kurguladı. Dışsal ve hukuki prosedürlerin yanı sıra bu, yönetilmeye karşı koyan "yansıtılmış inatçılık ve gönüllü itaatsizlik sanatı". Eleştirinin fonksiyonu "itaatsizliktir." Bu konuşma hakkının dirençli bir küstahlığını gerektirir (Bippus, 2005, s. 319).

documenta 8'de bu eleştirel ve itaatsiz tutum, Anna Oppermann'ın ve John Cage'in eserlerinde görülmektedir. Hans Haacke ve Leon Golub gibi sanatçılar ise medya simgelerini ve dilini, neoliberal politikaların iki yüzlülüğünü açığa vuracak şekilde ortaya koyarlar. Barbara Kruger, reklam estetiğini sosyo-politik sorunları açık eden ironik bir dile dönüştürür. Ian Hamilton Finlay de benzer bir şekilde politik bir sembolü, bu politik tutumun kendi kendisini açık etmesine sebep olacak şekilde kullanır. Ida Applebroog ise tarihsel anlatı meselesini, yeni bir tutumla ele alır.

Teoriden Biçime

Eserleri incelemeyen önce, serginin genel atmosferini ve bahsi geçecek eserlerin tematik ortaklığını toplamak gerekirse, *documenta 8*'in kendi güncelini ve sanatsal duruşunun birikimini harmanladığı söylenebilir. Yani ne ortaya çıkışındaki modernist ahlakı ve yarattığı kültürel birikimi dönemin koşullarından dolayı tamamen geride bırakmıştır ne de postmodernizmin gerektirdiği yeni tutumları reddetmiştir. *documenta 8* "Sanat Yeni Bir Tarihsel ve Sosyal Boyut Kazanıyor" başlığını kullanmıştır. Bu başlık kurgulanmaya çalışılan dengeyi çok açık bir şekilde ifade etmektedir. Sanatın sosyal yapısı, kaçınılmaz bir şekilde kaide değiştirmiştir denilebilir.

Yeni biçimsel yaklaşımlar ve birikim söz konusu olduğunda, Anna Oppermann'ın *Pathosgeste (Duygu Hareket)* adlı eseri dönemin en karakteristik örneklerinden biri sayılabilir. Oppermann, belli tarih aralıklarında bir araya getirdiği ve kendi sistemine göre müdahale ettiği topluluklar (ensembles) yaratmaktadır. Enstalasyon da sayılabilecek bu birikimin malzeme ve disiplin sınırlaması yoktur. Gazete kesitleri, fotoğraflar, çizimler, objeler, yazılar, heykeller ya da akla gelebilecek her türlü buluntu ve yaratılmış malzemeyi kullanır. Bu malzemeleri farklı boyutlarda bir araya getirerek, tekrar tekrar çizerek ya da boyayarak çoğaltır ve yankılanmış bir ağ gibi bir araya getirir (*Görsel 1, Görsel 2*). Oppermann'ın üretim pratiği ile ilgili açıklaması şu şekildedir:

Topluluk formu benim etkileşim önerim. Bazıları için sübjektivist, otistikçe ve monomanik görünüyor. Yine de farklı disiplinler arasında, akıl ile duygusal algı arasında, sanat ile bilim arasında, sıradan vatandaş ile dışarıdaki arasında bir ara bulucu olmak istiyorum (Oppermann, 2007).



Görsel 1. Anna Oppermann, "Pathosgeste" (Duygu Hareket), enstalasyon, 1984-1987.
© documenta archiv / Fotoğraf: Frank Mihm



Görsel 2. Anna Oppermann, "Pathosgeste", eser ayrıntısı, 1984-1987. © documenta archiv
/Fotoğraf: Kurt-Willi Julius

Oppermann biçimsel olarak, tarihsellik karşısında bilinçli bir öznel aşırılık sergiler. Bu tutumun "kararsızlık lehine bir karar" ve "iletişime geçebilir olanın sınırlarını görünür hale getirme" olduğu ifade edilmiştir (Bippus, 2005, s. 322). Oppermann bu toplulukları bir araya getirirken bir bağıntı dizisi oluşturmamış, gündelik ve itkisel sınırları göz önünde bulundurmamıştır. Bu tutum ile "Karmaşıklığın bu dünyanın bir yerinde hâlâ bir değeri olması gerektiğine" olan inancını ortaya koymuştur (Oppermann, 2007). *documenta 8*'de sergilenen topluluk *Pathosgeste*'de Oppermann, sanat piyasası ve sanatsal yaratım üzerine fikirlerini sergiler. Postmodernizmle ve postmodernizme karşı tutumlarla ilgili yazıları bir araya getirmiştir. Yerleştirmenin söylemi, mekânın ortasındaki figür ile eleştirel bir hal almaktadır. Bu figür, saldırgan bir tavır ile bir konuşmacının tavrı arasında asılı kalmış bir ifade sergiler. Bütünlüklü ve doğru bilginin mümkünlüğüne dair belirsizlik, figürün ifadesindeki karikatürize etki ile tamamlanmış olur. Bu yolla dönemin yapısına dair önemli bir konuya dikkat çeker.

Nihai bir durumun (postmodern) reddiyle, acil durum ve ortaya çıkma şifreleri yükselişlerini arzu ve ihtiyaçtan alırlar, "iyi yaşam" uğruna kendilerini durumdan duruma yeniden oluşturmazlar ve kalıcılık iddiasında bulunmazlar. Dünyaya bu şekilde bakmak, postmodernizmin rastgeleliği olarak damgalandı.

Teori ve pratikte bu kısa okumaların amacı, ciddi postmodern kavramların hiçbir şekilde rastgele olmadığı, aksine rastgele yaşamı ciddiye aldıklarını göstermektedir (Bippus, 2005, s. 322).

Oppermann'ın bu tutumu ile rastgelelik, enformasyon sistemi karşısında bir tür sivil itaatsizliğe dönüşmüştür. Rastlantı üzerinden geliştirilen yeni biçimsel yaklaşımlar müdahale ve muhakeme kavramlarının temelindeki akılcı baskıyı tartışma konusu haline getirir. Bu uygulama biçimlerindeki rastlantısallık bireyin kabiliyetlerini, zekasını ve duruşunu gizlemez, aksine ön plana çıkarır. Henry David Thoreau, *Sivil İtaatsizlik* metninde bu bireysel tutum çerçevesinde müdahalenin sınırlarının temellerini atmıştır.

Ben tüm insanlara adil davranmayı ve bireye saygı gösterip, bir komşu muamelesi yapmayı beceren bir devlet tahayyül ediyorum. Böyle bir devlet, komşuluk ve insanlık görevlerini yerine getirmeleri kaydıyla, ona soğuk duran, onunla kaynaşmayan ve kendisinin de kucaklamadığı insanların varlığını kendi düzeni açısından bir sorun olarak görmez. Böyle meyveler veren ve onları olgunlaştıkları zaman da düşmeye bırakan devlet, hayalini kurduğum ama henüz hiçbir yerde görmediğim mükemmel ve şanlı bir devletin yolunu açabilir (Thoreau, 1997, s. 52).

Politik iktidar üzerinden tanımlanan bu tutum, totaliter mekanizmaları boşluğa sürükler. Oppermann, bu tutumu çağrıştıran bir yöntemle yargıda bulunma eylemini sorguya açmıştır.

John Cage, *Essay (Deneme)* adlı eserinde, Oppermann'dan farklı olarak, doğrudan sivil itaatsizlik kavramını biçime aktarmıştır ve onun da yaklaşımının temelinde rastlantısallık yatmaktadır. Eserini politik bir duruş ya da söylem etrafında şekillendirmemiş, böyle bir söylem yaratmamış, yalnızca bu biçimi bir deneyime dönüştürmüştür. Cage, bir ses enstalasyonu kurgulamıştır (*Görsel 3*)³. Rastlantısallığın metin kısmındaki biçimini, mezostik adı verilen bir algoritma yoluyla şekillendirmiştir.⁴ Cage, Erik Satie'nin *Messe des Pauvres*'ini ve Thoreau'nun *Sivil İtaatsizlik* yazısı ile bu yöntemi kullanarak birleştirir, algoritmaya göre kendi döngüsel eksenini yaratan metin, üçüncü bir metin ve yeni bir biçim haline gelir. Cage, bu üçüncü metni sesini perdelemeler ve hızlandırmalar ile maniple ederek okumaktadır. Mekânın ışık düzeneği de öngörülemez bir düzene göre açılıp kapanmaktadır. Mekândaki sandalyelerin yeri her gün değişmektedir ve tüm bunlar mekânın da hareketli bir halde olduğu düşüncesini, burada yaşanan bir anın tekrarının olamayacağı düşüncesini çağrıştıır. Thoreau, daha yazısının en başında "En iyi hükümet, en az yöneten hükümettir." der (Thoreau, 1997, s. 30). Cage de yarattığı bu ses heykelinin yalnızca biçimini oluşturmuş ve seslendirmiş, geri kalan tüm unsurları rastlantının

3 John Cage'in *Essay* adlı eserinin görseli, *documenta 8* sergisindeki düzenlemeye ait değildir.

4 Mezostik algoritma ile ilgili bilgiye <https://en.wikipedia.org/wiki/Mesostic> adresinden ulaşılabilir.

deneyimlenmesine ve ziyaretçilerin hareketine bırakmıştır. Sanatçı, eser ve ziyaretçi arasındaki müdahale zinciri ve hiyerarşinin sınırları bozulmaya uğratılmıştır.



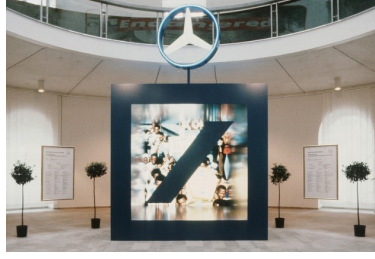
Görsel 3. John Cage, "Essay" (Deneme), ses enstalasyonu, 2006. <http://bit.ly/35V0S1U>

Lyotard'ın "dil oyunları" olarak adlandırdığı epistemolojik eleştiri ve direnme yöntemi Barbara Kruger'ın disiplininde çok net bir şekilde göze çarpmaktadır. Barbara Kruger, medya ve reklam estetiğinin dikkat çekme ve sansasyon yaratma amacıyla kullandığı dili ve grafik biçimini taklit ederek, kendi sosyo-politik söylemlerini yaratır. Bu ironik yaklaşım hem medyanın iki yüzlülüğünü ve onun gülünçlüğünü vurgular hem de asıl önemli sorunları ve gerçeklikleri bu yolla işaret eder. Kruger, *documenta 8*'de *Endangered Species* (Tehlike Altındaki Türler) adlı eserini sergilemiştir (Görsel 4).



Görsel 4. Barbara Kruger, "Endangered Species" (Tehlike Altındaki Türler), fotoğraf, 1987. <http://bit.ly/2LLYWSk>

Hans Haacke, *Kontinuität* (Süreklilik) adlı eserinde (Görsel 5), Mercedes ve Deutsche Bank'ın logolarını kullanarak düzenlediği enstalasyonunda, Deutsche Bank'ın logosunun arkasına Güney Afrika'dan bir cenaze töreninin fotoğrafını yerleştirmiştir. Bilindiği kadarıyla Mercedes ve Deutsche Bank, 80'lerde Afrika'da ırk ayrımcılığını baskıcı yasalarla koruyan Apartheid rejimine karşı politikaları desteklemeyi reddetmektedir. Bunun sebebinin kendi çıkarlarına yönelik politikalara uymaması olduğu bilinmektedir (Documenta 8, ____). Haacke, çok doğrudan bir gönderme ile durumun altını çizmiştir.

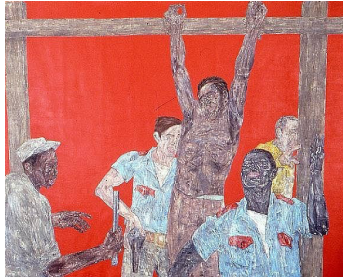


Görsel 5. Hans Haacke, "Kontinuität" (Süreklilik), enstalasyon, 1987. <http://bit.ly/2M7SapD>

Leon Golub, *Interrogation IV*'da (Sorgulama IV) aynı meseleyi şiddet ve korku temalarını kullanarak, bireysel duygular ve konumlar arasındaki hiyerarşi üzerinden ele almıştır (Görsel 6). Gazetedeki haber fotoğraflarından tuvale aktardığı sahneleri, bir dizi boya uygulamasından geçirmiştir. Figürlerin ifadelerini, onların duyguları arasındaki hiyerarşiyi işaret edecek şekilde, kişisel ve eleştirel bir gözle resme aktarmıştır. İşkence eden ve işkenceye maruz kalan figürler arasındaki vücut dili, kurban ve fail arasındaki dengeleri değişmeye mahkûm olan ilişkiye odaklanmaktadır. Emir zinciri ve baskı altında olma durumunun net bir şekilde sezildiği resimde, bu rollerin dengesinin güvencesizliği kurbanın fail, failin ise kurban haline gelebileceği gösterilmektedir.

Kurban/fail diyalektiği ve resmin şiddetin şekillendirdiği bir eylem olarak stilize edilmesi, genelleme ve ikiye ayırma iradesine aykırıdır. Ayrımcı bir eleştirinin temelini oluşturan bilgiyi göreceleştirir. Burada eleştiri bir tutumdur: sosyal ya da zihinsel hiyerarşilere teslim edildiği ve itaat ettiği anda çöker veya imkânsız hale gelir (Bippus, 2005, s. 321-322).

Golub'un yaklaşımı üst bakışı dışlar, ahlaki bir büyük anlatı derdi gütmmez. Bunun yerine roller arasındaki hiyerarşinin altındaki insanlık durumunu ve bu hiyerarşinin irrasyonel yapısını gösterir.



Görsel 6. Leon Golub, "Interrogation IV" (Sorgulama IV), keten üzerine akrilik, 1986. <http://bit.ly/3sFeNTn>

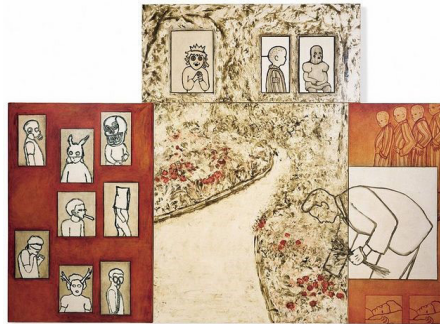
Ian Hamilton Finlay, *A View of the Temple* (Tapınağın Bir Manzarası) adlı eserinde dört adet giyotin konstrüksiyonunu sergi alanının bahçesine dizmiştir (Görsel 7). Eserle ilgili olarak "Finlay'nin giyotinler üzerine yazdığı kısa metinlerde Fransız Devrimi'ne yapılan göndermeler, ütopyik felsefelerin ne kadar kolay teröre ve

şiddete yol açtığını hatırlattı" yorumu yapılmıştır (Documenta 8, ____). Finlay, bu yolla ütopyik yaklaşımların ardındaki diyalektik dehşetle yüzleşme yaşatırken, bir yandan da şiddetin nesnesi aracılığıyla şiddetin temeline eleştirel bir yorum getirmiştir.



Görsel 7. Ian Hamilton Finlay, "A View of the Temple" (Tapınağın Bir Manzarası), enstalasyon, 1987. <http://bit.ly/2M7SapD>

Ida Applebroog'un *Crimson Garden* (Kızıl Bahçe) adlı eseri ise anlatıyı ele alış yönü ile ve biçimsel yenilikleri ile iyi bir postmodern resim örneğidir (Görsel 8). Minimalist bir üslupla çizgi romanı andıran fragmantal sahneler bir araya getirilmiştir. Sade ve çocuksu üslubuna rağmen eser, Nazi dönemi ile ilgili güçlü bir eleştiri dili gütmektedir. Bu fragmanlar bir bütün halinde okunmaya çalışıldığında "anlatı sunmaz, daha ziyade anlatının kanıtını sunar" (Bippus, 2005, s. 321). Konusunun ve ifade biçiminin yanı sıra resimsel olarak da yenilikler sunmuştur. İlken anlatı sahnelemelerini andıran eser perspektif meselesine, resmin yüzey sınırlarına ve çerçevesine farklı bir yaklaşım sunuyor gibi gözükmemektedir.



Görsel 8. Ida Applebroog, "Crimson Garden" (Kızıl Bahçe). <http://bit.ly/3qAZmtv>

documenta 8, yukarıda bahsi geçen eserlerle değerlendirildiğinde, dönemin yeni koşullarında yeni tutumları bir araya getirmeyi başarmış bir sergidir. Sergideki birçok eserde 2. Dünya Savaşı teması, bellek kavramının tartışma konusu haline getirilmesi üzerinden eleştirel bir şekilde ele alınmıştır denilebilir. Christian Boltanski

ve Tadashi Kawamata'nın eserleri bu konuda iyi örneklerdir. Boltanski, *Les Archives* (Arşivler) adlı eserde (Görsel 9) bir yığın çocuk fotoğrafını, fotoğrafların görüntülerini bozulmaya uğratarak sergilemiştir. Sergileme şekli ve fotoğrafların durumu değerlendirildiğinde, tarihsel bellek ve toplumsal anıların bozulması temaları öne çıkmaktadır. Tekrarlarla saf anlamı değişen travmatik tarihin, bozulması ve silikleşmesi fotoğraflar aracılığıyla konu edilmiş gibi gözükmektedir.



Görsel 9. Christian Boltanski. "Les Archives" (Arşivler), enstalasyon, 1987. <http://bit.ly/2KA9ljy>

Kawamata ise *Destroyed Church* (Yıkılmış Kilise) adlı eserinde (Görsel 10) savaş döneminde zarar görmüş bir kilisenin kalıntılarının üzerinde, resimsel bir üslupla gerçekleştirdiği enstalasyonunda, yıkımın hareketini tekrar canlandırmıştır.



Görsel 10. Tadashi Kawamata, "Destroyed Church" (Yıkılmış Kilise), enstalasyon, 1987. <http://bit.ly/3qDBxkC>

Bunun dışında 1986 yılında, sergiden bir yıl kadar önce ölen Joseph Beuys'un anısına düzenlenen eserler, farklı çevreler tarafından beğeni ve eleştirilere maruz kalmıştır. Aynı şekilde birçok soyut sanat eserinin de serginin genel atmosferindeki dünyeviliğe uymaması eleştirilmiştir (Brenson, 1987). Beuys'un anısının baskın izi ve soyut sanata gösterilen eğilim, *documenta*'nın kendi birikimine sahip çıkan tutumu

ile açıklanabilir. Ama genel eleştiriler serginin ne teorik anlamda bütünlüklü olduğu ne de seçkisiyle tutarlı olabildiği yönündedir.

SONUÇ

documenta 8'de yaklaşık beş yüz eser sergilenmiştir. Yukarıda, serginin teorik yaklaşımı ile en iyi örtüşen örnekler seçilmeye çalışılmıştır. Bahsi geçen eserlerin sergide kurgulanan yollarla ve postmodern yöntemlerle daha doğrudan etkileşim halinde olduğu düşünülmüştür.

Bugünden bir göz ile değerlendirmek gerekirse, *documenta 8*'in teorik karmaşası, postmodern durumu anlamak açısından eğitici bir mutfak gibi gözükmektedir. Aynı zamanda sanatçıların bu teorik temelleri biçime aktarma başarısı da plastik dile yeni yaklaşımlar sunmuştur. *documenta 8*, amaçları konusunda başarısız bulunsa da, onun postmodernizme dair net bir tablo sunmak yerine, yeni durum ve biçimleri deneysel bir alanda sınıadığı söylenebilir. Böyle bir sergiyi eğitici bir model olarak incelemek, hala güncel olan problemleri incelerken ve işlerken yeni bakış açıları kazanılmasını sağlayabilir.

Eleştiriler genelinde ortak fikir, *documenta 8*'in cevaplar aradığı ancak cevaplar sunamadığı yönündedir. Sergiden böyle bir sorumluluk beklemek, belki de 20. yüzyılın sanattan beklentileri ve sanatın sorumluluğu olarak görülen bakış açıları değerlendirildiğinde anlam kazanır. Ancak duruma eser ve güncel sanat tarihi açısından geniş bir perspektiften bakıldığında sanatın çözümler ve cevaplar üreten bir alan olarak görülmesi hem anlamsızlaşır hem de bunun örnekleri çok sınırlıdır. Sergi bireysel eser temelinden değerlendirildiğinde, biçimsel zenginlik ve tutumlar açısından yeni yaklaşımların geniş bir yelpazesini sunmuş, güncel bir meseleye cevap üretemeyeceği için kör kalmak yerine, elindeki malzeme ile dönemin durumu ve sanatsal birikim arasında bağlantılar keşfetmiştir. *documenta 8*, postmodern epistemolojinin kaçınılmaz olarak gerekli kıldığı dil yapısına biçimsel örnekler sunmuştur.

KAYNAKÇA

Bippus, E. (2005). *Documenta 8 Toward Critical Discourse*. M. Glasmeier, K. Stengel (Ed.), *Archive in Motion*. (s. 317-323). Göttingen: Steidl.

Brenson, M. (1987, 15, Haziran). Art: 'Documenta 8,' Exhibition in West

Germany. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1987/06/15/arts/art-documenta-8-exhibition-in-west-germany.html>. Erişim Tarihi: 26 Nisan 2021.

Documenta 8. (___). Retrospective. *documenta.de*. https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_8. Erişim Tarihi: 28 Şubat 2021.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri* (Çev. S. Atay-Eskier ve G. E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi.

Rüzgar Kayıran, N. (2012). "Bir Fikrin" Başarı Öyküsü: *documenta. Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (9), ---.

Lyotard, J-F. (2019). *Postmodern Durum* (3. Baskı) (Çev. İ. Birkan). Ankara: Bilgesu.

O'Doherty, B. (2013). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi* (2. Baskı) (Çev. A. Antmen). İstanbul: Sel.

Oppermann, A. (2007). Ensembles. *Generali Foundation*. <http://foundation.generali.at/en/info/archive/2009-2007/exhibitions/anna-oppermann-ensembles.html>. Erişim Tarihi: 19 Ocak 2021.

Smith, R. (2012, 14, Haziran). Art Show as Unruly Organism. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2012/06/15/arts/design/documenta-13-in-kassel-germany.html>. Erişim Tarihi: 24 Nisan 2021.

Thoreau, H.D. (1997). Devlete Karşı İtaatsizlik Görevi Üzerine (Çev. Y. Coşar). *Kamu Vicdanına Çağrı Sivil İtaatsizlik* (s. 30-53). İstanbul: Ayrıntı.

Hollywood'da Kostüm Tasarımının Ortaya Çıkışı: Travis Banton

Geliş Tarihi/Received: 31.01.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 10.07.2021
DOI: 10.46372/arts.907557

Prof. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR
İzmir Ekonomi Üniversitesi, GSTF
Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
elvan.ozkavruk@ieu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-2821-6412

Dr. Öğr. Üyesi F. Dilek HİMAM ER
İzmir Ekonomi Üniversitesi, GSTF
Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
dilek.himam@ieu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-5815-9300

ÖZ

Giysiler belli toplumlarda günlük yaşamın vazgeçilmez bir parçası olarak görülür. Dolayısıyla sinema öykülerinde kimliklerin oluşturulmasında en önemli öğelerden biri giysilerdir. Sinemada giysiler sadece karakter inşasında değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin beden üzerinde inşasında da önemli bir rol oynar. Geçtiğimiz yüzyıldan günümüze filmlerde kullanılacak kostümlerin hazırlanması öneminden bir şey kaybetmemiş, ancak üretim şekli oldukça değişmiştir. İlk çekilen filmlerde kullanılan kostümlerin seçiminin gelişigüzel olduğunu söylemek mümkündür. Bu dönemde aktrisler ve aktörler filmlerde giyecekleri kıyafetleri kendi gardıroplarında bulunan giysilerinden seçmişlerdir. Tarihi giysilere ihtiyaç duyulduğunda ise Broadway'deki tiyatroların kostümleri kiralanmıştır. Bu çalışmada Hollywood sinemasında kostüm tasarımcılarının rolünün zamanla nasıl önem kazandığına odaklanılacaktır. Ayrıca yıllardır kostüm tasarımcılarına ilham veren 1930'lu yılların en önemli kostüm tasarımcılarından Travis Banton üzerinde durulacaktır. 1930'lu yıllarda halk karşısında daha feminen görünen film yıldızlarının yanı sıra, Marlene Dietrich gibi zaman zaman erkeksi bir imajı tercih eden yıldızların kostümleri ile ilgili literatür ve arşiv çalışmalarından örnekler verilerek görseller üzerinden kadın imgesi tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: kostüm tasarımı, hollywood sineması, kostüm Tasarımcısı, travis banton, marlene dietrich

Özkavruk Adanır, E. ve Himam Er, D. (2021). Hollywood'da Kostüm
Tasarımının Ortaya Çıkışı: Travis Banton.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 6, 111-132.

Flourishing of Costume Design in Hollywood: Travis Banton

ABSTRACT

Clothes are considered as mere accessories in daily life for certain societies. In that sense, they are one of the key elements to construct identities. Dresses used in cinema do not only acquire significance to shape the character but also they are in relation with the gender to construct the body. The preparation of costumes to be used in movies has not lost its importance since the last century, but production methods have been changed. It is also possible to say that the selection of the costumes used in the movies were done casually at first. During this period, actresses and actors chose their clothes they would wear in movies from their own wardrobes. When historical clothing was needed, costumes of Broadway theaters were rented. This study will focus on how the role of costume designers has gained importance over time in Hollywood cinema. Moreover, Travis Banton one of the most important costume designers of 1930s, who has inspired costume designers for years, will be emphasized. In the 1930's, besides movie stars who appeared more feminine publicly, there were few who preferred a masculine image like Marlene Dietrich from time to time. The image of women will be discussed through visuals, literature review and archive materials.

Keywords: costume design, hollywood cinema, costume designer, travis banton, marlene dietrich

GİRİŞ

Moda tarihinde giysiler belli bir zamanı işaret ettiği kadar o dönemin kültürel ilgi alanlarını ve tercihlerini de anlatır. Bu anlamda giysiler, kimlik ve sosyal değişimini oluşturan ve bunu yaparken anlamlar da yaratan bir işaret sistemi olarak görülmektedir. Bu sebeple giysilerin toplumun normlarını ve cinsiyet rollerini de biçimleyen bir güce sahip olduğu söylenebilir. Özellikle sinemanın moda ile el ele gittiği dönemlerde toplumun yaygın bir kesimi filmlerde gördüğü giysileri, neredeyse birebir kendi giysilerine uyarlamış ve cinsiyet rollerinin de bu anlamda biçimlenmesinde etkili olmuştur. Bu çalışma kapsamında özellikle üzerinde durulacak dönem olan 1930'lu yıllar, kadınların yeni beden imajlarının dönüşümünde oldukça dikkat çekici bir yere sahiptir. 1920'li yılların erkeksi, "a la garçon" görünümlü kadınları bir anda yeniden kadınsı beden silüetlerine geçiş yapmıştır. Bu geçişte filmlerde giyilen kostümlerin de rol oynadığı söylenebilir. O dönemde Marlene Dietrich gibi zaman zaman daha erkeksi bir görünümü tercih eden yıldızlar da olmuştur. Bu iki ayrı keskin uç, moda tarihinin unutulmaz Hollywood şıklığı akımı ile daha da belirginleşmiştir.

Seyircilerin bir kısmı sinema perdesinde izlediği karakterin giysilerinden etkilenerek ona benzer bir imaja sahip olmak ister. Film yıldızının giydiği bir giysi, kullandığı bir aksesuar, saç modeli veya makyajı bir anda moda haline gelerek milyonlarca kişi tarafından kullanılmaya başlanır. Film yıldızlarını giydiren kostüm ve moda tasarımcıları olmadan modanın bu kadar hızla yayılamayacağı bir gerçektir (Engelmeier ve Engelmeier, 1990, s. 7). 1930'lu yıllarda sinemanın etkisinin güçlenmesi ve Hollywood'un kadın imgesi üzerindeki etkisi ile Hollywood'un bir nevi moda merkezine dönüştüğünü söylemek mümkündür. Birçok Avrupalı moda tasarımcısı da Hollywood'un bu özelliğine katkıda bulunmuştur. Kostüm tasarımcısı Travis Banton'ın tasarımları olmadan Marlene Dietrich belki de o göz alıcı cazibeye ya da kendisi ile özdeşleşen giyim tarzına sahip olmayabilirdi. Rita Hayworth'ın *Şeytanın Kızı Gilda* (*Gilda*, Charles Vidor, 1946) filminde *Put the Blame on Mame* şarkısını söylerken giydiği, ünlü Fransız moda tasarımcısı Jean Louis'nin tasarladığı straplez elbise döneme damgasını vuran giysilerden biriydi. Fransız moda tasarımcısı Hubert de Givenchy de uzun yıllar Audrey Hepburn'u hem filmlerde hem de özel hayatında giydirmişti (Berg ve Engelmeier, 1990, s. 19).

Bu çalışmada Hollywood sinemasının başlangıcından 1940'lı yıllara kadar kostüm tasarımcılarının modaya etkisi üzerinde durulacaktır. 1930'lu yıllarda feminen görünümleri içinde kendini gösteren sinema yıldızlarının yanı sıra az da olsa kullanılan

erkeksi kadın imgesi üzerine değerlendirme yapılarak dönemin en ünlü kostüm tasarımcısı Travis Banton ve tasarımlarını giyen aktrislerin giysileri ile dönemin modası tartışılacaktır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Hollywood'da Kostüm Tasarımının Ortaya Çıkışı

Filmlerde kullanılan kostümler her zaman için film öyküsünün anlatımında önemli bir rol üstlenmişlerdir. Geçtiğimiz yüzyıldan günümüze filmler için kostüm hazırlanması öneminden bir şey kaybetmemiş, ancak üretim şekli oldukça değişmiştir. Amerika'da film yapımı 1890'ların ortasında New York'ta başlamış ve ilk film stüdyoları kapılarını 1896 yılında açmıştır (Landis, 2012, s. 13). Bu dönemde filmler için özel bir kostüm tasarımı bahsetmek neredeyse imkansızdır. Filmlerde kullanılan kostümlerin seçimi gelişigüzel yapılmış, filmlerde rol alan sanatçılar için özel kostümler tasarlanmamış, sanatçılar filmlerde kullanacakları giysileri kendi dolaplarından seçmişlerdir. Tarihi filmlerde ise Broadway tiyatrolarının kostüm depolarından giysiler kiralanmıştır. Gardıropları zengin olan aktrisler filmlerde daha çok ve daha uzun süreli rol almışlardır. Bu nedenle 1900-1910 yıllarında filmlerde kullanılan kostümlerin, film bütçesinde önemli bir yere sahip olmadığı görülmektedir. Örneğin *Pocahontas: A Child of the Forest* (Edwin S. Porter, 1908) filminde Amerikan yerlilerini, yüzlerine kahverengi boya sürülmüş beyaz aktörler canlandırmış, aktörlerin başlarına tavuk tüyleri takılmıştır (Landis, 2012, s. 13). 1905-1915 yılları arasında film yapımcılarının moda ile ilgili duymadığını belirten Michelle Tolini Finamore, o dönemde sanatçıların rol aldıkları filmlerde kendi giysilerini kullandıklarını belirterek film yapımcılarının moda ile ilgili duymadığından bahsetmektedir (Finamore, 2013, s. 3).

1907 yılında Amerikan film endüstrisi California Hollywood'da film çekmeye başlamış ve on yıl kadar kısa bir süre içinde Hollywood'un adı film endüstrisi ile birlikte anılmaya başlanmıştır. Film yapımcılarının Hollywood'u tercih etmelerinin en önemli nedenleri arasında Los Angeles'ın güneşli havası, yıl boyunca film çekimine elverişli olması, dağ, göl, deniz kıyısı, orman, vadi, ada ve ova gibi birbirinden farklı doğal setlere sahip olması sayılabilir (Landis, 2012, s. 14).

Hollywood film yapımcıları New York'taki uygulamayı burada da sürdürerek filmlerde, sanatçıların kişisel giysilerinin kostüm olarak kullanılması geleneğini devam ettirmişlerdir. 1910'lu yıllarda yapımcı Adolph Zukor filmlerde kreatif sanatçı olarak film kostüm tasarımcısının gerekliliğini, yönetmen D. W. Griffith ise filmlere özel kostüm tasarlanmasının önemini Amerikalılarla göstermeye çalışmıştır. İlerleyen yıllarda

Broadway tiyatrolarının kostüm tasarımcıları Hollywood'a transfer olmuşlardır (Landis, 2012, s. 13-14).

Adolph Zukor'un yapımcılığını üstlendiği *The Loves of Queen Elizabeth* (Henri Desfontaines ve Louis Mercanton, 1912) filminde başrol oyuncusu ünlü tiyatro sanatçısı Sarah Bernhardt dönemin en tanınmış Fransız couture tasarımcısı Paul Poiret tarafından tasarlanmış kostümleri giymiştir. Sessiz film döneminin başyapıtlarından sayılan *Intolerance: Love's Struggles Through the Ages* (D. W. Griffith, 1916) filmi, başrol oyuncularını ve figüranları için kostümlerin özel olarak tasarlandığı ilk Hollywood filmi olarak tarihe geçmiştir (Landis, 2012, s. 14).

D. W. Griffith'in yönetmenliğini üstlendiği *Birth of a Nation* (1915) filminde ise oyuncu Lillian Gish'in (Görsel 1) annesi filmin kostümlerini tasarlayarak evde dikmiştir (Berg ve Engelmeier, 1990, s. 18).



Görsel 1. *Birth of a Nation* (D. W. Griffith 1915) filminde oyuncu Lillian Gish (Lehr, D. ve Pfeiffer, L., 2020).

1920'lerden itibaren filmlerde kullanılan kostümlerin tasarlanması ve dikilmesi için profesyonel tasarımcılar ve terzilerle daha çok çalışılmaya başlanmıştır. Oyuncu kadrosunun giysi ve aksesuarları ile ilgilenecek profesyoneller ile anlaşma yapan yapımcı sayısı bu yıllarda giderek artmıştır. 1920'lerin sonuna gelindiğinde belli başlı film şirketlerinin hepsinde tam zamanlı çalışan, alanda kendini kanıtlamış, kostüm ve şapka tasarımcıları ile terziler görev almıştır. Filmlerde aktris ve aktörlerin giydiklerinin halk tarafından önemsenmesi, film kritiklerinin bu konuda yazmaya başlaması, uzun yıllar göz ardı edilen kostüm tasarımı alanında farkındalık yaratarak film endüstrisinde yeni bir başlangıca imza atılmasına yol açmıştır (Berg ve Engelmeier, 1990, s. 18).

Uhlirova, 1910'lu ve 1920'li yıllar boyunca sinema tekniklerinde değişen kamera açıları sebebiyle daha detaylı planların kullanıldığını belirterek, bu yıllarda

ortaya çıkan filmlerin, moda ve sinema arasında mükemmel bir bağ kurduğuna dikkat çekmiştir. Ayrıca sinema ve moda arasındaki bu bağ, kadın izleyicilere yönelik ticari unsurların da ortaya çıkmasına neden olmuştur. 1920'li ve 1930'lu yıllarda sesli filmlerin çekilmeye başlanması modayı daha da fazla etkilemiştir (Uhlirova, 2013 s. 140,143).

Dünya üzerinde milyonlarca kişinin hoşça vakit geçirmesine katkı sağlayan yapımlarda kostüm tasarımının önemi yadsınmazken bu alanda ilk Oscar ödülü ancak 1948 yılında verilmiştir. Filmlerde kullanılan kostüm ve aksesuarların moda olması Hollywood'u bir moda merkezine dönüştürmüştü ve Hollywood uzun yıllar bu özelliğini korumuştur (Berg ve Engelmeier, 1990, s. 18).

1930'lu Yıllarda Kadın Modası

1929 Ekim ayında Wall Street'in iflas etmesi, Kükreyen Yirmilerin (Roaring Twenties) aniden sona ermesi ile sonuçlanmıştır. Bu durum ekonomik anlamda Batı dünyasını etkilemiş, moda endüstrisi ve uluslararası ticaret de bu durumdan payını almıştır. Ekonomik bunalıma rağmen Empire State Binası, Chrysler Binası ve Rockefeller Plaza'nın inşasının tamamlanması New York'u modernist mimarinin merkezi yapmıştır. Hollywood filmlerinin çarpıcı ve egzotik mekanları, sürrealist hayal ürünü sahneleri, insanları gündelik yaşamın dertlerinden uzaklaştırmıştır. *King Kong* (Merian C. Cooper, 1933) filminin final sekansında Empire State Binası üzerinde, dev gorilin kocaman elinin içinde, şık lame bir gece elbisesi giymiş aktris Fay Wray'ı tutması tüm bu farklı kültürel akımların (zor zamanlar, modanın büyüleyiciliği, sürrealizm ve art deco) birleşimini göstermesi açısından önemlidir (Cole ve Deihl, 2015, s. 161).

Dünyanın birçok ülkesinde 1930'lu yıllar ekonomik sıkıntılar ve büyük oranda işsizlik ile tanımlanırken sürrealizm, dekoratif sanatlarda ve modada etkili olmaya devam etmiştir. Giorgio Chirico ve Pierre Roy dönemin önde gelen sanatçılarından olup illüstrasyonları moda dergilerini süslemiştir. Büyülü gerçekçilik akımının Amerikalı temsilcileri Paul Cadmus ve Ivan Albright hayali manzaralar ve portreler resmetmişler, Tamara de Lempicka ise resimlerinde büyüülü gerçekçiliği art deco anlayışı ile birleştirerek şık giysiler içinde zarif kadınlar çizmiştir (Cole ve Deihl, 2015, s. 162).

Bu yıllarda daha feminen ve sofistike bir tarza doğru geçiş olduğu ve dönemin moda akımlarını dört ana kategoride incelemenin mümkün olduğu söylenebilir. Bunlar militer, romantik, Antik Yunan ve Hollywood etkisidir. Giysilerin etek ve kol boyları uzamış, bel hattı normal pozisyonuna gelmiştir. Dar elbiseler, omuz hatlarında

ve kalça kısmında daha da genişleyen formlarda görülmeye başlamış, etek boyları uzadığı için tasarımcılar uzun boylu modeller tercih etmiştir (Laver, 2002, s. 243).

Dünyada giysi modası, tüm sınıflara yayılmaya başlamış, ekonomik bunalım farklı sınıflara mensup kişilerin giyim tarzını birbirine yakınlaştırarak kadının değişen toplumsal rollerine uygun olarak şekillenmiştir. Bluz ve etek takımlar kadınların, iş yaşamında tercih ettiği giysiler olmuştur. 1920'lerin vazgeçilmezi çan şapkanın modasının geçmesi ile kadınlar yeniden saçlarını uzatmaya başlamıştır. Moda olan sırt dekoltesi günlük giysilerde sırtta yırtmaç şeklinde kullanılırken, gece kıyafetlerinde bele kadar uzatılmıştır. Kadın giyiminde Grek heykellerini andıran silüetler yakalanmaya çalışılmıştır. (Laver, 2002, s. 243-248).

1930'larda yaşanan ekonomik sıkıntılar nedeniyle giysilerde süslemenin azaldığı sadeliğin ön planda olduğu görülür. Giysileri görsel olarak cazip hale getirebilmek için asimetrik parçalar, pliler, büyük fiyonklar, pelerinler, şallar, atkılar, fırfırlı yakalar ve fırfırlı bluzlar tercih edilmiştir. Bu dönemde rejenere selülozik liflerden viskoz ve asetattan üretilmiş, parlak kumaşlar ipek yerine kullanılmaya başlanmıştır. 1930'ların sonlarına doğru giysilerde simetri bir kez daha yaygınlaşmıştır. Giysi kollarında çeşitlilik göze çarparken Viktorya dönemine özgü gigot kol yeniden moda olmuş, omuzdan itibaren açılan kol yırtmacı kadınlara daha feminen bir görünüm kazandırmıştır. Vatkalar ile genişleyen omuzlar daha geniş etekler ile dengelenmiştir (Cole ve Deihl, 2015, s. 166).

Verev kesim giysiler 1930'lu yıllarda moda olmayı sürdürmüştür. 1930'ların başında uzun etekler modayken, 1939 yılında etek boyları kısalarak dizaltına gelmiştir. Bu dönemde kadınlar için bol pantolonlar da tasarlanmış, aktris Katharine Hepburn ve Marlene Dietrich bu modanın öncüleri olmuştur (Cole ve Deihl, 2015, s. 166).



Görsel 2. Marlene Dietrich, *Angel* (Ernst Lubitsch, 1937) filmindeki kostümüyle (Jorgensen J. ve Scoggins D.L., 2015, s. 163).

Günlük giysilerde sadelik ön plandayken gece kıyafetlerinde tüm kadınlar için Hollywood kostüm tasarımcılarının yıldız oyuncular için tasarladığı kostümler ilham kaynağı olmuştur. Boncuk işlemler, kürkler, püsküller ve aplikeler gece kıyafetlerinin en dikkat çekici süsleme unsurlarıdır (Görsel 2). Bu kıyafetlerde çoğunlukla mat saten, şarmöz, lame ve sire saten kumaşlar kullanılmıştır. Dantel yine gece kıyafetlerinin vazgeçilmez kumaşlarından biridir. Gece kıyafetlerinde etek boyları ya yere kadar uzatılmış ya da ayağın hemen üzerinde bırakılmıştır. 1930'ların sonuna gelindiğinde ise gece kıyafetlerinde etek boyu biraz daha kısalarak midi etekler tercih edilmiştir (Cole ve Deihl, 2015, s. 166).

1930'lu Yıllarda Hollywood Yıldızlarının Modaya Etkisi ve Travis Banton

Filmler her zaman moda iletişimi ve moda bilgisinin yayılımında önemli bir araç olmuştur. Bu iki alan başlangıçta birbirinden ayrı gibi görünse de sonrasında tamamen kendi doğalarına uygun olarak birbirlerine eşlik etmişlerdir. Bu durumun günümüzde de devam ettiği söylenebilir.

1930'lu yıllarda film kostümleri sinema endüstrisi açısından son derece değerli, özel bir yere sahip olmuştur. Bu süreçte filmler ve film yıldızları kadar dönemin modasını tanımlayan aktörlerden biri de kostüm tasarımcıdır. Kostüm tasarımcısı, filmdeki her bir karakterin nasıl bir imaja sahip olacağına karar vererek tasarımlarını gerçekleştirir. Bir yapımın başarısı bir ölçüde de kostüm tasarımcısının başarısına bağlıdır. Kısaca tasarımcının sorumluluğu büyüktür, o sadece kreatif bir sanatçı değil, aynı zamanda tarihçi, araştırmacı ve usta bir terzidir (Hepburn, 1990, s. 9).

Travis Banton'ın New York Yılları

Hollywood sinema tarihinde kostüm tasarımı kavramını yerleştiren ve moda tarihinde oldukça önemli bir yere sahip olan kostüm tasarımcılarından biri hiç kuşkusuz Travis Banton'dur. Travis Banton, Mae West, Carole Lombard, Claudette Colbert, Anna May Wong ve Marlene Dietrich gibi birçok Hollywood yıldızına kostüm tasarlamıştır. Ancak Marlene Dietrich, Banton'un kariyerinde her zaman için özel bir yer tutmuştur (Cole ve Deihl, 2015, s. 184).

Banton, 18 Ağustos 1894 yılında Texas Waco'da doğmuştur. Baba Rentfro, anne Margaret Jones Banton ve kız kardeşi Ruth ile birlikte, Travis iki yaşındayken New York'a taşınmışlardır (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 154). Travis Banton, çocukluğunu annesi ile birlikte gittiği New York tiyatrolarının matinelerinde geçirmiştir.

Yaşamının büyük bir bölümünde muhasebecilik yapan, babası Rentfo, oğlunun da iş hayatına atılmasını istemiştir. Bu nedenle Travis Banton 16 yaşında Columbia Üniversitesi'nde işletme alanında eğitim almaya başlamıştır. Ancak çocukluğundan itibaren sanata karşı büyük bir yeteneği olan Banton, ailesinin de onayını alarak eğitimine sanat alanında devam etmiştir. Eğitimi sırasında nü model çizimlerine elbise, mücevher ve diğer moda aksesuarları eklemesi öğretmenlerinin dikkatini çekmiştir. Öğretmenleri onu, moda tasarımı alanında dersler alması için cesaretlendirmişlerdir. Sonraki yıllarda kendisi ile yapılan bir röportajda Banton, ilk başta moda alanında kariyer yapma fikrinin kendisini dehşete düşürdüğünü söyleyerek moda tasarımı daha kadınsı bir meslek olarak gördüğünü ifade etmiştir. Bu açıklama basın için yapılmış olup aslında annesi oğlunu her zaman için moda tasarımcısı olması yönünde teşvik etmiştir. Anne, Margaret Jones Banton, bir moda tasarımcısı olarak hayatını kazanmanın bir ressam ya da heykeltıraş olarak hayatını kazanmaktan çok daha kolay olduğunu oğluna ifade etmiştir (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 157).

1916 yılında Banton henüz bir öğrenci iken, şöhretinin zirvesinde olan Norma Talmadge ile tanışmıştır. Aktris, *Poppy* (Edward José, 1917) filminin çekimleri için New York'tadır ve Banton'ın tasarımları ile ilgilendiğini belirtmiştir. Profesyonel anlamda deneyimi olmayan Banton, çizimlerini çekingen bir tavırla Talmadge'ye göstermiş ve aktris filminde giymek üzere birini seçmiştir. Talmadge giysinin provalarında Banton'ın bulunmasını istemiştir. Sonraki yıllarda Banton o günü şu şekilde anlatmıştır. "Deneyimsiz olduğum için provalar çok uzun sürmüştü, ama Talmadge bana karşı büyük bir sabır gösterdi." *Poppy*'nin çekimlerinin bitmesinin ardından Amerika Birleşik Devletleri

I. Dünya Savaşı'na girmiş, Banton denizci olarak bir denizaltıda görev almıştır. Savaştan sonra New York'a dönmüş ve New York School of Fine and Applied Arts'daki eğitimini tamamlamıştır. Ardından *Vogue* dergisine bazı çizimlerini satmış ve Madame Frances Modaevi'nde tam zamanlı olarak işe başlamıştır. Modaevi'nin müşterileri arasında New York sosyetesini ve Broadway yıldızları yer almaktadır (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 158).

Ancak moda dünyasının Banton'un tanınması 1920 yılına rastlamaktadır. Banton 1920 yılında Madame Francis Modaevi'nde tasarladığı bir gelinlik, dönemin önemli moda dergilerinden birinde basılmıştır. Ertesi gün Modaevi'ne gelen bir müşteri gelinliği prova odasında denemek istediğini söylediğinde modaevi bir anda hareketlenmiştir (Cole ve Deihl, 2015, s.153). Gelinliği almaya gelen kişi

Douglas Fairbanks ile birkaç gün içinde gizlice evlenecek olan ünlü film yıldızı Mary Pickford'dan başkası değildir (Berg ve Engelmeier, 1990, s. 22). Pickford'un, Banton'un tasarımını yaptığı gelinliği giymesi Banton'un moda tasarımcısı olarak ünlenmesine yol açmıştır. Lady Duff-Gordon ile bir süre çalışan Banton daha sonra kendi modaevini açmıştır. Bu dönemde *The Ziegfeld Follies* (Julian Mitchell, 1924), *Little Miss Bluebeard* (William H. Gilmore, 1924) ve *My Girl* (Walter Brooks, 1924) gibi tiyatro oyunlarının kostüm tasarımlarını gerçekleştirmiştir (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 158).

Travis Banton'ın Hollywood Yılları

Paramount şirketi ile çalışan film yapımcısı Walter Wanger 1924 yılının soğuk bir kış gününde Banton'ı telefon ile arayarak *The Dressmaker from Paris* (Paul Bern, 1925) filminde kostüm tasarımcısı olarak çalışıp çalışamayacağını sormuştur. Wanger'in eşi, aktris Justine Johnstone, Banton'ın müşterisidir. New York'un kışlarından sıkılan Banton alacağı ücreti bile sormadan teklifi kabul etmiştir. *The Dressmaker from Paris* filminin final sahnesi görkemli bir defile ile son bulmaktadır. Banton, filmlerde kostüm tasarımcısı olarak kariyer yapmak için bu filmde daha iyi bir fırsat hayal bile etmemiştir. *The Dressmaker from Paris* filminden sonra Paramount, Banton'a haftada 150\$ kazanabileceği bir sözleşme teklif etmiş, Howard Greer Paramount'un baş tasarımcısı, Banton ise ikinci tasarımcı olarak beraber çalışmaya başlamışlardır (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 160).

Travis Banton 1925 yılında aktris Clara Bow ile tanışmış ve onun ışığından çok etkilenmiştir. *It* (Clarence G. Badger ve Josef von Sternberg, 1927) filmi için aktriste tasarladığı kostümler (Görsel 3) dönemin genç kadın modasına damgasını vurmuştur. Banton, Bow'u sürekli olarak abartılı aksesuarlar kullanmaması konusunda uyarmıştır. Bir prova sırasında Bow'a, "Unutma, bu sade beyaz krep elbise ile abartılı küpeler takmamalısın" dediği bilinir. Ancak Bow yine de kulağından omuzlarına kadar inen bir küpe takarak, "bak seni mutlu etmek için iki değil, tek küpe taktım" demiştir (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 160).

1927 yılında Banton kendini yenilikçi bir tasarımcı olarak kanıtlamıştır. O dönemde en çok tasarladığı, vücudu saran gece kıyafetleri ile tanınmış, bu giysiler tamamen boncuk, pul ve payetlerle işlenmiş ya da kürk ile süslenmiştir. Yıldız oyuncular baş tasarımcı Howard Greer'in yerine Banton'un giysilerini tasarlamasını istemiştir. Kendi yeteneğine kostüm tasarımcısı olarak hiçbir zaman tam olarak güvenmeyen

Greer istifa etmiş ve Banton Paramount'un baş tasarımcısı olmuştur (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 161).

Banton, bir karakterin kostümleri tasarlarken bunu önce zihninde canlandırıp her kostüm için tek bir skeç çizdiğini ve her bir aktris için belirgin ve diğerlerinden ayırt edici bir kimlik oluşturduğunu ifade etmiştir. Hafızalara kazınan sayısız kostüm tasarlayan Banton, filmlerde karakterin ön planda olması gerektiğine inandığını dile getirmiştir (Landis, 2012, s. 132-134).



Görsel 3. Clara Bow, *It* (Clarence G. Badger ve Josef von Sternberg, 1927) filmindeki kostümüyle (Truhler, 2013).

Claudette Colbert, filmlerdeki kostümleri için Banton'a ihtiyaç duyduğuna inanmamıştır. *Manslaughter* (George Abbott, 1930) filmi için Paramount şirketi ile anlaşlığında Saks Fifth Avenue'dan satın aldığı bir bagaj dolusu giysi ile sete gelmiştir. Banton'ın sözleşmesi şirket ile çalışan her sanatçının gardrobunu kontrol etme yetkisi kendisine tanımıştır. Ancak Banton bu konuda Colbert'i serbest bırakarak oynayacağı filmlerde giyeceği kostümleri istediği yerden satın almasına izin vermiştir. Bu durum *The Man from Yesterday* (Berthold Viertel, 1932) filminin çekimlerinde sona ermiştir. Colbert film çekimleri öncesinde giysi alışverişi yapmak için zaman bulamamıştır. Banton, Colbert için yaptığı çizimleri (şifon bir elbise, pelerinli bir giysi ve fiyonklu günlük bir giysi) göstermiş, ancak sanatçıdan olumsuz eleştiriler almıştır. Colbert diğer filmlerde de Banton'un seçimlerini eleştirmeye devam etmiştir (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 154). Colbert'in *Cleopatra* (Cecil B. De Mille, 1934) filminde giydiği etkileyici elbiseleri ve filmdeki verev kesim, yeşil saten elbiseyi de (Görsel 4 ve Görsel 5), Banton tasarlamıştır (Cole ve Deihl, 2015, s. 184).

Carol Lombard'a tasarım yapmak ise Banton'un Colbert ile yaşadığı gerilimi bir nebze olsun hafifletmiştir. Lombard, Banton'ın kendisi için yaptığı tasarımları her zaman büyük bir coşku ile karşılamıştır (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 154).

Travis Banton uluslararası alanda modayı belirleyen bir kişi olarak kabul edilmiştir. Paramount şirketinin halkla ilişkiler bölümü Travis'in kostümlerini filmlerde hayranlıkla takip eden kadın izleyicilere, Travis'in stil danışmanlığı yapacağını duyurmuştur. Travis Banton ayrıca verev kesim elbiseleri ve elbiselerde beyaz renk kullanımı ile de ün salmıştır. Banton'ın Pola Negri için tasarladığı beyaz giysiye kadar Hollywood setlerinde beyaz kabul gören bir renk olmamıştır (Landis, 2012, s. 134-135).

1937 yılına gelindiğinde Travis Banton, Paramount şirketine bağlı çalışan her yıldız oyuncunun çalışmak istediği bir tasarımcı haline gelmiştir. Haftada 1250\$ gibi oldukça yüksek bir ücret alan Banton, kendisinin Paramount için vazgeçilmez olduğunu düşünmeye başlamıştır. Sözleşmesinin yenilenme zamanı geldiğinde yöneticisinin tavsiyelerine uyararak daha fazla bir ücret talep etmiş, Paramount ise kostüm bütçesinde bir kısıtlamaya gitmeyi planladığından bunu kabul etmeyerek Banton'a aldığı ücret kadarını teklif etmiştir. Bunu reddeden Banton, Paramount'dan ayrılmak zorunda kalmıştır (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 161).



Görsel 4. Claudette Colbert, Cleopatra (Cecil B. DeMille, 1934) filmindeki kostümüyle (Jorgensen J. ve Scoggins D.L., 2015, s. 155).



Görsel 5. Claudette Colbert, *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934) filmindeki verev kesim kostümüyle (*Old Fashioned Way*, 2014).

Banton, Paramount'da birlikte görev aldığı Howard Greer'in modaevinde onunla birlikte çalışmaya başlamıştır. İkili, 1939 yılında Sunset Bulvarı'ndaki atölyelerinde ortak bir koleksiyon hazırlamıştır. Banton aynı zamanda tek başına yapacağı işler arasa da eski müşterilerini tekrar kazanmakta zorlanmıştır. 1938 ve 1939 yılları arasında United Artists, 1939-1941 yılları arasında da 20th Century Fox için çalışmıştır. 1942 yılının Temmuz ayında köşe yazarı Hedda Hopper, Banton'un 20 yıl önce Columbia Üniversitesi'nde öğrenci iken tanıştığı Elizabeth "Biddy" Kleitz ile evlendiğini okurlarına duyurmuştur (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 161).

Biddy, Columbia'dan mezun olduktan sonra bir yayınevinde çalışmış, daha sonra reklamcılık alanında kariyerine devam etmiştir. İkisi de 40'lı yaşlarının ortalarında olup ilk evliliklerini yapmıştır. Eşi, Banton'ı yeniden tasarım yapıp satması konusunda cesaretlendirmiştir. Biddy'in daha önce reklamcılık alanında çalışmış olması her ikisi için yeni fırsatlar doğurmuştur. Banton, yeni hazır giyim koleksiyonunu tanıtırken eşi onunla birlikte seyahat ederek Banton'ı desteklemiştir. Eşi ile birlikte basındaki görünürlüğü Biddy'nin 1946 yılında *New York Times*'in Hollywood moda editörü olarak çalışmasına yol açmıştır. Hollywood'da düzenlenen yardım balolarında da aktif rol alan Biddy, 1948 yılı Christmas balosunda Frank Sinatra, Douglas Fairbanks Jr., ve Esther Williams ile birlikte Los Angeles'ta inşa edilecek Körler Okulu için 65,000\$ tutarında yardım toplamışlardır (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 164).

Banton, *Down Argentine Way* (Irving Cummings, 1940) filminde Betty Grable'ın, *Tin Pan Alley* (Walter Lang, 1940) filminde Grable ve Alice Faye'in kostümlerini tasarlamak için 20th Century Fox şirketi ile anlaşmıştır. Ancak bu

filmlerdeki kostümler, Banton'un Paramount'da alıştığı sofistike tarzdan çok uzaktır. Columbia ile sürekli bir sözleşme yapmayı kabul etmeyen Banton, şirket için dört filmin kostümlerini tasarlamıştır. Bunlardan biri modern giysi tasarımları yaptığı *Cover Girl* (Charles Vidor, 1944) filmidir (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 164).

Hollywood partilerini artık anlamsız bulan Banton, tiyatroyu, operayı, baleyi ve New York'un dükkanlarını bile çok özlemiştir. *Valentino* (Lewis Allen, 1951) filminden sonra, filmler için kostüm tasarımı yapmayı bırakarak yeniden Howard Greer ile beraber çalışmaya başlamıştır. Filmler için tasarım yapmasa da Rosalind Russel'in oynadığı *Auntie Mame* (Morton da Costa, 1956) adlı tiyatro oyunu için sanatçıya özel kostümler tasarlamayı kabul etmiştir. Banton, Russel için 1928 yılından 1940'ların sonlarına kadar kürk ve boncuklarla bezenmiş sabahlıklar tasarlamıştır. 1950'lerin ortalarında *The Dinah Shore Chevy Show*'un (Bob Banner, 1956-1963) kostümleri için Marusia Toumanoff ile birlikte çalışmıştır. 1958 yılının başlarında Marusia-Travis Banton markasını kurarak couture koleksiyonlarını sunmuşlardır. Travis Banton, 2 Şubat 1958'te Los Angeles'ta yaşamını yitirmiştir (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 165).

Marlene Dietrich ve Travis Banton

Travis Banton Marlene Dietrich ile 1930 yılının Haziran ayında *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930) (Görsel 6) filminin setinde tanışmıştır. Filmin yönetmeni Josef von Sternberg, Dietrich'in sahnelerini gece yarısına kadar çektiği için provalar ancak gece yarısından sonraya kalmıştır. Oldukça yorgun olan Marlene Dietrich durumdan hiç şikayet etmemiş, sessizce provanın bitmesini, beklemiştir. Sabahın ilk ışıklarına kadar süren prova sırasında Dietrich'in neredeyse tek bir kelime bile konuşmaması Banton'ı oldukça rahatsız etmiştir. Banton, "Bir şey söyle. Herhangi birşey söyle. Korkunç, imkânsız, amatör de ama yeter ki bir şey söyle" diye bağırarak istemiştir. Yıllar sonra Banton, bu sessizliğin nedeninin, Dietrich'in lisan ile ilgili yaşadığı huzursuzluk ve Amerika'nın eşitlikçi toplum anlayışına duyduğu akıl karışıklığı hissinden kaynaklandığını fark etmiştir. Almanya'dan Hollywood'a yeni gelen bir aktris olan Dietrich de filmin kostüm tasarımcısına ve ekibine ne şekilde davranacağını bilememiştir (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 154).

Hollywood köşe yazarlarından Hedda Hopper, Dietrich'in Travis Banton ile tanışmadan önce, bir yıldızdan çok tipik bir Alman ev kadınına benzediğini belirterek,



Görsel 6. Marlene Dietrich, *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930) filmindeki maskülen kostümüyle (Internet Archive, 2021).

Banton'un yönetmen Joseph von Sternberg ile bıkıp usanmadan Dietrich'in toplum önündeki imajı üzerine çalıştıklarından bahsetmiştir. Hopper, "Onlar öyle bir ekip oluşturmuşlardı ki tek kabul edilebilir çıktı mükemmelliyyəti" demiştir (Landis, 2012, s. 132-133). Marlene Dietrich'in kızı Maria Riva, o günleri şöyle anlatmıştır: "Annem ve Banton gece gündüz, bazen günde 12 saatten fazla çalışırlardı. Annem hiçbir zaman yorulmaz, Banton ile filmin kostümleri üzerinde çalışırlarken, dinlenme, yemek yeme gibi normal ihtiyaçlar için bile ara vermezlerdi." (Landis, 2012, s. 134).

Banton bir keresinde "Marlene için giysi yapmayı seviyorum ama bazen onun egzotik kişiliği beni zorluyor" demiştir. Dietrich'in tüylere olan tutkusu nedeniyle Banton *Shanghai Express* (Josef von Sternberg, 1932) filmi için siyah, parlak tüylü, ikonik vamp bir giysi (Görsel 7) tasarlamıştır. Dietrich'in omuzlarından itibaren boynunu tamamen kaplayan tüylü giysisi bir süre sonra Amerikalı kadınlar arasında da moda olmuştur. Günlük giyimde kullanılmayacağı düşünülen tüyler, birçok kadın tarafından tercih edilmiş, Banton, "Amerikalı kadınların üzerinde gördüğünüz cennet kuşlarının sayısına inanamazsınız. Bu tüyleri giysilerinde her yere yerleştirdiler" diyerek tüylerin nasıl moda olduğunu aktarmıştır (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 154).

Banton'un *Blonde Venus* (Josef von Sternberg, 1932) filminde Dietrich için tasarladığı erkeksi, beyaz takım elbise (Görsel 8) o dönemde neredeyse ufak çaplı bir skandal yaratmıştır. Dietrich gündelik yaşamında da zaman zaman pantolon giymeyi tercih etmiştir (Cole ve Deihl, 2015, s. 184). Geniş paçalı pantolonlar o dönemde resmi olmayan gece toplantılarında giyiliyor olsa da bu pantolonlar

Marlene Dietrich tarafından giyilen erkeksi takım elbiselerden daha farklı bir konumda yer almıştır. O yıllarda takım elbise, cinsiyetleri belirsizleştiren bir giysi olarak görülmesine rağmen Marlene Dietrich erkeksi aksesuar kullanımını da içeren kişisel tarzı ile dikkatleri çekmiştir (Fogg, 2011, s.266). Marnie Fogg'a göre "Dietrich, erkek kılığının renkleri içinde kendini güçlü bir şekilde ortaya koymaya devam etti ve kuşku götürmez kadınsı özelliklerini mesafeli tarzıyla sertleştirerek, itaatkar sarışın stereotipinin antitezi oldu" (Fogg, 201, s. 267).



Görsel 7. Marlene Dietrich, *Shanghai Express* (Josef von Sternberg, 1932) filmindeki kostümüyle (Banton, 2001, s. 32).



Görsel 8. Marlene Dietrich, *Blonde Venus* (Josef von Sternberg , 1932) filminde beyaz takım elbisesiyle (Arabesques, 2010).

Dietrich'in *Angel* (Ernst Lubitsch, 1937) filminde (Görsel 9) giydiği vücuduna tamamen oturan, üzeri boncuk işlemeli ve kürk ile çevrelenmiş bir etolün tamamladığı gece kıyafeti, Banton'ın Dietrich için tasarladığı en pahalı kostüm olmuştur (Jorgensen ve Scoggins, 2015, s. 161).

Banton, Marlene Dietrich için *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930) filminde Mademoiselle Amy Jolly, *Dishonored* (Josef von Sternberg, 1931) filminde Marie Kolverer, *Blonde Venus* (Josef von Sternberg, 1932) filminde Helen Faraday namı diğer Helen Jones, *Shanghai Express* (Josef von Sternberg, 1932) filminde Shanghai Lily, *The Scarlet Empress -Her Regiment of Lovers* (Josef von Sternberg, 1934) filminde Princess Sophia Frederica/Catherine II, *The Devil is a Woman* (Josef von Sternberg, 1935) filminde Concha Perez, *Desire* (Frank Borzage, 1936) filminde Madeleine de Beaupre ve *Angel* (Ernst Lubitsch, 1937) filminde Lady Maria Barker karakterleri için kostüm tasarlamıştır ("Marlene Dietrich Filmography", 2021, para. 2).



Görsel 9. Marlene Dietrich'in *Angel* (Ernst Lubitsch, 1937) filminde giydiği gece kıyafeti (Fine Art America, 2011).

SONUÇ

Amerika'da 1890'ların ortasında New York'ta başlayan film yapımı, 1910'lardan itibaren Hollywood'a kaymıştır. Ancak bu dönemde filmler için özel bir kostüm tasarımından bahsetmek neredeyse imkansızdır. Hollywood, 1930'lu yıllarda moda üzerinde oldukça etkin olmuş ve neredeyse bir moda merkezine dönüşmüştür. 1929 yılı sonrası Büyük Ekonomik Bunalım döneminde sinemaya gitmek, filmlerdeki albenili kostümleri seyretmek, insanları bir nebze olsa gerçek yaşamın zorluklarından uzaklaştırarak onların hoşça vakit geçirmelerini sağlamıştır. 1930'larda New York hazır giyim tasarımcıları, halkın değerlerini yansıtan yeni bir tarz geliştirmişlerdir. Bu yeni tarz, farklı kıyafet parçalarının karıştırılıp farklı durumlara uygun hale getirilmesinden ibarettir. Adrian, Walter Plunket ve Travis Banton gibi Hollywood'lu tasarımcılar Jean Harlow, Joan Crawford ve Marlene Dietrich gibi yıldızlar için göz alıcı kıyafetler tasarlamışlardır. Sonuç olarak film yıldızlarını başarı ile giydiren bu tasarımcılar Hollywood tarzını oluşturarak 1930'lu yılların modasına damgalarını vurmuşlardır (Fischel vd., 2010, s. 270).

Gilbert Adrian, Edith Head ve Walter Plunkett gibi isimleri arasında Travis Banton, Hollywood sinemasının moda endüstrisi üzerinde büyük bir etkiye sahip olmasını sağlayan en önemli isimlerinden biri olmuştur (Fischel vd., 2012, s. 306). Özellikle kadın seyirciler sinema perdesinde izlediği karakterin giysilerinden etkilenecek ona benzer bir imaja sahip olmak istemiştir. Film yıldızının giydiği bir giysi, kullandığı

bir aksesuar, saç modeli veya makyajı bir anda moda haline gelerek milyonlarca kişi tarafından kullanılmaya başlamıştır. Sinema ve film yıldızlarını giydiren kostüm ve moda tasarımcıları olmadan modanın bu kadar hızla yayılamayacağı bir gerçektir (Engelmeier ve Engelmeier, 1990, s. 7). 1930'lu yıllarda tüm bu feminen görünümler içinde bazı ikonik erkeksi stiller de göze çarpmaktadır. Bu tasarımlar moda tarihinin ikonik görüntüleri arasındaki yerlerini almıştır. Hollywood'un 1920'lerden itibaren modayı etkilemeye başladığı, bu etkinin 1930'lu yıllarda önemli kostüm tasarımcılarının etkisi ile daha da belirginleştiği görülür. Bu etkinin günümüzde de devam ettiğini söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Abbott, G. (Yönetmen). (1930). *Manslaughter* [Film]. ABD: Paramount.
- Allen, L. (Yönetmen). (1951). *Valentino* [Film]. ABD: Columbia.
- Arabesques. (2010, 17 Ağustos). Marlene Dietrich: Blonde Venus. <https://circeo59.wordpress.com/2010/08/17/marlene-dietrich-blonde-venus-josef-von-sternberg-1932/>, Erişim tarihi: 31 Ocak 2021
- Badger, C. G. ve Sternberg von J. (Yönetmen). (1927) *It* [Film]. ABD: Paramount.
- Berg, A. ve Engelmeier R. (1990). Design or No Design: Costume Designers and Couturiers in the Great Days of Hollywood. R. Engelmeier ve P. W. Engelmeier (Ed.), *Fashion in Film* (s. 18-21). Münih: Prestel.
- Bern, P. (Yönetmen). (1925) *The Dressmaker from Paris* [Film]. ABD: Paramount.
- Borzage, F. (Yönetmen). (1936). *Desire* [Film]. ABD: Paramount.
- Brooks, W. (Yönetmen). (1924). *My Girl* [Müzikal oyun]. ABD: Vanderbilt Theatre.
- Cole, D. J. ve Deihl, N. (2015). *The History of Modern Fashion: From 1850*. Londra: Laurence King.
- Cooper, C. M. (Yönetmen). (1933). *King Kong* [Film]. ABD: Universal.
- Costa da, M. (Yönetmen). (1956). *Auntie Mame* [Tiyatro oyunu]. ABD: Broadhurst Theatre.

Cummings, I. (Yönetmen). (1940). *Down Argentine Way* [Film]. ABD: 20th Century Fox.

De Mille, B. C. (Yönetmen). (1934). *Cleopatra* [Film]. ABD: Paramount.

Engelmeier, R. ve Engelmeier, P. W. (1990). A Touch of Mink. R. Engelmeier ve P. W. Engelmeier (Ed.), *Fashion in Film* (s. 7-8). Münih: Prestel.

Fine Art America. (2011, 2 Aralık). Angel: Marlene Dietrich. <https://fineartamerica.com/featured/angel-marlene-dietrich-costume-still-everett.html>, Erişim tarihi: 12 Mart 2021

Finemore, M. T., (2013). *Hollywood Before Glamour: Fashion in American Silent Film*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Fischel, A., Baggaley, A. O'Hara, S., Sturgeon, A., Gersh, C. ve Khurana, A. (Ed.) (2012). *Moda: Geçmişten Günümüze Giyim Kumaş ve Stil Rehberi* (Çev. D. Özen). İstanbul: Kaknüs.

Fogg, M. (2013). *Fashion The Whole Story*. Londra: Thames&Hudson.

Gilmore, W. H. (Yönetmen). (1924). *Little Miss Bluebeard* [Tiyatro oyunu]. ABD: Lyceum Theatre.

Griffith, D. W. (Yönetmen). (1915). *Birth of a Nation* [Film]. ABD: Epoch.

Griffith, D. W. (Yönetmen). (1916). *Intolerance: Love's Struggles Through the Ages* [Film]. ABD: Triangle.

Hepburn, A. (1990). The Costumes Make the Actors. R. Engelmeier ve P. W. Engelmeier (Ed.), *Fashion in Film* (s. 9-11). Münih: Prestel.

Internet Archive. (2021, 30 Ocak). Marlene Dietrich. <https://archive.org/details/3-smoking-amy-marlene-dietrich-making-her-hollywood-film-debut-as-the-tuxedo-cla>, Erişim tarihi: 31 Ocak 2021

Jorgensen J. ve Scoggins D. L. (2015). *Creating the Illusion: A Fashionable History of Hollywood Costume Designers*. Filedelfiya: Running.

José, E. (Yönetmen). (1917). *Poppy* [Film]. ABD: Selznick.

Landis D. N. (2012). Setting the Scene A Short History of Hollywood Costume Design 1912-2012. D. N. Landis (Ed.), *Hollywood Costume* (s. 13-45). Londra: V&A Museum.

Lang, W. (Yönetmen). (1940). *Tin Pan Alley* [Film]. ABD: 20th Century Fox.

Laver, J. (2002). *Costume and Fashion: A Concise History*. Londra: Thames and Hudson.

Lehr, D. ve Pfeiffer, L. (2020, 23, Mart). The Birth of a Nation. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/The-Birth-of-a-Nation>, Erişim tarihi: 31 Ocak 2021

Lubitsch, E. (Yönetmen). (1937). *Angel* [Film]. ABD: Paramount.

Mercanton, L. ve Desfontaines, H. (Yönetmen). (1912). *The Loves of Queen Elizabeth* [Film]. Fransa: L'Histrionic Film.

Mitchell, J. (Yönetmen). (1924). F. *The Ziegfeld Follies* [Tiyatro oyunu]. ABD: The New Amsterdam Theatre.

Old Fashioned Way. (2014, 5 Temmuz). Past Loveliness. <https://oldfashioned-way.tumblr.com/post/90831737868/costume-designed-by-travis-banton-for-claudette>, Erişim Tarihi: 31 Ocak 2021

Porter, S. E. (Yönetmen). (1908). *Pocahontas: A Child of the Forest* [Film]. ABD: Thanouser Company.

Roberts, A. ve Fisher, D. (1946). Put the Blame on Mame [Anita Kert Ellis tarafından kaydedilmiştir]. *Gilda* [Film müziği]. ABD: -

Shore, D. (Sunucu) & Banner, B. (Yönetmen). (1956). B. Banner ve R. Wells (Yapımcılar), *The Dinah Shore Chevy Show* [Televizyon şovu]. ABD: NBC.

Sternberg von, J. (Yönetmen). (1930). *Morocco* [Film]. ABD: Paramount.

Sternberg von, J. (Yönetmen). (1931). *Dishonored* [Film]. ABD: Paramount.

Sternberg von, J. (Yönetmen). (1932). *Shanghai Express* [Film]. ABD: Paramount.

Sternberg von, J. (Yönetmen). (1932). *Blonde Venus* [Film]. ABD: Paramount.

Sternberg von, J. (Yönetmen). (1934). *The Scarlet Empress - Her Regiment of Lovers* [Film]. ABD: Paramount.

Sternberg von, J. (Yönetmen). (1936). *The Devil is a Woman* [Film]. ABD: Paramount.

Travis Banton. (2001). *Fashion Book* (s. 32) Hong Kong: Phaidon.

Truhler, K. (2013, 29, Ekim). Style Essentials: Travis Banton Transforms Clara Bow and Fashion Forever with 1927's IT. *Glamamor*. <http://www.glamamor.com/2013/10/style-essentials-travis-banton.html>, Erişim tarihi: 31 Ocak 2021

Uhlirova, M. (2013). 100 Years of the Fashion Film: Frameworks and Histories. *Fashion Theory*, 17(2), 137-157. <https://doi.org/10.2752/175174113X13541091797562>

Vidor, C. (Yönetmen). (1944). *Cover Girl* [Film]. ABD: Columbia.

Vidor, C. (Yönetmen). (1946). *Gilda* [Film]. ABD: Columbia.

Viertel, B. (Yönetmen). (1932). *The Man from Yesterday* [Film]. ABD: Paramount.

Wikipedia. (2021, 25 Şubat). Marlene Dietrich Filmography. https://en.wikipedia.org/wiki/Marlene_Dietrich_filmography. Erişim tarihi: 28 Şubat 2021

Toplumsal Cinsiyet Hiyerarşisinin Sonucu Olarak Matmazel Julie Oyununda Ressentiment (Hınç) İzleri

Geliş Tarihi/Received: 01.02.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 07.09.2021
DOI: 10.46372/arts.907692

Berkay ERDOĞAN
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı
berkayerdogan93@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0121-5508

Öz

Bu çalışma, on dokuzuncu yüzyılla birlikte yeniden kurgulanan toplumsal cinsiyet rollerinin oluşturduğu iktidarı ve bu iktidarın ressentiment (hınç) ile ilişkisini August Strinberg'in Matmazel Julie oyunu üzerinden tartışmaktadır. Dönemin önemli bilimsel buluşları olan pozitivizm, Evrim Teorisi ve Sosyal Darwinizm'in toplum açıklamasındaki iktidar ilişkisinin oyun ile olan bağlantısı üzerinde durulmuş, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında ressentiment oluşumu anlaşılmasına çalışılmıştır. Bu bağlamda ressentiment oluşumu Hegel'in efendi-köle diyalektiği, Nietzsche'nin efendi-köle ahlakı ile Beauvoir'ın toplumsal cinsiyet yaklaşımı temel alınarak incelenmiştir. Toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkisinin sonucu olarak ressentiment oluşturulan intikam ve haset kavramlarına bakılmıştır. Oyunda Kont'un üst otoriteyi, Kristin'in toplumsal bakışı temsil etmesi ile ressentiment oluşturulan araçlar olduğu sonucuna varılmıştır. Beauvoir'ın aşkın ve içkin kavramları, toplumsal sınıfların çatışması ve efendi-köle ilişkisi hem Jean ile Julie'nin kendi arasında hem de Kont ile ilişkilerinde saptanmıştır. Hegel'in efendi-köle diyalektiğinin ressentiment oluşturulan temel faktör olduğu, Nietzsche'nin efendi-köle ahlakının aynı bedende olabileceği görüşünden hareketle oyunda birbirleri üzerinde kurmak istedikleri iktidar bağlamında ressentimentin hem Julie hem de Jean için tek bedende bulunduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: toplumsal cinsiyet, iktidar, efendi-köle, ressentiment, matmazel julie

Erdoğan, B. (2021). Matmazel Julie Oyununda
Ressentiment (Hınç) İzleri.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 6, 133-158.

Traces of Ressentiment in The Play *Miss Julie* as a Result of Gender Hierarchy

ABSTRACT

This study discusses the power created by the gender roles reconstructed in the nineteenth century and the relationship of this power with resentment through August Strinberg's play *Mademoiselle Julie*. The connection between the power relationship of positivism, the theory of evolution and social Darwinism, which are important scientific discoveries of the period, with play is emphasized, and the formation of resentment has been tried to be understood in the context of gender roles. In this context, the formation of the resentment has been examined on the basis of Hegel's Master-Slave Dialectic, Nietzsche's Master-Slave Ethics and Beauvoir's gender approach. The concepts of revenge and envy that constitute the resentment as a result of the relationship between gender and power have been examined. In the play, it was concluded that the Count represents the upper authority, Kristin's representation of the social perspective, and are the means that form the resentment. The concepts of the transcendent and immanent of Beauvoir, the conflict of social classes and the master-slave relationship have been determined both between Jean and Julie and their relations with the Count. Based on the view that Hegel is the main factor that constitutes the master-slave dialectic painter, Nietzsche's view that the master-slave morality can be in the same body, it has been concluded that the painter is in one body for both Julie and Jean in the context of the power they want to establish on each other in the play.

Keywords: gender, power, master-slave, resentment, miss julie

GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyıl toplumsal değişimlerin fazlaca yaşandığı bir dönemdir. Modernleşme, Sanayi Devrimi gibi gelişmelerin yaşandığı bu dönemde bilimsel gelişmeler de hız kazanmıştır. Döneme damgasını vuran ve sosyal alanda da büyük etkisi olan düşünce ise Darwin'in Evrim Teorisidir. Darwin, *Türlerin Kökeni* (1859/1976) eserinde kalıtım (soyaçekim), türlerin çatışması, doğal seçilim gibi olgularla açıkladığı Evrim Teorisi'nde insanı mercek altına alır. Darwin, Evrim Teorisi ile çevre koşullarının insanı şekillendirdiğinden ve değişen çevre koşullarının canlıların özelliklerinin gelişiminde önemli rol oynadığından bahseder. Bu bağlamda canlıların hayatta kalabilmek için mücadele etmesi gerekmektedir ve Darwin, doğal seçilim ile doğada uyum sağlayabilen canlıların hayatta kalabileceğini söyleyerek Evrim Teorisi'nin temel argümanlarını oluşturur. Evrim Teorisi etkisiyle şekillendirdiği kuramında Herbert Spencer ise toplumu Evrim Teorisi ile okur. Spencer toplumu bir organizmaya benzetir ve toplumun da organizma gibi büyüdüğünü, büyüdükçe de homojen yapıdan heterojen yapıya evrildiğini ifade eder. Dolayısıyla heterojen toplum yapısı farklılıklarından dolayı uzlaşım içinde yaşar ve bir bütünü meydana getirir (Kongar, 2013, s. 92). Bununla birlikte toplumun çevreyle olan ilişkisine dikkat çeker. *Sosyal Darwinizm* olarak adlandırılan bu yaklaşıma göre toplumsal gelişme, doğada olduğu gibi toplumda da güçlü olanın, çevreye adapte olabilenin gelişmesi gerektiği ilkesine dayanır (Edinsel, 2014, s. 92).

Evrime paralel olarak on dokuzuncu yüzyılda toplumsal cinsiyete ilişkin olarak da Viktorya Dönemi Ahlak Yasaları'nın önemli etkisi görülmektedir. Sanayi Devrimi ve modernleşmeyle birlikte kamusal alan ve özel alan ayrımının yaşanması ile burjuva ahlakının ortaya çıkması cinsiyetin biyolojik indirgemeciliğine, dolayısıyla toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden düzenlenmesine sebep olmuştur (Sancar, 2014, s. 23). Viktorya Dönemi'nin kadını özel alana sıkıştıran ve biyolojik indirgemecilik ile kadının güçsüz, ikincil olduğunu varsaydığı ahlak yasaları; kadının konumunu annelik üzerinden var eder. Kadın erkekten "farklı olarak" erkeğin boyunduruğu altındadır. Viktorya Dönemi Ahlak Yasaları ile kadına yüklenen annelik, cinselliğini bastırma, iffetli olma gibi kadını sınırlandırıcı bakış açısı toplumsal cinsiyete dayalı eril tahakkümün sonucu olarak kadınların ikincilleştirilmesiyle; erkeklerin ise hegemonik erkeklik altında ezilmeleriyle sonuçlanmıştır. Evrim Teorisi'nin, Viktorya Dönemi'nin ahlaki normlarının güçlendiği sırada ortaya çıkması dönemin ahlak anlayışı konusunda da tartışmalara yol açmıştır.

Dönemin egemen kültürü, kadınların ve vahşilerin paylaştıkları ileri sürülen aşağı, ilkel doğayı ima eden çeşitli imgeler üretti; sözümona "cinsel bilim" (seksoloji) ise bu kültüre "sağlam bir zemin" sağladı. Bu ortak çabanın üzerinde uzlaştığı konu, kadınların anatomik, fizyolojik, psikolojik ve zihinsel olarak erkeklerden içkin biçimde farklı olduklarıydı. Türün evrimi sırasında kadınlar, tıpkı "ilkel halklar"ın Avrupalılar'dan geri kalması gibi, erkeklerden geri kalmışlardı (Berktaş, 2015, s. 136).

Sosyal Darwinizm'in toplumda güçlü olanın hayatta kalacağı ve otorite sahibi olacağı görüşü toplumsal cinsiyet bağlamında da biyolojik indirgemecilikle erkeğin güçlü olduğu ve otorite sahibi olması gerektiği görüşünü meydana getirir. Bu bağlamda Sosyal Darwinizm ile toplumsal cinsiyete dayalı güç ilişkisinin yarattığı tahakküm; haset, korku, intikam ateşi gibi duyguların oluşumuyla *ressentimente* (hınç) dönüşmeye yatkın hale gelir.

Fransızca kökenli bir sözcük olan *ressentiment* Fransızcada "saygısızlığın, küçük düşmenin hatırasıyla oç alma isteği" anlamına gelmektedir ("Ressentiment", 1954). Scheler (1912/2015, s. 20) *ressentiment*'in anlamını en iyi karşılayan sözcüğün Almandaki *groll* (hınç, kin) sözcüğü olduğunu belirtir. Hınç, egonun egemenliğinden bağımsız bastırılmış bir gazap duygusuyken; *ressentiment* düşmanca duyguların tekrar tekrar yaşanılarak şekillenmesini ifade eder. Tek başına düşmanca niyet taşımamasına karşın *ressentiment*, bu tür duyguları beslemektedir. Ancak yine de sözcüğün tam karşılığını yansıtmaması ve Nietzsche'nin özellikle *Ahlakın Soykütüğü* kitabında sözcüğü felsefi bir terim olarak kullanmasından kaynaklı Scheler de *ressentiment* sözcüğünü kullandığını belirtmektedir.¹

Natüralist-realist yazın "somut yaşam gerçeğinin yansıtılması, çevre etmenlerinin dikkate alınması, bilim yönteminin uygulanması, düşüncenin dış dünyaya açılması, ilüzyon (yanılsama) yaratılması" (Şener, 2017, s. 174) noktasında toplumsal ve bilimsel gelişmelerden etkilenmiştir. Natüralizmin tiyatrodaki önemli temsilcilerinden A. Strindberg tarafından kaleme alınan *Matmazel Julie* oyunu, soylu bir genç kadın olan Matmazel Julie ile uşağı Jean arasındaki aşk ilişkisi üzerinden dönemin toplumsal yapısına ve bu yapının çözülmesine dair bir perspektif sunar. Jean, Kristin ile nişanlı olmasına rağmen sınıf atlayıp kent soylu birine dönüşebilmek için Matmazel Julie'yi, Matmazel Julie ise özgür bir kadına dönüşebilmek için Jean'ı araç olarak kullanır. Evin hizmetçisi Kristin, sınıfını kabullenmiş geleneksel bir kadinken oyun boyunca varlığını hissettiren ancak görünmeyen Kont ise üst otoriteyi temsil eder. Bu bağlamda oyun iktidar ilişkilerini Sosyal Darwinist bir noktadan ele alırken

¹ Bu sebeple çalışma boyunca *ressentiment* kavramı Scheler'in ele aldığı şekilde, orijinal ismiyle kullanılmıştır.

çevre ve kalıtımın insan üzerindeki etkisine Matmazel Julie ile annesi arasındaki ilişkiyle ışık tutmaya çalışır.

Güç ilişkisinden kaynaklı *ressentiment* kavramının oluşumunun anlaşılmasına çalışılacağı bu çalışmanın amacı, toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumunda *ressentiment* kavramının ve deneyiminin rolünü ve *ressentiment* kavramının Matmazel Julie oyunu üzerindeki yansımalarını tespit etmektir. Toplumsal cinsiyet rollerinin *ressentiment* kavramıyla olan ilişkisi temelde Beauvoir'ın toplumsal cinsiyet yaklaşımı ile Hegel ve Nietzsche'nin efendi-köle ilişkisi çerçevesinde ele alınacaktır. Hegel ve Nietzsche'nin köle-efendi ilişkisi Beauvoir'ın toplumsal cinsiyet yaklaşımında kadın ve erkek rollerinin köle ve efendi konumunda ele alınmasına olanak tanır. Bu bağlamda çalışmanın önemi feminist bakış açısıyla kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet normları çerçevesinde *ressentiment* duygusunu yaşama sürecinin ne ölçüde farklılaştığını daha önce toplumsal cinsiyet literatürüyle ilişki kurulmamış bir oyunu ön plana çıkararak ele alması ve bu eşitsizliğin toplumsal alanda nasıl işlediğine dair örnek göstermeyi hedeflemesidir. Bu bağlamda önce toplumsal cinsiyet, iktidar ve *ressentiment* ilişkisine bakılacak daha sonra bu kuramsal çerçevede ışığında oyunla ilişki kurulacaktır.

Toplumsal Cinsiyet, İktidar ve Ressentiment İlişkisi

Toplumsal cinsiyet en basit tanımıyla biyolojik cinsiyetin toplumsal ve kültürel normlarla inşa edilmişidir. Bu açıdan, cinsiyete atfedilen roller bağlamında kadınlık ve erkeklik bir kurgusalığa yaklaşırken aynı zamanda eşitsizliği de beraberinde getirmektedir. Bu eşitsizlik verili bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın ve erkek için bir yandan zorunluluğa dönüşen eşitsizlik, öte yandan kendini görev bilinci olarak da göstermektedir. Örneğin ev işlerini üstlenme, çocuk doğurma gibi görevler kadına yüklenirken; erkekten ise çalışması ve iktidarlı olması beklenmektedir. Bu normlar, toplumun bütün kurumlarında kendini göstermekle birlikte özellikle aile kurumunda yeniden üretilmektedir.

Bu bağlamda Beauvoir'ın ünlü sözü "Kadın doğulmaz: Kadın olunur" (1949/2019, s. 13) toplumsal cinsiyete dair önemli bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Varoluşçu bir feminist olan Beauvoir *İkinci Cinsiyet* (1949/2019) eserinde varoluşçu felsefenin ben-öteki düalizmini ve özgürlük² kavramını toplumsal cinsiyet ilişkisi içinde

² Varoluşçulukta ben ve öteki düalizmi, bireyin kendini var ederken öteki ile kurduğu ilişkiyi mesele edinir. Ontolojik olarak birey var olabilmek için özgür seçimler yapabilmelidir. Ancak öteki, bu özgürlük önünde engel teşkil eder. Bireyin kendini gerçekleştirebilmesi için özgür seçimlerini ötekinin değil, kendi değerleri bağlamında inşa edebilmesi gerekmektedir.

inceleyerek, erkek egemen bir toplumda cinsiyetin de erkek egemen bir bakış açısıyla yaratıldığını ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadının varlık olabilmesi için özgür seçimler yapabilmesine engel olan kadının öteki konumuna iten erkektir. Kadın-erkek diyalektiği içinde biyolojik farklılık üzerinden oluşturulan baskı sonucu kadın "'ana' ve sadık 'eş' olarak, kendi başına ve kendisi için bir varlık olarak değil, erkek için bir varlık olarak kurgulanır" (Berktaş, 2015, s. 157). Beauvoir, kadının toplumsal yapının her alanında baskılandığını, anne ve eş rolüne hapsedildiğini, özgürlükten mahrum bırakıldığını, tarih sahnesinde görmezden gelindiğini belirterek bu durumun bilimin (antropoloji, psikanaliz, biyoloji gibi) ataerkil egemenliğiyle temellendirildiğini açıklar.

Bunu açıklarken Sartre'ın "kendinde varlık" (*être-en-soi*) ve "kendi için varlık" (*être-pour-soi*) kavramlarından yararlanır. Sartre (2011) *Varlık ve Hiçlik* eserinde kendinde varlığı, özün varoluştan önce geldiği durumu açıklamak için kullanır. Kendinde varlık değişmezdir, özlerinin sınırları içinde varlığını sürdürür. Kendi için varlığı ise özgür seçimlerle varlığını oluşturan insanı tanımlamak için kullanır. Beauvoir, kadınların kültürel olarak kendinde varlık içine sıkıştırıldığını ve özlerini oluşturamadığını söylemektedir. Zira Beauvoir'a göre kadın içkindir. Aşkınlık ve içkinlik³ kavramlarını toplumsal cinsiyetle okuyan Beauvoir, aşkınlığın özgürlükle eşdeğer olduğunu ve sıkıştırılmayan, devinim halinde olan yaratıcı gücü ifade ettiğini söylemektedir. Bunun karşısında konumlanan içkinlik ise edilgenliği, yalnızca zorunlu gereksinimlerin karşılanabildiği bir alanı ve döngüsel bir zamanı ifade etmektedir. Beauvoir, erkek egemen düzende özgürlüğe sahip erkeklerin aşkın, kadına yüklenen toplumsal roller içerisinde kadının özerk özgürlüğünün içkin olduğunu söylemektedir (Beauvoir, 1949/2019, s. 13-14).

Kadının varlığı, erkeğin varlığı tarafından konumlandırılmaktadır. "Kadın kendini erkeğe göre belirler ve farklılaştırır, erkek kadına göre değil; kadın, özel olan karşısında özel olmayandır. Erkek Özne'dir, Mutlak olandır, Kadın Başka'dır" (Beauvoir, 1949/2019, s. 26). Cinsiyete dayalı iş bölümü başta olmak üzere toplumsal alanlarda kendini var edebileceği her türlü araçtan yoksun bırakılmıştır. "Böylece kadın kendini özne olarak talep etmez, çünkü bunun için gerekli somut araçlardan yoksundur, çünkü onu erkeğe bağlayan zorunlu bağın karşılığını ortaya koymaksızın

3 "İçkinlik kadının doğa ve yaşamla ilişkili olduğu, sürekli tekrar eden doğurganlığını da içeren rutin bir var oluş şeklidir. (...) Bir de insana dair aşkınlık boyutu vardır. Bu boyutta insan eylemseldir ve yaşadığı dünyayı değiştirerek, dönüştürerek ve üreterek bu dünyada iz bırakır." (Aydınalp, 2020, s. 474)

bu bağı hisseder ve çünkü çoğu kez 'Başka' rolünden hoşlanır" (Beauvoir, 1949/2019, s. 30).

Bu yaklaşımı ile Beauvoir, Hegel'in köle-efendi diyalektiğinden yola çıkarak kadın-erkek arasındaki ezen-ezilen ilişkisini ortaya koyar. "Kadınlar Hegel'in efendi/köle diyalektiğinde olduğu gibi kölenin efendi tarafından tanınması adına mücadele etmezler, bu mücadele kadın/ erkek söz konusu olduğunda daha çok erkekler arası bir mücadeleden ibarettir" (Aydınalp, 2020, s. 478). Bu bağlamda toplumsal cinsiyet, güç ilişkisinin ortaya çıktığı bir iktidar ilişkisini de meydana getirir. Zira iktidar, güç ilişkilerinin konumlanması olarak da tanımlanabilir. Foucault'ya göre "iktidar bir ilişki, bir eylem biçimidir" (Foucault, 2016, s. 20). Foucault, iktidarın makro ve mikro ölçekte, her yerde olduğunu söyleyerek geniş bir tanımlama sunar.

İktidarın önemli alanlarından olan toplumsal cinsiyet de kendini hegemonik erkeklik üzerinden hem kadınlar için hem de erkekler için var eder ve tahakküm oluşturur. Connell (2016, s. 269): "Dinsel öğreti veya pratiğe, kitle iletişim içeriğine, ücret yapılarına, ev tasarımına, yardım/vergileendirme politikalarına gibi olgulara kök salan üstünlüğün hegemonya" olduğunu, bununla birlikte üstünlüğün ötekinin ikincilleştirmesi üzerine kurulu olduğunu söyler. Yani Connell, hegemonik erkekliği, erkeklerin hâkimiyetini, kadınların ise bağlılığını garanti altına alan ataerkilliğin meşruiyet probleminde cevap veren bir toplumsal cinsiyet pratiği olarak tanımlar. Ancak hegemonik erkeklik yalnızca kadınlar üzerinde kurulan tahakkümü ifade etmez. Aynı zamanda erkekler için de kurulu bir üst erkeklik modelini kapsar. Connell (2016, s. 269) bu hegemonik formun illa erkekliğin en yaygın olanını temsil etmesi gerekmediğini, çoğu erkeğin var olan hegemonik erkekliğe ulaşmak veya uyum sağlamak için çabaladığını söyler. Sosyal Darwinist bir noktadan ele aldığımızda hegemonik erkekliğin, içinde sınıfsal bir yapı oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu yapı içinde erkekler de bu iktidar hiyerarşisinde yer edinebilmek için mücadele etmektedirler.

Bu doğrultuda iktidarın yarattığı tahakküm ve buna bağlı olarak da eşitsizlik *ressentiment* kavramını açığa çıkarır. Scheler (1912/2015, s. 24) *ressentiment* kavramının haset, intikam arzusu, nefret, kötöleme gibi belli duyguların bileşiminden oluştuğunu söylemektedir. Bu bağlamda cinsiyet hegemonyasının oluşturduğu güç ve tahakküm ilişkisi Hegel'in köle-efendi diyalektiğine ve Nietzscheci'nin köle-efendi ahlakına benzer bir çerçevededir ve bunlar *ressentiment*'in oluşumunda önemli anahtar kavramlardır.

Hegel'e göre insan bir öz-bilinçtir ve öz-bilincin oluşumu da istençten geçer. Bu istenç, tanınma, başkası tarafından kabul görme, kendini kabul ettirme istencidir. Bu istenç kişiyi eyleme götürür. Bunun için iki veya daha çok isteyen benin varlığı, buna bağlı olarak da bu benlerin savaşı söz konusudur. Tanınma için gereken başat ilke hayatta kalmaktır. Hegel'in köle-efendi diyalektiği bu savaşın sonucudur (Bumin, 1987, s. 26-31). Köle-efendi diyalektiği içinde insan saygınlık kazanmak, kabul görmek, öz-bilincinin varlığını sağlamak için girdiği savaşta hayatını tehlikeye atmalıdır. Ancak hayatının sonlanmaması için tutumunu değiştirmek ve diğerinin öz-bilincini kabul etmek durumunda kalır. Bu savaşın sonunda savaşı kazanan efendi, ötekinin hayatını bağışlamalı ve özerkliğini yok ederek onu köleleştirmelidir. Köle, kendi doğasını aşamadığı için efendisininkini kabul etmek durumunda kalacaktır. Efendinin hizmetine giren köle, korku (ölüm korkusu) ve çalışma (korku kaynaklı bir çalışma) güdüleriyle efendisine hizmet edecektir (Bumin, 1987, s. 32-36).

Toplumsal cinsiyetin oluşturduğu ataerkil normlar erkeğin efendi, kadının köle olduğu bir anlayış oluşturması bakımından önemlidir. Plumwood (2017) *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* kitabında kadının doğa, erkeğin akıl ve kültür ile özdeşleştirildiğini, dolayısıyla aklın efendi kimliğine bürünerek doğayı egemenlik altına almaya çalıştığını söylemektedir. Bu durumda akılla özdeş olan efendi erkek de doğa ile özdeş olan kadını köleleştirmektedir. Aynı zamanda Beauvoir'ın da ifade ettiği gibi "başka" olmak kadını bu iktidar yapısının içine çekerken kadının aynı zamanda var olabileceği araçlardan yoksun bırakılarak içkin bir varlığa dönüştüğünü dolayısıyla köle konumunda olmaktan da hoşlandığını söylemektedir (Beauvoir, 1949/2019, s. 30). Buradan hareketle Nietzsche, köle-efendi ahlakında köle-efendi ilişkisini toplumsal alanda yalnızca statüyle ve/veya ayrıcalıkla özdeşleştirmez. Efendi ve köle ahlakının anlaşılmasında tahakküm ilişkisi önemli olmasına karşın, bu ilişki Nietzsche'ye göre efendi-köle ahlakının anlaşılmasında yeterli değildir. Aynı kişide hem köle hem de efendi ahlakı bulunabilir. Soylu ahlak kendini kabul edip severken köle ahlakında ulaşılmanın verdiği bir hınç duygusu vardır. Köle ahlakına yön veren de bu hınç duygusudur. Hınç duygusu kendisini var edemeyen, intikam arzusuyla dolu ve kendini hayali bir intikamla avutan kölenin duygusudur (Nietzsche, 1887/2000, s. 20-42).

Ressentimentı anlamak için Hegelyen ve Nietzscheci görüş yanında *ressentimentı* oluşturan önemli diğer unsurlara, hasete ve intikam arzusuna da

bakmamız gerekmektedir. İntikam arzusu, bir incinme veya saldırı barındırır. İntikamın iki temel özelliği vardır. İlki iktidarsızlık hissidir. İkinci olarak ise iktidarsızlıktan doğan kısasa kısas bilincidir. İntikam arzusu aynı zamanda bir tür bastırma eğilimi de getirir. *Ressentiment*, saklı kalmış güçlü beklentiler veya toplumsal konumu yetersiz ancak buna rağmen büyük bir kibir duyan insanın duygusudur. Dolayısıyla intikam, her zaman zayıf olanın tavrıdır (Scheler, 1912/2015, s. 24-31). İntikam, adalet için duyulan bir tutkudur. Kişinin kendi nedenlerine bağlı olarak kendini haklı görmesinden kaynaklanan durum öç alma, acısını çıkarma ve adaleti sağlama gibi öğelerin bir birleşimi olarak açığa çıkar (Soloman, 2016, s. 180-181). İntikam duygusu, kişinin kontrolü dışında gelişen kalıcı bir duygudur ve incinme gibi durumların uzantısı olarak *ressentimenta* dönüşmeye meyillidir. O halde toplumsal eşitliğin sağlanmadığı; servet dağılımının, iktidarın ve kültürel sermayenin derin farklılıklar yarattığı toplumlar *ressentiment* için uygun zemini oluşturur. Buna en iyi örnek proleteryanın yaşadığı varoluşsal intikam inancıdır (Scheler, 1912/2015, s. 32-33).

Ressentimenta götürendiğer kavramlardan haset bizimsahip olamayacağımız herhangi bir “şey”in⁴ bir başkası tarafından sahipliği durumunda yaşanılan iktidarsızlık hissinden kaynaklanır. Arzu duyulan “şey”e ulaşamamasından kaynaklanan yoksunluk, o “şey”in sahibini yoksunluğumuzun sebebi olarak görmemizle alakalı hasedi doğurur (Scheler, 1912/2015, s. 25). Hasedin hedefi bir kişi olabileceği gibi bir kişinin sahip olduğu her şey ile ilgili de olabilir. Değiştiremeyeceğimiz yetenek, beceri, statü gibi unsurlar hasedin olmazsa olmaz sebepleridir (Soloman, 2016, s. 166). Scheler’e göre (1912/2015, s. , 36): “İmrenilen değerler bu haliyle elde edilemez olduğu ve üstelik kendimizi başkalarıyla kıyaslamayacağımız bir alanda yer aldığı zaman, haset *ressentimenta* yol açar”. Bu doğrultuda ötekinin varoluşuna duyulan muhaliflik; baskı, kınanma ve aşağılanma olarak hissedilir. Scheler buna varoluşsal haset demektedir ve bunu *ressentiment*’ın en güçlü kaynağı olarak ifade eder (1912/2015, s. , 36).

Hegel’in efendi-köle diyalektiği, Nietzsche’nin efendi-köle ahlakı gibi *ressentiment* da toplumsal cinsiyet hiyerarşisini açıklamakta bir anahtar olarak kullanılabilir. *Ressentiment*’ı oluşturan yan duygular toplumsal normların bir sonucu olarak erkek egemen bir iktidarın uzantısı şeklinde de karşımıza çıkar. Tahakkümün varlığı, kişinin verili değerlerle olan önlenemez ilişkisi ile karşı konulamaz konumu neticesinde yaşadığı baskı *ressentimenta* neden olmaktadır. Bu bağlamda

4 Bu “şey” iktidar gibi soyut bir kavram olabileceği gibi, bir nesne de olabilir.

ressentiment ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkinin ortaya konulması önem taşımaktadır.

Sanayi Devrimi ile birlikte özel alan-kamusal alanın ayrımı, Viktoryen Ahlak Yasaları ile kadınlık kurgusunun yeniden oluşturulması, kadının özel alana mahkûm edilmesi gibi sonuçlar Scheler'in "*dişil ressentiment*" kavramını açığa çıkarır. *Dişil ressentiment* kadının toplumsal normlarla dayatılan edilgenliğiyle alakalıdır. Kadının aşk ve namus arasında yaşadığı ikilem onun *ressentiment* oluşumundaki en önemli faktörlerdendir (Scheler, 1912/2015, s. 49-50). İktidarın yarattığı toplumsal cinsiyete dayalı tahakküm bilimin egemenliği altında yasalaşırken kadın, Beauvoir'un tabir ettiği biçimiyle kendinde varlık olmaktan kendisi için varlık olmaya geçemez. Güç dengesinin Hegelyen anlamda köle-efendi diyalektiği şeklinde kendini göstermesi ve baskılaması, Nietzscheci anlamda bir ahlak felsefesine bürünmesi ve aşılamaz olduğu düşüncesi kendini gösterir. Bu durumda kadına yüklenen toplumsal rollerle -Beauvoir'ın kavramsallaştırmasıyla- özerk bir özgürlükle içkinliğe mahkûm edilmesi genelde *ressentimentı*, özelde ise kadınlar için *dişil ressentimentı* meydana getirmektedir. Erkekler için ise buldukları sınıf, hegemonik erkekliğin yarattığı tahakküm ile erkeği sınırlandıran bir içkinliğe neden olur. Bu içkinlik erkeğin kendini aşkın konuma getirecek iktidar araçlarını elinde tutamaması nedeniyle *ressentimenta* dönüşür. Bu doğrultuda bir sonraki bölümde oyundaki toplumsal cinsiyet, iktidar ve *ressentiment* ilişkisi irdelenecek ve hem Matmazel Julie için hem de Jean için *ressentiment* oluşumu ayrı başlıklarda incelenecektir.

Matmazel Julie Oyununda *Ressentiment*

İskandinav yazar August Strindberg tarafından kaleme alınan *Matmazel Julie*'nin yazımı 1888'de dönemin toplumsal hareketlerinin yoğun olduğu yıllara tekabül eder. Oyun, kadınların oy haklarını elde edebilmek için başlattıkları Süfrajjet Hareketi'nin güçlü olduğu ve Sanayi Devrimi ile birlikte tartışılmaya başlanan işçi-aristokrat-burjuvazi sınıflarının çelişkilerinin tartışıldığı yıllarda yazılmıştır.

İki perdeden oluşan oyun, bir Kont'un mutfağında Kont'un kızı Julie, uşakları Jean ve hizmetçileri Kristin arasında geçer. Bir yaz dönümü gecesi ile sabahı arasında Kont'un evde olmadığı zaman diliminde bu üç oyun kişinin ilişkilerine tanık oluruz. Oyunda Kont -hiç görünmemesine rağmen- zil, eldiven, çizme gibi göstergeler kullanarak varlığını hep hissettirerek üst otoriteyi temsil eder. Bu temsil oyundaki güç ilişkisine dair önemli bir konumlanma yaratmaktadır. Kristin ise sınıfını kabullenmiş ve

buna sıkı sıkıya bağlı kölenin ahlakını temsil etmektedir. Görünürde Julie ile Jean'ın aşkının anlatıldığı oyun aslında; (Jean) sınıf atlamak ve (Julie) özgürleşebilmek için birbirlerine "muhtaç" iki insanın hikayesidir. Bu iki oyun kişisi arasında yaşanan savaşın kazananı yoktur. Sonunda istediği konuma ulaşamayan Jean, Julie'yi intihara sürükler. Bu bağlamda oyun "tahrip edici tutkuları toplumsal sınıflar arasında vuku bulan bir mücadeleyle bağlantılı olarak ele alır" (Williams, 2018, s. 167).

Natüralizm etkisinde yazılmış *Matmazel Julie* oyunu insan-doğa ilişkisinin bir uzantısı olarak görülebilir. Natüralizmin insanı doğanın bir parçası olarak ele alıp deney ve gözleme dayalı açıklamada bulunmaya çalışması, Darwin'in kalıtımla gelen özellikler olduğu düşüncesiyle birlikte çevrenin insan üzerindeki etkisi ve yazgısı, yani temelde iç ve dış koşulların neden sonuç ilişkisine odaklanmaları (Şener, 2017, s. 176-181) *Matmazel Julie* oyununun olay örgüsünün çıkış noktasını oluşturur. Oyun, eril ideolojinin norm ve yaptırımlarının kadınlar üzerindeki tahakkümünü dönemin ana akım düşünce anlayışı ile yansıtmaktadır. Dönemin egemen kültürü kadınların ilkel doğayla bağlantısına vurgu yaparak mitler üretmektedir. Seksolojinin egemen kültüre sağladığı zemin ile kadınların evrim sürecinde erkeklerden geri kaldığı konusunda ortaklaşmaları bu tahakkümü meşru hale getirir (Berkay, 2015, s. 136).

Doğa yasalarının belirleyiciliğinin oyunun pek çok yerinde oyun kişilerinin kararlarını yönlendirmesinde etkili olduğu görülmektedir. Yazarın natüralizm etkisini yansıttığı en önemli göstergelerden biri ise *Matmazel Julie*'nin annesinin Kont'un otoritesini reddetmesidir. Zira *Matmazel Julie*'nin erkeklere olan bakış açısını şekillendiren fenomenin çevre ve kalıtım bağlamında annesi olduğuna işaret edilmektedir. Diğer taraftan bu durum toplumsal çözülmenin bir uzantısı olarak Kont'un toplumsal konumunun da etkilenmesiyle sonuçlanır. Oyundaki önemli bir diğer gösterge ise kafeste tıklıp kalmış olmasıyla Julie'nin temsiliyeti olarak görülebilecek kuştur.

Oyunun arzuların açığa çıktığı, doğanın dönüştüğü yaz gündönümü gecesinin yaşandığı süreci kapsamı da çevrenin bu ilişki üzerindeki etkisini göstermesi açısından önemlidir. Bu bağlamda oyunu "cinselliğin heyecanı, ölümün dansı" (Williams, 2018, s. 169) olarak tanımlamamıza olanak tanır. Stringberg'in alt sınıfa ait bir mekân olan mutfağı seçmesi ise *Matmazel Julie*'nin konumunu reddettiğine işaret eder. Strinberg, *Matmazel Julie*'nin önsözünde bunu şu şekilde ifade etmiştir (Strindberg, 1888/2012a, s. 7-8):

Ben, Matmazel Julie'nin trajik alinyazısının, birçok nedenlerin sonucu olduğunu düşünüyorum: Annenin kişiliği, babanın kızını yanlış yetiştirisi, kendi yaratılışı, nişanlisinin güçsüz, yozlaşmış bir kafa üzerindeki etkisi. Ayrıca, doğrudan doğruya yaz dönümü gecesinin şenlik havası, babasının yoluğu, aybaşının tutması, hayvanlara düşkünlüğü, dansın coşkusu, alacakaranlığın büyüü, çiçeklerin şehvet uyandırıcılığı bunlara eklenmelidir; son olarak da, iki kişinin bir odada yalnız kalmalarını hazırlayan olay; ayrıca, duyguları uyanmış bir adamın işini çabuk tutmak isteğini de eklemek gerekir.

Tüm bu natüralist etkide *ressentiment* duygusunun oluşumunun zeminini hazırlayacak hem iç hem dış faktörleri de görebilmekteyiz. Oyunda Beauvoir'ın ifade ettiği şekilde kadını özerk bir özgürlükle içkinliğe mahkûm eden erkek egemen bakış açısı kadını köle konumuna yerleştirir. Aşkın konumundaki erkeğin ise hegemonik erkeklik ile sınıfsallaştırılarak kendinde varlıktan kendi için varlığa geçmesi engellenir. Bu durum Hegel'in köle-efendi diyalektiği ile anlamlı hale gelir. Kont hem sınıfsal olarak hem de ataerkinin meşruiyet dolayımında piramidin en üstünde bulunur. Kont, hem Nietzscheci hem de Hegelyen köle-efendi ilişkisi içinde soyludur ve efendi ahlakına sahiptir.

Kristin ise, -Beauvoir'ın ifade ettiği şekliyle- hem kendi sınıfını kabullenmesinden hem de toplumsal cinsiyet normlarını içselleştirmesinden dolayı köle-efendi diyalektiğinde köleliği kabullenmiş ve ahlaki normlara sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Sosyal Darwinist bir noktadan ele alındığında ulaşamayacağı üst konum, hayatta kalabilmek için Hegelyen bir bakış ile kendi yerini kabullenmesine yol açar. Kristin'in muhafazakâr kimliği, ölümden sonra iyi bir yaşamla ödüllendirileceği inancıyla *ressentimenta* dönüşmez. Dolayısıyla Nietzscheci anlamda soylu ahlakla bir problemi yoktur.

Scheler, Hıristiyan ahlakının, ardından bu ahlakın Fransız Devrimi ile yerini alan burjuva ahlakının *ressentiment*da kök saldıığını söylemektedir (1912/2015, s. 81). Yani Scheler Hıristiyan ahlakının temelinde *ressentiment*ın olmadığını ancak Hıristiyan ahlakının sevgi anlayışını kullanarak *ressentiment* yarattığını söylemektedir. Çünkü "zayıflık, korku, endişe ve kölece bir mizaç onun bu değerlere ulaşmasına engel olur" (Scheler, 1912/2015, s. 74). Bu bağlamda Kristin'in oyundaki konumunu ve *ressentiment* oluşumundaki engelini şu şekilde özetleyebiliriz: "Böylesine bir onur ve ahlaklılık gerçekte de hazindir, çünkü köleliğin insanın yüreğinden gelen daha iyiye ve daha yukarıya ulaşma isteğini nasıl yok ettiğini gösterir. Kristin gibiler toplumsal gelişimin önündeki en büyük engeli, sınıflar arası çatışmanın çıkmazını temsil ederler" (Goldman, 1914/2013, s. 45).

Bu bağlamda oyunda Julie'nin de Jean'ın da hem sınıfsal olarak hem

toplumsal cinsiyet uzantısı dolayımında (ataerkil normlar) birbirleri ile girdiği çatışmada Nietzscheci efendi-köle ahlakının aynı bedende bulunduğu izlenir. Julie'nin toplumsal cinsiyet, sosyal statü ve aşk ilişkisinden kaynaklı uğradığı tahakküm ile Jean'ın sınıfından kaynaklı egemenlik altında olması her iki karakteri de *ressentiment* kavramıyla okumaya elverişli kılar. Kristin ile nişanlı olmasına rağmen temel motivasyonu sınıf atlayabilmek olan Jean ile Julie arasında "aşk" ve/veya "arzu" ile oluşturulmuş otorite oyunu, Kont'un onların üzerindeki baskısının uzantısında açığa çıkar. Kont ve Kristin ise hem sınıfsal hem de toplumsal cinsiyet bağlamında *ressentiment*'in olduğu özneler değil, *ressentimenta* kaynaklık eden nesne ve/veya aracı konumundadırlar. Bu bağlamda Julie'nin de Jean'ın da toplumsal cinsiyete bağlı olarak yaşadıkları *ressentiment*, dramatik yönelişlerinin farklı olmasından dolayı ayrı ayrı ele alınmıştır.

Julie'nin *Ressentiment*

On yedinci yüzyılın başından itibaren burjuvazinin ortaya çıkışıyla birlikte burjuva toplumunun değer ve normlarına göre oluşturulan ahlaki paradigma Viktorya Dönemi'nin en belirgin unsurlarından biri olmuştur. Burjuva toplumunun egemen kimliğini oluşturan beyaz, Hristiyan, orta sınıf erkeklere karşı tüm "ötekiler" bu normların uygulayıcısı olmak durumundadır (Oranlı, 2017, s. 339-340). Oyunun yazıldığı dönemin Süfrajete Hareketi⁵'nin güçlü olduğu ve kadın-erkek eşitliğinin tartışıldığı yıllara tekabül etmesi Matmazel Julie karakterinin oluşumunda önemli bir etkidir. Süfrajete Hareketi ve dönemin toplumsal cinsiyete dair yaklaşımı oyunda Julie'nin annesi üzerinden yansıtılmaktadır. Julie oyunda annesinden şu şekilde bahsetmektedir:

JULIE: (...) Annem doğuştan asil değilmiş, halktan biriymiş. Zamanın popüler fikirlerini öğrenerek yetişmiş; eşitlik, kadınların özgürlüğü falan. Evliliğe kesinlikle karşıymış. Bu yüzden, babam ona evlenme teklif edince onunla evlenmeyeceğini söylemiş. Nitekim evlenmemiş de. Ben dünyaya gelmişim. Herhalde annem istememiştir beni. Annem beni 'çocukların doğal hali' dediği şeye uygun yetiştirmek istedi. Erkek çocuklara öğretilen her şey bana da öğretiliyordu ki kadınların erkeklerden aşağı kalır yanı olmadığını kanıtlayayım. Erkek kıyafetleri giyiyor, at binmeyi öğreniyordum ama ineklerin yanına yaklaşmam yasaktı. Atı kaşağılamam, eğerlemem, sonra da binmem bekleniyordu. Hatta toprağı işlemeyi bile öğretiyorlardı. Malikânemizde erkeklere kadın işleri, kadınlara erkek işleri verilmişti (Strindberg, 1888/2012b, s. 37-38).

Kalıtım ve çevrenin etkisi Darwinist bir bakışla Julie'nin, annesinin kızı olduğu,

5 Süfrajete Hareketi, temelde kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olmak ve oy kullanma haklarını kazanmak için düzenledikleri eylemlerdir.

ona benzerliği üzerinden verilmektedir. Annesinin toplumsal cinsiyet normlarına karşı duruşu ve bir erkeğin boyunduruğu altına girmek istemese de yaptığı evlilikle savunduğu değerlerin tersi eylemlerde bulunması sonucu yaşadığı bunalım evi yakmasıyla sonuçlanmıştır. Aşığına elindeki tüm parayı daha önce veren anneden dolayı evin onarımı için gereken maddi destek ise aslında kendisine ait olan parayı borç olarak aldıkları Kont'a aittir. Julie'nin çocukluğu annesi ile babası arasındaki güç ilişkisine tanık olarak geçmiştir. Julie'nin annesine hiçbir erkeğin boyunduruğu altına girmemek için verdiği söz kalmıştır. Kalıtımın ve çevrenin etkisi bu unsurlar doğrultusunda gelişmiştir (Tüfekçi, 2003, s. 63-64).

JEAN: Bizim hanım bazı konularda pek titizdir ama her konuda değil. Kontes de sağlığında tıpkı böyleydi. Evde kendini en rahat hissettiği yerler mutfakla ahırdı ama hayatta tek atın çektiği arabaya binmezdi. Giysilerinin manşetleri pislik içinde olurdu ama düğmelerinde mutlaka Kont'un arması bulunurdu. Matmazel Julie de tıpkı onun gibi (Strindberg, 1888/2012b, s. 5).

Julie'nin annesine benzerliği yalnızca toplumsal alanda değil, toplumsal cinsiyet hiyerarşisi için de geçerlidir. Nişanlısından annesine verdiği sözü tutup erkeğin boyunduruğuna girmemek için ayrılmış olması bu duruma örnektir. Aynı zamanda erkek egemen normlara bir başkaldırı olarak Julie'nin *ressentimentı* çevre ve kalıtımın etkisiyle annesinden mirastır denilebilir.

JEAN: (...) Bekar bir hanımın (boğazını temizler) babasıyla akrabalarını ziyarete gitmektense burada bizim gibilerle kalmak istemesi de tuhaf, öyle değil mi?
KRİSTİN: O delikanlıyla olanlardan sonra yüzlerine bakmaya utanıyordur herhalde.
JEAN: Olabilir. Ama ne olursa olsun, adam düzgün biriydi. O iş nasıl bitti, biliyor musun Kristin? Ben her şeyi gördüm ama onlara fark ettirmedim.
KRİSTİN: Ne? Gördün mü?
JEAN: Tabii ya... Bir akşam ahırda adamı kendi tabiriyle 'eğitiyordu'. Ne yapıyordu dersin? Adamı kırbacının üzerinden atlatıyordu, tıpkı köpek eğitir gibi. İki kere atladi, ikisinde de kırbacı yedi. Üçüncüsünde kırbacı onun elinden aldı, paramparça etti. Sonra da çekip gitti" (Strindberg, 1888/2012b, s. 2-3).

Bununla birlikte yazgısının annesiyle olan benzerliği de önemlidir. Zira Julie başta Jean'ın aşkına inanarak daha sonra da Jean ile birlikte olmanın utancıyla kaçabilmek için elindeki parayı alıp Jean'a vermeye hazırdır. Ancak diğer taraftan Julie babasının da kızdır. Kont'un kızı olmasından kaynaklı verili statüsü toplumsal olarak Julie'yi, kadının ekonomik özgürlüğünün olmamasından kaynaklı statüsünü belirleyen erkek olduğu görüşünden yola çıkarak ikincilleştirir (Donovan, 2015, s. 152). Julie, Kont'a karşı hissettiklerini şu şekilde ifade eder:

JULIE: Sevdim, hem de çok sevdim, ama ondan nefret de ettim herhalde. Ben farkına bile varmadan öyle oldu sanırım. Ama bana kendi cinsimden nefret etmeyi öğreten, beni yarı erkek yarı kadın olarak yetiştiren de oydu!

Bu olanlar kimin suçu? Annemin mi? Babamın mı? Benim mi? Neden, benim bu hayatta kendime ait hiçbir şeyim yok ki! Babamdan almadığım tek bir düşüncem, annemden almadığım tek bir duygum yok (Strindberg, 1888/2012b, s. 60-61).

Julie'nin annesi ile babasının arasında kalması onun özgürlüğünün çevrenin etkisiyle şekillenmesine neden olur. Kont ile annesi arasında kalan Julie için kendini var etmek imkânsız hale gelir. Dolayısıyla Kont'tan kaynaklı olarak Julie'nin ekonomik özgürlüğü de yoktur. Nietzsche'nin belirttiği hem köle hem efendi ahlakının aynı bedende bulunabileceği söylemi, Julie'nin babası ile Jean arasındaki ilişkide görülmektedir.

JULIE: Otur o halde. Dur bir dakika! Önce bana içecek bir şey verebilir misiniz?
JEAN: Buz kutusunda ne var, bilmiyorum. Korkarım sadece bira var.
JULIE: 'Sadece' mi? Ben sade ve basit şeylerden hoşlanırım, birayı şaraba tercih ederim (Strindberg, 1888/2012b, s. 12).

Julie'nin verili statüsünü kabul etmek istememesi ve alt sınıfla kurduğu ilişki ile Julie'nin babasından kaynaklı toplumla kurduğu ilişkide özgürlüğünün ol(a)mayışı onun mecburen kurduğu otoriteye meşruiyetle bağlanmasına yol açar. Babasının otoritesine karşı –ki bu bir erkeğin otoritesidir ve annesi tarafından kabul edilmemiştir– Kont'a karşı duyduğu *ressentimentı* meydana getirir. Çünkü kadın olarak otoritenin aşkın konumuna verili statüsüne rağmen yükselmez. Dolayısıyla köle konumunda hayatını üst otoriteye karşı korumak durumundadır.

Toplumsal normlar ise Julie'yi makro ölçekte çevrelemektedir. Jean ile ilgilenmesine rağmen yine de ipler Julie'nin elindedir. Statüsünü ve efendi konumunu korumaktadır.

JULIE: (...) Siz içmeyecek misiniz?
JEAN: Biraya pek düşkün değilimdir ama siz emrederseniz içerim tabii.
JULIE: Emir mi? Bence kibar bir bey, yanındaki hanıma eşlik etmeli.
JEAN: Evet, doğrusu budur. (bir şişe daha açar ve bir bardak alır)
JULIE: Şimdi şerefime kadeh kaldır. (Jean duraksar) Koca adamsın, utanacak değilsin herhalde?
JEAN: (sahte bir ciddiyetle yere diz çöker ve kadehini kaldırır): Hanımefendinin şerefine.
JULIE: Bravo! Ayakkabılarımı da öpeceksiniz ki tam olsun. (Jean bir an duraksar, sonra Matmazel Julie'nin ayağını tutup dudaklarını hafifçe değdirir) Mükemmel! Siz oyuncu olmalıydınız.
JEAN: (ayağa kalkarak) Yeter artık Matmazel. Biri görebilir.
JULIE: Görseler ne olur?
JEAN: Milletin ağzına laf veririz, o olur! Daha biraz önce nasıl ileri geri konuşuyorlardı, bir duysanız... (Strindberg, 1888/2012b, s. 12-13).

Ancak Julie'nin Jean ile kurduğu aşk ilişkisi Kont ile benzer bir tahakküm ilişkisi yaşamasına yol açar. Aşk ilişkisinden doğan tahakküm, sınırların ve toplumsal normların Julie tarafından kaldırılmasına ancak yine de onun bir erkeğin

egemenliğine sürüklenmesine neden olur. Julie'nin özgürleşme isteği, onun aşkın konuma geçebilme ihtimaliyle harmanlanır. Tüm baskılardan ve geçmişinden kaçabilme ihtimali Jean'ın hayallerine ortak olmasına böylece konumunu bırakarak kendini Jean'ın aşkına bırakmasına neden olur.

JEAN: Ben bir otel açacağım. Her şey birinci sınıf olacak, müşteriler dahil.
JULIE: Otel mi?
JEAN: Evet! Hayatımızı yaşayacağız. Sıklımaya, üzölmeye vakit olmayacak.
(...) Yaşamak diye ben buna derim!
JULIE: İyi güzel de ben ne olacağım?
JEAN: Siz de evin hanımı, en güzel süsü olacaksınız. Sizin güzelliğinizle, sizin görgünüzle başarısız olmamız mümkün değil! Çok başarılı olacağız! Çalışma odanızda bir kraliçe gibi oturup tek bir düğmeye basarak köleleri işe koşacaksınız. Misafirler önce sizin tahtınızın önünde incelemeye tabi olacaklar. Servetlerini ürkekçe önünüze serecekler. (...) Hadi gidelim buradan! (cebinden bir tarife çıkarır) Hemen, bir sonraki trenle gidelim! (...)
JULIE: Peki, tamam. Ama bana biraz cesaret vermen gerek, Jean. Beni sevdiğini söyle. Gel, beni kollarına al.
JEAN: (kararsız) İsterdim ama buna cesaret edemem. Tekrar bu evde olmaz. Şüphesiz ki sizi seviyorum. Yoksa sizin bundan şüpheniz mi var?
JULIE: (mahçup, gerçekten kadınca hislerle) Siz mi! Bana sen diye hitap et. Artık seninle aramızda bir sınır kalmadı. Bana sen de! (Strindberg, 1888/2012b, s. 26-27).

Aşkın yarattığı tahakküm, sınıfsal farklılıkları olan iki karakter için sürekli yer değiştirir ve ezen-ezilen dengesi tersine döner. Julie'nin Jean'a olan duygusal hisleri artık aralarındaki efendi-köle diyalektiğini tersine çevirmiştir. Jean seçkin ve kontrolü elinde tutan egemen güç, Julie ise egemenliğe boyun eğen kişi haline gelmiştir. Annesine verdiği sözü tutamayarak Jean karşısında köle konumuna düşen Julie, statüsüyle Beauvoir'ın kavramsallaştırmasıyla Jean karşısında aşkın konumda olmasına rağmen bu durumu korumayı başaramaz. Çünkü cinsel birliktelik yaşadığı alt sınıfın artık onu bir fetih gibi görmesi, Julie'nin konumunu koruyamamasıyla sonuçlanmıştır.

Cinselliğin tahakküm ilişkisine dayalı olması ve teslimiyetin tek taraflı yaşanması, kadınları erkekler tarafından fetih yapacakları nesnelere olarak görmeleri, cinsel edimin mülkiyet, sahip olma ile ilişkili olmasından kaynaklanır (Bourdieu, 2014, s. 33-34). Schopenhaur (1818/2019) *Aşkın Metafizigi* eserinde erkeğin doğası için kadını kandırmak pahasına gönlünü çalmasının türün bir gereği olduğunu zira kadının doğurganlığı ile erkeğin üreme arzusu ile ilgili olduğunu ve cinsel aşkın, âşık olunan kişiye karşı nefreti de besleyebileceğini söyler.

JEAN: Sana acıdığımı inkâr edemem. Artık söyleyebilirim. Soğanların arasında yatarken kafamı kaldırdığımda güllerin içinde seni gördüğümde, bütün erkek çocukların aklından nasıl müstehcen şeyler geçerse benim de aklımdan onlar geçti.
JULIE: Sonra da benim uğrumda ölmek mi istediniz!
JEAN: Yulafların içinde mi? Hikayeydi o.
JULIE: Hepsi yalan mıydı yani?

JEAN: (uykusu gelmeye başlar) Öyle sayılır. Gazetede öyle bir haber okumuştum sanırım. Bir baca temizleyicisi, kızın biri çocuğuna nafaka vermediği için kendisine dava açınca mürver çiçeği dolu bir tahta sandığa girmiş.

JULIE: İşte masken düştü!

JEAN: Bir şey uydurmak zorundaydım, kadınlar böyle şatafatlı laflara bayılırlar (Strindberg, 1888/2012b, s. 32-33).

Julie'nin Jean'a söyledikleri aşkın tahakkümünden kaynaklanmaktadır. Bu durum, Jean'ın Matmazel Julie'yi aşkına inandırmak için söyledikleri ile Julie'nin birlikte kaçmak konusundaki tartışmasında verilmektedir. Jean üzerinde hem sınıfsal olarak hem de duygusal olarak üstün olduğunu düşünen Julie'nin, yaşanılan aşk ilişkisinde mağdur olması ve üstünlüğünü kaybetmesi Jean'a olan *ressentiment*'in da kaynaklarından biridir. Zira Julie, efendi konumundan köle konumuna geçmiştir ve bir çıkış yolu da yoktur.

JULIE: Bu evde sizinle dost hayatı yaşayacağımı mı sanıyorsunuz? Millet de arkadan konuşup duracak, öyle mi! Bu olaydan sonra babamın yüzüne bakabilir miyim sanıyorsunuz? Hayır, götürün beni buradan. Böyle bir rezaleti kaldıramam. Allahım, ne yaptım ben? Allahım! Allahım!

(Matmazel Julie ağlamaya başlar.)

JEAN: Hah, başladık. Ne yaptınız ki siz? Bir sürü başka kızın yaptığından daha beter bir şey yapmadınız.

JULIE: Artık benden tiksiniyorsunuz işte. (isterik bir şekilde bağırarak) Düşmüş bir kadın olacağım! Düşmüş bir kadın olacağım!

JEAN: Benim olduğum yere kadar düşün, ben sizi kaldırıyorum.

JULIE: Nasıl şeytani bir güç itti beni size? Güçlünün zayıf üzerindeki cazibesi miydi bu, yoksa ayağa kalkınların düşenler üzerindeki cazibesi mi? Yoksa aşk mıydı? Bu şey aşk mıydı? Siz aşk nedir, bilir misiniz? (Strindberg, 1888/2012b, s. 30)

Ancak Julie'nin kafesteki kuşunun Jean tarafından öldürülmesi Julie için sonun başlangıcıdır. Zira Julie de kafesteki kuşu gibi ölüme sürüklenen bir yazgının içindedir. Onu eyleme geçiren son nokta da budur.

JULIE: (...) Beni zayıf sanıyorsun, sırf rahmim hayat meyvesini vermek için senin tohumlarını arzuluyordu diye seni sevdiğimi sanıyorsun! Senin dölünün yüreğimin altında taşımak, onu kendi kanımla doyurmak, senin çocuklarını doğurup ismini almak istediğimi mi sanıyorsun? Sahi senin adın ne? Bugüne dek soyadını duymadım, hatta belki yoktur bile. Hırsızın karısı, kapıcının karısı falan diye çağıracaklar herhalde beni. Boynunda benim tasmamla gezen köpek! Düşmelerinde benim armamı taşıyan uşak parçası! Bir de seni aşçımınla paylaşıp kendi hizmetkârımı mı kıskanacağım? (Strindberg, 1888/2012b, s. 53).

Julie'nin tekrar efendi konuma geldiği bu örnek, *ressentiment* kavramını taşımasının yanında Zizek'in (2003) *Kırlıgan Mutlak* kitabında belirttiği ötekinin mağdur olduğu sürece iyi olduğu, aktör mağdur gibi davranmadığında ise "kötü" ötekiye dönüştüğü söylemiyle de örtüşmektedir (s. 71). Julie aşk ilişkisinin tahakkümünden kurtulup sınıfına ait davrandığında efendi konumunu yineler. Ancak üstünlüğünü korumayı başaramaz.

Julie tüm bu ikili ilişkilerin yanında toplumsal normlarla ve bakış açısıyla da ablukaya alınmıştır. Hem sınıfsal olarak kabul görmeyecek bir birliktelik yaşaması hem de verili statüsü oyununda, Julie ile Jean'ın kaçma planlarında görülmektedir. Jean kaçmak için Julie'nin para bulması gerektiğini söylediğinde Julie'nin bulamayacağını söylemesi ve akabinde geçen konuşmada Julie'nin *dişil ressentiment*ın oluşmasına neden olan toplumsal ahlak yasalarının ağırlığını görürüz. Julie'nin *dişil ressentimentı* yalnızca toplumsal normlarla alakalı değildir, oyuna göre annesinin mirası olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kristin toplumu temsil etmektedir. Sınıfını kabullenmiş olmasına rağmen efendisinin toplumsal ahlak yasalarına karşı yaptığı davranışlara karşı susamaz duruma gelir.

KRISTIN: Söyle bakalım, beni bunun aşçısı mı yapacaktın sen?

JEAN: (sert) Hanımın hakkında konuşurken düzgün bir dil kullan, lütfen.

KRISTIN: Hanımım mı!

JEAN: Evet, hanımın.

KRISTIN: Vay vay vay, söyleyene bak hele!

JEAN: Biraz daha az konuşup biraz daha çok dinlesen iyi olacak. Matmazel Julie senin hanımın. Ona saygısızlık etmene sebep olan şey her neyse, dön bir kendine bak.

KRISTIN: Benim kendime saygım var.

JEAN: Ama başkalarına saygısızlık ediyorsun!

KRISTIN: Kendimi küçük düşüremem. Sen bugüne kadar Kont'un aşçısının seyisle veya domuz çobaniyla kırıttırdığını nerede gördün? Söylesene! (Strindberg, 1888/2012b, s. 57-58).

Julie'nin Jean ile olan ilişkisinin sonucu olarak toplumu temsil eden Kristin, konumuna rağmen Julie karşısında efendi konumuna dönüşmeye başlar. Julie kendi konumunu koruyabilmek için Jean'ın onun üzerinde kurduğu tahakkümü işletmeye çalışarak başka bir şehirde otel açma isteğinden bahseder. Ancak Kristin, "iyi bir Hristiyan" olarak, bunu kabul etmez çünkü köle konumundan çıkmak gibi bir amaç içinde değildir. Böylece Julie toplumsal alana sıkışmış bir kadın olarak *dişil ressentimentı* ortaya koyar.

Son tahlilde Jean ile yaşadığı ilişkinin annesi ile babasının yaşadığı ilişkiye olan benzerliği ve köle-efendi diyalektiği çerçevesinde bir güç savaşına dönüşmesi, toplumsal normların dayattığı baskı ve babasının otoritesi Julie'nin *ressentimentı*ı oluşturan üç önemli faktördür. Bununla birlikte çevre ve kalıtımın da etkisinin görüldüğü oyunda bir anlamda annesinin *ressentimentı* Julie'nin mirası olarak da değerlendirilebilir. Sosyal darwinizm açısından Julie'nin yıkımı kalıtımın da etkisiyle çevreye uyum sağlayamaması ve hem kadın hem öteki olarak güçsüz kalıp ezilmesinin bir sonucudur. Hegelyen bir biçimde eski nişanlısı ve Kristin ile olan ilişkisinde efendi konumunda olan Julie, Nietzsche'nin efendi ve köle ahlakının aynı bedende

buluşabileceği görüşünden hareketle Jean ve Kont'a karşı köle konumundadır. Böylece Julie hem efendi ahlakını hem köle ahlakını aynı bedende buluşturur. Beauvoir'ın kadının içkinliğe mahkûm olduğu görüşüyle kendi varoluşuna duyduğu öfke Scheler'in "dişil ressentiment" kavramıyla örtüşür. Beauvoir'ın söylemindeki içkinlikten aşkınlığa, kendinde varlıktan kendi için varlığa geçmesi için ötekiliği reddetmesi Matmazel Julie'nin intiharıyla sonuçlanır ki bu durum hem varlık olmak isteyen Julie'nin eylemde bulunmasının nedeni hem de *ressentimentı* oluşturan yan duyguların sonucudur.

Jean'ın Ressentimentı

Jean, evin uşağıdır ve alt sınıfa mensuptur. Toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde ise alt sınıfta olmasından dolayı hegemonik erkeğin (Kont) tahakkümü altında ezilmektedir. Diğer taraftan bu erkeklığı yaşamaya çalışmakta ve eril tahakkümü Julie ve Kristin üzerinden gerçekleştirmektedir. Jean sınıfını kabullenmek istemez. Jean'ın Fransızca bilmesi, yemek zevkleri, tabağın ısıtılmasını istemesi, bira yerine şarap içmesi onun üst sınıf zevkleri olduğunu ve sınıfına ait davranmak istemediğini gösterir.

JEAN: (...) Yiyecek güzel bir şey var mı, Kristin?

KRISTIN: (tavadan tabağa bir şey alıp Jean'ın önüne koyar) Bir parça böbrek var, senin için ayırdım.

JEAN: (yemeği koklar) Nefis! İşte buna delice derim ben! (tabağa dokunur) Ama tabağı ısıtsan iyi olurdu.

KRISTIN: Sen de bir başladın mı Kont'tan beter oluyorsun.

(...)

(Jean yemeğini yer. Kristin dolaptan bir şişe bira çıkarır)

JEAN: Yaz gündönümü gecesinde biraz mı içeceğim! Sağ ol, kalsın! Ben daha iyisini bulurum. (bir çekmeceyi açar ve altın mühürlü bir kırmızı şarap şişesi çıkarır) Bak, altın mühürlü! Bana bir kadeh ver. Şarap kadehi olsun tabii, doğru düzgün içeyim şunu (Strindberg, 1888/2012b, s. 3-4).

Jean'ın sınıfını kabul etmek istememesi onun kendini geliştirmiş biri olmasına rağmen hapsoldüğü sınıfın hiyerarşisine olan öfkesini de beraberinde getirir. Sınıf atlamak üzerine kurduğu hayaller Jean'ın yalnızca toplumsal konumunun değil, erkeklik konumunun da yükselmesini istediği anlamına gelir.

JEAN: (...) Başka bir ülkeye, cumhuriyet idaresinde bir yere bir gidelim, göreceksiniz üniformalı kapıcımın bile önünde eğilecekler. Birileri yine eğilecek ama bu ben olmayacağım, göreceksiniz! Ben bu hayat için yaratılmamışım. Benim kumaşım iyi, kişiliğim iyi. İlk dalı bir tutabilsem tırmanacağım. Belki bugün uşağım ama seneye otel sahibi olacağım. On yıl içinde bir ömür yetecek kadar para biriktireceğim ve Romanya'ya gidip kendime bir unvan satın alacağım. Belki de, belki de diyorum, son günlerimi bir Kont olarak geçireceğim (Strindberg, 1888/2012b, s. 28).

Ancak sınıf atlayamayacak olması ve Kont'un hep üstünde olan gölgesi

Jean'ın mütemadiyen korku içinde beklemesine neden olmaktadır. Kont'un zili çalmasıyla ceketini değiştirip cevap vermesi, uşak üniformasının ağırlığını hissetmesine neden olur. Kont'a karşı sorgusuz itaati Jean'a konumunu hatırlatır. Hegel'in köle-efendi diyalektiğinde görüldüğü gibi Jean hayatta kalabilmek için efendisine karşı büyük bir saygı duymak zorundadır.

JEAN: (...) Bir de Kont var. Ömrümde onun gibi birini daha tanımadım, kimseye de o kadar saygı duymadım. İskemlede eldivenlerini bile görsem kendimi küçücük hissederim. Onun zilini duydum mu ürkek bir at gibi sıçırım. Şimdi bile onun dimdik duran çizmelerini gördükçe sanki bir şeyler benim belimi büküyor (Strindberg, 1888/2012b, s. 27).

Kont'un yarattığı ve Jean'ın içselleştirdiği hegemonya nedeniyle Jean, Beauvoir'ın kavramsallaştırmasıyla her ne kadar toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde aşkın bir varlık dahi olsa hegemonik erkeklik içinde içkin bir varlığa dönüşmektedir. Bu bağlamda Jean'ın Kont'a duyduğu korku, onun *ressentiment*'inin etkendir. Toplumsal normlarla ablukaya alınmış olması onun eylemini gerçekleştirememesinin de nedenidir. Matmazel Julie ile yaşadığı ilişkide de Kont'un varlığını ve toplumsal normların baskısını hisseder. Hiyerarşik olarak dans etmek için bile sınıfsal farklar gözetilmek zorundadır. Bu bağlamda sınıfını kabullenmek istemeyişi ve imrendiği ancak ulaşamadığı sınıfa karşı duyduğu *varoluşsal haset* Jean'ın *ressentiment*'inin temel noktasıdır.

JEAN: Matmazel Julie, saygısızlık etmek gibi olmasın ama aynı kavalyeyle üst üste iki defa dans etmeniz doğru olur mu? Hele ki insanlar her şeyi yanlış anlamaya bu kadar meraklıyken.

JULIE: (hiddetle) Neyi yanlış anlayacaklarmış? Ne diyor bu adam?

JEAN: (itaatkâr) Beni anlamak istemiyorsunuz, kendimi daha net ifade edeyim. Bu büyük şerefi bekleyen başkaları varken sizden aşağı tabakadan birini tercih etmeniz hoş olmaz.

JULIE: Tercih mi? Bu adamın aklından neler geçiyor böyle! Diyecek söz bulamıyorum! Ben, bu evin hanımı olarak hizmetkârlarımın dansını şerefendiriyorum. Gerçekten dans etmek istediğime göre, dansı idare edebilecek birini bulmam lazım ki millet bana gülmesin.

JEAN: Hizmetinizdeyim, hanımefendi. Emirlerinizi bekliyorum" (Strindberg, 1888/2012b, s. 7).

Julie'ye karşı sınıfsal olarak köle olma durumu her ne kadar Kont'tan kaynaklı olsa da, Jean buna uymak zorundadır. Julie'nin verili statüsü Jean'ın etkin bir rol oynamasının önünde engeldir. Toplumsal olarak yapılan bu baskı da Jean'ı *ressentimenta* götüren diğer bir etkendir. Ancak Julie'nin kendi konumundan vazgeçmesiyle diyalektik tersine işlemeye başlayabilir.

JULIE: (...) (Jean'a elini uzatır) Hadi, gel benimle leylak topla.

JEAN: Hanımımmla mı gideceğim?

JULIE: Eve! Benimle!

JEAN: Ama bu mümkün değil! Kesinlikle olmaz!

JULIE: Neden olmaz diyorsunuz, anlamıyorum. Şey zannetmiyorsunuz herhalde...
JEAN: Ben zannetmiyorum ama millet zanneder.
JULIE: Ne zannedecekler? Gönlümü uşağa kaptırdığımı mı?
JEAN: Beni hadsiz sanmayın ama bunlar görülmedik şeyler değil. Hem bu insanların hiçbir şeye saygısı yok.
JULIE: Tam bir aristokratsınız!
JEAN: Evet, öyleyimdir.
JULIE: Peki, ya ben mevkiimden inmeyi tercih edersem?" (Strindberg, 1888/2012b, s. 14).

Bunun yanında Julie ile kurduğu ilişkide baskın taraf olması, egemen erkek kültürünün bir uzantısı olarak sınıfına rağmen tahakkümünü meşrulaştırmasıyla sonuçlanır. Bunun en önemli yöntemlerinden birisi de aşktır. "Cinsel aşkın, bu aşkın duyulduğu varlığa karşı en şiddetli nefretin hissedilmesiyle de bağdaşabilir" (Schopenhauer, 1818/2019, s. 59). Jean'ın, Julie'yi elde etmeye çalışırken aşk ve arzu ile ona yaklaşması, Julie'ye karşı sınıfsal bir öfke beslemesi onu elde edebilmesindeki temel motivasyondur. Jean'ın Julie'yi elde etmek için anlattığı hikâyede bu türden bir ilişkiden bahsedilebilir.

JEAN: Malikânenin içine hiç girmemiştım. Kiliseden başka bir yer görmemiştım. Burası çok güzeldi. Ne yaparsam yapayım hep orası aklıma düşüyordu. O lüksün fadına bir defa olsun varma arzusu düştü içime günden güne. *Enfin!* İçeri girdim, gördüm ve hayran kaldım. Sonra birinin geldiğini gördüm. Kibarlar için tek bir çıkış vardı fakat benim çıkabileceğim yol başkaydı. O yolu seçmekten başka çarem yoktu. Koştum, atlayıp ahududu çalılarının içine düştüm. Çilek tarhını geçip gül bahçesine vardım. Orada pembe bir elbise ve beyaz çoraplar gördüm. O sizdiniz! Yabani otların arasına, devedikenlerinin, pis kokan ıslak toprağın içine düştüm. Sizi güllerin arasında görünce dedim ki, 'Bir hırsız cennete gidip meleklerle yaşar ama bir rençperin oğlu bu dünyada parka gidip de Kont'un kızıyla oynayamaz' (Strindberg, 1888/2012b, s. 20).

Hem sınıfına ait bilgi vermesi hem de Julie'ye çocukluğundan beri âşık olduğunu söylemesi Freire'nin (1991) *Ezilenlerin Pedagojisi*'nde boyun eğdirmek için manipülasyon, fethetmek, ötekileştirmek gibi unsurların kullanıldığından bahsetmesiyle örtüşmektedir. Ezilenlerin yaşadığı tahakküm, söylem ile üretilir. Aşk bu noktada bir manipülasyon aracı olmakla beraber Jean'ın Julie üzerinde kurduğu tahakküm de söylem üzerinden gerçekleşmesiyle bir çeşit fetihtir.

JULIE: (daha önceki gibi) Yurt dışına gidip evlenmek ve boşanmaktan başka çıkış yolumuz var mı?
JEAN: Ya ben alt sınıfa mensup biriyle evlenmeyi kabul etmezsem?
JULIE: Senden alt sınıftan biriyle mi?..
JEAN: Evet, öyle... Benim soyum seninkilerden daha üstün. Ailemde kundakçılığa karışmış kimse yok.
JULIE: Nereden biliyorsun?
JEAN: Aksini kanıtlayamazsın, çünkü bizim polis kayıtları dışında bir aile seçeremiz yok. Ama ben, salonda duran bir kitapta senin aile seçerene gördüm. Ailenin kurucusu kimmiş, biliyor musun? Danimarka savaş esnasında bir gece karısının kralla yatmasına izin veren bir değirmenci. Benim böyle atalarım yok. Hatta hiçbir atam yok ama ben birilerinin atası olabilirim (Strindberg, 1888/2012b, s. 42-43).

Jean'ın Julie karşısında güçlü olabileceği tek alan toplumsal cinsiyettir. Jean da efendi konumunu erkekliği üzerinden gerçekleştirir.

Kadın için şeref, negatif olarak tanımlanır ve yalnızca korunabilir ya da kaybedilebilir, zira kadının erdemi sırayla bekaret ve sadakatten ibarettir; oysa 'gerçek' bir erkek, zafer ve ayrımcılık elde etmek için kamusal alanda önüne çıkan fırsatları değerlendirmeye alma ihtiyacını hisseder (Bourdieu, 2014, s. 69).

Bu da Jean'ın Julie üzerindeki üstünlüğünü koruduğu başka bir noktadır. Julie'nin toplumsal sınıfını bir kenara koyarak Jean ile kurduğu ilişkide Jean, Julie üzerinde şeref, haysiyet gibi kavramlarla söylem üzerinden bir baskı kurar.

JULIE: Bir insan nasıl bu kadar pislığe batar!

JEAN: Onu kendine sor.

JULIE: Adi uşak! Hizmetkâr parçası! Ben konuşurken ayağı kalk!

JEAN: Uşağın dostu! Hizmetkâr parçasının metresi! Kapa çenenini ve defol git buradan! Beni adilikle suçlamak sana mı kaldı? Benim gibiler asla senin bu gece adileştiğin kadar adileşmez. Bir hizmetçi kız, bir erkeğin peşinden senin koştuğun gibi koşar mı sanıyorsun? Benim sınıfıma mensup bir kızın kendini bir erkeğe böyle sunduğunu nerede gördün? Hayvanlar ve fahişeleri saymazsak ömrümdede böyle şey görmedim ben.

JULIE: (yıkılmış) Haklısın, ez beni. Üzerime basıp geç. Ben bunu hak ettim! Rezil bir yaratığım ben. Ama yardım et bana! Bir yolu varsa bu durumdan kurtulmama yardım et! (Strindberg, 1888/2012b, s. 33-34).

Jean'ın hem sınıfsal hem de hegemonik erkeklik bağlamında Kont ile Julie arasında kurduğu ilişki Jean için de Nietzsche'nin köle-efendi ahlakının bir bedende bulunabileceğine örnektir. Kont'un dönüşüyle birlikte Jean'ın Julie üzerindeki tahakkümünü de yitirmeye başlaması ve sınıfını tekrar hatırlaması ile Kont'a duyduğu korku ve hasedin tekrarlanması -ki bu haset varoluşaldır- *ressentimentı* yeniden hatırlatır.

JEAN: Benim efendim, Jean! (tekrar dinler, seyirci Kont'un ne dediğini duymaz) Evet, efendim. (dinler) Peki efendim, derhal! (dinler) Elbette efendim, yarım saat içinde!

JULIE: (son derece kaygılı) Ne dedi? Allah'ım, ne dedi?

JEAN: Çizmelerini ve kahvesini yarım saat içinde istiyormuş.

JULIE: Yarım saat demek! Öyle yorgunum ki hiçbir şey yapacak halim yok. Tövbe edemiyorum, kaçıp gidemiyorum, yaşayamıyorum, ölemiyorum! Yardım et bana! Emir ver, ben de köpek gibi uyayım! Bana bu son iyiliği yap. Benim şerefimi, onun ismini kurtar! İradem olsa ne yapmam gerektiğini biliyorsun. Kendi iradeni kullan ve sana itaat etmem için bana emir ver!

JEAN: Neden bilmem ama şimdi benim de elimden bir şey gelmiyor. Anlamıyorum. Sanki bu ceket bana engel oluyor. Artık size emredemiyorum. Kont benimle konuştuğundan beri böyle... Açıklayamıyorum, sırtıma geçirdiğim bu uşak üniforması yüzünden herhalde. Kont şimdi inip aşağı kendi gırtlığımı kesmemi emretse hemen keserim gibi geliyor! (Strindberg, 1888/2012b, s. 61-62).

Oyunda Jean'ın Beauvoir'ın kavramsallaştırmasıyla aşkın konumda olması, yalnızca toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin belirlediği konumdadır; Kont'a karşı içkin bir varlık olarak gördüğümüz Jean, Kristin ve Julie karşısında aşkın konuma geçer.

Hegelyen bir bakışla bu diyalektik ilişki Kont'a karşı köle konumunda olan Jean'ın kadınlar karşısında efendi konumunda olmasıyla sonuçlanır. Nietzscheci ahlak felsefesinde köle ile efendi ahlakının bir bedende olabileceği görüşü Jean'ın konumunu belirleyen önemli bir durumdur. Kadınlara karşı efendi ahlakını içinde barındıran Jean, hegemonik erkekliğin de bir sonucu olarak Kont'a karşı köle ahlakını barındırır. Bu bağlamda Jean'ın sınıfsal konumu ve toplumsal cinsiyet normları bir arada düşünüldüğünde Jean'ın *ressentiment*ını oluşturan iki temel unsur olarak karşımıza çıkar. Sosyal Darwinist bir noktadan hayatta kalabilmek için güçlü olmaya çalışan Jean, çevreye uyum sağlamaya çalışır. Ancak yine çevre ve kalıtımın etkisiyle bağlı olduğu sınıftan ayrılamaz. Bu bağlamda Jean'ın *ressentiment*ı ulaşamayacağı sınıfın ve hegemonik erkekliğin sonucu olarak varoluşsalıdır.

SONUÇ

On dokuzuncu yüzyıl Sanayi Devrimi, Modernleşme gibi gelişmelerle birlikte bilimsel olarak da gelişimin hızla yaşandığı bir yüzyıldır. Döneme damgasını vuran Evrim Teorisi, Sosyal Darwinizm ve edebiyatta Naturalist-Realist akımın öncülü konumundadır. Bu gelişmelerin yanı sıra Viktorya Dönemi Ahlak Yasaları'nın etkisi ve sınıflı toplum yapısının kadını sınırlandırıcı bakışı toplumsal cinsiyet normlarını önemli ölçüde şekillendirmiştir. Ayrıca bu dönemde Süfrajete Hareketi'nin yaşanması, toplumsal cinsiyet normlarına karşı bir başkaldırının olduğunu da göstermektedir.

Tüm bu gelişmeler çerçevesinde yazılan *Matmazel Julie* oyunu natüralizmin önemli eserlerinden biri olarak çevre ve katılımın insanı şekillendirmedeki önemini sınıf ve cinsiyet çatışmasıyla yansıtır. Güç ilişkilerinin belirleyiciliği üzerine konumlandırılan oyun kişileri arasındaki çatışmanın bir çeşit efendi-köle diyalektiği olarak sürdüğü görülmektedir. Bu bağlamda çalışma Beauvoir'ın toplumsal cinsiyet yaklaşımı, Hegel'in efendi-köle diyalektiği ve Nietzsche'nin efendi-köle ahlakı ile *ressentiment* kavramını odağa almıştır.

Hegel'in efendi-köle diyalektiğinde kölenin hayatta kalmak için iktidara boyun eğdiği saptaması, Nietzsche'nin efendi-köle ahlakında bahsettiği bir beden içinde hem efendi hem köle ahlakının bulunabileceği görüşü birlikte değerlendirildiğinde oyun her iki karakter için de toplumsal cinsiyet bağlamında *ressentiment* yaşandığını göstermektedir. Beauvoir'ın kadını içkinliğe mahkûm, köle ruhuna hapsedilmiş kendinde varlık olarak görmesi, erkeğin ise aşkın bir varlık olarak kendi için varlık konumunda olması Julie ile Jean'ın *ressentiment*larını oluşturan değişkenlerin farklılığı

açısından önemlidir.

Julie verili statüsü nedeniyle üst sınıftan birisi olarak Kristin ve Jean'a karşı aşkın bir varlık olarak efendi konumundayken Kont'a karşı ve yaşadığı aşk ilişkisinden kaynaklı Jean'a karşı içkin bir varlık olarak köle konumuna da düşer. Jean ise alt sınıftan birisi olmasına nedeniyle içkin bir varlık olarak köle konumundayken toplumsal cinsiyet normlarının erkeklere tanıdığı avantajlar neticesinde aşkın bir varlık olarak efendi konumuna yükselir. Bu bağlamda aralarındaki tahakküm ilişkisi ve sürekli el değiştiren otorite, köle ile efendi ahlakının aynı bedende bulunmasına sebep olmaktadır. Julie'nin verili statüsü Jean'dan üstünken Jean'ın erkek egemen otoritesi Julie için üstünlük yaratır. Strinberg oyun kişileri arasındaki bu çatışmayı birbirleri üzerine tam anlamıyla üstünlük kuramamasıyla yansıtır. Üst otoriteyi temsil eden Kont hem Hegelyen hem Nietzscheci bağlamda efendi konumunu korurken evin aşçısı Kristin 'iyi bir Hıristiyan' olarak sınıfını ve içkin bir varlık olarak köle konumunu kabul etmiştir. Dolayısıyla hem Kont hem Kristin'in *ressentiment* yaşamaları engellenir.

Sonuç olarak Kont'un hem sınıfsal hem hegamonik erkeklik üzerinden kurduğu tahakküm Jean ve Julie için haset, korku gibi unsurlardan kaynaklı olarak *ressentimenta* dönüşür. Annesi ile Kont arasındaki çatışmaya benzer biçimde Jean ile yaşadığı aşk ve arzu ilişkisi, sınıflı toplum yapısının yarattığı baskı ve hegemonya olarak Kont'un varlığı Julie'nin *dişil ressentiment* yaşamalarıyla sonuçlanır. Bununla birlikte oyun Julie'nin annesinin baskın rolünü de bu bağlamda değerlendirmeye olanak tanıyarak Julie'nin yaşadığı *ressentiment*'in yalnızca kendi deneyimleri neticesinde değil, annesinin mirası olarak da görülmesine olanak tanır. Jean ise hegemonik erkeklikten kaynaklı, yeteneklerine rağmen sınıf atlayamayacak olmasından dolayı *varoluşsal ressentiment* yaşamaktadır. Son tahlilde, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarıyla çevrelenmiş oyun kişileri ekseninde toplumsal cinsiyet rolleri yeniden üretilirken toplumsal cinsiyete dair ayrımcılık *ressentimet* kavramıyla ortaya koyulur. Hem Julie hem de Jean'ın iktidarı tarafından konumlanması toplumsal cinsiyet rolleri ile doğrudan ilişkilidir. Zira on dokuzuncu yüzyılın bilimsel gelişmeleri ve natüralizmin etkisi toplumsal cinsiyet rolleriyle yeniden üretilmektedir. Bu bağlamda oyunun ataerkil söylemi pekiştirdiği anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Aydınalp, E. (2020). Varoluşçu Özgürlük Bağlamında Kadın: Simone de Beauvoir ve İkinci Cinsiyet. *Litera*, 30(2), 465-488.

Beauvoir, S. D. (2019). *İkinci Cinsiyet: Yaşanmış Deneyim* (Cilt 1-2, Çev. G. Savran). İstanbul: Koç Üniversitesi. (Özgün eser 1949 tarihli).

Berkay, F. (2015). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis.

Bourdieu, P. (2014). *Eril Tahakküm* (Çev. B. Yılmaz). Ankara: Bağlam.

Bumin, T. (1987). *Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. İstanbul: Alan.

Connell, R. W. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.

Darwin, C. (1976). *Türlerin Kökeni* (Çev. Ö. Ünalın). Ankara: Onur. (Özgün eser 1859 tarihli).

Donovan, J. (2015). *Feminist Teori* (Çev. A. Bora, F. Sayılan & M. A. Gevrek). İstanbul: İletişim.

Edinsel, K. (2014). *Sosyolojik Düşünce ve Çözümleme: Etkiler, Oluşum Süreçleri ve Etkiler*. 1.Cilt. İstanbul: Kabalcı.

Foucault, M. (2016). *Özne ve İktidar* (Çev. I. Ergüden & O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı.

Freire, P. (1991). *Ezilenlerin Pedagojisi* (Çev. D. Hattatoğlu). İstanbul: Metis.

Goldman, E. (2013). *Modern Tiyatronun Toplumsal Önemi* (Çev. A. K. Yoviç). İstanbul: Agora. (Özgün eser 1914 tarihli).

Kongar, E. (2013). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Remzi.

Nietzsche, F. (2000). *Ahlakın Soy Kütüğü Üstüne* (Çev. A. İnam). Ankara: Gündoğan. (Özgün eser 1887 tarihli).

Oranlı, İ. (2017). Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Irkçılık ve Kadın Hareketi. *Cogito*, 58, 339-350.

Plumwood, V. (2017). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis.

Ressentiment. (1954). *Larousse de Poche* (s. 332). Paris: Librairie Larousse.

Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim.

Sartre, J. P. (2011). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi* (Çev. G. Çankaya & A. Öz). İstanbul: İthaki.

Scheler, M. (2015). *Hınç* (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Alfa. (Özgün eser 1912 tarihlidir).

Schopenhauer, A. (2019). *Aşkın Metafiziği* (Çev. S. Hilav). İstanbul: Yapı Kredi. (Özgün eser 1818 tarihlidir).

Soloman, R. (2016). *Duygulara Sadakat: Hislerimiz, Bize Gerçekte Ne Anlatıyor?* (Çev. F. Çoban). Ankara: Nika.

Strindberg, A. (2012a). *August Strindberg Toplu Oyunları 1* (Çev. A. Çalışlar ve Z. Avcı). İstanbul: Mitos-Boyut. (Özgün eser 1888 tarihlidir).

Strindberg, A. (2012b). *Matmazel Julie* (Çev. R. E. Altınay). İstanbul: Agora. (Özgün eser 1888 tarihlidir).

Şener, S. (2017). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost.

Tüfekçi, E. M. (2003). Oktay Rifat'ın Yağmur Sıkıntısı ve Auguste Strindberg'in Matmazel Julie Adlı Oyunlarını Birlikte Okumak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 16(16), 58-67. DOI: 10.1501/TAD_0000000020

Williams, R. (2018). *Modern Trajedi* (Çev. B. Özkul). İstanbul: İletişim.

Zizek, S. (2003). *Kırılgan Mutlak* (Çev. M. Öznur). İstanbul: Encore.

Janteloven: Scandinavian Social Conformity, IKEA, Minimalism, and The Socialism of Design

Geliş Tarihi/Received: 05.02.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 01.09.2021
DOI: 10.46372/arts.909874

Assoc. Prof. Rasim BAŞAK, Ph.D.
Uludag University School of Education
Department of Art Education
rasimbacak@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6941-440X

ABSTRACT

Janteloven is a set of unspoken or hidden rules of conformity in Scandinavian societies, especially in Norway and Denmark. These rules, also called as Scandinavian Ten Commandments, were originated from a fiction novel, written in 1933 by Aksel Sandemose. Sandemose gathered, identified and described the unspoken Scandinavian nature of societal and conformity rules that he was highly critical about and stated the obvious with irony. Janteloven is commonly associated with some negative social behavioral traits as if Janteloven put a spell on Scandinavian people. It also was associated with some positive traits, Scandinavian design, IKEA and even Scandinavian social democratic life is associated with it. This study examines the stylistic characteristics of minimalism, Mid-20th Century Modern style, Scandinavian style, IKEA style and philosophies within their origins, and ideological associations. The study is designed as phenomenology; conceptual discourse analysis and content analysis methods were employed to analyze information. Design and ideology may influence each other reciprocally, and design trends may not be a coincidence. This study makes connections of how an egalitarian society ends up with minimalist design and IKEA philosophy using social conformity and Janteloven as vehicles.

Keywords: socialism, design, modernism, marxism, egalitarian, postmodernism, mid-century modern

Başak, R. (2021). Janteloven: İskandinav Sosyal Konformitesi, IKEA, Minimalizm ve Tasarımda Sosyalizm. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 6, 159-185.

Janteloven: İskandinav Sosyal Konformitesi, IKEA, Minimalizm ve Tasarımda Sosyalizm

ÖZ

Janteloven, İskandinavya'da; özellikle Norveç ve Danimarka'da yerleşik olarak herkesin takip ettiği sosyal normlardır. Bu kurallar aynı zamanda *İskandinavların On Emir'i* olarak da adlandırılır ve 1933'de Aksel Sandemose tarafından yazılan bir kurgu romandan kökenini alır. Sandemose, bu adı konulmamış sosyal normlar ve kuralları derleyip bir araya getirmiş, tanımlamış; çok eleştirdiği bu konuşulmayan kuralları hicvederek ele almış ve romanında bunları ironi ile ortaya koymuştur. İskandinav toplumu adeta büyülenmişçesine bu kuralların etkisindedir, Janteloven sıklıkla olumsuz bir takım davranış kodlarının da sebebi olarak gösterilirken; bazen de olumlu davranışlarla ilişkilendirilmiştir. İskandinav tasarım anlayışı, IKEA ve hatta İskandinav sosyal demokratik hayat tarzı bile onunla ilişkilendirilmiştir. Bu araştırma; *minimalizm*, *Mid-Century Modern üslubu*, *İskandinav üslubu*, IKEA tasarımı ve felsefesini, üslup karakteristikleri, kökenleri ve ideolojik ilişkileri bağlamında incelemektedir. Olgubilim modelinde yapılandırılan araştırmada, analiz yöntemi olarak kavramsal söylem analizi ve içerik analizi kullanılmıştır. Tasarım ve ideoloji karşılıklı olarak birbiri üzerinde etki gösterebilmektedir; tasarımda akımlar ve trendler bir rastlantının neticesi olmayabilir. Bu araştırma, eşitlikçi bir toplumun sosyal konformite ve Janteloven aracılığı ile nasıl minimalist bir tasarım anlayışı ve IKEA felsefesine ulaştığını ilişkişel olarak ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: sosyalizm, tasarım, modernizm, marksizm, egalitarian, postmodernizm, mid-century modern

INTRODUCTION

In 1933, Danish writer Aksel Sandemose wrote a book “En flyktning krysser sitt spor” and later its English translation was released in 1936 under the title “A fugitive crosses his tracks”. Sandemose's novel included a list of ten rules, for some reason those rules became the unwritten laws of social norms in Norway and Scandinavia in general. In the book, those rules were written actually for the fictional town of *Jante*. Think about a fictional novel which includes some fictional rules for a fictional town; and somehow those fictional rules become the norms in certain countries. These rules were also called *Jante Law* (*Janteloven*), however; they are not official rules or laws, they are hidden rules—*lex insita*—, and also called *Ten Commandments* of the Scandinavia, hidden codes to maintain the status quo. It is a way of socially stigmatizing people that break the rules. The *Jante Laws* based on Sandemose's book are (Trotter, 2015, p. 2):

1. You shall not believe you *are* anything.
2. You shall not believe you are as much as *us*.
3. You shall not believe you are wiser than *us*.
4. You shall not imagine you are better than *us*.
5. You shall not believe you know more than *us*.
6. You shall not believe you are more than *us*.
7. You shall not believe you are good for anything.
8. You shall not laugh at *us*.
9. You shall not believe anyone cares about you.
10. You shall not believe you can teach *us* anything.

The objective of this study is to clarify relationships between *minimalism*, *IKEA* design philosophy, *Janteloven* and *socialist* ideology. The interconnection of these notions implies being more than merely coincidence. Especially in the last decades, the design notions being investigated in this study have been attracting more attention and seemingly being observed as the new design trends; e.g., minimalism, the Mid-Century modern style, Scandinavian design, Japanese minimalism.

The *Jante Laws* in Sandemose's novel reflect his critical and negative depiction of egalitarian individualism. This egalitarian individualism reflects a suspicion against successful individuals in the society, and it is also against social hierarchy.

Interestingly, those principles largely define Norwegian national identity, and they are widely shared Norwegian attitudes (Eriksen, 1993, pp. 16-17 mentioned in Palamara, 2016, p. 2; Avant & Knutsen, 1993, p. 450). Today, *Janteloven* is described as shared behavioral mindset in Scandinavian societies where “inhabitants are encouraged to set the community’s needs over the individual’s” (Ahlness, 2014, p. 547).

METHODOLOGY

Objective of the Study

Objective of this study is to investigate relationships among *IKEA design*, *Janteloven*, *Scandinavian design*, *minimalism*, the *Mid-Century Style* and possible ideological connections such as socialism, cultural Marxism and postmodernism. The study also aimed to examine reciprocal influences between design and ideology. Minimalist design, Mid-Century Modern Style, and IKEA were compared and analyzed in terms of sociological, cultural, political aspects based on Scandinavian values such as *Janteloven*.

Research Questions

1. Does *Janteloven* have influence and decide artistic style and design?
2. Do artistic style and design affect or have influence on ideology?
3. Can artistic style and design be used as a tool for a certain ideology?

Research Design

The study is designed as phenomenology, a qualitative research model. Conceptual discourse analysis and visual content analysis methods were employed to analyze information. Ideological testimonials, political manifestos, documented ideological strategies, corporate statements, public announcements, advertisement statements were examined and analyzed to clarify hidden or declared ideological and principle discourses and concepts. Visual content analysis method was employed to examine and resolve design characteristics of the *Mid-Century Style*, *minimalism*, *Scandinavian style* and *IKEA styles*. Content analysis process included constant comparisons of the styles with reference to ideological doctrines and manifestos.

Phenomenological Spotlight

The content analysis process focused on quintessential, archetypical characteristics of pre-determined styles. Therefore, criterion sampling was used to determine pre-defined stylistic characteristics based on the literature. Stylistic characteristics were crucial since designed objects were the intermediaries in shared experiences. Furniture and accessories, and the objects in our living environments reflect our preferences which are under constant influence of our world views and ideologies. Their styles also respectively may influence how we think, how we experience and how we behave within constant communication and interaction with them. Consequently, the styles are compared and contrasted within their ideological connections based on sociological, historical, and artistic associations.

Validity and Reliability

Conceptual discourse analysis and visual content analysis methods were employed while comparing and contrasting discourses, manifestos, testimonials, ideological declarations, statements, public announcements and advertisement statements as independent from each other while grouping supporting pieces of information. Ideological discourses, views, approaches and socio-cultural values were hermeneutical since they could be highly subjective in nature. However, correspondingly supporting evidences (video recordings and ideological declarations) from literature were compared and articulated to provide construct validity. The grouping of rich qualitative information from the literature supported the clear connections made based on the research questions; i.e., multiple hermeneutical evidences of *minimalist design* and *ideology* connection throughout the history. A specific instrument was neither seen as necessary nor designed and used to collect information apart from discourse analysis and content analysis.

Analysis

We need to go back to historical roots and social-cultural backgrounds of *Janteloven* to understand and clarify *Scandinavian style*, and *IKEA* in particular. The following section focused on detailed psychological, cultural, sociological, and historical contextual backgrounds to understand the concept of *Janteloven*. The concept of *Janteloven* is uniquely Scandinavian and it is connected to many characteristics of Scandinavian culture, Scandinavian people and their behavior,

their life styles and even their understanding of art and aesthetics. Once the concept *Janteloven* examined, connections with *IKEA* philosophy and style will be analyzed and clarified. *Janteloven* seems in the center of Scandinavian culture, and *Scandinavian style* is typically minimalist in its nature. *Minimalism*, and *Mid-(20th) Century Modern* have been prominent styles in the recent years, and these styles are also analyzed within their ideological connections in the related sections. While style may be expression of world views and ideology, there might also be reciprocity between them. Marxist ideology and possible style connections are also examined based on the ideological discourses in the related sections.

Roots and Existential Reasons of *Janteloven* in Scandinavia

Janteloven is usually described as a highly individualistic concept and commonly referenced in Scandinavian popular media. Typical Scandinavian behavioral traits were also commonly attributed to *Janteloven*. However, it is not articulated how a fictional novel influences social norms in a large geographical region and also decides behavioral traits and even national identity in a certain country. Actually, based on Sandemose's satirical approach to the small town of *Jante*, it was indeed a critique of societal values. Therefore, it would be incorrect to identify origins of *Jante* commandments as rooted back to Sandemose's novel. On the contrary, it seems that Sandemose gathered, identified and described the unspoken Scandinavian social codes of conformity that he was highly critical about. Otherwise, it would be difficult to believe that a novel written in 1933 and some sacred rules spread so widely over Scandinavia and haunted the *Nordic* people. In fact, it seems obvious that the rules identified as *Janteloven* were already the nature of *Nordic* people and Sandemose just stated the obvious with irony. Avant and Knutsen (1993) explained historical roots and reasons why and how Norway created such an egalitarian society:

The *Black Plague* of the mid-fourteenth century reduced the population of Norway by more than one-third, effectively destroyed Norwegian nobility and left Norway a nation of survived farmers who struggled for more than two centuries to restore farms abandoned during the plague. Unique circumstances of Norwegian history produced an egalitarian and cohesive society (p. 452).

Whereas, Scandinavian behavioral codes, egalitarianism and individualism are mostly admired by outsiders, today; Sandemose depicted the fictional town of

Jante and the nature of its people from an insider's perspective:

A hysterical thirst for power by which people stamp out each other's chances in life. While all struggle and writhe beneath its suffocating grasp, they also exercise it against all others: everyone is doomed to an eternal crucifixion.' Thus being 'packhorses', they never could learn the true use of language, only a series of verbal clichés reflecting a mediocrity, which ridiculed excellence. Condemned by the laws of *Jante*, Sandemose lamented 'we never learned to talk (p. 342) (Sandemose cited in Gopal, 2004, p. 65).

In an official Norwegian Dictionary, the word *Jante* was listed as a new entry (1945-1975) meaning "a person who is afraid of standing out in the crowd; and *Janteloven*, a set of laws which express the small society's tyrannical attitude toward the individual who stands out in the crowd" (Avant & Knutsen, 1993, p. 455).

There have been increasing negative voices over *Janteloven* in the recent years especially among young population. Though, the literature included both positive and negative views about *Jante Law* based on social, political and cultural reasons and perspectives. Nevertheless, *Janteloven* has been characterized as being an appropriate label for Norwegian shared values (Avant & Knutsen, 1993, p. 459). As a commonly observed phenomenon in Sweden, in Denmark and in Finland; *Jante Law* is seen as typical Scandinavian traits. It includes the very characteristics of Scandinavian societies, which are mostly admired by outsiders at a distance; but resented by the people living in it. Nevertheless, it is deeply embedded in the psyche of people.

Another concept, "hygge" in Danish culture can be defined as a warm, cozy setting, may be a small corner arrangement of intimate atmosphere, a call for a relaxing intimacy, and feeling of being home (Jenkins as cited in Beltagui & Schmidt, 2017, p. 406). "The concepts of *hygge* and *Janteloven* can be seen to set the rules for acceptable social behavior in Danish society" (Beltagui & Schmidt, 2017, p. 408). When we think about the process how *Janteloven* procreated itself in the society, in his book Sandemose believed that Christian ritual of Confirmation was the tool of affirmation, not the education or school in *Jante*. In other words, people were socialized into *Janteloven* through religion (Trotter, 2015, p. 7). However, it was also noted that Norwegian nationalist project attempts to socialize children into it through education (Trotter, 2015, p. 7). Trotter (2015) further emphasized "how *Janteloven* was used as a vehicle and convenient tool for the nationalism project of Norway. It was a unifying principle around egalitarianism; the nation is greater than the individual" (p. 8).

Janteloven resonates as a principle of classification, drawing sharp lines between the individual and the collective. Yet, because it does not define the characteristics of the group, it only defines punishable traits in individuals; it can be superimposed upon other markers of identity. In the case of Norway, *Janteloven* was appropriated from its literary context in order to strengthen a hegemonic ideology, which gave primacy to the Norwegian nation-state (Trotter, 2015, p. 8).

As a universal model and reference point, Norway was also claimed to be an international project. "After the *World War II*, Norway saw a prolonged period of rebuilding and solidarity, and the creation of a social democratic welfare-state. The welfare-state, the equality paradigm and nationalism in Norway attempt to turn the nation-state into a *universal reference point*" (Vike, Lidén and Lien, 2001; Pausewang, 2001; & Eriksen, 2009 as cited in Trotter, 2015, p. 8). Thereupon, it is difficult to not question whether or not Norway and other Scandinavian countries' topping the international happiness index charts is also a part of a global agenda... It should also be reminded that *Janteloven* is not a specifically unique Norwegian concept, it is rather a Scandinavian concept widespread along other Scandinavian countries as well. "Today, *Janteloven* is a sociological term that is used to describe an aversion to individual-minded behavior" (Ahlness, 2014, p. 548). In the recent years, there have been *anti-Janteloven* movements and even there is a grave in which people symbolically buried *Janteloven*.

Positive Views of Janteloven

Down to earth egalitarianism

Modesty

Against the delusions of grandeur

National pride comes before self

Gender equality

Passivism

No bragging and vanity

No class differences

No ego

Scandinavian behavioral traits, specifically *Janteloven* attracted attention within its social and cultural aspects. *Janteloven* has been linked to ideological aspects, social, cultural aspects, also art and design aspects in the Scandinavian

countries. Positive and negative characteristics have been largely discussed. As one of the claims, “*Janteloven* protected Scandinavia from the negative effects of Socialism” (Edwards, 2016 cited in Palamara, 2016, p. 2). In a study (Palamara, 2016), participants viewed *Janteloven* as an expression of equality of all people on a down to earth level. “It meant to motivate people to try to help their fellow citizens instead of winning over them. Some presented it more as an injunction not against success but against bragging” (p. 3). On the other hand, if there is a Scandinavian utopia, as typically believed by outsiders; *Janteloven* must be part of it. Because, what we often fail to realize is that you cannot have it both ways; complete individuality where everyone just ignores the rules, and still have a harmonious, equal society. Therefore, we have to make a choice between them. It may well be that for a better society; *Janteloven* might be the best way of organizing a society to live equally in harmony. However, it is also controversial since it limits individual choices and success. It's like the *Ten Commandments* against delusions of grandeur.

Avant and Knutsen (1993) pointed out that “Norwegian students usually have difficulty understanding societal class structures in other societies, by the time a typical Norwegian is a college student, egalitarian state of mind is set. *Janteloven* seems really effective to create a *classless* society ideal” (p. 457). In a study (Beltagui & Schmidt, 2017), in the online social gaming networks “*Janteloven* was reported to drive people to show fairness, by being humble in victory and gracious in defeat” (p. 420). In the same study it was also reported that *Janteloven* makes no account of gender, and perhaps leading to the perceived gender equality in Scandinavian countries (Beltagui & Schmidt, 2017, p. 421). The study may also be a response to a widely-specified question how and why Scandinavian countries succeeded such gender equality in their societies.

In a study it was tested that how culture may affect the interpretation of the expression of pride among Norwegian and U.S. participants. “Results showed that participants from Norway ascribed more negative trait attributions to a target person expressing pride than U.S. participants” (Bromgard, Trafimow, & Linn, 2014, p. 375).

Negative Views of Janteloven

Passive aggressive behavior

Lack of assertiveness
 Harmful for innovation and creativity
 Promotes mediocrity
 Does not promote success
 Hidden jealousy
 Hidden intolerance of difference and diversity
 Unexpressed resentment
 Inexpressiveness
 Denying individualism and individual choices and expression
 Suppressing individual's nature
 Promotes sameness
 Intolerance to others, cultural differences and ethnic differences
 Intolerance to language difference and religious difference
 Negative self-view
 Reduced self-enhancing tendencies
 Suppressing masculine behavior (female-dominated society)
 Avoidance of eccentric behavior
 Fear of being different

The quintessential characteristics of innovation and creativity show clear divergence from the traits linked to Janteloven. In the previously mentioned study (Palamara, 2016), over 40% of respondents reported that *Janteloven* was bad for innovation in Norway. One third of respondents were unsure and 23% reported that it was not bad for innovation. It was also viewed as an excuse for lack of success or to excuse criticism. "Some respondents reported *Janteloven* as a passive-aggressive assertion that one shouldn't be outstanding; it was reflected as tyranny of mediocrity; some respondents also described it as depiction of intolerant, spiteful and jealous nature of their society" (Palamara, 2016, p. 3).

Jante Law in general imposes being like others, while creative and inventive talent require thinking differently. Avant and Knutsen (1993) proposed that "creative and inventive talents may not be encouraged in Norway because of *Janteloven*, particularly when these talents are seen as a threat to overall equality. The fear that somebody may be getting a bigger piece of the welfare cake threatens the *social democratic Utopia*" (p. 452). Evolutionary nature of rivalry as a survival

instinct requires individual strive against problems which may be threat to survival. Jante Law, within this context increases risky possibilities against survival. However, individual survival and collective survival may be depended upon different conditions. In Denmark (in Scandinavia), “equality translates as sameness in every respect. Thus, being different suggests injustice and hierarchical subordination. Thus, many Scandinavians regard Britain and the United States as also being unjust and exploitative” (Gopal, 2004, p. 70).

It may seem conflicted, however; egalitarian values and democratic values may also diverge in certain aspects. In the recent years, there have been an immigration surge to the Europe. It has become obvious that Norwegians for example have little tolerance to immigrants with a diverse background. They show intolerance to cultural difference, ethnic difference, language difference and religious difference. “*Jante Law* was specified as underlying reasons of intolerance against diversity” (Avant & Knutsen, 1993, p. 458). Egalitarianism, democratic values, diversity, and ethnic tolerance in Scandinavia should be re-examined because they seem controversial.

In a study (Silvera & Seger, 2004) it was found that “Scandinavians might generally have less positive self-views and reduced self-enhancing tendencies compared with members of many other Western cultures” (p. 573). “Norwegians, for example, were less self-promoting than Americans. These differences might derive from *Jante Law*” (p. 581). Self-expression, motivation, self-assurance, and confidence are all significant facets of healthy personality development. *Jante Law* evidently may hinder personal development in all these aspects.

Silvera and Seger (2004) indicated based on the previous research that Norway had a substantially more feminine (vs. masculine) culture than the United States. Nonetheless, Norway, could be defined more appropriately as *female-dominated* rather than being *feminine*. Silvera and Seger (2004) argued that “the Norwegian emphasis on feminine values derives from the strong cultural influence of *Janteloven* (or vice versa)” (p. 582).

Silvera & Seger (2004) reported that “Norwegians had a tendency to give less extreme responses (i.e., they respond closer to the neutral point) than Americans on psychological measurement scales irrespective of the constructs being measured” (pp. 580-581). This might mean hesitance of being different than others, and feeling safe being around the averages and norms; this limiting behavior may easily be

connected with inhibition of self-expressive behavior.

In a study about regional assertiveness in the United States; Norwegian-origin Americans scored lower compared to other regions. "It was reported to be a cultural difference rooted to *Janteloven* Norwegian traditions. However, assertive communicative behavior was described as 'reflecting genuine concern for [everyone's] rights . . . [and] promotes equality in human relationships'" (Sigler, Burnett, & Child, 2008:90). Actually, even though Norwegian *Janteloven* tradition thought to be part of Scandinavian egalitarian behavior, it might actually be other way around and *Janteloven* may be a justification for passive aggressive behavior.

Celebrities frequently appear in advertisements. People in the most societies trust the public figures and celebrities, and this trust is used to sell products through advertisements. In a study (Silvera & Austad, 2004) about factors predicting the effectiveness of celebrity endorsement advertisements, it was suggested that *Janteloven* may have caused an increased suspicion and "Norwegians might be particularly untrusting of celebrities due to Norwegian cultural norms based on *Janteloven*" (p. 1523).

Reflections and Expressions of Janteloven

Janteloven affects the way people buy cars and furniture, how they design and decorate their houses, how they dress, it also affects how they behave. Modesty is the key; arrogance and vanity are frowned upon. Scandinavian behavioral traits expressed as *Janteloven* may also be described as a camouflage against the herd, akin to zebras' camouflages:

...(talking about an experiment of biologists with zebras: they paint a zebra's haunches with a red spot)..." When a zebra shows a different pattern than the rest of the herd, it gets hunted by the lions in a shorter time. The lions cannot hunt a single zebra down unless they can identify it. Because they have to identify and then have to organize their hunt around a target. If you stand out, the lions will kill you (Peterson, 2021).

Janteloven functions like zebra's stripes and provides a safe zone for people by protecting them from lions. Standing out and being different has been promoted in consumer society as part of marketing strategies, while it may also result in various social consequences. There are sayings in many cultures telling similar anecdotes:

"If you stick your neck out then the sword will come."

"The head that sticks up above the rest is the first to be cut off by the sword."

"Poppy that grows higher than the rest, will be cut down."

“The sheep standing out of the herd will be eaten by the wolves.”

In most cultures, children are taught to not stand out, not to be different. However, creativity is a trait that require just the opposite. We know that development and evolution of human civilization made possible by creativity and innovation, although this standing out behavior seems against survival at first glance. Steve Jobs, a pioneer in supporting creativity and innovation, narrated the anatomy of creative behavior in a 1997 TV commercial for Apple:

Here's to the crazy ones, the misfits, the rebels, the troublemakers, the round pegs in the square holes... the ones who see things differently — they're not fond of rules and they have no respect for status quo... You can quote them, disagree with them, glorify or vilify them, but the only thing you can't do is ignore them because they change things... they push the human race forward, and while some may see them as the crazy ones, we see genius, because the ones who are crazy enough to think that they can change the world, are the ones who do (Jobs, 2011).

As previously mentioned, *Janteloven* was described as bad for innovation; also creative and inventive talents may not be encouraged in Norway because of *Janteloven*. (Palamara, 2016, p. 3; Avant & Knutsen, 1993, p. 452; Peterson, 1988, p. 2). Almost all aspects of this speech promote traits against Scandinavian societal norms, from a *Nordic* perspective, Steve Jobs' narration of creative traits can be well-described as an *anti-Janteloven* manifesto.

Janteloven, if described as Scandinavian cultural code of behavior, can be observed in Scandinavian aesthetical style preferences, as in IKEA example. IKEA, is especially famous for practicality, functionality, its modern and minimalist style. This minimalist and simple functionality has almost become IKEA's signature, and seen as Scandinavian style characteristics. Typically, the style of a culture includes essences, flavors, cultural details and characteristics from that unique culture. However, with the minimalist Scandinavian style, the essence of *Nordic* cultures have become almost flavorless without any personality characteristics, no cultural attributions, with no touch of uniqueness but very typical reflections of *Janteloven*.

Minimalism is, on the other hand, is a progressive solution to advanced design problems. Perfected, complete and sophisticated styles are functionality oriented; usually include subtraction, removal of unnecessary details, removal of cultural style cues seen as unnecessary, cutting direct and indirect identity attributions, reduction of non-functional stylistic details, and ultimately go to an abstraction and simplistic geometric forms when possible. In fact, doing all of these require mastery. Therefore, a mature and perfected design ultimately and progressively gets closer

to an almost minimalist point.

"Simplicity is the ultimate form of sophistication." (—Leonardo Da Vinci)
(Munera, 2012, p. 2)

IKEA: Democratic Design

IKEA, the world famous Swedish company's slogan is *Democratic Design*. It also uses other slogans, supporting this notion: "To create a better everyday life for the many people" (Chopra, 2009, p. 4 and 8), "We are not just making things, we are making things better. Democratic design is how we make things better" (Chopra, 2009, p. 4 and 8). "Not for the few but for the many" (Löfgren, 2015, p. 469). So, why did IKEA adopt a such a maxim? What does it mean? *Marcus Engman*, Head of design at IKEA explains what they all mean:

What is so democratic about *democratic design* is the involvement of people, in both; how we do the stuff, and how we do it within IKEA. How we do it together with people on the outside, it is really important for us to be *inclusive*, not *exclusive*. The democracy part is actually to share good ideas with a lot of people. I think this is one of the problems that we have today. There are so many good ideas but are we willing to share them with everybody? Keeping our ideas to ourselves is not the IKEA way. We want to *share* with as many as possible. That is the democracy part there. It is also not only sharing the ideas together, but actually *do the ideas together*. We're opening up boot camps, we co-create we do a lot of stuff (Engman, 2017).

Marcus Engman also explains IKEA philosophy in detail. IKEA is curious about people. IKEA staff, research department, product developers, and others including all staff do thousands of home visits every year. The purpose of these visits to learn from people and their lives. They engage in one-to-one talks with people. The new ideas of IKEA products come from actual problems in people's lives. We see collectivity in all aspects of IKEA as well. "IKEA philosophy is also all about sharing, the information collected through all research is not a secret, they put it out there, available to everyone, even available to other companies, too." The reason is simple, it is a collective responsibility, they ask for solutions from others, because IKEA is not enough to solve all these problems. It is as if sharing responsibility for humanity's problems. He further explained that people's needs are not only physical, for example, the most important part of home is the emotional needs. For this reason IKEA started a music lab and food lab. Because the best part of sharing comes usually with food, food is the most important thing if you want to socialize (Engman, 2017).

The *Five pillars of IKEA design* based on its philosophy is: *Form, Function, Quality, Sustainability, and Low price*. Engman (2017) explained that products have to have a form which is beautiful. It has to be functional for everyday use. It has to have quality and should be long-lasting and should age beautifully. It has to be done in a sustainable way; for both, people and the planet. It also for the future, maybe has to push people into a more sustainable behavior. So, it is not just making sustainable products but also establishing sustainability behavior among people. Low prices also brings accessibility for more people.

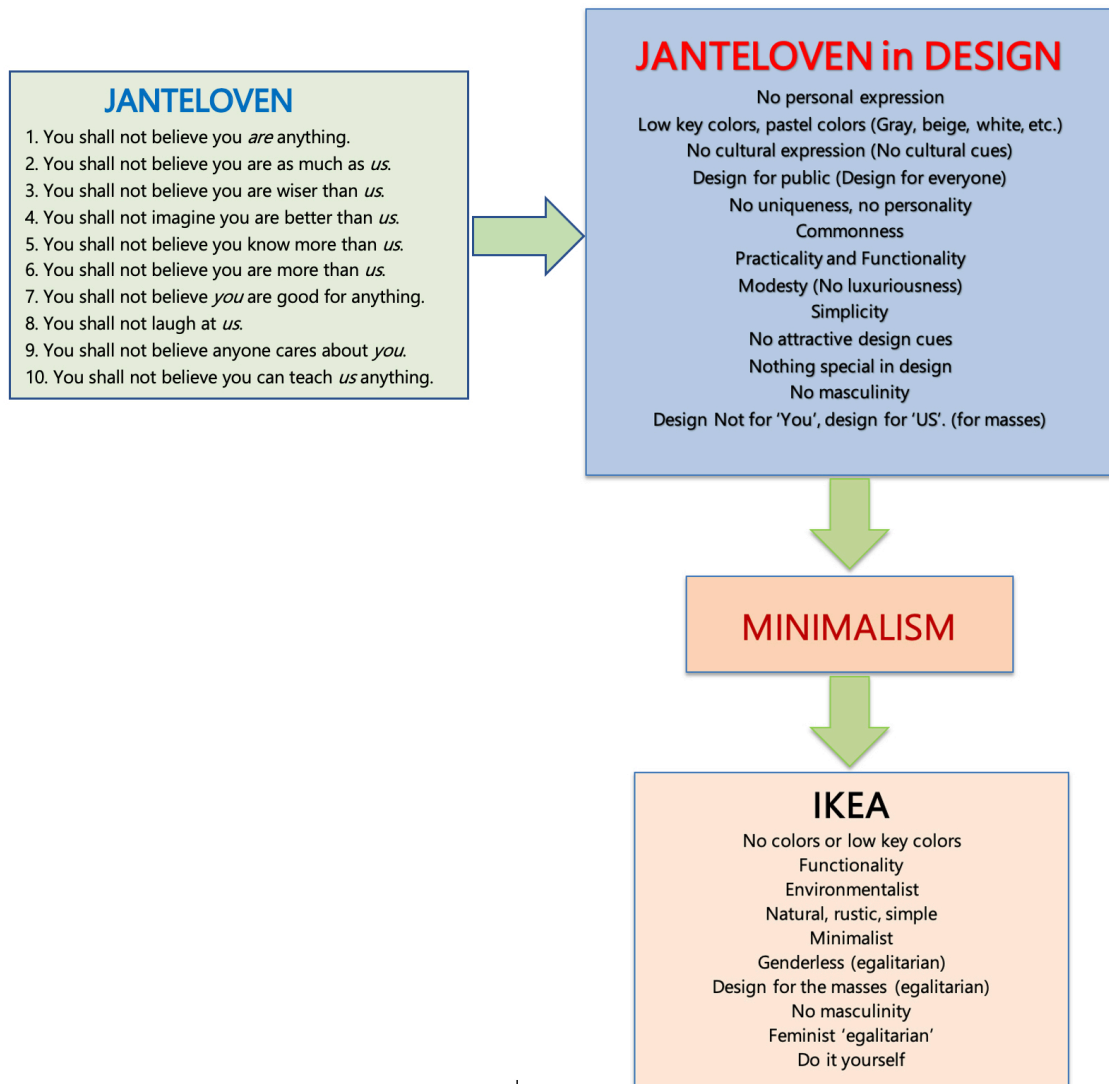


Figure 1. Conceptual relationships of Janteloven, minimalism and IKEA.

If we look at the slogans of IKEA and its five pillars, we do not see any reference to culture. Instead, IKEA is rather focused on universal values and aspects

of humanity and design. It is obvious that at IKEA, the new universal values such as *functionality*, *environmentalism* and *sustainability* is the new culture they want to create. Nonetheless, *design* is by definition, also an expression of a certain culture, it represents a certain culture or it may even be a vehicle to transmit cultural values to others and to the next generations. IKEA design and philosophy does not seem to consider cultural inheritance or preserving cultural values. However, "IKEA sells Scandinavian home furnishing styles and Swedish social and cultural values. IKEA design was also interestingly described as a marriage between design and national identity" (Löfgren, 2015, p. 467). Culture is thought to be unique characteristics of a particular society within a familiar definition. It is interesting that *Janteloven* prevents being special and unique as an identity, yet Scandinavian culture and design is still described as cultural values. A German journalist in the 1990s responded IKEA ads by describing a typical IKEA interior as: "Bloodlessly institutional: everything was *oh-so-functional*, child-proof, and über-planned, with no sharp corners, no daring touches, and no challenging design" (Löfgren, 2015, p. 468).

From a modernist perspective cultural preservation, inheritance and transmission of culture may be considered conservative values and not progressive values. IKEA seems to focus more on popular universal values of sustainability, functionality, and accessibility. On the other hand, IKEA's design characteristics and *five pillars* may also be connected to *Janteloven* as the Scandinavian cultural values (Figure 1). Some *Ikean* values such as collectivity; design—*not for individual but for masses*—; public availability; minimalism; sustainability for living collectively, they all may be connected to *Janteloven* (Figure 1). It is interesting that even for IKEA, design always represents a culture even if removing cultural cues is the *new culture*. Postmodernist views have long advocated multiple perspectives, diversity and multiculturalism; promoting *mid-century modernist*, *minimalist*, *Scandinavian*, and *IKEA* stylistic values seems controversial and conflicted since these values dictate a *cold-blooded*, *uniform*, *monotone*, *dull*, and *dry style* and kill regional cultures and unique personalities. Although, IKEA, reflects its own values as supporting diversity and multicultural values; a poll the Swedish Department of the Interior conducted in 1998 revealed that "41.5 percent of teachers nationwide agreed in part or wholly with the statement that certain cultures are so different from the Swedish that people from those cultures can hardly adapt to Swedish society" (Pred as cited in Lindqvist, 2009, p. 58); likewise a Eurobarometer Opinion Poll showed that 40% of Swedes

believe that “minority groups are so different that they will never be accepted” (Pred as cited in Lindqvist, 2009:58). Does it mean that we accept your differences up to a degree that we could assimilate you so that you lose your identity within uniform Scandinavian identity?

Mass production, loss of uniqueness and identity were the criticized aspects of consumerism for long time. What did happen to these *capitalist aspects* and now these aspects are being considered rather *democratic, universal, social democratic* or even *socialist aspects* of design? When and how did we come to this point so far?

Functionalism, and minimalism with Scandinavian blonde-rustic-wood touches seem to represent IKEA, and IKEA design has very strong similarities with the *Mid-Century Modern Style*, they both share roots (institutional look) with *Bauhaus School*. Nowadays, the *Mid-Century Modern Style, functionalism* and *minimalism* seem to be rising trends all over the world. Once criticized as having *modernist, capitalist characteristics*; how does the *Mid-Century Modern Style* has become the new trend and norm in the *postmodern times*?

The answer may be in the historic, *Antonio Gramsci's Cultural Marxist* doctrines. *Gramsci* justified the communist revolutions not taking place in the West, such as England or Germany, and concluded that these countries had strong cultural identities, in other words “they weren't just a bunch of Russian peasants” (*Gramsci, 2021*). An understanding of culture may be viewing it as a set of inherited values and resources strengthening chances of survival for the community and for the individual; however, *Gramsci* viewed it as a hegemonic structure to procreate bourgeoisie values:

They were a people who were clear-eyed about who they were and they had lots of deep cultural roots, and they had very effective institutions for transmitting their cultural roots and that established what would you call a *cultural hegemony* that would be characterized as common sense that would then maintain the so-called status-quo in other words not allow it to become *Marxist* (*Gramsci, 2021*).

Therefore, destroying the established culture and values is the new target of *Cultural Marxists* as explained by *Gramsci*. Culture first had to be resolved, and so this breaking down of culture became the first and the most important project. According to *Gramsci* it was a two-step revolution:

First, cultural revolution that eventually *demoralizes* people; then, the *communist party* finally steps in and seize the power, because the culture is not strong enough and the people who are within that culture are not

unified enough to be able to resist the revolution. Gramsci figured that you have to start dismantling *religion* first (Gramsci, 2021).

It looks like IKEA clearly positioned itself in an ideological direction consistent with Gramsci's cultural destruction wars, which is also called *Cultural Marxism*. Gender and identity politics is the new frontier. A full-page IKEA ad that ran in *Dagens Nyheter*, Sweden's largest daily newspaper, in August 2008 has the headline "There Is Not a Single Normal Person in This Country. (Lindqvist, 2009, p. 43)" The ad text begins:

We are all different. Our skin tones come in thousands of shades. We believe in different things (or in nothing at all). Some guys are attracted to guys, some gals to gals. And there are nearly as many kinds of families as there are families. Isn't it glorious? (Lindqvist, 2009, p. 43).

Mochon, Norton, & Ariely (2012) examined the consumer psychology behind IKEA's self-assembly, they "proposed that creating products fulfills consumers' psychological need to signal competence to themselves and to others, and that feelings of competence associated with self-created products lead to their increased valuation" (p. 363). Perhaps, it may offer further inferences in relation to sustainability and labor aspects of IKEA. They also found connection between co-creation and satisfaction. They explained that "The more we invest in labor, the more satisfied we are" (p. 368).

Design is usually thought to be a result and reflection of values, culture, and identity; however, there may also be reciprocity. Design shapes people's environments, homes, and surrounding everyday lives; it may well be used as a useful tool to create purposive values, minds, morals, world views and ideologies:

Already in early twentieth-century; Swedish architects, planners, interior decorators and teachers of home economics were united in a crusade against 'the unnecessary ugliness' of bad taste and old traditions. In such an educational example the beautiful was always the practical, simple, and restrained. The focus on the aesthetics of everyday life was closely linked to ideas about mentality and morality. The peaceful and light, the restrained and practical home was supposed to create a setting for open, harmonious, and rational minds (Löfgren, 2015, p. 468).

Löfgren (2015) reminds an IKEA marketing campaign in France in 1988. "In the campaign, a '68 couple is depicted as exclaiming: "1968 – make revolution, 1988 – re-make the kitchen!" The connection between the two decades was perhaps even stronger than the marketing people realized..." (p. 469). Perhaps, the connection may even be stronger today...

Janteloven and Minimalism

In a culturally unifying world, societies and individuals are getting increasingly similar in their cultural traits and even in their behavioral norms. Internet and the online social networks as the global networks of communication is the responsible agents of change. Cultural differences and varieties of past are fewer than ever and quickly unifying. Fashion, music, arts, aesthetical tastes and preferences are used to be “culturally conditioned” ... until now. The factors deciding these cultural differences are also constantly dissolving. A global uniform culture of consumerism is a major concern. There have also been a surging immigration to the West because of wars, natural disasters, and other humanitarian needs such as poverty and limited resources. Consequently, multiculturalism and diversity have been emerging values and new reality especially in the West.

**“Have nothing in your houses that you do not know
to be useful or believe to be beautiful”**

—William Morris (Chapman, 1993, p. 1)

Although, multicultural societies celebrate many cultures living together in harmony, the new global culture have been dominating and dictating the global common cultural norms and values. The unique, rare, exceptional local cultures are disintegrating and vanishing within this new global culture. On the other hand, within this globalization of cultural norms, values and tastes; it is not possible that the new collective, universal, global culture will not be able to contain and express all varieties of local cultures. This involuntary mutuality will also create new societal norms, conditions, tastes and preferences. Within this new conceptual frame, a local cultural aspect will hardly be accepted as a mutual cultural trait; but new and overarching communal values, norms, tastes and preferences will be needed. Perhaps, this new overarching preferences may meet at a midpoint which provides necessary functionality and practicality, and also stripped off from its cultural identity cues, such as *IKEA*.

“In character, in manner, in style, in all things, the supreme excellence is simplicity”.

—Henry Wadsworth Longfellow

(Botto-Figueira, 2018, p. v)

Minimalism is not only a design philosophy but is also a life style. *Minimalist* philosophy may be observed and may have roots in many societies, belief systems and cultures. Japanese culture, *Attic Classicism*, *Buddhism*, *Sufism*, Scandinavian culture, *Janteloven*, *Stoic School* of philosophy; all may be connected to *minimalist* philosophy at some point. It also has been a re-emerging value and philosophy in the recent years, especially in the *West*. Providing endless supply to their unsatisfied consumers especially after the *World War II*; capitalist Western economies also created ever-demanding societies. However, material possessions were not enough to satisfy need for more humane needs.

“Minimalism is not a style. It’s an attitude, a way of being, it’s a fundamental reaction against noise, visual noise, disorder, vulgarity. Minimalism is a pursuit of the essence of things not the appearance” —Massimo Vignelli (Barenbrug, 2021)

More material possessions, more money, or more objects in our lives did not satisfy our deeper needs. More followers, more likes, more popularism, more online friends we have never met in person; created a new paradox of loneliness. Online social networks and new global online culture have not satisfied our deeper hungers, pursuits of happiness and meaning. We started to carry our tablets, computers, smartphones with us all the times; our lives have become like our charger cables very busy, chaotic and tangled. People have hundreds and thousands of *Instagram* followers and *Facebook* friends; but loneliness is the new epidemic. ... more connected than ever, but also lonelier... Our closets are full of shoes and clothes which are never worn, and things we have never used. The more things in our lives, the busier our minds... The more digitally connected we are, the less connected we are to the nature, to our nature and ourselves... It is no wonder that *minimalism* has been a rising design trend and celebrated philosophy and life style in the recent years.

The modernist taste for *minimalist* design in a broad perspective originated in the early part of the 19th century with the *functionalist* movement in architecture and design. The *functionalist* movement was opposed to external ornamentation and all kinds of eclecticism within art and design. The functionalists believed that architecture and design should primarily be functional and devoid of superfluous ornamentation. From an aesthetic point of view, the functionalists found *minimalist* and *functionalist* design more appealing and formed an opposition to the aesthetic values of the *Art Nouveau* movement which were dominant in the early part of the 19th century. This taste in design is still one of the dominant discourses within taste in our present times (Thorlacius, 2007, p. 71).

Modernism was rooted to philosophy of Enlightenment, rationalism, empiricism and it was against convention, it was against traditions in all aspects of life; it was also a result of industrialization. Therefore, a functionalist, minimalist, mass production was an expected outcome in terms of design principles. Postmodernist idea, on the other hand, built on criticism of all social phenomena in terms of power structures and was a critique of modernist thought. Postmodernist view also suggested infinite interpretations and perspectives, therefore yielding to a multicultural understanding. Consequently, a multicultural, diverse, eclectic and inclusive design understanding could have been expected. However, in the recent years we see rather minimalist design trends, the *Mid 20th Century Modern* style in particular.

Slovenian Prime Minister Janez Jasa (2020) explained that *Marxists* faced a strong opposition following violent student movements of 1960s and 1970s, so they went underground; *postmodernism* is a cover up for these *Marxists*, they just re-appeared with a new badge. Jasa also pointed that the emerging violence based on identity politics in Europe is not different than *Communist Manifesto* written over 200 years ago. He further explained "To build a new world order *Marxists* have to disintegrate nations, family structure, private property, private schools and religions, this is what they call *Cultural Marxism*" (Jasa, 2020). According to Jasa's explanations, The *World War I* did not bring about the realization of the *Marxist* dreams of the global working class joining forces and launching the revolution of the proletariat. Therefore, *leftist* sociologists gradually stripped *Marxism* off its economic component and replaced it with freshly infused sociology and psychology theories. Thus *Critical Theory*, also known as *Cultural Marxism* was created. According to *Max Horkheimer*, the traditional concept of family must be deconstructed, sexual norms, morality, Christian foundations, conservatism and patriotism must all be abolished. He was not alone, the intellectual name behind 1960s' student movements in France, *Herbert Marcuse*; created the concept '*The Great Refusal*' meaning to destroy all traditional values (Jasa, 2020).

Nonetheless, *postmodernism* was an idea against *modernism*; they preferred and adopted *modernist* design and *minimalism* since it serves to a hidden *Marxist* agenda efficiently. *Modernism* as a philosophy influenced many areas of life including art, design, science and philosophy. The *anti-traditionalist*, *anti-conventionalist* philosophy of *modernism* was rather a science-oriented, anthropometric approach; therefore *functionalism* was the new movement. *Modernist* philosophy purposefully

ignored cultural characteristics and cultural identity of design. Functionalism was also not aware, or may be ignorant of the 'cultural identity' concept. For example, not being able to analyze or notice inherited cultural characteristics in a design, they always perceived excess details as *decoration* or *ornamentation*. Therefore, they considered that the best design was *functional* and detached from all details including cultural roots and identity cues. The result was industrial, mass production oriented, *minimalist functionalism*, "functional but with no cultural cues, minimalist but without personality".

Today, it is almost impossible to tell cultural, geographical, historical, sociological origins and characteristics of a *minimalist* modern chair (Figure 2). Cultural inheritance in art and design is possible through unique details being transferred over generations. Abandonment of cultural identity and seeing design as just a matter of "engineering of function" may result in cultural dissolving. Nevertheless, this dissolving may not be a coincidence since it is a fundamental *Marxist* ideological tool. For a tendency toward minimalist functionalism, they had their own reasons; for modernists, it was "abandonment of tradition for progressiveness", for postmodernists, it was "attacking culture, erasing culture from the memory, rejecting consumerism, creating an egalitarian, genderless design".



Figure 2. Conventional design (i.e. Victorian style) vs. functionalist, minimalist design.

CONCLUSION

The uniquely Scandinavian social conformity norm, Janteloven has stronger influence on individual, society and the Scandinavian culture than expected. Hesitance of being different, feeling safe as being average and mediocre may be a clearreference for minimalist philosophy and design. The restrictiveness of Janteloven is also detrimental for expressive behavior. Reflections of Janteloven influence on

Norwegian culture show itself in many forms, such as lack of assertiveness, increased passive-aggressive behavior, passivity, democratic consciousness, egalitarian behavior, gender equality, kindness, tolerance and overall peace in the society.

Janteloven, as Scandinavian cultural code of behavior also reveals itself in Scandinavian aesthetical taste and style preferences, as in IKEA. Practicality, simplicity, functionality, sustainability, and accessibility within a modern and minimalist package may all be results of Scandinavian social code of behavior. The minimalist Scandinavian style show very Scandinavian cultural trait, non-distinctiveness; lack of cultural distinctiveness in society and in style may be a direct reflection of *Janteloven*.

If we look at the slogans of IKEA and its five pillars, we do not see any reference to culture. Instead, IKEA is rather focused on universal values and aspects of humanity and design. It is obvious that at IKEA, the new universal values such as *functionality, environmentalism* and *sustainability* is the new culture they want to create. Mass production, loss of uniqueness and identity were the criticized aspects of consumerism for long time. Once criticized, nowadays, the *Mid-Century Modern Style, functionalism* and *minimalism* are anew and rising trends all over the world. Maybe these traits are being considered as useful tools for the postmodernist era and being promoted as the new culture; *democratic, universal, social democratic* or even *socialist* aspects of design. Ideological associations between styles and trends may be clearly observed when discourses and styles examined carefully.

This study aimed to investigate relationships among *IKEA design, Janteloven, Scandinavian design, minimalism*, the *Mid-Century Style* and possible ideological connections such as *socialism, Cultural Marxism* and *postmodernism*. The research questions were investigated within this contextual frame. Content analyses of styles and discourses showed that there have been close associations between artistic styles, design and *Janteloven*. As influencing life styles, world views and behavioral traits; *Janteloven* seems to have influence and it is also a deciding factor on artistic style and design in Scandinavia (Research question 1).



Art Nouveau style Chair
(circa 1900)



Wassily Chair 1925-26,
by Marcel Breuer, Bauhaus School

Figure 3. Art Nouveau style vs. Bauhaus functionalism.

Ideological remarks and discourses were examined and it was revealed that artistic styles, trends and design may also be useful tools to procreate values and ideologies (Research question 2). Even certain styles may well be used throughout history by distinct and opposing ideologies conveniently (i.e. modernism, postmodernism). Especially, stylistic trends of furniture, fashion and architecture may be effective tools of proliferating ideologies because objects are the intermediaries in our shared experiences (Research question 3). Stylistic details and cues of certain cultures should be considered carefully since they are the elements of semiotics for cultural inheritance and procreation. Viewing design as only a matter of engineering will result in ignoring richness of cultural experiences behind the everyday objects. Not only individual identity but also cultural identity should be a significant part of design process within this context. Removing all cultural cues during design process for the sake of engineering a new style will usually end up *dry, bloodlessly institutional, minimalist, functionalist, modernist* point (Figure 3). However, this will also be a terminal point in design and will not let further creative progress. This might be why nowadays, *Mid-20th Century Modern Style* is trending as anew. In this study, it is documented that especially Cultural Marxist ideology, social democracy and socialism have special interest in using design and stylistic trends as a vehicle to influence society and individuals to indoctrinate ideology. Further qualitative studies are suggested to investigate ideological associations behind different societal and cultural values.

REFERENCES

Ahlness, E. A. (2014). Janteloven and social conformity in Thorbørn Egner's literature. *Proceedings of the National Conference on Undergraduate Research (NCUR), University of Kentucky, Lexington, KY, 547-554.*

Avant, G. R., & Knutsen, K. P. (1993-94). Understanding cultural differences: Janteloven and social conformity in Norway. *Et Cetera: A Review of General Semantics, 50(4), 449-460.*

Barenbrug, C. MH. (2021). Girombelli apartment. Website: <https://minimalissimo.com/articles/girombelli-apartment>, Access date: July, 29, 2021.

Beltagui, A., & Schmidt, T. (2017). Why can't we all get along? A study of Hygge and Janteloven in a Danish social-casual games community. *Games and Culture, 12(5), 403-425.*

Bromgard, G., Trafimow, D., & Linn, C. (2014). Janteloven and the expression of pride in Norway and the United States. *The Journal of Social Psychology, 154, 375-378.*

Chopra, R. (2009). IKEA case study. *Unpublished paper, 1-16.*

Chapman, D. G. (1993). Have nothing in your houses that you do not know to be useful or believe to be beautiful. *Conference report. IEE Colloquium on Aesthetics in Design. June 29, 1993. London, UK.*

Engman, M. (2017). IKEA Head of Design Marcus Engman and the five pillars of Democratic Design. YouTube video: <https://www.youtube.com/watch?v=0HLbMKrF1hg>, Access date: February 14, 2021.

Figueira, R. B. (2018). A framework for dataflow orchestration in lambda architectures. *Master's Thesis, Universidade de Porto.*

Gopal, K. (2004). Janteloven, the antipathy to difference; looking at Danish ideas of equality as sameness. *The Cambridge Journal of Anthropology, 24(3), 64-82.*

Lindqvist, U. (2009). The cultural archive of the IKEA store. *Space and Culture, 12(1), 43-62.*

Gramsci, A. (2021). Antonio Gramsci, Cultural Marxism, wokeness, and

Leninism 4.0. YouTube video: https://www.youtube.com/watch?v=VdsSIWh_VkQ&list=PL2XZFDA4TkUZZeGXX0IW8V6mPkg4rdkGV&index=15&t=1313s, Access date: February 12, 2021.

Jasa, J. (2020). The Dangers of Cultural Marxism to Europe. YouTube video: <https://www.youtube.com/>

Jobs, S. (2011). Apple Think Different- Steve Jobs Narrated Version. YouTube video: https://www.youtube.com/watch?v=GEPHLqwKo6g&feature=emb_logo, Access date: December 19, 2020.

Löfgren, O. (2015). [Review of the book Design by IKEA. A cultural history, by S. Kristoffersson]. *The Journal of the Design Studies Forum*, 7(3), 467-469.

Mochon, D., Norton, M. I., & Ariely, D. (2012). Bolstering and restoring feelings of competence via the IKEA effect. *International Journal of Research in Marketing*, 29, 363-369.

Munera, V. (2012). Web design critical report. London Metropolitan University. London, UK.

Palamara, D. R. (2016). Social Status in Norway and the Law of 'Jante': An Analysis of ISSP Social Inequality Data. *European Journal of Interdisciplinary Studies*, 8(1), 1-21.

Peterson, R. (1988). Understanding and encouraging entrepreneurship internationally. *Journal of Small Business Management*, 26(2), 1-7.

Peterson, J. (2021). 2-minute zebra story by Jordan Peterson [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=z9xj_qndmBQ, Access date: February 3, 2021.

Sigler, K., Burnett, A., & Child, J. T. (2008). A regional analysis of assertiveness. *Journal of Intercultural Communication Research*, 37(2), 89-104.

Silvera, D. H., & Austad, B. (2004). Factors predicting the effectiveness of celebrity endorsement advertisements. *European Journal of Marketing*, 38(11/12), 1509-1526.

Silvera, D. H., & Seger, C. R. (2004). Feeling good about ourselves: unrealistic self-evaluations and their relation to self-esteem in the United States and Norway. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 35(5), 571-585.

Thorlacius, L. (2007). The role of aesthetics in web design. *Nordicom Review*, 28(1), 63-76.

Trotter, S. R. (2015). Breaking the law of Jante. *eSharp: Myth and Nation*, 23, 1-24.

Visual Resources:

Figure 2: Chairs (access links in order):

Victorian chair, <https://www.londonfine.co.uk/products/antique-armchair-19th-century-victorian-chair-walnut-needlepoint-circa-1850?variant=12497384538189>

Mid-Century Style chair, <https://www.eurway.com/paradigm-lounge-chair-blue-walnut>

Mid-Century Style chair, <https://emfurn.com/collections/iconic-modern-chairs/products/saarinen-style-tulip-dining-vinyl-side-chair>

Mid-Century Style chair, <https://www.lowes.com/pd/Versanora-Set-of-2-Minimalist-Contemporary-Side-Chair/1002011340>

IKEA chair, <https://www.ikea.com/ca/en/p/fanbyn-chair-white-s49228474/>
Access date: February 10, 2021.

Figure3: ArtNouveauChair, <https://auctions.webbs.co.nz/m/lot-details/index/catalog/149/lot/24381/A-Spectacular-Art-Nouveau-Chair?url=%2Fm%2Fview-auctions%2Fcatalog%2Fid%2F149%3Fcat%3D121%26page%3D1%26view%3Dlist>, Access date: February 10, 2021.

Wassily chair, <https://www.knoll.com/product/wassily-chair?section=design>, Access date: March 10, 2021.

Geçmişteki Gelecek: Bilim Kurgudaki Gerçeğin Mimarlık ve Kentin Gerçekliği Üzerinden Okunması

Geliş Tarihi/Received: 17.01.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 11.07.2021
DOI: 10.46372/arts.918576

Dr. Öğr. Üyesi Hidayet SOFTAOĞLU
Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi
Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
Hidayet.softaoğlu@alanya.edu.tr
ORCID: 0000-0003-2208-691X

ÖZ

Teknolojinin her geçen gün gelişmesiyle, mimarlık ve tasarım alanlarında da sürekli gelecek senaryoları üretilerek, alternatif mekânlar kurgulanmaktadır. Teknolojik destekle modellenen bilim kurgu setleri, sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik aracılığıyla mevcut düzende elde edilemeyen deneyimler sunulmaktadır. Oysa bilim ve teknoloji desteğiyle kurgulanan alternatif mekân arayışı, bugüne özgü olmayıp endüstriyel devrimle başladığı ve 19. yüzyıl ile üst düzeye ulaştığı William Heath tarafından 1829'da üretilen Akıl Yürüyüşü karikatüründe de görülür. Heath'ten günümüze; gerçeklik sınırlarını zorlayarak üretilen bu mekânlarda her şey sahte, sanal ya da kurgusal mıdır, yoksa bu gerçek dışılık ardında bir gerçek var mıdır, net bir biçimde sunulmaz. Lacan gerçeği mevcutta var olmayan bir gerçekliği yaratma arzusu ve bu arzuyu formüle ederek şekillendiren düzeni olarak tanımlar. Fantastik, teknolojik, gelecekçi mekânların ortaya çıkmasının ardında yatan sebep olan gerçek her zaman gizli olup kurgu tarafından maskelenmiştir. Bu maskenin kaldırılmasını ve gerçeği yani kurgusal mekânı formüle eden dışsal etkiyi aramak için bu makalede erişilebilen en erken kentsel, mimari bilim-kurgusal görüntü olan William Heath'in Akıl Yürüyüşü karikatürü ele alınarak kurgudaki gerçeklik yerine kurgunun gerçeği araştırılmıştır. Bunu yaparken çağdaş filozof Slavoj Žižek'in Lacancı psikanalize dayanan trilojisi; imgesel gerçek, simgesel gerçek ve gerçek gerçek kavramları kullanılarak, gerçek üç kategoride incelenmiştir. Sonuçta geçmişteki geleceğin iletişime dayalı bir etki alanıyla kurgulandığı saptanmış ve Žižek'in trilojisi gerçeği aramakta kullanılabilecek bir yöntem olarak önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: bilim kurgu, mimarlık, kent, zizek, psikanaliz, gerçek

Softaoğlu, H. (2021). Geçmişteki Gelecek:
Bilim Kurgudaki Gerçeğin Mimarlık ve Kentin Gerçekliği Üzerinden Okunması.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 6, 186-209.

The Future in the Past: Reading the Real in Science Fiction Through the Architectural and Urban Reality of the City

ABSTRACT

With the development of technology day by day, architectural and urban design have instantly conceived future scenarios along with production of alternative fictional spaces that appropriate to these scenarios. The experiences that cannot be received in reality can be seized via the science fiction sets, virtual reality or augmented reality that are produced by supporting technology such as computer aided modelling. However, it is seen that the pursuit of the alternative spaces with the support of science and technology is not unique to today since it started with the industrial revolution and reached the top level in the 19th century as seen in the March of Intellect cartoon published by William Heath in 1829, the earliest accessible architectural science fiction image. Nonetheless, it is not obviously presented that whether everything is unreal and fake or there is any sense of real embedded in these alternative spaces that push the boundaries of reality. Desire to create a new reality that does not exist, and the organization to respond to this desire is coined as the real by Lacan. The real, which is the reason behind the emergence of these fantastic, technological, futuristic spaces is always hidden and masked by fictional reality. In order to remove this mask to find the external impulse that organises fictional space, by taking into consideration William Heath's cartoon named March of Intellect in 1829; the real in the fiction has been investigated instead of the reality in the fiction. In doing so, as in the trilogy of the contemporary philosopher Slavoj Zizek based on Lacanian psychoanalysis; the real is approached in three categories: the imaginary real, the symbolic real and the real real. As a result, it has been determined that the future in the past is constructed with a communicative domain while the trilogy of Zizek is proposed as a method for those who seek for the real.

Keywords: science fiction, architecture, urban, zizek, psychoanalysis, the real

GİRİŞ¹

Bilim kurgu hikâyelerinin fantezi mekânı olan Ay, 21. yüzyılda erişilmesi imkânsız bir mekân olmaktan çıkarak, gerçek bir mekâna dönüşmüştür. Buna bağlı olarak 2017'de düzenlenen *Moontopia* yarışması (Mairs, 2017) ve 2021 yılı ile gündeme gelen Kıyamet Ambarı projesinde olduğu gibi Ay'ın bir mekân olarak insan hayatına dâhil etmenin yolları aranmaktadır (Woodyatt, 2021). Oysa Ay ve birçok diğer kurgusal mekân, bilim ve teknolojik olanaklarla yaratılan filmler, arttırılmış veya sanal gerçeklik aracılığıyla insanların gerçeklik algısına çoktan dâhil edilmiştir. Geleceği kurgulamak ya da mevcut düzene alternatif mimari ve kentsel mekânlar üretmek ilk kez karşımıza çıkan bir konu olmayıp, temellerinin endüstriyel devrim ile birlikte atıldığı görülür (Edgerton, 2019, s. 29). 19. yüzyıl ile başlayıp, endüstriyel malzemelerin ve özellikle de buhar teknolojisinin sağladığı olanakların üstünlüğü sebebiyle, Viktorya döneminde (1837-1901) geleceği kurgulama arzusu zirveye ulaşır (Crary, 1990, s. 5-7).

İngiltere'nin endüstriyel devrimle birlikte bilimde çağ atlamasının yanı sıra, Naiplik (Regency) dönemiyle (1811-1837) sona eren savaşlar ve ekonomik karışıklığın bu hızlı gelişimde büyük etkisi vardır. Bilim ve teknolojiyi, mimarlık ve kente dâhil etme arzusunun sonucu olarak ortaya çıkan fantastik gelecek kurgularının bu dönemde başladığı görülür. Buna bağlı olarak *Akıl Yürüyüşü* (*March of Intellect*) adı verilen; altında modernite ve gelecekçi yaklaşımların tartışıldığı bir tema doğar. Yürüyüş kelimesi ile Britanya toplumunun endüstrileşmeye bağlı olarak ilerlemesi; akıl kelimesi ile farklı toplumsal sınıflarının bu aydınlanma çağında edindikleri bilgi ve kazanımlarla endüstrileşme sürecine verdikleri tepkiler işaret edilir. Dönemin şairleri bu başlık altında toplanarak teknolojinin getirdiği karışıklık, ekonomi ve kültürel dönüşüm üzerine gazete ve dergilerde yazılı eserler yayınlarken, karikatüristlerin de bu tartışmayı görsel medyaya taşıdığı görülür.

Fotoğrafın henüz olmadığı 19. Yüzyıl Britanya'sında, gravür (etching) ve el boyama (hand-colour) tekniği ile resmedilen karikatürler, okuryazar olmayan bireyleri toplumsal, siyasal ve gündelik sorunlardan haberdar ederken, bir yandan da hicivli dili ile eğlendiren medya öğeleri olmuşlardır. El yapımı olması nedeniyle sınırlı sayıda üretilen ve yüksek fiyatlara satılan bu karikatürler, dar gelirli halkın da

¹ 2018 yılında teslim edilen *Reading Emergent Modern Metropolis Through The Spatial And Social Production Of Regent Street (1811-1848)* başlıklı doktora tezim; 1818-1848 Regency dönemi İngiltere'si ve *Regent Street* ile sınırlanmış olup bu makale doktora tezinden üretilmemiştir. Tez araştırmaları sırasında Heath'in eseriyle karşılaşmış ve konunun tez dışında olması nedeniyle bu eser hakkında araştırma tezin dışında bırakılmış. Bu makale de Heath'in eserine odaklanarak; endüstri devrimi teknolojilerinin sanat ve mimarlığa dâhil edilmesiyle oluşturulan bilim kurgu mekânlarının, buhar teknolojilerine bağlı kent fantezilerinin kökeni olan erken 19. yüzyıl İngiltere'sine bakılmıştır.

görebilmesi için, basım evlerinin vitrinlerinde sergilenerek herkesçe erişilebilir hale getirilmiştir. Robert Seymour (1798-1836) ve William Heath (1794-1840), 1828 ve 1830 yılları arasında *Akıl Yürüyüşü* başlığı altında; modernleşme sürecinde yaşanan sorunları hicveden iki öncü karikatürist olarak, dönemin sorunlarını farklı açılardan eleştirmişlerdir (Maidment, 2001, s. 61). Robert Seymour, 1828 yılındaki *Akıl Yürüyüşü* eserinde, Londra Üniversitesini² teknolojiyle üretilmiş, dev ve ezici bir robot'un kafası olarak resmetmiştir. Doktorların, avukatların ve kraliyete mensup bireylerin bu ezici robotun ayakları altında ezildiği görülür (Maidment, 2021).

Seymour'ın politik ve sosyal içeriklerinden farklı olarak William Heath, kentsel ve mimari mekânlarda toplumun teknolojiyle kurduğu ilişkilere ve bunların mekâna yansımalarına odaklanır. Heath, 1810-20 yılları arasında çoğunlukla savaş sahnelerini resmetmiş olması nedeniyle, siyasi ve askeri ressam olarak tanınır. Buna bağlı olarak da savaş meydanları ve panorama çizimlerine yatkın bir ressamdır (Mellby, 2015). Napolyon savaşlarından sonra gündem ve popüler olan konularda karikatürler yayınlamaya yönelmiş olduğundan; Heath'in eserleri döneminin güncel temalarını yansıtmasıyla bilinir³. Bu bağlamda 1828-29 yılları arasında güncel bir toplumsal ve siyasi konu haline gelen *Akıl Yürüyüşü* başlığı altında üç gravür⁴ üreten Heath; ilk iki eserinde teknolojiye adapte olmaya çalışan toplumun karşılaştığı kazalar ve adaptasyon sorunlarına odaklanırken, son eserinde teknolojiyi gündelik hayatın parçası haline getirmiş bir gelecek kurgusu sunar. 1829 yılındaki bu son eseri fütüristtik yaklaşımı nedeniyle ilkiisinden ayrılır (Mellby, 2015). Savaş sahnelerini canlandırmakta başvurduğu kentsel ölçeği bu eserde de kullanmaya devam ederek, geleceğe ait bir kentsel sahne sunar. Morus, buhar teknolojileriyle kurgulanmış bu gelecek imgesini buhar çağı bilim kurgusu (*steampunk*) olarak tanımlar (Morus, 2014).

2 Seymour; kraliyet, hukuk tarafından eğitim ve çalışma hakkı kısıtlanan, doktorlar tarafından ayrıştırılan gruplara kapılarını açan Londra Üniversitesinin getirdiği ezici gücü resmeder.

3 *Akıl Yürüyüşü*'ü teması altında çizmiş olduğu üç eserden sonra, Heath güncel temalı çizimlere devam etmiştir. Örneğin 1832 yılında Kolera virüsünün ortaya çıkmasıyla, bu konuda çizimler sunmuş 1840 yılında vefat etmiştir.

4 19. yüzyıl karikatür tekniği olarak çoğunlukla gravür ve el boyaması kullanılmış olup, Heath de bu teknikle çalışmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, karikatürler herkes tarafından satın alınamadığı için çoğunlukla basım evlerinin vitrininde sergilenmiş olup, Heath'in bu eseri de Haymarket Londra'da bulunan Thomas McLean basım evinde sergilenmiştir (Heath, 1829).



Görsel 1. William Heath'in, Akıl Yürüyüşü 1829 (March of Intellect 1829)

Görsel 1'de Heath'in 1829 yılında ürettiği Akıl Yürüyüşü karikatürün ön planında, buharlı tasarımların yarattığı bir karmaşa hâkimdir. Sokağın tam ortasında beyaz örtülü masanın üzerine ananaslar yerleştirilmişken; hemen yanında şık giyimli bir kadın üzerinde "duygusal" kelimesi yazan bir kitabı okumaktadır. Arkada küçük bir çocuk, ağır püskülleri olan bir pagolayı gölgelik görevi görmesi için bu kadına doğru tutmaktadır. Masanın solunda çöp toplama işçisi bir ananası kemirmektedir. Yanında duran adam buz yerken bir yandan da "sen buz almak istemez misin Joe" diye sorar. Sağda, dolambaçlı buhar tüpleriyle donatılmış, alçak ayaklı bir platformun üzerine yerleştirilmiş buharlı at arabası ilerlemektedir. İleriye doğru son sürat giderken; en önde jockey gibi giyinmiş olan sürücüsü, yaratığın kafasında yer alan direksiyon çubuğunu kontrol eder. Yaratığın burun deliğinden buhar fışkırırken kuyruğundaki dev bacaya asılı pankartta şunlar yazılıdır: "Son sürat buhar atı, yolda tutukluk yapmaz".

Sürücünün arkasında sırasıyla; at binme kostümü içinde şık bir kadın, ardında beyaz peruklu ve cübbeli bir avukat, onun peşi sıra iyi giyinmiş bir erkek ve en arkada pipo içen İrlandalı bir tırpancı oturmaktadır. Solda küçük buharlı el arabasının üzerinde "birinci kalite kedi maması et" yazarken; yanında yürüyen satıcı kadın bir yandan da "dört ayaklı dostlara yönelik lezzetler" diye bağıırır. Bunun hemen solunda devasa bir pipo içen üniformalı uşak, bir mektuba uzanmaktadır. Perdeli kanatlarıyla uçan postacının bir elinde zili varken; belindeki çantanın üzerinde "posta iki peni" yazmaktadır. Ortada solda; körük ve pervaneyle çalıştırılan üç tekerlekli sandalyenin üzerinde oturan bir kadın ve bu aracı süren bir adam görünür. Hemen arkalarından; bacasından buhar çıkan et suyu arabası ile satıcı kadın ilerler. Üzerine buhar bacası takılmış eski bir yük arabasının yanında "Londra-Bath, altı saat" yazar.

En sağda, tabelasında "Kraliyet patentli çizme temizleme makinesi" yazan

barakada, karmaşık bir makineye takılı bir çizme, buharlı bir sistemle fırçalanmaktadır. Girişte bu çizmenin sahibi elinde gazete ve ağzında sigarayla bu işlemin bitmesini beklemektedir. Hemen yanında “yeni buharlı jilet” tabelası asılı dükkânda, makineye bağlı devasa bir jilet müşterisi üzerinde denenmektedir. Orta sola konumlanmış mermer kemerin en üstünde “Mimarların ayağını yerden kesmek için yapılmıştır” yazılı tabeladan sarkan idam urganını dizlerinin üstünde pipo içerek düzelten biri görülür. Arkada, önünde iskeleler kurulmuş olan yapı Buckingham Sarayı'nın doğu cephesi olup, çatısına bir zürafa, devasa bir kuş ve elinde üç dişli mızrak tutan bir tanrı heykeli yerleştirilmiştir. Mermer kemerin hemen yanında, üzerinde “yeni kilise” yazan Neo-Gotik tarzlı fantastik bir bina görülür.

Kilisenin hemen sağı Greenwich tepesi olarak işaret edilmiştir. Bir ucu bu tepeye bağlı olan hızlı buhar tüpünün diğer ucu Bengal'den çıkar. Bengal'den Cape-Town'a demir bir köprü uzanmaktadır. İngiltere'yi Hindistan'dan ayıran nehrin üzerinde bir kadın, su-aracını kuğulara çektirmektedir. Hemen yanında sekiz yunus tarafından çekilen, üstü dev saçakla örtülü bir bot ilerlemektedir. Greenwich tepesinde, yeni icat edilmiş devasa bir sulama robotu, su püskürterek gezinmektedir. Askerler, topları ve tüfekleri ile dört adet balona asılı bir platformla havada seyahat etmektedir. Bunların sağında yarasa kanatlı uçan balinanın içinde; üstü başı yırtık halde görülen kadın ve erkek mahkûmlar nakledilmektedir. En sağda iyi giyimli bir kadın, pervanesini çevirerek havalandırdığı bisikletiyle, havada uçurtma uçurmaktadır. Sol üst köşede, bulutlardan yapılmış bir hapishanenin önünde çelimsiz işçiler çalışmakta; önlerindeki tabelada ise “hazinenin borcu için ödeme planı” yazmaktadır (George, 1954).

Görüldüğü gibi; insanoğlunun gökyüzünde serbest seyahatini, hızlı trenleri, uzun açıklı köprüleri, hızlı haberleşme araçlarının icadını hicivli ve komik bir dille bir araya getiren karikatür, bir yandan çağının çok ötesini resmederken, diğer yandan çağın getirisi olan politik, teknolojik ve kültürel gelişmeleri hicveder. Tüm bu gelecekçi yönleriyle bu eser; erişilebilen en erken kentsel fantastik gelecek ve bilim kurgu örneği olarak ele alınacaktır. İçinde bulunduğumuz bu teknoloji çağında; mekânın gerçekliği, sanalı, kurgusalı iç içe geçmiş halde bulunmaktadır. Gerçeklik algısının teknoloji ile yönlendirilebilmesi sonucu; bireyin kendisine sunulan dışsal ve kurgusal gerçekliği gerçekten ayırt edebilmesi zorlaşmaktadır. Sunulan bu alternatif gerçekliğin içeriğinde gerçeğe dair herhangi bir şey olup olmadığı bireye açıkça belirtilmeyerek tasarlandığından, bu kurgusal mekânların ne denli sahte olduğu da belirsizdir. Kentsel ve mekânsal bağlamda gerçek kavramına taze bir bakış

açısıyla bakılması bu makalenin güncel tarafıdır. Bu tartışmayı yaparken daha önce bu bağlamda değerlendirilmemiş bir karikatür kullanılması, mimarlık ve tasarım bağlamında psikanalitik açılımlar önerilmesi, makaleyi orijinal kılan yönlerdir.

Problemin ortaya konulması

Bilim kurgu bileşik kelimesini oluşturan bilim ve kurgu kelimelerine ayrı ayrı bakıldığında, bilimin kesin doğrulara dayanması, kurgunun ise kesin doğru-olmadan⁵ hayal ürünü olarak da üretilebilmesi nedeniyle, bilim ve kurgu birbirine zıt duran iki anlamdan oluşur (Stableford, 2006, s. 18). Bilim; net ve titizce tarif edilen talimatlar aracılığıyla ciddi ve rijit biçimde ifade edilirken, kurgu; imalara ve ironilere, esas anlamın ötesinde yan anlamlara, yeni çıkarımlara açık olup, değişken⁶ yapıdadır (Stableford, 2006, s. 21). Bu sebeple bu iki zıt terimin yan yana gelerek oluşturduğu bilim kurgu sözcüğü itibar edilmeyecek bir bileşim gibi görünür. Kendi içinde çelişkili bir anlam taşıyan bilim kurgu; yanına eklenen mimarlık ve kent sözcükleriyle daha da anlaşılmaz ve problematik bir hale gelir. Bilim kurgu mimarlığı/kenti ile bilimsel bağlantılarla kurgulanan mimarlık/kent mi, yoksa kurgusal mimarlıktaki/kentteki bilimsel örüntüler mi tanımlanmıştır, belirsizdir.

Buna bağlı olarak yaratılan mekân, bir yandan son derece gerçekçi iken; diğer yandan kim tarafından ne amaçla üretildiği bilinmediği için kandırılmışlık hissine sebep olan bir sanallık yaratır. Gerçekçilik sınırlarının her geçen gün daha da zorlayarak sanal ve kurgusal olarak yaratılan bu mekânlarda her şey sahte ya da gerçekdışı mıdır, yoksa bu mekânda gizli de olsa gerçek olan bir şey var mıdır, bunun bireye net biçimde sunulmaması bir problem olarak tespit edilmiştir. Bu bilinmezlik ve belirsizlikte insanı, kurgusal olduğunu bilmesine rağmen bu mekâna çeken bir etki alanı vardır. Kunze bu belirsizliğin nedenini Lacan'ın "gerçek" kavramıyla açıklar (Kunze ve Bertolini, 2013, s. 74). İnsan zaman zaman çevresinde olup biten şeyleri; kendi kontrolü dışında dışsal bir gücün planladığı düşüncesine kapılır. Bu nedenle, gerçek hayatın bir aldatmaca olduğu hissine kapılarak yabancılaşır. İnsanın özne olarak inşasını oluşturan süreç, onu kendi dışındaki varlıklardan ayıran süreçtir. Bu süreç; insanı arzu eden bir varlık haline getirir.

Freud'a göre arzu, tatmine ve doyuma ihtiyaç duyan bir dürtüdür (Freud,

5 Oysa mitter, folklorler, efsanelerden oluşan bu kurgular insanoğlunu ikna etme ve inandırma işlevi görerek bilimden daha inandırıcı ve gerçekçidir

6 Okuyucusunu ters köşe etme hedefi ve potansiyeli vardır.

1961, s.15). Freudçu yaklaşımıyla Lacan, arzuyu ayna evresiyle ortaya çıkan eksiklikler⁷ ve erişilmesi zor hayaller (*objet petit a- arzu nesnesi*) olarak yeniden tarifler (Lacan, Miller ve Sheridan, 1979, s. 180). Arzunun eksikliğinden ve erişilmesinin zorluğundan doğan gerilim ile kuvvetli bir etki alanı oluşur. Bu gizemli, tarifi zor ve dâhil olunması imkânsız olan etki alanının adını Lacan “gerçek” (*the real*) olarak tanımlar (Lacan ve Fink, 2006, s. 720-24). Gerçek, bilim kurgu kitapları, görselleri ve filmlerinde varlığı hissedilen ancak kaynağı bilinmeyen gizemli, dışsal güçtür. Filmlerde bu gizemin yarattığı gerçek dışılığın (*unreality*) test edilmesi ve deneyimlenmesi görevini mimarlık ve kentsel mekânlar üstlenir⁸. Gerçek (*the real*), insanı bir yandan kendine çeken bir yandan kaygılandıran manevi ikilemin kaynağıdır (Kunze ve Bertolini, 2013, s. 74).

Gerçeği, gerçeklikten ayıran Lacan; gerçekliğin (*the reality*) amacının fanteziler aracılığıyla gerçeği (*the real*) maskelemek olduğunu açıklar (Lacan, Miller ve Sheridan, 1979, s. 5-6). Buna bağlı olarak, kurgusal mekânın gerçekliği yerine, kurgudaki gerçeği bulmak demek; sunulan gerçeklikteki maskeyi kazımak anlamına gelmektedir. Bu kazıma işlemi, bir nevi temsil edilen mekânın ötesine geçilerek; bu kurguyu okuyan, izleyen, dinleyen insanı içine çeken etki alanının ne olduğunu aramaktır. Makale bu nedenle kurgusal ve sanal mekândaki gerçeği keşfetmenin yollarını arar. Lacancı gerçeğe karşılık gelen bu alanı bulmak demek yaratılan kurgusal mekânın varoluş sebebini, yapıtaşını bulmak olacaktır. Bu makalenin endüstriyel devrimin hemen sonrasına bakmasının nedeni, bugünkü dijital ve teknolojik mekânsal gerçeklik kurgularının kökenlerinin, makineler ile teknolojiyi gündelik hayata dâhil etme arzusunun kökenlerinin o döneme dayanıyor olmasıdır. Ulaşılan ilk bilim kurgusal kent imgesi olan William Heath'in 1829 tarihli *Akıllı Yürüyüşü* adlı eseri de bu nedenle seçilmiştir.

Bugün hayatımıza sürekli bir yenisi eklenen sanal ve kurgusal mekânların daha da gerçekçi halde üretilmeye çalışılması demek; ardında gizlediği gerçeği daha da maskelemesi, buna bağlı olarak gerçeği, bu mekânı ziyaret eden bireylerden daha çok gizlemesi demektir. Dolayısıyla gelişen teknoloji ile bu kazıma eylemi giderek daha zor hale gelecektir. Makale tıpkı bir psikanalistin yaptığı gibi, okuyucuya sanal ve kurgusal mekânlara bir vaka gibi yaklaşarak, onların gerçeklik maskesini kazıyıp ötesine geçmeyi öğretmeyi hedefler. Bu sanal mekânların tamamen sahte ya da

7 Örneğin artık ağlayınca her türlü eksikliklerinin giderilmesi, anne ve memesi ile olan ilişkisinin yetişkinliğe geçmesiyle kesintiye uğramasında olduğu gibi; anne arzulansa bile artık elde edilemez bir nesneye dönüşür.

8 Örneğin *Başlangıç (Inception)* filminde bu dışsal ve başkası tarafından kontrol edilen mekân algısı; doğrudan mimarlık üzerinden anlatılmıştır.

gerçekdışı olmadığını, bunlar ardında gizli de olsa bir gerçek olduğunu anlatırken, gerçeği bulmanın yöntemini sunmayı amaçlar. Bu amaçla karikatürü arkeolojik bir alan gibi ele alarak üzerinde yapılacak kazıyı, bunun dışındaki örneklerde gerçeği aramak isteyen herkesin başvuracağı bir yöntem olarak önerecektir.

YÖNTEM

Nitel araştırmaya dayanan bu makalede, ilk olarak bilim kurgunun hikâyeden başlayıp görüntüye uzanan tarihinden kısaca bahsedilecektir. Ardından kurgusal görüntüdeki gerçeği irdelemek üzere William Heath'in *Akıl Yürüyüşü* (1829) eseri görsel bir medya ögesi olarak ele alınarak; Zizek'in gerçek trilojisi üzerinden irdelenecektir. *Gerçeğin*, ontolojik olarak açıklanamayan; imgesel ve simgesel dünyaya karşı duran ama onlardan kopmayan bir yapısı vardır. Bu nedenle Lacan 1950'li yıllarında verdiği seminerlerinde *imgesel*, *simgesel* ve *gerçek* düzenleri, birbirine geçmiş üç halkadan oluşan ve biri ayrıldığında üç halkanın da birbirinden ayrılacağı *Borromean düğümde* tarifler (Lacan, Miller ve Sheridan, 1979, s. 280).

Bu halkalardan ilki olan *imgesel* düzeni Lacan *ayna evresi* (mirror stage) ile açıklar. Bebek, aynada kendi yansımalarını görüp, vücudunun bütünün farkına varmasıyla, egosunun inşasına başlar. İmgelerin hâkim olduğu bu evrede, kendi bedeni dışında başka bir yerde olma illüzyonunu ve kendi olmayan bu (öteki) varlığın keşfeder. Aynada gördüğü imgeye karşı bir yandan yabancılaşırken bir yandan da eksikliklerinin keşfiyle, bu imge üzerinde hâkimiyet kurma, onu istediği gibi şekillendirme dürtüsü⁹ ortaya çıkar (Lacan, Miller ve Sheridan, 1979, s. 357). İkinci halka olan *simgesel* düzen yasalar¹⁰ ile ilişkilidir. *İmgesel* düzene bağlı olarak doğan *simgesel* düzen, kültürel (diller, akrabalık ilişkileri vs.) kurallar ve yasaklar olarak karşımıza çıkar ve bireyin toplumsal nizamı¹¹ için hüküm sürer (Lacan, Miller ve Sheridan, 1979, s. 280). Üçüncü ve son halka olan *gerçek* ise tanımlaması en zor olan düzendir. Bunun nedeni *imgesel* ve *simgesel* düzene dâhil olamayışındandır ve gerçeklikten farklıdır. Tekrarlanan travma ve fanteziler gibi, imge ve simgelere indirilemeyen bu düzen, *gerçeğe* karşılık gelmektedir (Lacan, Miller ve Sheridan, 1979, s. 54-55).

Gerçeğin, bağlı olduğu diğer iki halka olan *imgesel* ve *simgesel* başvurularak

9 Burada dürtü ile ihtiyaçtan ayrışan, tatmine yönelik Freudyen arzu kastedilir.

10 Lacan, Levi-Strauss'un akrabalık ilişkilerinden esinlenir (ensest-yasalar vs) (Lacan, 1979, s. 279).

11 Bu nedenle babanın hüküm sürdüğü toplumsal kurallar ve bunun karşısında kastre edilme korkusu ortaya çıkar (Lacan, 1979, s. 280).

anlatılmasının nedeni, onlara indirgenemeyen ama onları gizli biçimde formüle eden yapısından kaynaklanmaktadır. İşte bu nedenle Zizek, gerçeği anlatmak için, onu da kendi içinde iç-içe geçmiş bir *Borromean* düğümü olarak ele alır. Lacan'ın düzenlerine başvurarak; *imgesel-gerçek*, *simgesel-gerçek* ve *gerçek-gerçek* olarak bu halkaları yeniden tanımlar. *İmgesel-gerçek* temsil mekânının maskeleyiği imgesel yokluk ile ilgili olup *simgesel-gerçekle* yani yasalarla formüle edilir. *Gerçek-gerçek* ise maskenin *imgesel* ve *simgeselliği* ile açıklanamayan dışsal bir manyetik etki alanı olup onları da etkisi altına alır. Bu üç gerçek, *Akıl Yürüyüşü* üzerinden sırasıyla kazılıp çıkarılırken; ilk olarak *imgesel-gerçek*; ardından *simgesel-gerçek* ve son olarak bu iki gerçek düzenine bağlı ve onlarla çatışan son düzen olan *gerçek-gerçeğinin* karikatüre nasıl yansıtıldığı açıklanarak makale tamamlanacaktır. Psikanaliz, yazılı, sözlü ya da resimli her tür işareti, bir gösterge sistemi olarak ele aldığından, bu makalede de karikatüre gösterge-bilimci bir duruşla yaklaşılabacaktır.

Bilim kurgusal metinden kurgusal görüntüye geçiş: Akıl Yürüyüşü

Bilim kurgunun tarihte bilinen ilk örneği; milattan sonra 2. yüzyılda Samsatlı Lukianos'un (120- 180) *Gerçek Bir Hikâye*¹² adlı eseri ile başlar (Clute ve Nicholls, 1993, s. 739). Gerçekçi, hicivci bir filozof ve ilk bilim kurgu yazarı olarak bilinen Lukianos, eserinde Ay'a yolculuktan ve gezegenler arası savaştan bahseder. Gökbilim, astronomi gibi bilimsel gerçekliklerle örüntülenen hikâye; eleştirel ve alaycı dille yaratılan alternatif mekânlarla iç içedir. Lukianostan etkilenen Sör Thomas More *Ütopya*'da (1516), Jonathan Swift *Gülliver'in Gezileri*'nde (1726), Thomas Love Peacock *Karabasan Manastırı*'nda (1818) da benzer şekilde; kurgusal mekân üzerinden mevcut toplumsal sorunları hicivli ve alaycı dille eleştirirler.

Hikâyelerde yaratılan bu alternatif mekânlar; mecaz ve kinaye gibi dil oyunları aracılığıyla, farklı/yabancı yerleşmiş gibi betimlenerek (alienation), mevcut mekân dışında bir yere işaret edilir. Hikâyelere, tıpkı *Ütopya* örneğinde olduğu gibi, ironik ve ilginç isimler verilerek, okuyucunun dikkatini çekmek amaçlanır. Tüm bu gerçek dışı mekânların ve eleştirel kurguların ortak yanı, mevcut toplumsal gerçekliği anlatarak, geleceği iyileştirme arzusudur. Bilimin ilerlemesiyle toplumsal sorunların arttığı, buna paralel olarak da, üretilen bilim kurgu hikâyelerinin geliştiği görülür. Bu nedenle; toplumsal sınıfların, ekonominin ve mimarinin yüzleştiği en zorlu sınavlardan

12 Yaşanmış Bir Öykü olarak da bilinir.

olan 1. Makine devriminin peşi sıra; Mary Shelley'nin bilim kurgu sınırlarını zorlayan *Frankenstein'ı* (1818) üretmesi tesadüf değildir (Shelley, 2018/1818).

Endüstriyel devrimle birlikte artık makinelerin insan bedeninin yerini almaya başladığı çağda Shelley bu bedenleri bio-politik birer nesne olarak ele alır (Latham, 2014, s. 250). Bilimi, makine ve beden ile bir araya getirerek kurguladığı robot-insanın erken örneği olan yaratık böyle ortaya çıkar. Shelley'nin de yararlandığı kimya, biyoloji, tıp, elektronik ve diğer bilimsel yaklaşımların birbiri içinde eridiği dönem olan 19. yüzyılda; ışık ve optik eleman tasarımlarının geliştirilmesiyle, gözün imparatorluğu başlar (Nally, 2019, s. 175). Görmeye dayalı eylemlere cevap veren *kosmorama*, *dioroma* gibi mekânlar, sanal gerçeklik mekânlarının en erken versiyonları olarak ortaya çıkar. Kurgular artık hikâyelerden çıkarak görsele aktarılmaya başlanmış, teknoloji desteği ile ziyaretçisine gelecekçi/ fütüristtik, arttırılmış deneyimler sunan mekânlar üretilir hale gelmiştir. 1829 yılında yayınlanan *Akıl Yürüyüşü* ile teknolojiyle arttırılmış mekânlar karşımıza çıkar. 20. yüzyıl modern makine-ev manifestolarından çok önce, bu karikatür makine-kentin temellerini atar. Buhar teknolojileriyle donatılan kent, mekânlara eklenmiş *protez* (prosthetic) donanımlarla sunulmuştur.

Shelley'nin robot bedenine benzer kurgusal bir robot şehir görüntüsü öneren karikatür erken 19. yüzyıl toplumuna gelecekteki gerçekliği yansıtır. Görüntünün gerçekliği; dönemin kültürel, kentsel, politik en önemlisi de bilimsel verilerine bağlı olarak üretilmiş olmasına dayanır. Ancak, 1829 Londra'sında bu görüntüde sunulan birçok şeyin, henüz o tarih gerçekte var olmadığı bilinmektedir. Birçok gelecekçi teknolojik donanımların ve var olmayan sosyal yaşam biçimlerinin sadece bu karikatür için mevcut kent görüntüsüne dâhil edildiği görülür. Bunun sonucunda karikatür bir çeşit arttırılmış gerçeklik sunar. Ancak bu kurguda, mevcut durumu arttırma ihtiyacı hissettiren güdünün ne olduğunu, net bir biçimde ortaya konulmamıştır. İşte bu güdü, daha önce bahsedilen, Lacan tarafından *gerçek* olarak tanımlanan, dışsal bir etki ve çekim alanıdır. *Gerçek* kavramının net bir biçimde kendini ortaya koymamasının nedeni, onun tanımlanamayan fenomenolojik bir kavram oluşuna dayanır. Lacan'a göre gerçek bir arayıştır. Bu arayış bir arzuya dayalı olup o arzuya ulaşma arayışına dönüşür. Sanal ya da arttırılmış gerçekliklerle elde edilmek istenen şey; mevcut durumda elde edilemeyen gerçekliklere ulaşma arzudur. İnsan; *imgesel*, *simgesel* ve *gerçek* düzenlerle kendi özneliği inşa etme sürecinden geçerken; bu süreçte arzu ortaya çıkar. Her çağın insanının farklı sistemlere doğması ve her bireyin farklı olması nedeniyle arzular dönemden döneme, kişiden kişiye farklılık gösterirler.

Arzuyu üretenin insan zihni olması nedeniyle; psikanaliz sadece insan zihninin analizi olmaktan çıkarak, zihnin ürettiklerini de analiz eder.

Lacancı çağdaş filozof Slavoj Zizek, medya, görsel kültür ve tasarım ürünlerinde üretilmiş *gerçeği* analiz eder (Zizek, 1991). Teknolojinin hayatımıza her geçen gün farklı biçimde sunduğu medya öğelerini, filmleri, resimleri, internet ortamlarında oluşturan kurgusal mekânları analiz eden Zizek, bunları formüle eden, görünmez etki alanı olan Lacancı *gerçeği* arar. Zizek'e göre bu üretimlerin gerçekliği yansıtıp yansıtması ya da gerçekçi algılanıp algılanmamasından daha ilginç ve mühim olan bir şey varsa; o da bu oluşumlardaki *gerçeği* tartışmaktır (Zizek, 2012, s. 3-9).

İngesel olarak Akıl Yürüyüşü ve imgesel-gerçek

İngesel düzenin, tıpkı aynaya evresinde çocuğun yansıtıcı yüzeyde keşfettiği imgelerle ortaya çıkmasında olduğu gibi karikatürde de imgesel düzen onun karşısındakine yansıttığı imgelerde başlar. 1829 yılında yapılan bu eserde bulunan; "Tanrım, bu dünya biz yaşlandıkça nasıl gelişecek" başlığı, bu imgenin gelecekteki Londra kurgusu olduğunu işaret eder. Kurguda; buhar teknolojileriyle üretilen aletler, buharlı taşıtlar, balonla seyahat, uçan insanlar, ışık hızıyla ülkeler arası seyahati sağlayan tüplerle; insanoğlunun havada, karada ve suda, hareket özgürlüğüne adanmış hızlı bir kent kurgusu görülür. Görsel 2'de imgenin sol alt köşesinde görünen Wellington Kemer (Wellington Arch) ve Buckingham Sarayı (Buckingham Palace) geçmişten, karikatürün işaret ettiği geleceğe taşınan iki mimari yapı olup, bu kentin Londra imgesi olduğunu doğrular.



Görsel 2. Akıl Yürüyüşü 1829 (*March of Intellect 1829*), mimari yapıların detayı

İmgede, bu son sürat yaşam tarzına adapte olan bir toplum, ancak buna paralel gelişemeyen bir mimarlık görülür. Üstün teknoloji tüm kenti etkisi altına almış olmasına rağmen; mimari yapılara bakıldığında teknolojiden etkilenerek yeni bir tarza geçildiği görülmez. Hem kemerin, hem de sarayın Neoklasik mimari üslubuyla kentte var olmaya devam ettikleri, ancak üzerlerinde yapılan birkaç yeni müdahaleye rastlanır. İlk olarak merkezi ve tek açıklığı olan, iki yanında korint üsluplu kolonla desteklenen kemer, 1826-30 yılları arasında Decimus Burton tarafından Roma'daki bir forumdan buraya uyarlanmıştır (Salmon, 2000, s. 149).

Karikatürde bu kemere “mimarların ayağını yerden kesmek için yapılmıştır” yazan bir tabela ve buraya asılan bir idam organı eklenmiştir. 1825'te Napolyon Savaşları sonrasında kazanılan zaferin göstergesi olarak ısmarlanan kemere, gelecekte yeni bir anlam yüklenmiştir. Kent imgesinde merkezi bir konuma yerleştirilmemiş olsa da, etrafı açık bırakılarak hemen her yerden görülebilecek noktaya konumlandırılmıştır. Yeniden işlev kazandırılan kemer artık adam asacağına dönüştürülmüş olup, bu eylemi de herkesin görebileceği bir şekilde gerçekleştirir. Üzerindeki tabelada mimarların “ayağını yerden kesme” ibaresinde, karikatürün sarkastik dili ile dönemin mimarlarına gözdağı verir. Daha önce bilim kurgu hikâyelerinde rastlanan hicve, karikatürde de rastlanılmaktadır. Komik bir dille eleştirilen mimar; çağın ruhuna uygun olarak tasarlamadığı yapıların üslubu ve işlevi üzerinden hicvedilir.

Benzer eleştiri kemerin sol arkasında görülen Buckingham Sarayı'nda da vardır. 1825 yılında sarayı restore etme işi Kral George IV tarafından John Nash'e verilmiştir. Nash sarayı iç mekânda Barok ve Rokoko stili; dış cephelerde ise simetrisinin hâkim olduğu anıtsal görüntü sunan Neoklasik üslupla restore etmeyi planlamıştır (Palmer, 2020, s. 212). Kral George IV'ün hükümdarlığı süresince İngiltere'nin yüzleştiği en büyük sorun yalnızca savaşlar değil aynı zamanda kentsel ve mimari tasarımlara yapılan ölçsüz masraflardır. Bunun en büyük örneklerinden biri; Nash'in Buckingham Sarayı'nın cephe süslemelerine eklemek istediği füzuli heykeller nedeniyle restorasyon için ayrılan ödeneği aşmasında görülür (Davis ve Nash, 1966, s. 7). Karikatür bu anlamda Nash'i, sunduğu tasarımın gereksizliği ve aşırılığını binanın çatısına eklediği zürafa heykelleri ile hicveder.

Görüldüğü gibi, kurgusal mekânda yeni bir mimari stile rastlanmaz. Onun yerine mevcut yapının yeniden işlev kazandığı ve klasik tarzı yeniden yorumlaya dayalı yeni-seçmeci, yeni -eklektik bir mimari üslup önerildiği görülür. Karikatürün

merkezine yerleştirilmiş "yeni kilise" binasında da bu tarz hâkimdir. O dönem Londra'sına bakıldığında Sir Christophher Wren'in Neoklasik, Gotik ve Barok mimari öğeleri biraya getirerek tasarladığı St. Paul Kilisesi'ne (St Paul's Church); geçmişte geçirdiği yangınlardan sonra sürekli yenilenmesine bağlı olarak, "yeni kilise" denildiği bilinmektedir (Campbell, 2007). Ancak karikatürde "yeni kilise" olarak addedilen yapıya, ilk kez bu fantastik kurguda rastlanır. Bina; kubbesi, kulesi ve çanı ile St. Paul kilisesine benzerdir. Fakat kubbenin üzerine eklenen dört iyonik tarzlı kolonu, bu kolonlar üzerine yerleştirilmiş platformu, onun üzerine yerleştirilen kilise çanı ve en tepeye oturtulmuş Çinli elit bürokrat (mandarin) heykeli ile St. Paul kilisesinden ayrılır. Karnında devasa bir saat olan mandarinin sağ elinin iki parmağı havadadır ve sol elinde bir fener tutar. Cephesinde bulunan dairesel, paralelkenar ve kemerli pencereler; önünde sivri kemerli Gotik girişi, sivrilen kulelerin bitişine eklenmiş horoz heykelleri ile kilise; farklı mimari üslupların ve elementlerin karışımıyla ortaya çıkan bir yapıya dönüşmüştür. Bu seçilmiş parçaların birbiriyle olan karmaşık ilişkisi fantastik Neo-Gotik bir imge sunar (George, 1954).

Ancak, kentin hızlı, teknolojik ve ilerici yapısıyla kıyaslanınca, mimari tasarımda bu ilerici, teknolojik ve hatta fütüristik yaklaşım görülmez. Dolayısıyla, bu kurgusal imgenin mimari stilinde bir yokluk ve yoksunluk vardır. İşte karikatürde üstü kapanarak maskelenen *imgesel gerçek* bu yokluğa dayanır. *İmgeselin* yokluk üzerine olan kurgusunu Lacan *ayna evresiyle* açıklar. Kendisinin yalnızca el, kol, bacak gibi fragmanlardan oluştuğunu sanan bebeğin, ayna gibi yansıtıcı bir yüzeyde dışsal imgesini görmesiyle *imgesel süreç* başlar (Homer, 2013, s. 37). Yansımadaki imge, beden eksik ve parçalanmışlığını tamamlama sürecinin inşasıdır ve ayna burada imgenin birlik ve bütünlük duygusunu yansıtan aracı yüzeydir. Özne; aynada kendi bedeni dışında bir mekânda bulunan yeni varlık olduğunu algıladıktan sonra, bu yansıyan imge üzerinde hâkimiyet kurmaya başlar. Kendisi bedeni dışında olduğunu bildiği bu dışsal yansımayı, gündelik hayatta görünmek istediği biçimde yeniden kurgulayan özne, bunun sonucu olarak da kendine yabancılaşmaya başlar. Böylece, aynadaki yansıması dışsal, yabancı (*alien*) ve kendini maskeleyiği hayal ürünü bir beden inşası olarak ortaya çıkar (Homer, 2013, s. 43).

Yansıtılan görüntü arzulanandır ve arzu olması istenen, ancak henüz elde edilememiş olan şeydir. Bu nedenle Zizek *imgesel-gerçeği* ancak arzunun resimden silinip çıkartılmasıyla mümkün olduğuna inanır (Butler, 2014). Sadece eksik, bozulmuş, bozguna uğratılmış görüntülerde arzu yoktur ve *imgesel-gerçek* ancak travmatik

ve nefes kesen görüntülerdir. Zizek'e göre; imge ancak inanılır gibi olmayan, nefes kesici felaketlerin görüntülerinde olduğu gibi; yansımada bütünlüğü bozulmuş ve kapanması zor derin bir boşluk ve hatta temsili olmayan bir hiçlik ise *gerçektir* (Butler, 2014, s. 216).

Acının, yokluğun ve kayıpların gerçeğe özdeşleşmesinin nedeni de budur. Çünkü imgeye aktarılması mümkün olan tek şey yokluktur. Bir başka deyişle, Foucault'nun heterotopik mekânında olduğu gibi; ayna ancak boş ve üzerine hiçbir şey yansımazken gerçek görüntüyü sunar, yansıyan her şey aslında orda olmayan birer illüzyondur (Foucault, 1984). Sonuç olarak, yansıyan şey ancak hiçlik, boşluk ve yokluk ise gerçektir. Bu yüzden, endüstriyel malzemelerle donatılan ve duman teknolojileriyle yaratılan karikatür bir ayna gibi arzulanan kentin illüzyonunu yansıtır. Buna rağmen, her şeyin çok hızlı ilerlediği, hatta tanrının yarattığı bedene meydan okuyan insanın kanatlanıp uçabildiği bu senaryoda, geleceğin mimarisi için arzulanan şey yansıtılmamıştır. Hobsbawm, bu dönemi mimarlıkta duraksama çağı ve dengesizlik dönemi olarak tanımlar. Bunun nedeni, bir yandan endüstrileşme ile daha hızlı ve güvenli bir şehir kurulurken, diğer yandan dev strüktürlerle gitgide çirkinleşen bir dünya yaratıldığına dair bir korkunun doğmuş olmasıdır (Hobsbawm, 2009, s. 360).

Bu korkuyu Wigley şöyle açıklar: 19. yüzyılda endüstriyel devrimle kazanılan malzemeler ve teknikler, eskinin ardına saklanarak kendini maskeleymiştir. İçerde yeni tasarlanan bedenler; ihtiyaç duymadığı halde dışarıdan kendini zarf gibi çevreleyen eski giysiler giyinmiştir. Bu yüzden dışardan bakıldığında eklektik süslemeler, beyaz alçı sıva ile üzeri kaplanmış cepheler vardır. Bunların ardındaki metalin, endüstriyel malzemelerin varlığını saklayan mimar; mekanik ve makineleşmenin getirdiği korkuya kapılmıştır. Bu korkuya bağlı olarak da bu yüzyılda yapılmış binalar ya suçluluk ve vicdan azabı taşıyor ya da konuşacak özgüvenleri yoktur (Wigley, 1995, s. 44).

İmgesel-gerçek tam olarak bu bastırmanın ve saklamaya çalıştıkları korkudur. Bu aynı zamanda, endüstrileşmenin getirdiği olanaklara rağmen yeni bir mimari üslubu ortaya çıkaracak cesaretin olmayışı gerçeğidir. Bilimle gelişen topluma ve modern kente cevap verecek mimari yoksunluğun gelecekte de süreceği kaygısı, imgenin sunduğu *gerçektir*. İcatlarda, buharlı arabalarda yiyecek satanlarda, Londra'dan Bath'a altı saatte götürmeyi vadeden buharlı arabada, pelerin kanatları ile uçarak posta getiren adamda bu kaygı yoktur. Gideon'a göre bunun nedeni dönemin mühendislerine ve bilim adamlarına ev sahipliği yapan Kraliyet Teknik

Enstitüsüdür (Royal Polytechnic Institution). Çok sayıda mühendis ve bilim adamı burada kendilerine sunulan fırsatları kullanarak geleceği şekillendirecek tasarımlar üretmiştir (Gideon, 1959, s. 15). Karikatürde doğrudan enstitünün adı görünmez ancak icatlar ve gelecekçi tasarımlar aracılığıyla sembolize edilir. Bunun nedeni, simgesel düzenin temsil edilemez doğasının görüntülenebilmesi için imgelere ihtiyaç duyulmasıdır. Buna bağlı olarak da *simgesel-gerçek*; ancak imgesel düzen içinde kazılıp çıkarılacak simgeler aracılığıyla bulunacaktır.

Simgesel olarak Akıl Yürüyüşü ve simgesel-gerçek

Simgesel düzen, varlığını ancak imgeler ile gösterebilen düzendir. Bu nedenle, *imgesel* düzen anlatılırken, sadece görüntünün sunduğu ilk fenomen ele alınarak *simgesel* yanları elenir (Evans, 1996, s. 79). *Simgesel* düzeni Lacan öteki ya da büyük o diye isimlendirirken; doğumdan ölüme kadar içinde olduğumuz sözlü, yazılı dil sistemi, bu sistemin getirdiği kurallar ve yasaların tümü olarak tanımlar (Homer 2013, s. 67). *Simgesel*'in kuralları ve yasaları ancak bu dili bilen için anlamlıdır. Zizek bu durumu şöyle açıklar: örneğin satranç oynamak için hangi taşın ne yönde hareket edeceğini bilmek gerekir ve bu kurallar evrenseldir. Kendi başına yasa bir şey ifade etmez, ancak satranç tahtasıyla bir araya geldiğinde anlamlanır ve bunları bilmeyen satranç oynanamaz (Butler, 2014, s. 213). Yasa, yani satranç dili, sadece taşların doğru hareketiyle görüntüye bürünebildiği için; *simgeseli* görüntülemek yalnızca *imgesel* üzerinden mümkün hale gelir.



Görsel 3. Akıl Yürüyüşü 1829 (March of Intellect 1829), buharlı icatların ve taşıtların detayı

Karikatüre bu gözle bakıldığında; görüntüden çıkarılınca tüm kurgunun

dengesini altüst edecek ilk imgelerin buhar teknolojisiyle çalışan üretimler olduğu görülür. Görsel 3'te olduğu gibi, sağ altta buharlı çizme temizleme makinesi, hemen yanında buharlı makineli dev jilet vardır. Bunların hemen önünde tabelasında "son sürat buhar at, yolda tutukluk yapmaz" yazan, bacasından duman çıkan ve son hızla ilerleyen at görünümü, mekanik donanımlı doğaüstü hibrid bir taşıt bulunur. Sıcak buharlı balonlar; yarası kanatlı balina gövdeli bir zeplinin peşi sıra havada ilerler. Meydanda, buharla ve yakıt gücüyle çalışan birçok tasarım, teknolojinin ardında yatan siyasi, ekonomik ve bilimsel güçleri simgeler. *Simgesel* düzen; tüm bu icatların tasarlanabilmesi için başvurulmuş statik, dinamik, fizik kurallarının dilleri olup, *simgesel-gerçeğin* dayanağı bu dillerdir.



Görsel 4. Akıl Yürüyüşü 1829 (*March of Intellect 1829*) vakum tüpü, köprü ve uçan araçların detayı

Zizek *simgesel-gerçeğin*, tıpkı kuantum fiziğinde olduğu gibi bilimsel söylemler ve formüllere dayandığını belirtir. Varlığını bilindiği halde, yazılı hali ele alıp bakılacak olunursa, bu formüller anlamsızdır. Buna ek olarak gündelik hayatın parçasıdır ancak ayrıştırılarak kullanılmazlar. Tıpkı kuantum fiziğinde olduğu gibi; karikatürdeki *simgesel-gerçek* de ilk bakıldığında kolayca anlaşılmayan formüller, hesaplamalar, sembollerden ile tasarlanmış bir kentten oluşur. Bu kent; mekanik, fizik, astronomi, biyoloji, coğrafya bilgilerine dayalı icatları oluşturan ve onları formüle eden dil olmaksızın kurgulanamaz. Bu açıdan, karikatürde maskelenmiş olan simgeler, tüm bu formüllerdir. Bakan çoğu kişinin göremediği görse de anlayamayacağı tüm bu bilimsel yasalar karikatürün *simgesel-gerçeğini* oluşturur. Birbiri içine geçmiş *imgesel-gerçek* ve *simgesel-gerçeğin* çıkarılmasının ardından geriye bu ikisine direnen

gerçek-gerçek maskesi kazınması gereken son düzen olarak kalır.

Akıl Yürüyüşü ve gerçek-gerçek

Zizek, son gerçeklik düzeni olan *gerçek-gerçeği*; mıknatıs ve demir arasındaki ilişki ile açıklar. Demir parçalarına mıknatıs yaklaştırılacak olunursa, manyetik alana bağlı olarak parçalar etrafa saçılacaktır. Demir parçalarının etrafa saçılarak yarattığı imge, simgesel düzende anlatılan yasalara bağlı oluşur. Ortada görünmez bir manyetik alan ve bu alanın şekillendirdiği görünüm vardır. Bu manyetik alan olmadan, parçalar etrafa bu şekilde saçılmaz. Ya da bu manyetik alan başka bir madeni, etrafa bu şekilde saçamaz. İmge ve yasa bir araya getirip örgütleyen bu alan; *gerçek-gerçektir*. (Sheehan, 2012, s. 147). Bu aynı zamanda etki ile tepki arasında kurulan görünmez düzendir. Tıpkı Hegel'in Efendi-köle diyalektiğinde; efendinin köle üzerinden, kölenin de efendisi aracılığı ile meşru olduğu gibi; imge ile yasa birbirine bağlı konumdadır. Zizek'in örneği üzerinden karikatüre bakıldığında, tıpkı etrafa saçılan demir parçaları gibi karikatürde de dağılmış halde duran kentsel fragmanlar görülür. Bu kenti, gelecekte bu düzene büründüren gizli çekim alanı; *gerçek-gerçektir*. Karikatürde dağılmış her bir parçayı birbirine bağlayan ve ayakta tutan dayanağı bunmak; buradaki çekim alanını yani; *gerçek-gerçeği* bulmak olacaktır.



Görsel 5. Akıl Yürüyüşü 1829 (*March of Intellect 1829*) sokak satıcısı kadın, uçan postacı ve ananasların detayı

İmgenin merkezinde; Londra-Greenwich tepesinden Bengal'e uzanan hızlı bir vakum tüpü ile Bengal'den başlayıp Cape Town'a uzanan bir asma demir köprü vardır (görsel 4). Gökyüzünde, içerisinde üstü başı yırtık kadın ve erkekleri taşıyan, yarasa kanatlı, balina vücutlu uçan zeplinin üstünde "doğrudan güney Wales'e"

yazarken; altında "hüküm giymişler" yazar (George, 1954). Köşelerinden dört dev balona bağlı platform, toplu tüfekli askerleri, bilinmez bir coğrafyaya taşır. Yarasa kanatlarıyla uçan postacı; nereden geldiği bilinmeyen bir mektubu ulaştırır. Ortadaki masada oturan kadın, üzerinde "duygu" yazan kitabı özgürce okurken, yönünü masadan ananas ve buz yiyen iki adama dönmüştür (görsel 5). Pedallı pervanesiyle havada süzülen kadın, özgürce uçurtmasını uçurur (görsel 5).

Dumanlı at üzerinde; dört yabancı erkekle bir arada seyahat eden bir başka kadın görülür. Bu üç kadın giydikleri son moda giysileri ile dönemin üst gelir kadınlarını işaret ederler. Karikatürün solundaki, kedi maması satan kadın ile bu kadınlar karşılaştırıldığında; sınıf ve statü farkları daha da belirgindir. Ancak, eserin üretildiği yıllarda kadınlara verilen hak ve özgürlükler karikatürde önerilenden farklıdır. Naiplik (Regency) döneminde üst sınıftan bir kadının toplum içindeki hareket özgürlüğü yanında bulunan vasisi ya da eşi nezaretindedir. Farklı sosyal sınıflardan erkeklerle bir arada seyahat etmek ya da onlarla karşılıklı oturup sohbet etmek; içinde buldukları toplumda dedikodu kaynağı olup, namussuzlukla damgalanma sebebidir (Baron, 1997, s. 630-33). Aynı durum, gökte uçurtması ile salınan şık giyimli kadın için de geçerlidir. Oysa karikatürde, kadınlar üzerinde yaratılan bu baskı ve sınırlamaların alındığı bir gelecek atmosferi yaratılmıştır. Tüm bu özgür aktiviteler ve davranışlar sıradan bir gündelik hayat kesiti olarak sunulmuştur. 1829'da henüz Londra'da olmayan ve ilk kez 1850 yılında geldiği bilinen ananas meyvesinde de benzer bir çelişkiye rastlanır (Maidment, 2001, s. 62). Karikatür, bu egzotik meyveyi herkesçe erişilebilir konuma yerleştirip; bir çöp toplama işçisi tarafından ısırılırken imgelemiştir. İlk balon 1783'te icat edilmiş olup; sıcak hava buharı ile üretilmiş kullanılabilir ilk zeplin 1852'de ortaya çıkmıştır (Sharp, 2012). Londra Metropoliten demir yolunun açılışı ilk kez 1868'de gerçekleşmiş olup; ilk hat Londra-Bengal kadar uzak mesafelerde değil, kent içinde Paddinton ile Farrington mahalleleri arasındadır (Ovenden, 2020, s. 98).

Görünür ki karikatür, yapıldığı günün gerçekliğini değil, ancak arzulanan geleceğin kurgusunu yansıtır. Bu kurgusal düzenin; sosyal sınıflar, cinsiyetler, coğrafyalar ve kültürler arası sınırları eriten iletişim alanı aracılığıyla şekillendiği anlaşılır. Ulaşım, mesajlaşma, haberleşme, ulaştırma, görme, görülme, fiziksel-duygusal temas ve bireysel farkındalıklarının tümü bu iletişimin alanına girer. İletişimle gelen bilinç ve farkındalıkların doğurduğu özgürlük arzusu; farklı imgelere, farklı eylemler üzerinden yansıtılmıştır. İnsanların nesnelere yeni ilişkiler kurduğu, onlara yeni anlamlar ve işlevler yüklediği, farklı toplumsal sınıfların birbirlerinin farkında olduğu bu durum, iletişim

sayesinde şekillenmiştir. Karikatür; mesafelerin hızla kat edildiği ve buna bağlı olarak da hızlı yaşanan bir kentsel yaşam biçimi betimler. Tanrının yaratılışına müdahale ederek; insanı protezlerle bir üst insan modeline geçiren karikatür, yaratılışın doğasına boyun eğme zorunluluğu ortadan kaldırır (De Sapio, 2014, s. 93). Gerçek-gerçek varlığı inkâr edilemeyen ama henüz sindirilememiş; yıllar sonra Baudelaire'in (2010) dile getireceği modern toplum tanımının dayanağını oluşturacak olan, iletişim alanı ve bu alanın ördüğü ağ ile şekillenmiştir.

SONUÇ

Mimarlık, bilimsel gerçekler ile harmanlanan hayal gücüne dayalı bir kurgudur. Bu kurguyu Lefebvre (1992); tasarlanan mekân (*conceived space*), Certeau (1984); inanılır mekân (*believable space*) ve Soja (1996) ikincil mekân (*second space*) kavramlarıyla açıklarlar. Her üçü de kurgulanan mekânı; belli ideolojiler, yasal kısıtlamalar ve tasarımcının hayal gücünün bir araya gelmesiyle oluşan mekân olarak tanımlar. Dolayısıyla, mimarlık kendi başına bir bilim kurgusal üretim olup, kurgudan gerçekliğe dönüşebilir. Ancak Lacan'a göre gerçeklik, gerçekten farklıdır. Gerçek bir etki alanı olup gerçekliği şekillendiren kuvvet iken, onun tarafından maskelenir.

Bu makalede okura kurgusal ve fantezi dahi olsa, sanal mekânların tamamen sahte olmayıp, ardında mutlaka gizli de olsa bir gerçek olduğu öğretilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda okuyucuya; Zizek'in iç içe geçmiş imgesel-gerçek, simgesel-gerçek ve gerçek-gerçek üçlü sistemi günümüzde gerçeklik sınırları zorlayan ve gelecekte de zorlayacağına inanılan sanal mekânlardaki gerçeği aramakta kullanılabileceği bir arkeolojik kazıma metodu olarak önerilir. Zizek'e göre kurgusal ve sanal mekânın gerçekliği ne denli yansıttığından daha önemli olan şey; böyle bir mekânın arzu edilmesinin nedeni olan ve mekânı biçimlendiren düzen olan *gerçektir*. Freud'a göre bu arzu erişilemez olduğundan, tatmini ve doyumunu fanteziler aracılığıyla sağlanırken, gerçek bu fanteziler ardında saklanılarak bastırılır (Freud, 1999, s. 42-48).

Bu bağlamda *Akıl Yürüyüşü*'ne bu gözle bakıldığında bu fantastik mekânın endüstriyel devrimle hızla gelişen iletişim ağlarından kaynaklandığı saptanmıştır. Bu ağlar tıpkı bir kuklacının kuklasını yönettiği ipler gibi; karikatürü şekillendiren kuklacı rolü üstlenmiştir. Aktörler (*agency*), yani insanlar ve diğer canlı-cansız varlıklar arasında görünmez ağlar ören iletişim alanı; bu ağlarla gelecek fantezisini strükture etmiştir. Arzu edilen gelecekte; canlı ve cansız varlıklar arasında yeni ilişkiler tanımlanmış; uzak

coğrafyalarla araya giren mesafeler kısalmış; yerde, gökte, suda hâkimiyet sağlanmış ve erişilebilirliğin artmasıyla tatmin ve doyuma ulaşılacağı hayal edilmiştir. Tatminin nasıl sağlanacağı her bir karede ayrı ayrı sahnelense de, henüz 19. Yüzyıl Londra'sı için kadınların, farklı toplumsal sınıflar ve etnik kökenlerin üzerine yüklenmiş kültürel kurallar, bu sahnenin gerçek hayatta yaşanmasını yasaklı kılar. Bu yasalar karikatürü yasaklarla dolu bir fanteziye dönüştürür. Ancak Lacan'a göre kurgulama eyleminde özgür kalan bilinç duyguları bastıramaz. Bunun sonucu olarak da kurgulayan zihin, gerçeği su yüzüne çıkarır (Lacan, 2006, s. 808). Sonuç olarak karikatür; her ne kadar bu imgeyi gelecek gibi yansıtsa da, aslında kurguda bastırılmayan şudur ki; 1829 Londra'sı çoktan gelecekte yaşamaya başlamıştır.

KAYNAKÇA

Baron, X. (1997). *London 1066-1914: Literary Sources & Documents* (2. Baskı). Robertsbridge: Helm Information.

Baudelaire, C. (2010). *The Painter of Modern Life* (Çev. P. E. Charvet). Londra: Penguin.

Butler, R. (2014). *The Zizek Dictionary* (1. Baskı). Londra: Routledge.

Campbell, J. (2007). *Building St Paul's* (1. Baskı). Londra: Thames & Hudson.

Certeau, M. D. (1984). *The Practice of Everyday Life* (1. Baskı). Berkeley: University of California.

Clute, J. ve Nicholls, P. (1993). *The Encyclopedia of Science Fiction* (2. Baskı). Londra: Orbit.

Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1. Baskı). Massachusetts: MIT.

Davis, T. ve Nash, J. (1966). *John Nash: The Prince Regent's Architect* (1. Baskı). Londra: Country Life.

De Sapio, J. (2014). *Modernity and Meaning in Victorian London: Tourist Views of the Imperial Capital* (1. Baskı). Hampshire: Palgrave Macmillan.

Edgerton, D. (2019). *The Shock of the Old: Technology and Global History since 1900*. Londra: Profile.

Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* (1. Baskı). Londra: Routledge.

Foucault, M. (1984). *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. MIT. <https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf> Erişim Tarihi: 24 Ocak 2021

Freud, S. (1961). *Beyond the Pleasure Principle* (Çev. J. Strachey). New York: W. W. Norton.

Freud, S. (1999). *The Interpretation of Dreams* (Çev. J. Crick). Oxford: Oxford University.

George, M. D. (1954). *March of Intellect*. *The British Library*. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1948-0217-34 Erişim Tarihi: 2 Ocak 2021

Gideon, S. (1959). *Space, Time and Architecture* (3. Baskı). Massachusetts: Harvard University.

Heath, W. (1829). *Akıl Yürüyüşü (March of Intellect)*. Britanya Müzesinin ticari olmayan amaçla kullanım izni ile: The Trustees of the British Museum https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1948-0217-34 Erişim Tarihi: 20 Kasım 2020

Hobsbawm, E. (2009). *The Age of Revolution, 1789–1848*. Londra: Abacus.

Homer, S. (2013). *Jacques Lacan* (Çev. A. Aydın). Ankara: Phoenix.

Kunze, D. ve Bertolini, C. (2013). *Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death* (1. Baskı). Burlington: Ashgate.

Lacan, J., Miller, J. A. ve Sheridan, A. (1979). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis, The Seminar of Jacques Lacan, Book XI* (Çev. A. Sheridan). Harmondsworth: Penguin.

Lacan J., & Fink, B. (2006). *Ecrits: The first complete edition in English* (1. Baskı) (Çev. B. Fink). New York: W. W. Norton.

Latham, R. (2014). *The Oxford Handbook of Science Fiction* (1. Baskı). New York: Oxford University.

Lefebvre, H. (1992). *The Production of Space* (Çev. D. N. Smith) (1. Baskı). USA: Blackwell.

Maidment, B. (2001). *Reading Popular Prints, 1790-1870* (2. Baskı). Manchester: Manchester University.

Maidment, B. (2021). *Robert Seymour and Nineteenth Century Print Culture* (1. Baskı). New York: Routledge.

Mairs, J. (2017, 17 Ocak). Nine Visions for Lunar Architecture Revealed in Moontopia Competition. *Dezeen*. <https://www.dezeen.com/2017/01/17/nine-visions-lunar-architecture-moon-moontopia-competition> Erişim Tarihi: 24 Mart 2021

Mellby, J. (2015). William Heath (1794/5–1840): The man wots got the whip hand of em all. *The British Art Journal*, 16(3), 3-19. <http://www.jstor.org/stable/24913982> Erişim Tarihi: 5 Haziran 2021

Morus, I. R. (2014, 10 Kasım). Future Perfect: Social Progress: High Speed Transport and Electricity Everywhere. How the Victorians Invented the Future. *Aeron*. <https://aeon.co/essays/how-the-victorians-invented-the-future-for-us> Erişim Tarihi: 10 Şubat 2021

Nally, C. (2019). *Steampunk: Gender, Subculture and the Neo-Victorian* (1. Baskı). Londra: Bloomsbury Academic.

Ovenden, M. (2020). *Underground Cities: Mapping the Tunnels, Transits and Networks Underneath Our Feet* (1. Baskı). Londra: Frances Lincoln.

Palmer, A. (2020). *Historical Dictionary of Neoclassical Art and Architecture* (2. Baskı). Lanham: Rowman & Littlefield.

Salmon, F. (2000). *Building on Ruins: The Rediscovery of Rome and English Architecture* (1. Baskı). Aldershot: Ashgate.

Sharp, T. (2012, 17 Temmuz). The First Powered Airship: The Greatest Moments in Flight. *SPACE*. <https://www.space.com/16623-first-powered-airship.html> Erişim Tarihi: 24 Şubat 2021

Sheehan, S. (2012). *Zizek: A Guide for the Perplexed* (1. Baskı). Londra: Continuum.

Shelley, M. (2018). *Frankenstein: The 1818 text*. West Midlands: Clarity. (Özgün Eser 1818 tarihlidir).

Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places* (1. Baskı). Oxford: Blackwell.

Stableford, B. M. (2006). *Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia*

(1. Baskı). Londra: Routledge.

Wigley, M. (1995). *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (1. Baskı). Massachusetts: MIT.

Woodyatt, A. (2021, 16 Mart). Scientists Want to Build a Doomsday Vault on the Moon. CNN. <https://edition.cnn.com/2021/03/16/world/lunar-ark-intl-scli-scn/index.html> Erişim Tarihi: 24 Mart 2021

Zizek, S. (1991). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture* (1. Baskı). Massachusetts: MIT.

Zizek, S. (2012). *Organs Without Bodies: On Deleuze and Consequences* (1. Baskı). New York: Routledge.

Tuhaf Zamanlar: Çağdaş Sanatta Yabancılaşma ve Covid-19 Salgın Süreci

Geliş Tarihi/Received: 20.01.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 13.08.2021
DOI: 10.46372/arts.939673

Dr. Öğr. Üyesi. N. Müge SELÇUK
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi
Görsel Sanatlar Bölümü
mugeselcuk80@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1696-1810

Merve KAYA OKURSOY
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
SBE, Sanat ve Tasarım ASD
Yüksek Lisans Programı (Mezun)
kayam3594@gmail.com
ORCID: 0000-0002-7634-1253

ÖZ

Çağın insanı Covid-19 salgını sebebiyle ilk kez izole olma deneyimine maruz kalmıştır. Bu durum, modern bireyin bilincinde aşamalarla gerçekleştiği görülen yabancılaşma süreci için farklı bir eşik olarak değerlendirilmektedir. Yabancılaşma; modern yaşam getirilerinin geleneksel değerleri işlevsiz kılmasıyla, bireyin içine çekildiği yeni olasılıkları tanımlamaktadır. Bu yönde öncü sanatçıların, modern dönemler itibarıyla yabancılaşma etkisi altına girdikleri ve toplum bilincinin yansması olarak tanımlanabilecek üretimlerde buldukları görülmüştür. Gerçekte görülen ve sanat yapıtından yansıyan dünya görüntüsünün ayırımı, sanatçının dolayısıyla toplumun bilinç ötesinden haber vermektedir. Dönüşen dünya içinde ve toplumun bir parçası olarak sanatçı birey, bu yönde duyarlılık geliştirmiş, sanat yapıtlarını psikolojik olduğu kadar sosyolojik eksen üzerinden tanımlamıştır. Araştırma temel problem olarak yabancılaşma kavramının Covid-19 salgın süreci dönüşümü ve zorunlu olarak yabancılaşan bireyin sanat üretimlerine yansımalarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışma, tarihsel çizgide düşünürlerin yabancılaşma kavramına yönelik yaklaşımları ve Covid-19 salgını süresince izolasyona maruz kalan çağdaş sanatçıların üretimlerinden örnekleri incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: yabancılaşma, covid-19, postmodern üretim, çağdaş sanat

Selçuk, M. ve Kaya Okursoy, M. (2021).
Tuhaf Zamanlar: Çağdaş Sanatta Yabancılaşma ve Covid-19 Salgın Süreci.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 6, 210-226.

Interesting Times: Alienation in Contemporary Art and Covid-19 Epidemic

ABSTRACT

For the first time, people of this age experienced being isolated due to the Covid-19 Outbreak. This situation is considered as a different threshold for the process of alienation, which seems to take place in stages in the modern individual's consciousness. Alienation defines new possibilities into which the individual is drawn, as the returns to modern life render traditional values dysfunctional. In this direction, it has been observed that pioneering artists have been under the influence of alienation as of modern times and have made productions that can be defined as a reflection of the social consciousness. The distinction of the world image seen in reality and reflected from the work of art informs the subconscious of the artist and therefore the society. In the transforming world and as a part of the society, the artist individual developed sensitivity in this direction and defined the works of art on the sociological axis as well as psychological one. The research aims to reveal the transformation of the concept of alienation as the main problem in the Covid-19 epidemic process and the reflections of the necessarily alienated individual on art production. The study examines the approaches of thinkers in the historical line towards the concept of alienation and examples from the productions of contemporary artists who were exposed to isolation during the Covid-19 epidemic.

Keywords: alienation, covid-19, postmodern production, contemporary art

GİRİŞ

İnsan topluluklarının yaşamlarını, geleneksel koşullarda ve doğanın içinde, sürdürdükleri zaman dilimi bireyin doğadan ayrışarak kentli yaşantıya karıştığı sürecin yüzlerce katı fazladır. Bu uzun yürür-gezer dönemde, hayvan ve bitki çeşitliliğinin fazla ve diğer yandan mülkiyet ya da aidiyet kavramlarının gelişmemiş olduğu varsayılmaktadır. Bu bilgiye bağlı olarak bilim insanları tarafınca, henüz yerleşik olmayan insanların korku, çekinme, keder gibi, modern insanda gelişimi kaçınılmaz duygulanımlarının, oluşmamış olduğu anlaşılmaktadır (Turani, 1999, s. 26).

Bu sebeple, yerleşik hayata geçişle birlikte hızla gelişen ilk kentleşmeler, sosyolojik olduğu kadar aynı zamanda psikolojik dönüşümlere de işaret etmektedir. Toplum yaşam modelinin değişimi, esasen bireyin bilincinin gelişimi dolayısıyla başkalaşımını tanımlamaktadır. Kentleşmenin son basamağı bugün endüstrileşmiş kentli yaşam düzeni ise kitleleri hedeflerken, hiç kimseyi pazarın dışında bırakmaksızın kendine maruz bırakmaktadır. Bu sebeple atalarının yaşam ve düşünce modelinden ayrılan modern kentli birey, artık endüstriyel pazarın hedefi kitlenin bir parçası olmak zorunluluğu içindedir (Berman, 2009, s. 120). Çeşitli sebeplerle bir araya gelmiş bulunan bireyler toplamı olarak kitleler, kentleşme ile endüstriyel pazarın direk hedefi olmaları yanı sıra taşıdıkları bilinç ile toplumların dönüşümlerini de sağlamaktadır. Dolayısıyla endüstrileşme, kentleşme, salgınlar gibi kitlelerin maruz kaldıkları dönüşümlerin, toplumların tersyüz oluşlarında temel hareket noktası olduğu düşünülebilir. Tarih boyunca karşılaşılan büyük imparatorlukların çöküşü ya da kuruluşu gibi bugünün uygarlıklarının oluşumlarını hazırlayan kitlesel hareketlilikler, ilk bakışta politik bir bilincin etkisi gibi düşünülebilir. Ancak halkların bilincinin temelde bu dönüşümleri hazırladığı, görülmüştür. Yaşadığımız yüzyıl ise düşünce modellerinin kitlesel bilince dönüştüğü, tarihin kırılma anlarından (Le Bon, 2020, s. 29-31). Bu bağlamda, yüzyıl insanı için ilk olan somut izole olma deneyiminin, sanatçı tanıklıkları ile tarihte iz bırakacak olması varsayımı, çalışmanın önemini açıklamaktadır.

Yabancılaşma

“Bir hiç için bir sürü gürültü”

(Sartre, 2019, s. 437).

Tarih boyunca toplumlarda ve toplumun yapıtaşı bireyde görülen değişimlerle birlikte yabancılaşma kavramının da şekil değiştirdiği görülmüştür. Geriye bakışla,

yabancılaşmanın, Antik çağlarda metafizik bir düşünce olarak Tanrıdan kopma ya da Tanrı fikrinden sıyrılma şeklinde ifade edildiği görülür (Demirer ve Özbudun, 1998). Ancak temelde başkalaşmayı ifade eden yabancılaşma kavramının ilk kez, Aydınlanma düşüncesinin siyasi temelini kuran J.J. Rousseau tarafından sözü geçen bağlamda kullanıldığı görülmüştür. J.J. Rousseau, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin, ilerlemeci düşüncenin önünü açtığını bu sebeple yeni toplum düzeninin gelişini duyumsamış, açılan süreçte insanın kendine ve yaşadığı topluma yabancılaşacağı varsayımını ortaya koymuştur. Rousseau, endüstrinin getirisi biriktirme, sahip olma ve mülkiyet gibi kavrayışların kitlelerin gündemine girmesiyle yeni dünya görüşüne sahip ve dönüşümün eşiğinde olan bireyin, kendine ve içinde yaşadığı topluma yabancılaşacağını savunmuştur. Rousseau, özellikle endüstrileşen toplumlarda baskın bir dinamik haline gelen sahip olma arzusunun getirisi mülkiyet anlayışının, bireyin (kendine, var olduğu topluma ve emeğine) yabancılaşmasında öncelikli sebeplerden olduğu görüşündedir (Rousseau, 2018, s. 25).

Rousseau, yabancılaşma kavramını politik bir terim olarak kullanmış olmasına karşın idealist Alman düşünür Hegel aynı kavramı ilk kez felsefe alanında ele almıştır. Hegel 18. Yüzyılı diyalektik (evrendeki her şey akıl ile açıklanabilir) bir süreç olarak ele alır. Bu süreci tez (Tanrı: mutlak akıl, her şeyi bilen), antitez (doğa: evren) ve sentez (insan) olarak üçe ayırmaktadır. İnsanın gerçekliğe ulaşması için önce akla uygun olanı araması gerektiğini ve bu nedenle insanın öncelikle doğayı (nesnelere: gelip geçici) algılayıp ardından Tanrıya (idealar: ruhlar) ulaştığında gerçekliğe ulaşabileceği görüşündedir (Marks, 2010). Bu sebeple Hegel'e göre yabancılaşma: "insanın fiziki ve ruhi varlığı arasındaki ayırım sonucu ortaya çıkmaktadır" (Salerno, 2003, s. 53).

Hegel'in yabancılaşmaya yaklaşımına karşın Marks'ın yabancılaşma kavramını, sınırları belirli bir çerçeveye içinde ele aldığı görülmüştür (Kılıç, 1984, s. 13-16). Marks'a göre Sanayi Devrimi ile gelişen kapitalist sistem, çalışma eylemini, modern bireyin kentlerde düzenli bir yaşantı sürdürebilmesi için adeta zorunluluğa dönüştürmüş ayrıca belirli bir zaman dilimi ve ücrete indirgemıştır. Endüstriyel düzen varlığının devamı için, kendisine maruz bıraktığı doğada özgür yaşayan bireyi, fabrikalarda söyleneni yapan ve üretiminde ortak olduğu ürünü satın alamayan bir konuma yerleştirmiştir. Bu sebeple insan emeğinden dışlanmakta ve ayrılmaktadır. Kendi üretimine/emeğine yabancılaşma böylece gerçekleşmektedir. Aynı zamanda bu sistem, emekçilerin iş bölümünü de izole etmiş ve bu sebeple üretim alanları

ayrıştırılmış alanlara dönüşmüştür. Hazırlanan bu ortam, emekçileri emeğine ve aynı zamanda çevresine yabancılaştıran bir düzenek görünümü sergilemektedir (Marks, 2013, s. 73-94).

Yabancılaşma olgusuna Marks ile benzer bir taraftan bakan Amerikan Frankfurt Okulu mensuplarından düşünür Herbert Marcuse de sanayileşmenin, kapitalizmin ve ileri teknolojinin insanı yabancılaştırdığını savunmuştur. Marcuse, Marks'ın emekçinin yabancılaşması teorisini topluma yaymış ve kentli modern bireylerinde tıpkı belli bir alanda çalışma zorunluluğunda olan emekçiler gibi olduklarını ifade etmiştir. Buna göre kent yaşantısının getirileri, bireyi kendini ifade edecek ya da sosyalleşecek zaman ve mekândan mahrum bırakmaktadır (Ofloğlu ve Büyükyılmaz, 2008, s. 129). Böylesine tasarlanmış bir düzen içinde modern kentli bireyler kitleler halinde tüketim davranışına yönelir. Tüketim, sistemin kendine maruz bıraktığı kentli bireyi, başı sonu belirsiz bir döngünün içine alır. Sistemin yeni ihtiyaçlar geliştirerek cazip bir alana dönüştürdüğü tüketim yönelimi, kitleleri sömürgeleştiren bir araca dönüşür (Tolan, 1996, 204-206).

Psikanalist kimliği ile yabancılaşma kavramına yeni bir boyut kazandıran Frankfurt Okulu düşünürlerinden Erich Fromm, kapitalist sistem eleştirisini yabancılaşma üzerinden ele almıştır. Fromm'a göre yabancılaşma insanın kendisine yabancılaşma duymasıdır. Kapitalist düzen, sürekli olarak bireyin önüne yeni ve bir o kadar da geçici arzular koyar. Buna göre modern kentli birey istekleri ile kendisini özdeşleştirir. Bu özdeşim, bireyi tüketici konumuna yerleştirir. Tüketici insan, sistemin ona dayattıklarını tüketerek/satın alarak bir anlamda bütün bunlara sahip olarak peşinde koştuğu tatmin arayışının tersine sonu gelmeyen tatminsizliği yaşar. Tüketim zincirinin her defasında önüne yeni bir arzu nesnesi koyduğu birey, değer arayışına girmektedir ve bu arayışta insanın, kendi öz değer algısına yabancılaşması gerçekleşir (Fromm, 2015, s. 67-73). Modern çağ insanının varoluşuna yönelik içsel hesaplaşmaları aynı zamanda bireysel ve toplumsal anlamda var olma sancısı, diğer yandan zamanın hızına yetişme kaygısı, dünya savaşlarının eşliğinde ve içinde, bireyin yabancılaşmasında keskin bir eşik olmuştur (Kaya Okursoy, 2021, s.15).

Yabancılaşma sorgulamaları üzerinden geliştirilen varoluşa yönelik görüşler Varoluşçuluk felsefesini ortaya koyar. Soren Kierkegaard, Fyodor Dostoyevski, Andre Gide, Maurice Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Jean Paul Satre, Nietzsche, Raymond Aron, Samuel Beckett, Albert Camus gibi düşünürlerle anılan varoluşçuluk felsefesi, *insanın özünü oluşturması için varoluşunu tamamlaması* düşüncesi üzerine

gelişmiştir. Varoluşsal düşünce ve felsefe, sistemin içinde adeta sürüklenen modern bireyin kendi varlığını, değerlerini ve tercihlerini sorgulamasından doğar. Varoluş felsefesi varlığa ilişkin sorular sorar ve modern bireyin varoluşunda öz problemini ele alır. Varoluş felsefesine göre insanın yaşam deneyimleri ve tercihleri sayesinde varoluşu gerçekleşir. Bireysel özgürlük ve sorumluluk, varoluşçuluğun iki temel ögesi olarak ele alınır. İnsan kendi özünü oluştururken özgürdür ve yalnızdır. Ayrıca insan dünyanın bulantılı halinden ancak bireysel varoluşunu tamamlayarak sıyrılır ve bu sayede varoluşunu kendi tercihleri doğrultusunda anlamlandırabilir (Feleischer, 2004, s. 150-210).

Yabancılaşma kavramı tanımlamalarının zaman içinde değişim gösterdiği, toplum ve bireyin durumuna göre tekraren ele alındığı görülmüştür. Bu durumun temel sebebi, yabancılaşmanın soyut bir temele sahip olması ve her insanın eşsiz oluşu sebebiyle yabancılaşma olasılıklarının da farklılık göstermesidir (Sezer, 2001, s. 5-9). Ancak yine de bireyin yabancılaşmasında temel dinamikler olarak görülebilecek (sanayileşme, sekülerleşme, küreselleşme, teknolojiye maruz kalma vb. ...) çeşitli unsurlar akla gelebilir. Diğer yandan bu çağın insanının ilk kez tanık olduğu Covid-19 salgınının yepyeni bir yabancılaşma eşiği olarak modern bireyin yaşantısına eklendiği söylenebilir. Toplumdan soyut olarak izole olmayı deneyimlemiş çağdaş birey, ilk kez bu dönemde zorunlu fiziki izole oluşu da tecrübe etmektedir.

Çağdaş Varoluşçu Düşünürlerin Sürece İlişkin Değerlendirmeleri

Yabancılaşmaya ilişkin yirminci yüzyıl ve hemen öncesi dönem düşünürlerinin görüşleri yanı sıra, ilgili bağlamı yeni bir basamağa taşıdıkları düşünülen çağdaş kültür teorisyenleri ya da filozofların salgın haline ilişkin düşünceleri, yorumları ve değerlendirmeleri dikkat çekici bulunmuştur.

İtalyan siyaset felsefesi düşünürü ve eğitimcisi G. Agamben'in 26.02.2020 tarihli *Covid-19: Gereksiz Bir Acil Durumun Yarattığı İstisna Hali* başlıklı değerlendirmesinde kendine ait bir teori olarak *İstisna Hali* kavramına yaslanarak, Covid-19 salgını ve izole olmayı yorumladığı görülmüştür. Buna göre, yönetimler savaş zamanları ya da olağanüstü durumlarda vatandaşların haklarını askıya alarak, bireyler için gerçek yaşam ve varoluşları arasında belirsizlik/İstisna Hali yaratmaktadır. Agamben'e göre Covid-19 adı altında yaratılmış sanal bir durum olarak salgın, modern bireyi bulanık bir zihin ve yaşantının içinde bırakmaktadır. Görüşlerinde M. Foucault'un gözetim kavramına da vurgu yapan Agamben, Hobbes ve Rousseau'nun toplum

sözleşmesine de dayanarak bu süreçle iktidarların, birey hak ve özgürlükleri üzerinde yepyeni yaptırımlar geliştirebilecekleri ihtimali üzerinde tartışma alanı yaratmaktadır (Agamben, 2020).

Çağdaş düşünür Slavoj Zizek ise 18.03.2020 tarihli *Gözetlemek ve Cezalandırmak mı? Evet, Lütfen!* başlıklı yazısı ile Agamben'in yukarıda bahsedilen yazısına karşı görüşler üretmiştir. Çalışmasında Agamben'in iktidarları hedef olarak gösterişini sorgulayan Zizek, yönetimlerin ekonomik ya da yönetsel zayıflıklarını böyle bir bahane ile açık etme riskine girmeyeceklerini diğer yandan bu çapta küresel bir deneyim ortaklığının toplumların dayanışmasına ivme kazandırdığını ortaya koymuştur. Böylece Zizek, yüzyıllardır süregelen yabancılaşma etkisinin belki ilk kez modern birey için şeffaf bir ifade ihtimali oluşturabileceğini iddia etmektedir. Diğer yandan on sekizinci yüzyıl ve sonrası mirasıyla örselenmiş çağımız insanı için "... bir köşede gizlenmiş daimî tehditlerle dolu çok daha kırılğan bir yaşamı sürdürülebilmeyi öğrenmemiz gerekecek..." önerisinde bulunmaktadır (Zizek, 2020).

Bir diğer çağdaş düşünür Judith Butler, 20.03.2020 tarihli *Kapitalizmin Sınırları Var* başlıklı yazısında S. Zizek gibi Agamben'in gözetim ve denetim vurgusuna benzer bir atıfta bulunmuştur. Ancak yazısını Agamben'in tersine virüsün süratle yayılma hızına sahip olan bir gerçeklik düşüncesi üzerine temellendirmiştir. Amerikalı düşünür, mensubu olduğu toplumun yöneticilerinin güncel siyasi hamlelerinden de referansla, salgın nedeniyle iktidarların bireyleri çok daha yalnızlaştıracağı, açıktan ya da gizliden barındırdıkları radikal politikaları dışa vuracakları iddiasını yansıtmaktadır (Butler, 2020).

Sözü geçen çağdaş düşünürlerin görüşleri, özellikle izole/tecrit edilmenin temastan mahrum bıraktığı diğer yandan katı devlet politikaları ile birleşme potansiyeli barındıran salgın atmosferinin, modern dünya bireyinin yabancılaşma sorunlarını artırabilecek ihtimaller ve bunların ilanı olarak değerlendirilmiştir.

21. Yüzyıl Çağdaş Sanatçısı İçin Yeni Bir Yabancılaşma Eşiği: Covid-19 Salgını

Günümüzde sanat alanında itibarını koruduğu görülen 58. Venedik Bienali 2019 yılı Mart ayında, *May You Live in Interesting Times* (Tuhaf Zamanlarda Yaşayasın) teması altında izleyicisi ile buluştu. Bienalin içeriği bir yana, *tuhaf gelecek* vurgusu yapan ve kökeni eski bir Asya/Çin deyişine hatta bedduasına dayandırılan tema başlığı, geleceğe dair kuşku dolu imasıyla sanat alıcısının önüne konulmuştu.

Dünyanın görüntüsünün her yönüyle değiştiği ve değişeceği gerçeğini duyumsadığı gözden kaçmayan Bienal komitesi, geliştirdikleri muğlak kavramsal çerçeve ile *tuhaf zaman* ve bu zamanın ortasında sınırsız ihtimaller ile baş başa kalmış olan yabancılaşmış modern bireye dikkat çekiyordu.

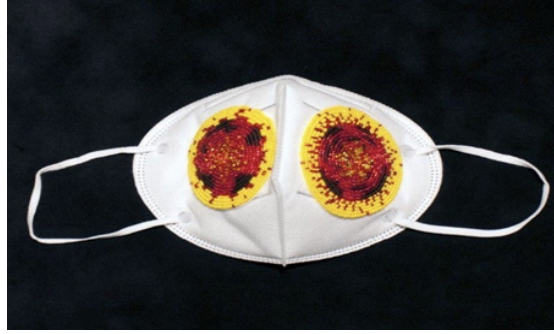
Yabancılaşma kavramının, çağdaş zamanlara kadar çeşitli şekillerde ele alındığı ancak temelde soyut değerlendirilmelerle eşleştirildiği görülmüştür. Ancak 2019 yılında Çin'de başlayan ve kısa süre içinde yeryüzünün tüm coğrafyalarına yayılan, Covid-19 olarak adlandırılan virüsün küresel salgına dönüşmesi nedeniyle, eş zamanlı olarak çağın insanının ilk kez deneyimlediği topyekûn izole oluş, yabancılaşma kavramı içinde *yeni ve somut* bir anlam katmanı diğer yandan *tuhaf zamanların geliş* olarak değerlendirilmektedir. Bu sebeple Venedik Bienali örneği sanatın, siyasi ve ekonomik iktidarların tek tipleştirici ve toplumları sınıflandırıcı yapısının dışında kalabilen bir duyarlık üzerine konumlandığını göstermektedir.

Geçen yüzyıldan beri kabul gören hazır/bulutlu nesnenin sanat eseri olabileceği düşüncesinin yarattığı teknik ve zihinsel esneklik, çağın sanatçısında disiplinler arası sanat üretimleri olarak görünmektedir. Bu sebeple günümüz sanatçıların gündelik kullanım nesnelere, sanat olabilme ihtimalleri dâhilinde ele aldıkları ve sanatçıların, Covid-19 salgını boyunca mevcut sanatsal anlayışları üzerine cesur girişimlerde buldukları gözlenmiştir.

Feminist/aktivist sanatçı Ruth Cuthand (d. 1954, Kanada), süreci neredeyse salgının sembolü haline gelen ve cam boncuklarla işleyerek sanat nesnesine dönüştürdüğü cerrahi maskeler ile yorumlamıştır (*Görsel 1*). Sanatçının üretimlerinin Covid-19 salgını ile kesiştiği düşünülse de Cuthand'in küresel salgından çok önce, salgın fikrine karşı duyarlılık geliştirdiği görülmektedir. Cuthand'e göre ticaret kolonileri nedeniyle dünyaya yayılan insanlar, her zaman gündem de olacak olan salgınların sebebi olmuşlar ve pek çok medeniyeti yok eden ölçüde tehlike yaratmışlardır. Boncuklar kolonizasyona referanstır ve bu nedenle yerli yaşantısında devrim niteliğinde bir etkiye sahip olmuştur. Boncuklar, değişen yaşantının çelişkili göstergeleridir (Cuthand, 2021).

Cuthand'in esasen 2009 yılından bu yana ele aldığı salgın teması, farklı virüslerin mikroskopik görüntüleri üzerine geliştirilen motifleştirilmiş uygulamalardır (*Görsel 2*). Yüzeyler üzerinde cam boncuklarla yaratılan alan, doğadaki çekici diğer yandan zehirli, bitki ve böcekleri anımsatır düzendedir (Mackenzie Art Gallery, 2020). Belirli bir motifle, geleneksel ve minör işleme yöntemini kullanarak görece

sınırlandırılan imge, izleyici ile bağ kurar. Yazı kullanımının da görüldüğü Cuthand'ın yapıtları, kendi dünyasında ve kendine özgü teknikle gerçekleştirilmiş, netlikten uzak ve izleyiciye yer açan üretimler olarak sınıflandırılabilir.



Görsel 1. Ruth Cuthand, *Sağ Kalma: Covid-19 Maske No:1, Survival: Covid-19 Mask No:1.* 2020



Görsel 2. Ruth Cuthand, *Sars.* 2011

Salgının hızlı yayılımıyla dünyada zorunlu bir uygulamaya dönüşen maske kullanımı, temizlik alışkanlıklarının önem ve öncelik kazanması dikkati hijyen ürünlerine çekmiştir. Çağ insanı için yeni ve zorunlu bir ihtiyaç haline dönüşen dezenfektan, kolonya gibi hijyen ürünleri, çağdaş sanatçıların elinden izlenebilir birer sanat nesnesi olabileme olanağına sahip olmuştur.

Japon dijital minyatür sanatçısı Tatsuya Tanaka (d. 1981), minyatür dioromalar (kurgusal gerçeklik) ile yorumladığı gündelik yaşam sahnelerini, salgın koşullarında geliştirdiği bakışla ele almıştır. *Kendini Koru* (Görsel 3) isimli üretimi, dezenfektan

şişesinin altında ve bu kimyasal madde ile yıkandığı anlaşılan erkek figürü izleyiciye göstermektedir. Yıkanan/lar teması Antik dönem, Rönesans ya da Modern Sanat tarihi içinde, sanatçılar tarafından tercih edilen bir kompozisyon olarak yer bulmuştur (Görsel 4). Çağdaş sanatçı Tanaka sanat tarihinde klasikleşmiş yıkanma temasını güncel sosyolojik dinamiklere bağlı kalarak yorumlamıştır.



Görsel 3. Tatsuya Tanaka, *Kendini Korum, Protect Yourself*. 2020



Görsel 4. Cezanne, *Yıkananlar, The Bathers*. 1874-1875

Özellikle karantina döneminde yoğunluk kazandığı gözlemlenen çevirim içi sergileme imkânları ile yapıtlarını kitlelere ulaştıran Tanaka, *Kış Her Zaman İlkbahara Döner* isimli üretiminde genç bir çift ve köpek imajını göstergeleştirir (Görsel 5). Genel kompozisyona hâkim olan pastel renklerin kullanımı ve yapıtın isminin uyandırdığı olumlu etki izleyicinin görsel üzerinde dikkatini yoğunlaştırmasıyla yerini karmaşık düşüncelere bırakabilir. Bahar çiçeklerinin, Covid-19 virüsünün mikroskopik görünümü ile benzeşen betimlemesi ve aynı zamanda maske üzerinde kaygısızca vakit geçiren genç çift, izleyiciyi çelişkilerle dolu çağdaş dünya sahnesi ile karşılaştırır

(Görsel 5).



Görsel 5. Tatsuya Tanaka, *Kış Her Zaman İlkbahara Döner, Winter Always Turns to Spring.* 2021

Salgın teması ile öne çıkan post-modern/disiplinler arası üretimlerin yanı sıra geleneksel biçimleri kullanan sanatçıların olduğu da gözlenmiştir. Şili doğumlu çağdaş ressam Carmen Aldunate (d. 1940), modernist biçimsel dilini psikolojik gözlemlerinden sentezle geliştirdiği yapıtlarında sunmaktadır. Aldunate'nin yapıtlarında yabancılaşma motifi, gerçeküstücü anlayışla sergilenmektedir. Sanatçının Covid-19 salgınının psikolojik etkilerini yorumladığı güncel seri üretimleri, izleyiciye, kimliksizleşmiş, görme yetilerini kullanamayan/kullanmayan bireyler ve bilinmedik araçlarla dolu kendine yabancılaşmış gerçeküstü dünya tasavvuru sunar (Görsel 6-7).



Görsel 6-7. Carmen Aldunate, *Covid Serisi, Covid Series.* 2020

Klasikleşmiş temaları ve kompozisyonları, güncel temalar etrafında yorumlayan bir diğer sanatçı TV Boy (d.1980) takma ismiyle tanınan İtalyan

asıllı Salvatore Benintende'dir. TV Boy, sanat dilini ikonik sanat yapıtlarını alaycı yorumlarla yeniden kurması ile bilinen bir sokak sanatçısıdır. Covid-19 salgını sürerken TV Boy, Antik Akdeniz sanat geleneğinde çokça ele alındığı bilinen ve sonrası sanat tarihinde özellikle Rönesans resim ve heykeline de konu olan üç güzeller (Görsel 8) temasını, duvarlara aktarmıştır. Bilindiği gibi, üç güzeller yaşamın kaynağı, her şeyi güzelleştiren ve bereketlendiren tanrıçalar olarak tanımlanmaktadır. Bu referansla, TV Boy, Covid-19 salgını sürecinde topluma yayılan korku ve kaygıya ilişkin, bireyi yaşama bağlayan yegâne hayat kaynağı olarak sağlıkçılar ve aşı çalışmalarını, üç güzeller temasına öykünerek betimlemiştir (Görsel 9).



Görsel 8. Sanzio da Urbino Raphael, Üç Güzeller, *The Three Graces*, 1504-1505



Görsel 9. TV Boy, Üç Aşıçılar, *Three Vaccinators*. 2020

Covid-19 salgını sürecinde sanatçıların üretimlerinde disiplinlerarası bir

yaklaşım ortaklığı görülmüştür. Bugünün sanatçısı, içinde olduğu toplumun ve zamanın getirisi her türden içerik ve biçimi sanat yapıtına dönüştürebilmektedir. Diğer yandan sanatçılar, sanat tarihinden referanslar kullanarak yapıtlar üzerinde anlam katmanları yaratabilmektedir. Bu yaklaşım yanı sıra gözlemlenen bir diğer tavır, sanatçıların karantina süreçleri boyunca geliştirdikleri içe bakışı, dönüşen ve tümüyle yabancılaşan kişisel alanları üzerinden ele alarak izleyiciyi cesurca bu alana davet etmeleri olmuştur.

Çağdaş Rus fotoğrafçı Karman Verdi, sanat tarihi boyunca sıkça karşılaşılan “unutulmaz kılınmak için yapılan”(Leppert, 2017 s. 246) otoportre geleneğine yakın bir anlayışla kurguladığı Covid-19 dönemi seri üretimlerinde, foto grafik kişisel imajını kullanmaktadır. *Projeksiyon Işığımdeki Pek Çok Hayalet* serisinde sanatçı, projeksiyon ışığından yansıyan foto grafik imajları ve bireysel görüntüsünü gözetlenen birer nesne olarak kurgulamıştır. Üretimlerin adından anlaşılacağı gibi hayalet-gerçek dışı ya da hayal ürünü tasvirlerin, gerçek birer insanın izdüşümleri mi yoksa ana figürün zihnindeki ifadelerin birer yansıması mı olduğu sorusunun cevabı izleyiciye bırakılan, açık bir düşünce alanı yaratmaktadır (*Görsel 10-11*).



Görsel 10-11. Karman Verdi, *Projeksiyon Işığımdeki Pek Çok Hayalet, There Are so Many Ghosts at My Spot*. 2020

Görsel sanatlar, imgeler yoluyla dünyanın izleyici için yeni bir gözden gösterilmesinden ibarettir. Sanat adına kurgulanmış imajlar, sessiz ve genellikle okunabilecek sözcüklerden yoksun ancak yine de duygu ve düşüncelerin dönüştürülmüş olarak sunulmasıdır. Sanatçının elinden çıkan benzersiz kurguların, dünyaya ilişkin belirli bir bilincin görsel dönüşümleri olduğu unutulmamalıdır. Aynı

zamanda görsel üretimler, dünyaya ilişkin birer iddia olma özelliği taşımasının yanı sıra sorgulama, keşif ya da araştırma yolu olmaktadır. İmgeler, bizlere bir şeyler söylemekten ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan bir olanak ve olasılıklar alanını-*belli bir tarzda görünür kılmak suretiyle*-önümüze koymaktadır (Leppert, 2017, s. 19). Öncelikle bu sebeplerle kitlelerin bilinci ya da zihinsel durumlarını anlamak üzere sanatın ilk elden anlamlı bir rol oynadığı düşünülmektedir.

SONUÇ

Rönesans ile başlayan Aydınlanma ile devam eden, *toplumsal ilerleme* ve *daha iyi gelecek* vaatlerinin somut yansıması olarak I. ve II. Dünya Savaşları'nın yıkıcı etkileri, modern birey için artarak sürececek olan yabancılaşma zemini olmuştur. Buna göre öncelikle kendine ve ait olduğu topluma, her gün daha çok yabancılaşan birey, geleneğe sırtını çevirmiş, büyük kentlerde yalnızlaşmış, çaresiz ve diğer yandan eşitsiz düzenin temel parçası olarak biçimlenir. Aydınlanma ilkeleri üzerine inşa edilen savaşlar ve kapitalist düzen, insan hak ve özgürlük söylemlerinin tersi istikamette dönüşümler yaratmıştır. Bu bağlamda öncelikle savaş ekonomisinin giderek önem ve öncelik kazanmasının, coğrafya, millet, din ya da ideoloji ayırt etmeden kitleleri içine çeken düzene işaret ettiği değerlendirilmektedir. Tüm bu değişimlerin yanı sıra, çağın getirisi teknolojik gelişmeler ve bu sayede artan iletişim araçlarının, modern bireyi geleneksel yaşam biçiminden tümüyle koparan deneyimleri-paradoksal biçimde- gerektirdiği düşünülmektedir. Diğer yandan yaşadığı topluma ve kendine yabancılaşmış çağın insanı, ilk kez zorunlu fiziksel izole oluşu küresel salgın sebebiyle deneyimlemektedir. Maske kullanımı ya da karantina gibi zorunluluklar bireyi, her türlü gündelik pratiğinden ayırtmıştır. Süreç içinde virüsün sebep olduğu ölümcül hastalığa yönelik tedavi yöntemleri araştırılırken diğer yandan vaka sayılarının hızlı artışı ve ölüm oranlarının korkutucu(!) verilerinin gündem oluşturması, evinde kalmak ve sınırlı koşullarda çalışma düzenini devam ettirmek zorunda olan ya da karantina uygulamaları sebebiyle işini kaybetmiş modern bireyi içine çeken, kaygı dolu gelecek senaryoları ile eşleşmektedir. Bu gibi sebeplerle sınırsız olasılıkların türetilmesine zemin hazırlayan kestirilemez gündem, bireyin aidiyet duygusuna zarar verdiği düşünülen bir gerçeklik olmuştur. Salgının başlamasıyla geçen sürede yalıtılmış ve aynı zamanda kısıtlı sosyal-gündelik yaşam modellerinin benimsenmesi zorunluluğu, çağın bireyi için köklü hayati değişikliklerin gelişi demektir. Kalabalıklar içinde yaşantısını sürdüren

modern birey, hayatta kalmak adına kişisel alanını düzenlemek ve önlemler almak durumunda kalmıştır. Öncelikle maske kullanımı, iletişim ihtiyaçlarının internet üzerinden gerçekleştirilmesi dolayısıyla sanal ve uzaktan gelişen sosyal ilişkiler, salgın sürecinde yabancılaşma zeminini pekiştiren temel dönüşümler olarak gözlenmiştir.

Tarih boyunca toplumun içinde gözlemci olarak konum alan sanatçı figürünün, salgın sürecinde de biçimsel ve düşünsel anlamda, yaşanan kargaşa ile paralel etkilerde üretimlerde buldukları gözlenmiştir. Toplumun bir parçası ve sosyolojik bir varlık olarak ele alınabilecek kadim kimlikleri ile sanatçılar, yaratım süreçleri ya da zihinlerinin yaratıcı eyleme geçiş safhalarında eserlerinin olgunlaşması için kendilerini dünyaya kapatma davranışları sergilemektedir. Bu ifade sanatçıların içsel süreç gereksinimlerinin yanı sıra yalnızlığı arayan bireyler olduğunu da ortaya koymaktadır. Dolayısıyla sanatçıların adeta üretim formüllerinde ana kuralın izole oluş, olduğu sonucuna varılır. Bu sebeple toplumun neredeyse tümü için geçerli ve yasal bir zorunluluğa dönüşen izole oluş, hayatı sanatın içinde yaşayan sanatçı için sarsıcı bir durum olmamaktadır. Plastik sanat üretimleri ortaya koyan sanatçıların pek çoğu zaten izole olan yaşantılarının değişmediğini ancak yapıtlarının yeni toplum ve yaşam modelinden etkilenebileceğini ortaya koymuşlardır. Salgın süresince izole olmayı ve bu deneyim üzerinden yabancılaşmayı tecrübe eden sanatçıların günümüz koşullarına tanıklığından doğan üretimlerde bulunmayı tercih ettikleri görülmüştür.

KAYNAKÇA

Agamben, G. (2020, 27 Şubat). Covid-19: Gereksiz Bir Acil Durumun Yarattığı İstisna Hali. *Terrabayt*. <https://terrabayt.com/covid19/covid-19-gerekcesiz-bir-acil-durumun-yarattigi-istisna-hali/>. Erişim Tarihi: 10 Mart 2021

Aldunate, C. (2020). *Covid Series* [Tuval Üzerine Yağlıboya]. Kunst.cl, Santiago. <https://kunst.cl/collections/carmen-aldunate>. Erişim Tarihi: 06 Nisan 2021

Berman, M. (2009). *Özgünlüğün Politikası* (Çev. N. Yıldız). İstanbul: Sel.

Butler, J. (2020, 20 Mart). Kapitalizmin Sınırları Var. *Terrabayt*. <https://terrabayt.com/dusunce/kapitalizmin-sinirlari-var/>. Erişim Tarihi: 15 Mart 2021

Cezanne, P. (1875). *The Bathers* [Tuval Üzerine Yağlıboya]. The Metropolitan Museum of Art, New York. <https://www.pivada.com/paul-cezanne->

yikananlar-1874-1875. Erişim Tarihi: 05 Nisan 2021

Cuthand, R. (2011). *Sars* [Karışık Teknik Uygulamaları]. Edmonto. <https://www.artsy.net/artwork/ruth-cuthand-sars>. Erişim Tarihi: 04 Nisan 2021

Cuthand, R. (2020). *Survival: Covid-19 Mask No. 1* [Karışık Teknik Uygulamaları]. <https://www.artsy.net/artwork/ruth-cuthand-covid-19-mask-no-dot-1>. Erişim Tarihi: 04 Nisan 2021

Cuthand, R. (2021, Mayıs). *Trading Series*. <https://www.ruthcuthand.ca/trading-series/>. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021

Demirer, T., Özbudun, S. (1998). *Yabancılaşma*. Ankara: Öteki.

Feleischer, M. (2004). *20. Yüzyıl Filozofları* (Çev. A. Kanat). İzmir: İlyas.

Fromm, E. (2015). *Sahip Olmak Ya Da Olmak* (Çev. A. Arıtan). İstanbul: Say.

Kaya Okursoy, M. (2021). *Çağdaş Sanatta Yabancılaşma*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Kılıç, S. (1984). *Yabancılaşma, İnsana Karşı Toplumsal Süreç*. İstanbul: Fatih.

Le Bon, G. (2020). *Kitleler Psikolojisi* (Çev. E. Kanur). İstanbul: Say.

Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamların Görüntüsü* (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı.

Mackenzie Art Gallery, (2020). *Ruth Cutland- Surviving Covid-19*. <https://mackenzie.art/ruth-cuthand-surviving-covid-19/>. Erişim Tarihi: 03 Nisan 2021

Marks, K. (2013). *1844 El Yazmaları* (Çev. M. Belge). İstanbul: Birikim.

Marks, K. (2010). *Yabancılaşma* (Çev. K. Somer, A. Kardam). Ankara: Sol.

Ofluoğlu, G., Büyükyılmaz, O. (2008). *Yabancılaşmanın Teorik Gelişimi ve Tarihsel Süreç İçinde Farklı Alanlarda Görünümler*. *Kamu -İş*, 10 (1), 113-144.

Raphael, (1505). *The Three Graces*, [Ağaç Üzerine Yağlıboya]. Musee Cond, Chantilly, [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%9C%C3%A7_Cazibe_\(Rafael\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%9C%C3%A7_Cazibe_(Rafael)). Erişim Tarihi: 06 Nisan 2021

Rousseau, J. J. (2018). *Toplum Sözleşmesi* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Koridor.

Salerno, R. A. (2003). *Landscapes of Abandonment Capitalism, Modernity and Estrangement*, State University of New York Press, New York.

Sartre, J. P. (2019). *Akıl Çağı, Özgürlük Yolları* (Çev. G. Devrim). İstanbul: Can.

Sezer, Ö. (2001). Bireysel Toplumsal ve Siyasal Boyutlarıyla Yabancılaşma. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (5), 1- 20.

Tanaka, T. (2020). *Protect Yourself*, [Hazır Nesne, Yerleştirme]. Japonya. <https://miniature-calendar.com/201129>. Erişim Tarihi: 05 Nisan 2021

Tanaka, T. (2021). *Winter Always Turns to Spring*, [Hazır Nesne, Yerleştirme]. Japonya. <https://miniature-calendar.com/210301>. Erişim Tarihi: 05 Nisan 2021

Tolan, B. (1996). *Toplum Bilimlerine Giriş*. Ankara: Adım.

Turani, A. (1999). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi.

TV Boy, (2020). *Three Vaccinators*, [Duvar Üzerine Dijital Baskı]. Cathedral, Barcelona. <https://www.tvboy.it/works/>. Erişim Tarihi: 06 Nisan 2021

Verdi, K. (2020). *There Are So Many Ghosts at My Spot*, [Fotoğraf]. Moskova. <https://indepest.com/2020/05/31/there-are-so-many-ghosts-at-my-spot/>. Erişim Tarihi: 06 Nisan 2021

Zizek, S. (2020, 18 Mart). Gözetlemek ve Cezalandırmak mı? Evet, Lütfen!. Terrabayt. <https://terrabayt.com/dusunce/gozetlemek-ve-cezalandirmak-mi-evet-lutfen/>. Erişim Tarihi: 12 Nisan 2021

Anadolu'daki Geleneksel Türk Evlerinin Plan, Cephe ve Süsleme Özellikleri Bağlamında İncelenmesi

Geliş Tarihi/Received: 23.01.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 29.07.2021
DOI: 10.46372/arts.941536

Arş. Gör. Gökhan UŞMA
Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi
Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü
usmagokhan@gmail.com
ORCID: 0000-0002-7293-123X

ÖZ

Geleneksel Türk evlerinin mimari nitelikleri, tarih boyunca devam eden, eklenilen bir kültür birikimiyle, coğrafi ve iklimsel özelliklerin etkisiyle ayrıca bölgenin sahip olduğu sosyo-ekonomik özellikler, inanç, yaşam biçimi gibi etmenlerle ortaya çıkmıştır. Tüm bu bahsi geçen unsurların bir araya gelmesiyle tarihsel süreçte gelişimine devam eden geleneksel Türk evlerinin plan, cephe ve süsleme özelliklerinin daha zengin bir niteliğe kavuştuğu söylenebilir. Bu çalışmanın amacı da Anadolu'daki geleneksel Türk evlerini; plan, cephe ve süsleme özellikleri çerçevesinde ele almak ve bütüncül bir bakış sağlamaktır. Bu kapsamda çalışma yöntemi olarak geniş bir literatür taraması yapılmıştır. Çalışma süreci üç aşamadan oluşmaktadır. Birinci aşamada, geleneksel Türk evlerinin ana öğeleri, mekân kurgusu ve plan özellikleri üzerine yapılan çalışmalar incelenmiş ve plan şemaları çizilerek örneklerle ifade edilmiştir. İkinci aşamada, cephe özellikleri üzerine yapılan çalışmalar değerlendirilmiş ve cepheyi oluşturan önemli öğeler sırasıyla ele alınmıştır. Üçüncü aşamada, süsleme özellikleri üzerine araştırmalar gerçekleştirilmiş ve dönemsel olarak yaygın kullanım gösteren süslemeler, kronolojik bir şekilde aktarılmıştır. Bütüncül bir bakış açısıyla gerçekleştirilen bu araştırmanın, yerel mimari ve geleneksel konutlar üzerine yapılacak çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: geleneksel türk evleri, plan, cephe, süsleme, anadolu

Uşma, G. (2021). Anadolu'daki Geleneksel Türk Evlerinin Plan, Cephe ve Süsleme Özellikleri Bağlamında İncelenmesi. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 6, 227-259.

An Examination of Traditional Turkish Houses in Anatolia in the Context of Plan, Façade and Decorative Features

ABSTRACT

The architectural characteristics of traditional Turkish houses have emerged with a cultural accumulation that continues and articulates throughout history. The geographical and climatic features of the lands in which it is settled have also been factors that have influenced the architecture of traditional Turkish houses in every period. Situations where geographical and climatic characteristics are effective; can be listed as construction technique, application methods, material selection and facade formation. In addition to these, it is seen that different architectural consequences occur in settlements with different characteristics, together with factors such as the beliefs that are effective in the region, the economic situation, the lifestyle of the local people. It can be said that the plan, facade and decoration features of traditional Turkish houses have gained a richer quality with the combination of all these mentioned elements. The aim of this study is to consider traditional Turkish houses within the framework of their plan, façade and decoration features and to provide a holistic view. In this context, a wide literature review has been made. It is thought that this research, carried out with a holistic perspective, will contribute to the studies on vernacular architecture and traditional houses.

Keywords: traditional turkish houses, plan, facade, decoration, anatolia

GİRİŞ

Sedad Hakkı Eldem'in tanımına göre, "Türk Evi eski Osmanlı devletinin işgal ettiği sınırlar içinde, eski tabirleriyle Rumeli ve Anadolu mintikalarında yerleşmiş, gelişmiş ve 500 sene kadar tutunmuş kendi özellikleriyle oluşmuş bir ev tipidir." Yerleştiği topraklarda 15. ve 16. yüzyıldan itibaren diğer ev tiplerinin yerini almaya başlamıştır. 17. ve 18. yüzyıllar ise Türk evinin en çok yayılma gösterdiği dönemler olmuştur (Eldem, 1954, s. 11). Geleneksel Türk evlerinin mimari nitelikleri, tarih boyunca devam eden ve eklenilen bir kültür birikimiyle ortaya çıkmıştır. Anadolu'nun coğrafi ve iklimsel özellikleri de geleneksel Türk evlerinin mimarisine her dönemde etki eden unsurlar olmuştur. Bunların yanı sıra, bölgede etkili olan inançlar, ekonomik durum, yöre halkının yaşam biçimi gibi unsurlarla birlikte farklı özelliklere sahip yerleşim yerlerinde mimari bağlamda farklı sonuçların ortaya çıktığı görülmektedir. Tüm bu bahsi geçen unsurların bir araya gelmesiyle tarihsel süreçte gelişimine devam eden geleneksel Türk evlerinin plan, cephe ve süsleme özelliklerinin daha zengin bir niteliğe kavuştuğu söylenebilir.

Literatürde konu ile ilgili yer alan çalışmaların çoğunlukla plan özellikleri veya geleneksel Türk evlerinin belirli özellikleri üzerinde yoğunlaşan çalışmalar olduğu görülmektedir. Bu nedenle geleneksel Türk evlerinin mimari özelliklerinin net bir şekilde anlaşılabilmesi ve okunabilmesi için, ana bileşenler olan plan, cephe ve süsleme özelliklerinin bir arada ele alınması ihtiyacı doğmaktadır. Bu çalışmanın amacı da Anadolu'daki geleneksel Türk evlerini; plan, cephe ve süsleme özellikleri çerçevesinde ele almak ve ana bileşenlerin bir arada ele alınmasıyla bahsi geçen bütüncül bakışı sağlayabilmektir. Ayrıca farklı araştırmalardan elde edilen farklı görüşler ve çalışmalardan yararlanılarak daha kapsamlı bir çalışmayla sunulmasının da literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu kapsamda çalışma yöntemi olarak geniş bir literatür taraması yapılmıştır. Süreç; plan, cephe ve süsleme özelliklerinin ele alındığı üç aşamadan meydana gelmektedir. Çalışmanın birinci bölümünde geleneksel Türk evlerinin ana mekanları/öğeleri yer almakta ve mekân kurgusundan bahsedilmektedir. İkinci bölümde, geleneksel Türk evlerinin plan tipleri ve özellikleri detaylı olarak değerlendirilmiştir. Üçüncü bölümde, cephe özellikleri incelenmiş ve cepheyi oluşturan önemli öğeler sırasıyla ele alınmıştır. Dördüncü bölümde ise, süsleme özelliklerinin daha önce literatürde yer almayan bir şekilde "kronolojik olarak" aktarılması yer almaktadır.

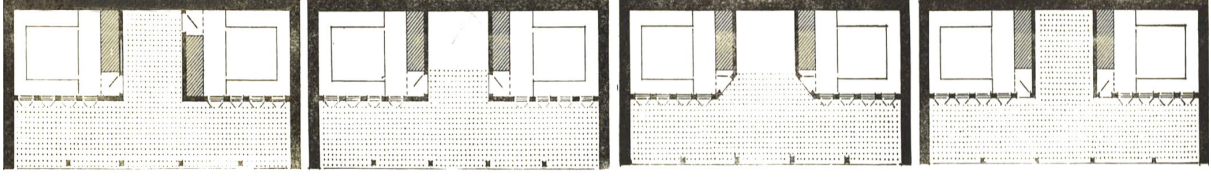
Geleneksel Türk Evlerinin Ana Mekanları/Ögeleri

Anadolu'daki geleneksel Türk evlerinin ana mekanları/öğeleri ve aralarındaki ilişki konutların özgün niteliklerinin oluşmasında büyük öneme sahiptir. Geleneksel Türk evlerinde yaşama birimleri olan odalar arasındaki bağlantıyı sofa sağlar. Geleneksel Türk evini oluşturan temel öğelerden biri olan sofa, "Sergâhsergi, seyvan, çardak, divanhane, hayat" gibi isimler de almıştır. Sofanın geleneksel Türk evi kuruluş düzeninin oluşumundaki rolü oldukça fazladır. İlk örneklerde sofaya çok az rastlanmaktadır. Sofanın oluşumundan önce, odalar çadırların kullanım özelliklerini taşımaktaydı. Sonrasında odalar arasında ortak mekân kurulmuştur (Eldem, 1954, s. 16-17).

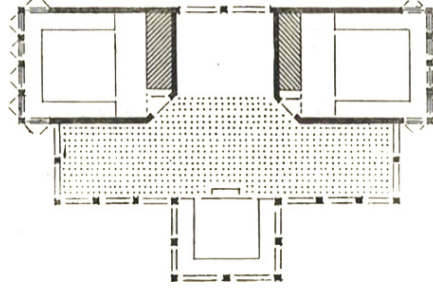
Sofanın bir diğer işlevi de toplanma mekân olmasıdır. Toplanma bölümü haricindeki diğer bölümler oturmak için kullanılmıştır. Sofa aynı zamanda düğün, nişan, cenaze gibi törenler için de kullanıma uygun bir mekandır. Sofanın bir veya birkaç tarafı kapalı olabilir ve sofa aynı zamanda tam ortada da yer alabilir. Sofanın manzaraya bakan, elverişli taraflarında köşk, eyvan, taht ve sekilik gibi döşemeden biraz yükseltilmiş bölümler bulunur. Bu bölümler dinlenme ve seyir alanları olarak kullanılır (Görsel 1). Eyvanlar; dışardan gelecek etkilere karşı biraz daha korunaklı düzenlenen yerlerdir. Dar tarafı sofaya bakacak şekilde genellikle iki oda arasında bulunan mekanlardır (Görsel 2). Sofanın ortası orta eyvan, yanları ise yan eyvan olarak adlandırılır. Köşkler ise fazlaca aydınlık, bol pencereli mekanlardır (Görsel 3). Bazılarında fiskiyeli havuzlar bile yer almaktadır. Taht ve sekilik iki ya da üç tarafı açık, döşemeden birkaç basamak yükseltilmiş, bazı durumlarda konsolun taşıdığı eklenti mekanlardır (Görsel 4) (Sözen ve Eruzun, 1992, s. 146-152).



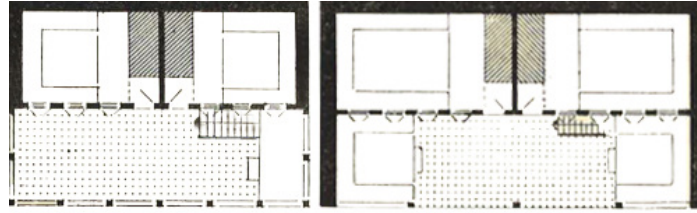
Görsel 1. Geleneksel Türk evinde sofa (Binay, 2021).



Görsel 2. Geleneksel Türk evinde sofa, oda ve eyvan ilişkisi (Eldem, 1954, s. 17-18)



Görsel 3. Geleneksel Türk evinde köşk (Eldem, 1954, s. 19)



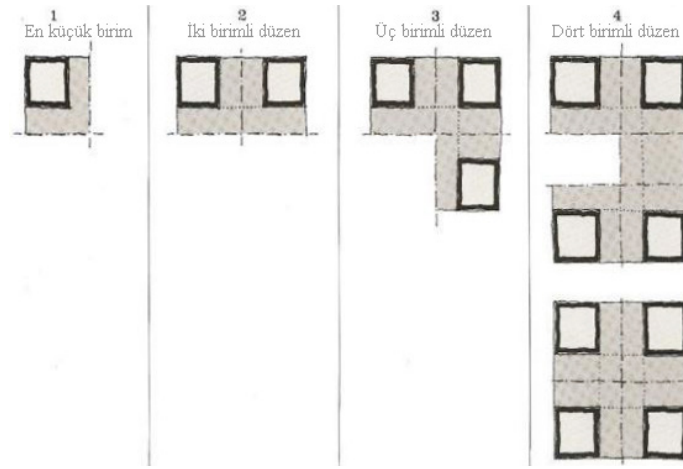
Görsel 4. Geleneksel Türk evinde taht (Eldem, 1954, s. 19)

Sofa, erken dönem evlerde açıktır. Tavan, ahşap dikmeler üzerinde yükseltilmiştir. Sonraki dönemlerde iklim ve çevre koşullarından korunmak amacıyla çeşitli eklentiler ile daha korunaklı bir hale getirilmiştir. Bu eklentilerin sonunda camekanlarla tamamen kapatılmıştır. Fakat bu değişim ve düzenlemeler plan tipini ve sofanın odalar arasındaki ortak mekân olma özelliğini değiştirmemiştir (Eldem, 1984, s. 18; Küçükerman, 1985, s. 53).

Turgut Cansever'in deyişiyle "Türk evinin temel mimari birimi olan 'oda', hem kelime kökeni olarak hem de nitelikleriyle göçebe çadırı olan 'otağ'ın bir devamıdır". Bu benzerlik, ikisinin de benzer fonksiyonlara hizmet etmesi, çok amaçlı kullanıma uygun olarak tasarlanmasına dayanır (Cansever, 2002, s. 313). Fakat olumsuz iklim şartlarında, çadırın taşınabilirliğinin yanında odanın da bu şartlara uyum sağlayabilecek şekilde oluşturulması gerekmektedir. Bu nedenle oda, çevrenin ve hayatın değişkenlerine uyum sağlayarak farklı kullanım biçimlerine olanak

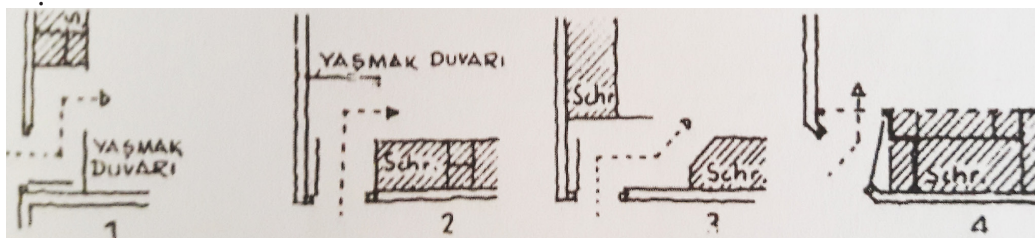
tanıyabilecek nitelikte olmalıdır. Odanın çok amaçlı kullanıma olanak sağlaması en önemli özelliklerinden biridir. Hareketli elemanların kullanılabilmesi, yatakların kullanıldıktan sonra dolaplara kaldırılabilmesi, sedirin oturmak, uzanmak ve yatmak için kullanılabilmesi gibi durumlar odanın esnek kullanım özelliğinin örnekleridir (Ateş, 2008, s. 21; Cansever, 2002, s. 313-318; Sözen ve Eruzun, 1992, s. 67-70).

Geleneksel Türk evinde her odanın bir hizmet alanı bulunur. Bu alan genellikle sofa olmakla birlikte başka bir mekân da olabilir. Bu iki ögenin belirli bir çoğalma düzeni içinde gelişmesi ve biçimlenmesiyle Türk Evinin kuruluş düzeni oluşmuştur (Görsel 5).

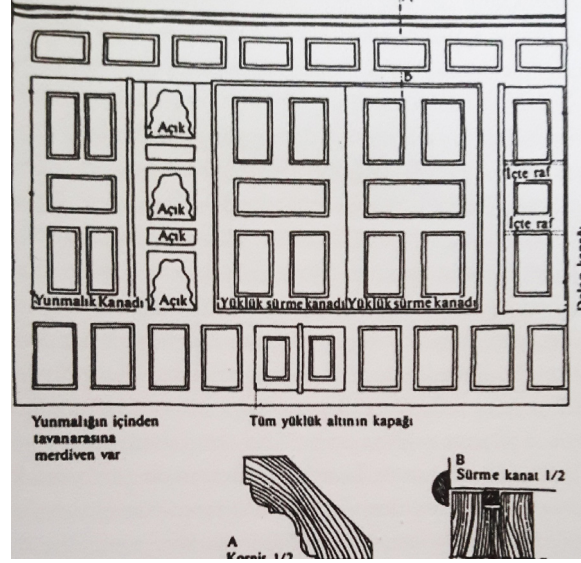


Görsel 5. Anadolu'daki geleneksel Türk evlerinin oluşum düzeni (Küçükerman, 1985, s. 66)

Geleneksel Türk evinde genellikle kapı odaya direkt olarak açılmaz. Kapı açılınca önce yaşmak duvarı görünür (Görsel 6) (Bektaş, 1996, s. 106). Bu süre içinde içerde oturan kişiler toparlanmış olur. Odaya alçaltılmış bir dolaşım alanından (Seki altı) sonra ulaşılır. Seki altının bir tarafı oda iken diğer tarafı farklı amaçlar için kullanılan bölmelere ayrılmış olan dolaptır. Dolaplarda yatakların konulduğu yüklük, lambalık, fincanlık, açık raflar ve başka amaçlarla kullanılan kapalı dolaplar bulunur (Görsel 7). Ayrıca yunmalık (gusülhane) olarak adlandırılan küçük banyolar da bu dolap kapaklarının arkasında yer alır.



Görsel 6. Odaya giriş şekilleri ve yaşmak duvarı kullanımı (Bektaş, 1996, s. 106)

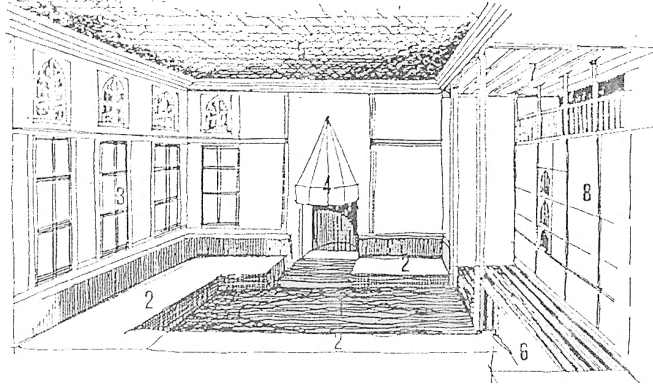


Görsel 7. Yüklük duvarı (Cahit Mehmet Ali Evi) (Bektaş, 1996, s. 108)

Oda (seki), seki altından bir basamak yukarıda yer alır. Bu iki mekânın tırabzanla ayrıldığı durumlar da mevcuttur (Görsel 8). Pencere altlarında oturma alanı olan sedir yer almaktadır. Odanın bir veya daha fazla duvarında dolap, bir duvarında da ısınma, havalandırma ve pişirme işi için ocak yer almaktadır (Görsel 9). Ocağın sürme bir kapakla kapatılabilenleri de vardır. Bazı durumlarda ocaklar sahip olduğu biçim ve süslemeyle odada kimliğiyle ağır basan bir öge olabilmektedir (Görsel 10) (Bektaş, 1996, s. 106-112; Eldem, 1987, s. 78-90; Küçükerman, 1985, s. 173-178)

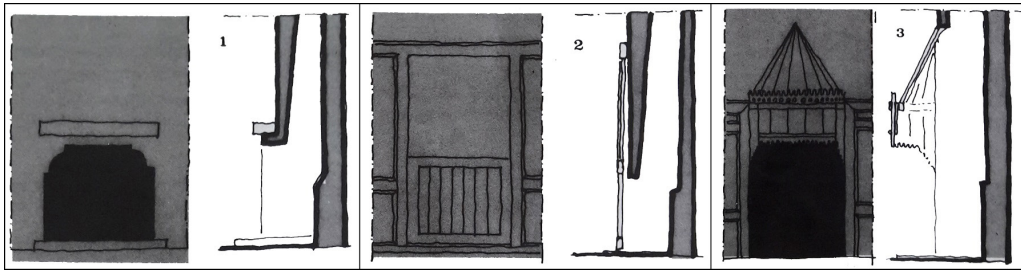


Görsel 8. Seki altı ve sekinin tırabzanla ayrılışı (Hisar, Bursa) (Eldem, 1987, s. 25)



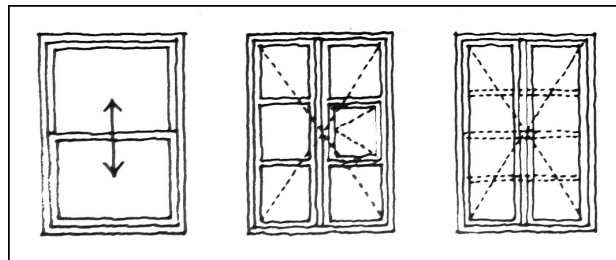
- 1- Orta Mekan
- 2-Sedir-peykeler
- 3-Pencereler
- 4-Ocaklar
- 5-Tavanlar
- 6-Sekialtı
- 7-Yüklük
- 8-Kapı

Görsel 9. Geleneksel Türk evinde oda düzeni (Pilehvarian, ____, s. 70)



Görsel 10. Geleneksel Türk evinde görülen ocak tipleri: 1- kapak veya davlumbazın olmadığı en basit tip 2- kapaklı ocak tipi 3- en gelişmiş tip (Küçükerman, 1985, s. 182)

Odanın duvarlarında ortalama 200 cm yükseklikte dolaşan raf, sergen olarak adlandırılır. Sergenin üstünde meyveler, çini veya bakır kaplar dizili olur. Sergenin altında yer alan, sokağa ya da hayata bakan büyük pencereler, yaklaşık olarak bire iki oranındadırlar. Ölçüleri insan ölçüsü baz alınarak, kullanım olanaklarına göre ayarlanmıştır. Hem oturma hem de ayakta durma durumları göz önünde bulundurulmuş, göz hizasında yerleştirilmişlerdir. Genellikle giyotin olmakla beraber (Görsel 11), 19. yüzyıl başlarına kadar iki katlı olarak yapılmışlardır. Üst tarafı sabit, alt tarafı ise açılır kapanır özelliktedir. (Kuban, 1995, s. 122-124). Sergenin üzerinde ise renkli camlarıyla tepe pencereleri yer alır. Tepe pencerelerinin renkli camları sayesinde her oda kendine özgü bir ışığa sahip olur (Görsel 12).



Görsel 11. Geleneksel Türk evindeki pencere açılış yönleri (Küçükerman, 1985, s. 118)



Görsel 12. Geleneksel Türk evinde tepe pencereleri: 1. Safranbolu (Küçükerman, 1985, s. 124); 2. Kavafyan Konağı, İstanbul (Öztek, 2014)

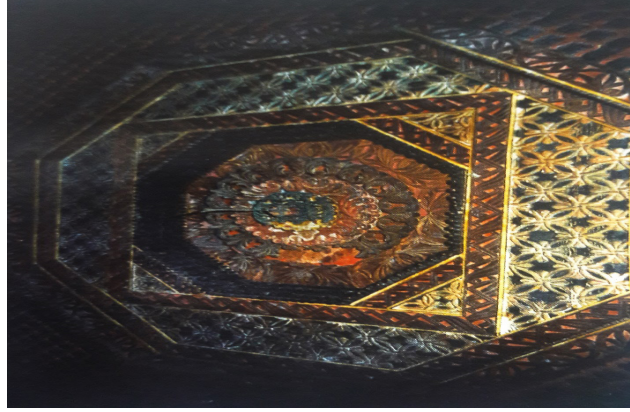
Geleneksel Türk evinde evin giriş kapıları daima büyük ve çoğunlukla iki kanatlıdır. Bahçe içinde kalanların çoğunda saçak kullanılmıştır. Kanatlar som ya da aynalıdır. Kapı evin sembolü durumundadır. Oda kapıları ise sofaya açılır ve her odanın sadece bir kapısı bulunur. Oda kapılarında kapı kanadı daha küçük ve tektir (Eldem, 1987, s. 80). Kapı kanadının odanın içine bakan tarafı daha özenli ve süslü iken dış tarafı daha sadedir. Odaya girişte kapı ve dolabın ilişkisinden dolayı bu mimari öğeler birlikte çözümlenmişlerdir (Görsel 13).



Görsel 13. Geleneksel Türk evinde odaya giriş, kapı ve dolap ilişkisi (Küçükerman, 1985, s. 130, 133)

Tavanlar ahşap kaplanmış ve çıtalarla, çeşitli motiflerle bezenmiştir. Kurulumu evler ve odalarda farklı şekillerde olmuştur (Bektaş, 1996, s. 56). Çoğunlukla tavanların şekillendirilmesi ve süslemesi ev sahibinin statüsü ve bütçe durumuna bağlıdır. Odaların genelde kare şeklinde olduğu görülür. Ancak bazı durumlarda evin oturduğu arazi ve doğanın etkisi ile dik açığa sahip olmayan odalar yapılmıştır. Bu odaların büyük kısmında bile tavanın kare olması için bir çözüm bulunmuştur. Yapılar ve odalarda

Üst örtü kullanılan alanın önemine göre farklı biçimlendirilmiştir. Daha yalın odaların tavanları bir işlem yapılmadan bırakılmıştır. Daha özel odalar için tavan kirişlemesinin kaplanarak farklı şekillerde oluşturulduğu görülür. Zaman içerisinde fonksiyonel üst örtüye yapılan farklı uygulamalar görsel bir duruma ve süslemeye dönüşmüştür. Bu durumun kentlerde daha çok geliştirilip yaygın hale geldiği görülmektedir. Üstörtüye zaman içerisinde farklı işlevler yüklenmiştir. Bunun en güzel örneği ise Trabzon ve Rize arasında bulunan bir evdir (Küçükerman, 1985, s. 158). Evde baş odanın tavanına, odanın daha iyi havalandırılması amaçlı bir havalandırma sistemi yapılmıştır. Tavan kaplaması, farklı yüksekliklere sahip katmanlardan oluşturulmuş ve bu katmanlar arasındaki boşluklardan hava transferi sağlayabilecek şekilde kurulmuştur (Görsel 14)



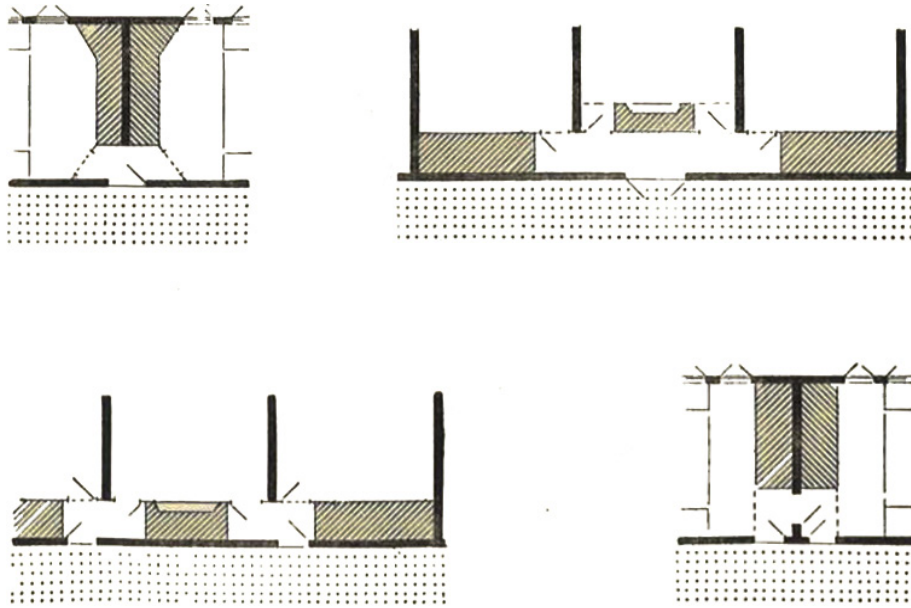
Görsel 14. Geleneksel Türk evinde havalandırma düzenine sahip tavan örneği
(Küçükerman, 1985, s. 162)

Geleneksel Türk evinin sokakla ve kent yaşamıyla doğrudan ilişki kurabilmesi çıkımlar sayesinde sağlanmıştır (Görsel 15) (Cerasi, 1999, s. 155-156). Çıkımlarda açılan pencerelerin yeri de önemlidir. Sokakların dar olması sebebiyle karşı eve direkt olarak bakan çıkma cephesi yerine sokağı derinlemesine gören cepheye pencereler açılmıştır. Pencereler dışarıdan görünümüne göre değil içerinin algılaması ve ihtiyaçlarına göre açılmıştır. Burada da geleneksel Türk evinin çözümünde iç kurgunun öncelikli olduğu, çözümün içten başladığı anlaşılmaktadır (Bektaş, 1996, s. 24-33). Cumbanın kent ve sokak dokusundaki yeri ve önemini Le Corbusier, "işte büyük abidelerin yer aldığı sırtlardan aşağı doğru az meyilli, çatıların gölgeleri altındaki cumbalar ve bunların gölgeleri ile oluşan mor, gölgeli satırların pencerelerin geometrisiyle, aradaki bahçelerin yeşillikleriyle meydana getirdiği adeta denize kadar uzanmış muhteşem bir acem halısını hatırlatıyordu." diyerek ifade etmiştir (Cansever, 2010, s. 138).



Görsel 15. Geleneksel Türk evinde çıkma ve sokak ilişkisi (Küçükerman, 1985, s. 27, 15, 119)

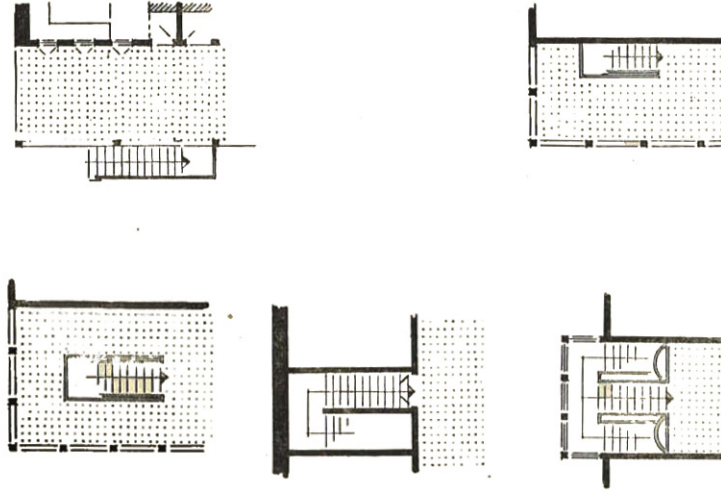
Genellikle iki oda arasındaki bağlantıyı sağlayan geçitler, odalarda bulunan dolapların bir bölümü gibi düzenlenmiş ve gizli tutulmak istenmiştir. Üç odanın birbirine bağlanması istenilen durumlarda ise ortada yer alan odanın yükük bölmelerinin arkası geçit olarak düzenlenmiştir (Görsel 16). Zamanla bu geçitlerin plandaki görünürlüğü artmış ve koridorlar oluşmuştur (Eldem, 1954, s. 20).



Görsel 16. Odalar arasındaki geçitler (Eldem, 1954, s. 20)

Merdivenler geleneksel Türk evinde sofanın içinde yer aldıkları zaman plan içinde çok önem arz etmemekle birlikte, sofanın dışında kendilerine özel bir yerde oldukları zaman planda önemli bir duruma gelmektedirler. Bu durumun ilk adımı ise merdivenin bir merdiven sofası içinde çözülmesiyle atılmıştır. Daha çok iç sofalı plan

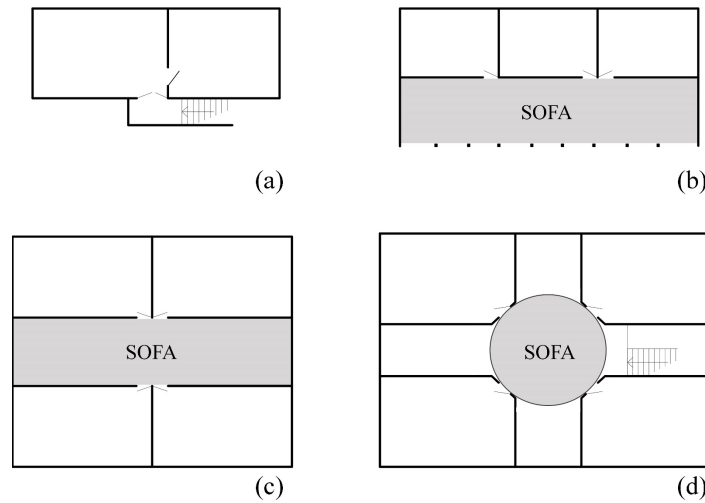
tipine sahip konutlarda merdivenin için ayrı bir bölüm olduğu (Görsel 17) ve 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde merdiven sofasının daha fazla önem kazandığı görülmektedir (Eldem, 1954, s. 21).



Görsel 17. Geleneksel Türk evinde merdivenin plandaki konumları (Eldem, 1954, s. 21)

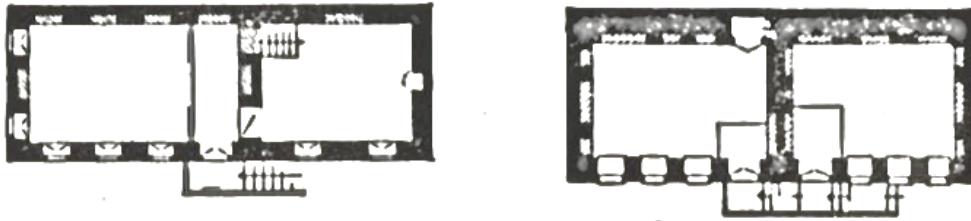
Geleneksel Türk Evlerinin Plan Özellikleri

Geleneksel Türk evi plan şemaları; sofasız, dış sofalı, iç sofalı ve orta sofalı plan şemaları olarak sıralanabilir (Görsel 18) (Eldem, 1954, s. 22). Plan şemalarının özgün niteliklerinin başında, odaların sofanın uzantısı olarak ayrı mekanlara dönüşmesi ve yine sofada birbirleriyle bağlantı kurması gelmektedir.

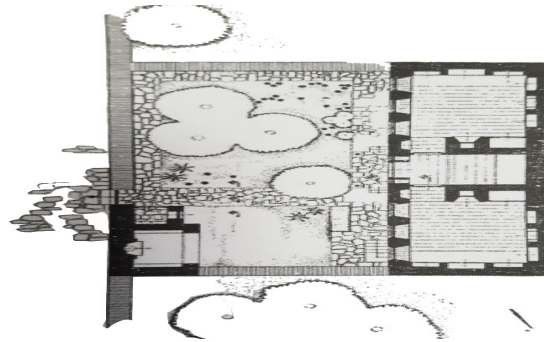


Görsel 18. Geleneksel Türk evlerinin plan şemalarının gösterimi a) sofasız b) dış sofalı c) iç sofalı d) orta sofalı

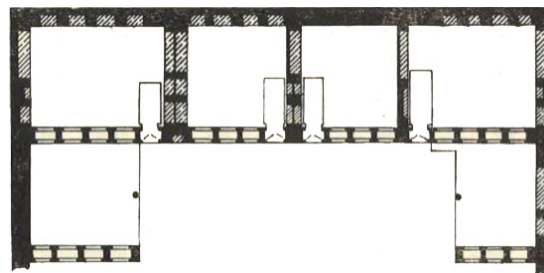
Sofasız plan tipinde, plan şemasını oluşturan odalar yan yana dizili haldedir (Görse1 19). Odalar arasında geçiş; kaldırım, tretuvar veya bir avluyla sağlanmıştır (Eldem, 1984, s. 18). Sofanın veya hayatın yerini bu plan tipinde taşlık veya bahçe almıştır (Görse1 20). İki katlı örneklerinde ise üst katta odaların bir balkonla (gezemek) bağlandığı görülmektedir (Bektaş, 1996, s. 99). Bu durum daha çok sıcak iklime sahip olan güney yerleşimlerinde görülür. Soğuk iklimin hâkim olduğu yörelerde ise bu geçişin üzeri kapatılmış ve bu plan şeması çok fazla tercih edilmemiştir. Bu plan şemasının en basit şekli avluya açılan tek odalı ev tipidir. Oda sayısı arttıkça odalar yan yana dizilir ve genellikle kapı ve pencereleri aynı cepheye bakar. Odaların arasında bir eyvan bulunabilir. Oda sayısının çok fazla olduğu durumlarda oda sırasının bir ya da iki ucunda kollar devam edebilmektedir (Görse1 21) (Eldem, 1984, s. 18).



Görse1 19. Müfit Arif Efendi Evi (Gaziantep), Şehireküstü Mahallesinde bulunan bir ev (Gaziantep) (Eldem, 1954, s. 27)



Görse1 20. Hacı Kadirlerin Evi, Konya (Berk, 1951, s. 61)



Görse1 21. Ahmet Kavukçu Evi, Antalya (Eldem, 1984, s. 32)

Dış sofalı plan tipinde, odalar yan yana sıralanır ve bir sofa ile birbirine bağlanır. Sofa, kapalı alanın dışında yer alır. En ilkel örneklerinde sofa, üzeri damlı, açık bir direklikten oluşur. İklimin uygun olduğu bölgelerde bu tip kullanılmaya devam edilmiştir. Zamanla, yaşam düzeyi yükseldikçe sofa kapatılmaya başlanmıştır. Sofanın yanındaki pencere duvarlar bu dönüşümün ilk adımıdır. Sonrasında sofa tamamen kapatılmıştır. Önceleri camekanla kapatılan sofa daha sonra büyük pencerelerle yapılmıştır. Oldukça sade olan bu plan tipine zenginlik katan elemanlar eyvan ve köşklüdür. Sedad Hakkı Eldem, dış sofalı plan tipini kendi içinde şu şekilde sınıflandırmaktadır:

Dış sofalı, tek odalı plan tipi

Dış sofalı, iki odalı plan tipi

Dış sofalı, eyvanlı plan tipi

Dış sofalı, iki odalı ve köşklü plan tipi

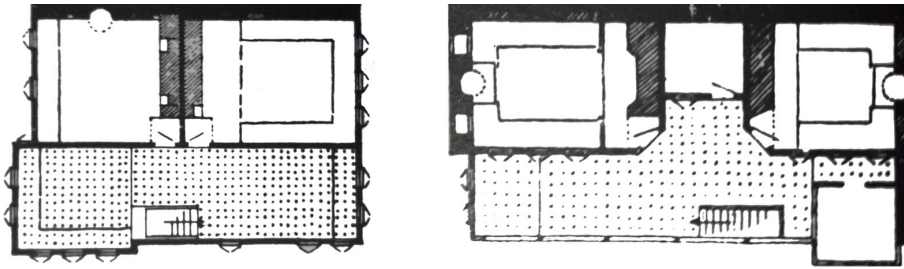
Dış sofalı, köşklü ve eyvanlı plan tipi

Dış sofalı, bir ucu odalı plan tipi

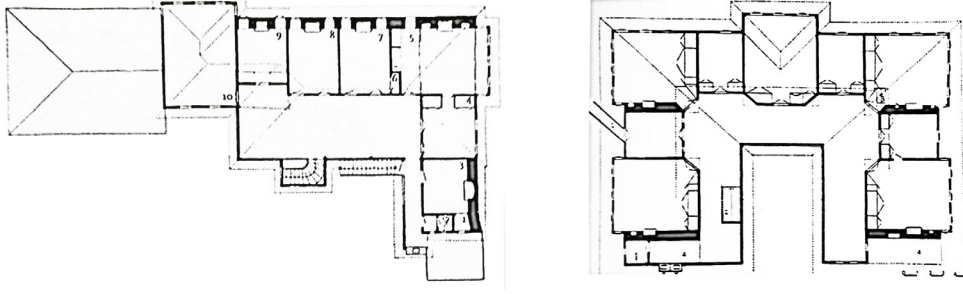
Dış ve köşe sofalı plan tipi

Bir veya iki kollu oda sırasıyla çevrilmiş dış sofalı plan tipi (Eldem, 1984, s. 18).

Dış sofalı plan tipi, odaların dizilimi ve sofanın konumuna göre de farklılık göstermektedir. Odaların; sofanın bir yanına dizildiği, sofanın birbirine bitişik iki yanına dizildiği (Görsel 22) ve sofanın üç kenarında da var olduğu (Görsel 23) durumlar vardır (Bektaş, 1996, s. 99-101).



Görsel 22. Emin Bekim Oğlu Hüsnü Evi (Gebze), Hacı Rıza Evi (Bergama) (Eldem, 1984, s. 32)



Görsel 23. *Hasan Bey Evi (Antalya), Hacı Ömer Ağa Evi (Antalya) (Bektaş, 1996, s. 101)*

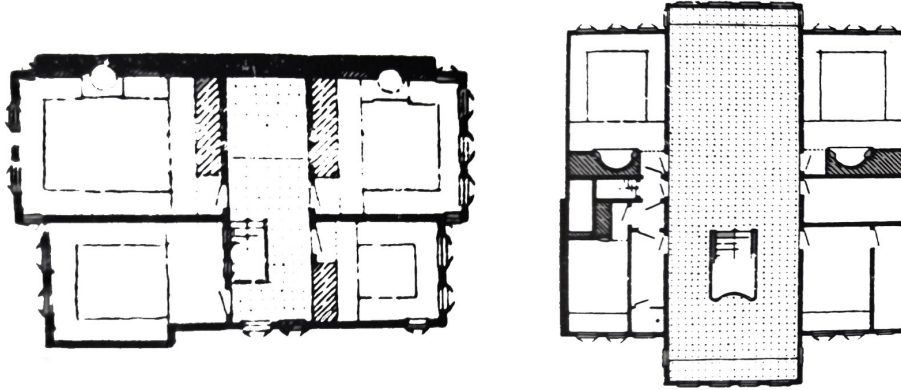
İç sofalı planlarda, sofanın her iki yanında odalar yer alır (Görsel 24). Bu plan tipi “karnıyarık” olarak da adlandırılmaktadır. İç sofalı plan şemasına sahip evlerde genellikle sofanın iki yüzünün de açık tercih edildiği görülür. Sofanın bir yüzünün sağır bırakıldığı evlerde bunun nedeni genellikle kullanım ya da topografik sebeplerden ötürüdür. Sofanın iki yanı da çıkma olarak devam edebilir. Sedad Hakkı Eldem, iç sofalı plan tipini kendi içinde şöyle sınıflandırmaktadır:

İki yüzlü, iç sofalı, iki odalı plan tipi

İki yüzlü, ikiden fazla odalı, iç sofalı plan tipi

Bir yüzlü, iç sofalı plan tipi

Eyvanlı ve yan sofalı plan tipi (Eldem, 1984, s. 18).



Görsel 24. *Bir yüzlü iç sofalı plan tipi örneği Nalbant Kadri Usta evi (Gebze), İki yüzlü iç sofalı plan tipi örneği İntizam Ağası Hüseyin Bey evi (İstanbul) (Eldem, 1984, s. 34, 35)*

İç sofalı plan tipinin tercih edilme sebebi ekonomik ve kullanışlı olmasıdır. Odaların sofanın iki yüzüne sıralanmasıyla dış duvarlardan tasarruf sağlanır. Odalar arasındaki geçiş açısından kolaylık sağlar. Öte yandan sofanın bahçe ile bağlantısı zayıflamıştır. Bu nedenle daha çok şehir yerleşimlerine uygun bir karaktere sahiptir.

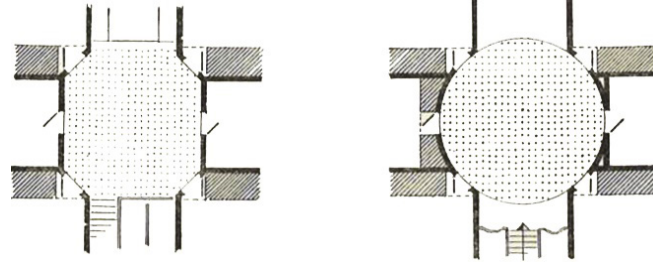
(Eldem, 1954, s. 25; Eldem, 1984, s. 18).

Orta sofalı plan tipinde, plan şemasının merkezinde sofa yer almaktadır. Sofanın dört tarafında odalar dizilidir. Sofanın ışık alabilmesi için odaların arasında eyvanlar yer alır. Eyvan sayısının birden dörde kadar çıktığı durumlar vardır. Bu örnekler iç sofalı plan tipinin en gelişmiş örnekleridir. Bu nedenle bu planların daha büyük programlı ve varlıklı olarak nitelendirilebilecek hane halkına sahip konutlarda uygulandığı söylenebilir. Sedad Hakkı Eldem, orta sofalı plan tipini şöyle sınıflandırmaktadır:

Dört köşeli, orta sofalı plan tipi

Pahlı köşeli, orta sofalı plan tipi

Yuvarlak veya beyzi, orta sofalı plan tipi



Görsel 25. Pahlı ve yuvarlak sofaların plan şemasındaki karakteristik durumu (Eldem, 1954, s. 129)



Görsel 26. 1. Dört köşeli orta sofalı plan tipi örneği (Vasıf Bey Konağı, Bolu) (Eldem, 1954, s. 133); 2. Pahlı orta sofalı plan tipi örneği (Gökçüoğlu Evi, Safranbolu) (Sözen, 2001, s.92); 3. Yuvarlak orta sofalı plan tipi örneği (Abacı Yorgi Evi, Filibe) (Eldem, 1954, s. 142)

Orta sofalı plan tipinde sofaya farklı biçimler uygulanmıştır. En çok tercih edileni sofanın köşelerinin pahlılaşmasıdır. Bu şemada sofa düzgün olmayan bir sekizgen formundadır. Zamanla sofa oval forma dönüşmüştür (Görsel 25, Görsel 26).

Geleneksel Türk Evlerinin Cephe Özellikleri

Cephe; kentsel dokunun oluşumunun bir parçası ve yapının dışarıdan algılandığı dış yüzüdür. Geleneksel Türk evlerinin cepheleri, farklı yörelerin tarihsel süreç içerisinde elde ettiği kendine özgü kültür birikiminin önemli transfer araçlarıdır. Bölgenin kültürü ve tarihi ile birlikte sosyal ve ekonomik özelliklerinden, yapının inşa edildiği zamanın yapım yöntemlerinden ve malzeme kullanımlarından kent kullanıcılarına yansımalar sağlar. Dönemin bir yansıması olmakla birlikte, günümüz mimarisine de ışık tutarak örnek teşkil etmesi yönüyle de büyük öneme sahiptir.

Geleneksel Türk evlerinin özellikle Anadolu'da, bir ya da iki katlı örneklerine daha sık rastlanmaktadır. Bu durumu Sedat Hakkı Eldem, "Türk Evi umumiyetle bir katlıdır. Ancak, zaman ile kat adedi fazlaşmıştır. Öyle olmakla beraber, daima esas kat tektir. Bu esas kat ise birkaç katlı evlerde mutlaka en yukarıdadır. En basit ve alçak ev tiplerinde yalnız bir kat mevcuttur." şeklinde açıklamaktadır. (Eldem, 1954, s. 12; Ak, 2016). İki ya da daha fazla katlı evlerde giriş katın servis mekanlarını barındırması, bu katın cepheye yansımalarını da daha sade kılmıştır. Üst katta/katlarda yaşama mekanlarının yer alması ise bu katların cephelerinde hareketliliği artırmıştır (Görsel 27, Görsel 28, Görsel 29, Görsel 30).



Görsel 27. Burdur Evi örneği (Urfaloğlu, 2010, katalog no. 115)



Görsel 28. Safranbolu Evi örneği (Küçükerman, 1985, s. 40)

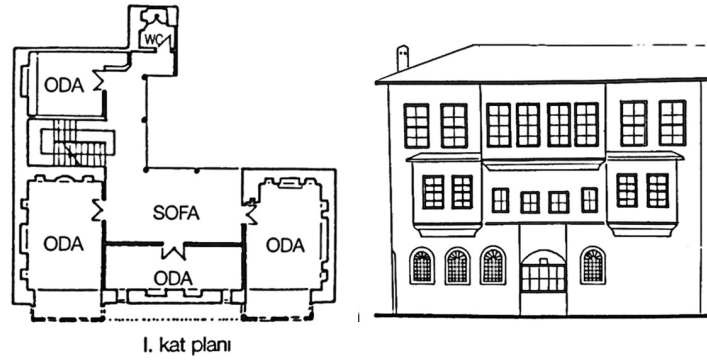


Görsel 29. Kütahya Evi örneği (Bektaş, 1996, s. 48)



Görsel 30. Erkiyet Evleri, Kayseri (Bektaş, 1996, s. 41)

Geleneksel Türk evinde cepheyi oluşturan önemli öğeler; çıkma, kapı, pencere, saçaklar ve cephede bulunan süslemelerdir. İç mekânda kullanımı kolaylaştırması, doğal ışıktan daha çok faydalanılabilmesi, konutun havalandırılması, evin sokakla ve sosyal hayatla ilişki kurabilmesi gibi gerekçelerle farklı tipte çıkmalar yapıldığı görülmektedir. Çıkmalaçumbalar, sofanın plandaki uzantıları olan köşkler plan şemasının dışa yansımaları olarak cephede hareketlilik sağlayan öğelerdir (Görsel 31). Genellikle sokak cephesinde yer alan bu çıkmaların tipi ve boyutları da kendi içinde farklılıklara sahiptir. Örneğin Akdeniz Bölgesinde yer alan Antalya, Isparta ve Burdur evlerinde iç sofalı plan şeması, yapının cephesine tam ortada ve sıvasız ahşap çıkma şeklinde ya da sofanın üstünde üçgen/yuvarlak alınlıklı olarak yansır (Görsel 32) (Urfalıoğlu, 2010, s. 39).



Görsel 31. Plan ve cephe üzerinde çıkmaların düzeni ve ilişkisi (Urfalıoğlu, 2010, katalog no. 8)

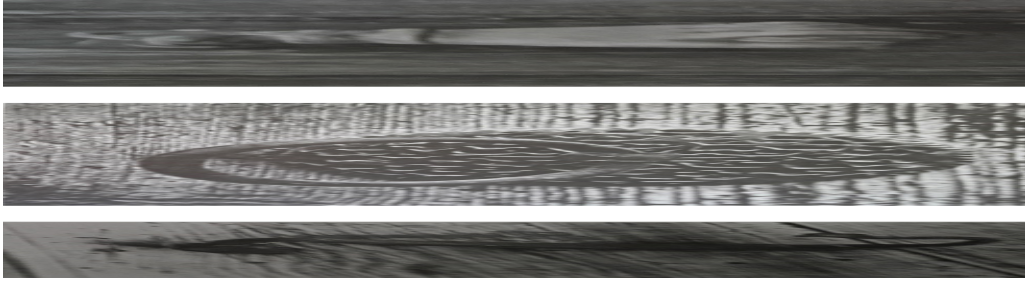


Görsel 32. a) Burç Mahallesi, Burdur b) Gazi Kemal Mahallesi, Isparta (Urfalıoğlu, 2010 katalog no. 119, 41)

Geleneksel Türk evinde kapı doğrudan sokağa veya bahçeye açılabilir. Bahçeden ulaşılan evlerde bahçe kapısı tarımla uğraşan ev halkı için daha kullanışlı olması, yaylı arabanın, yüklü atın kolaylıkla geçebilmesi gibi gerekçelerle genellikle çift kanatlıdır. Genellikle kapının önünde gölgelik oluşturmak veya yağmurdan korunmak için bir saçak bulunur (Görsel 33). Evin giriş kapısı da genellikle çift kanatlı olmakla birlikte üzerinde dökme demir parmaklıklı bir pencere yer alır. Bu pencere sofayı aydınlatmak ve havalandırmak içindir. Bazı evlerde de giriş kapısının yanında dışarıya bakmak için bir selamlık penceresi bulunur. Kapıların tokmağı veya halkaları vardır (Görsel 34). Bunlar demiri tunç veya farklı metal alaşımlardan yapılmış olup evde yaşayan aile ile ilgili çeşitli semboller taşırdı. Evin zenginlik durumuna ve mimari özelliklerine göre kapının da görünümü değişirdi (Görsel 35) (Eldem, 1987, s. 80).



Görsel 33. Geleneksel Türk evinde bahçe kapısı örnekleri: 1. Bursa 2. Tokat (Bektaş, 1996, s. 78)

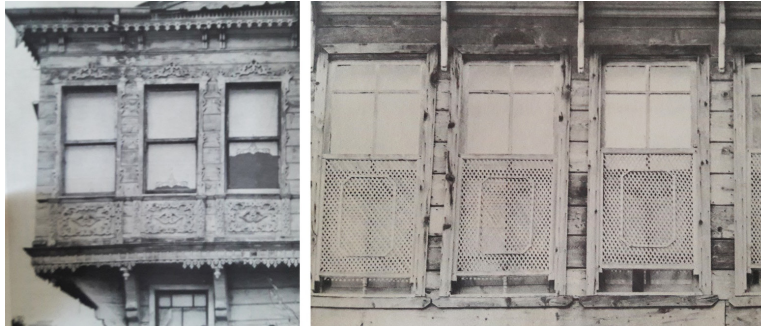


Görsel 34. Geleneksel Türk evinde kapı tokmağı ve halkası örnekleri (Bektaş, 1996, s. 80, 78, 81)



Görsel 35. Geleneksel Türk evi giriş kapısı örnekleri: 1. Kuzguncuk, İstanbul (Yılmaz, 2016); 2. Cunda, Balıkesir (Yılmaz, 2016); 3. Güzelyalı, İzmir (Çetiner, 2014, s. 38); 4. Mardin (Kılıç, 2010, s. 89)

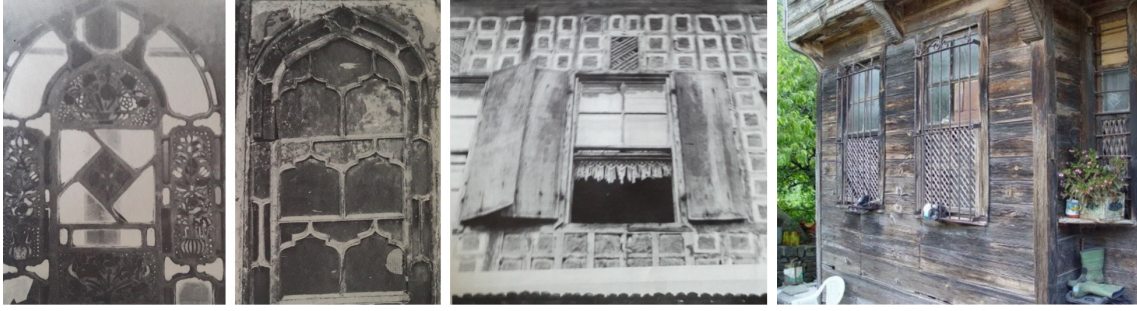
Giriş kat ve üst katlardaki pencere düzenlerinin de birbirinden ayrıldığı görülmektedir. Genellikle servis mekanlarının bulunduğu giriş katında, kullanım amacı ve Anadolu kültüründen süregelen mahremiyetle de bağlantılı olarak pencere boyutları daha küçüktür. Aynı zamanda da bu kattaki pencereler göz seviyesinin yukarısında olacak şekilde düzenlenmiştir. Üstkat pencereleri ise yol kotuyla göz seviyesinde olmamaları ve aynı zamanda yaşama mekanlarına açılmaları nedeniyle daha büyük boyutlara sahiptir. Sıcaklık değişimleri nedeniyle bu durumun yaşama katında da farklılıklar gösterdiği görülür. Kışlık ve yazlık oda düzenlemeleri cepheye de farklı düzenler getirir. Konutun yönü ve odanın konut içindeki konumu dikkate alınarak düzenlenmiş yazlık odadaki pencerelerin boyutları daha büyüktür. Daha korunaklı olması istenen kışlık odaların ise pencere boyutları daha küçüktür. Pencerelerde genellikle ölçü olarak $\frac{1}{2}$ oranı vardır (Görsel 36, Görsel 37) (Kuban, 1995, s. 122-124; Küçükerman, 1985, s. 38-41; Perker, 2012, s. 6) Öte yandan tepe pencereleri, pencere kapakları ve kafesleri de geleneksel Türk evinin cephe dilinin oluşumunda diğer önemli öğelerdir (Görsel 38).



Görsel 36. Geleneksel Türk evi pencere örnekleri (Eldem, 1987, s. 102, 103)



Görsel 37. Pencere düzeninin giriş kat-üst kat ve kışlık-yazlık oda değişkenlerine bağlı olarak değişimi, Safranbolu örneği (Küçükerman, 1985, s. 41)



Görsel 38. Geleneksel Türk evinde tepe penceresi örnekleri (Eldem, 1987, s. 105), Trabzon'da pencere kapağı örneği (Küçükerman, 1985, s. 127), İstanbul'da pencere önünde kafes örneği (Kara, ___)

Geleneksel Türk evlerinin bir diğer özgün ögesi de saçaklardır. Saçaklar bazı konutlarda çıkmaları takip ederken, bazı konutlarda ise düz ve bütüncül bir şekilde devam eder. Süslü kenarlıklı saçaklar cephe hareketliliğine katkı sağlayan öğelerdir. Çıkma, saçak ve cephede süsleme kullanımının en yaygın olarak karşılaşıldığı dönemler özellikle 18. yüzyılın son dönemleri ile 19. yüzyıldır (Kuban, 1995, s. 37-39; Sezgin, 2006, s. 6).

Konutun inşa sürecinde kullanılan yapım yöntemi ve malzeme seçimi de cephe kimliğinin ortaya çıkmasındaki bir diğer etkidir. Anadolu'nun farklı yörelerinde, bölgenin jeolojik yapısına ve iklimine bağlı olarak farklı malzeme kullanımlarının olduğu görülmektedir. Bazı durumlarda giriş katı tamamen taş ile yükseltilerek, ikinci kat ahşap veya ahşap çatki arası tuğla ya da kerpiç devam ederken; taş temel üzerine kerpiç duvarların inşa edildiği örnekler de mevcuttur. Yöreden yöreye değişim gösteren bu oluşumlar, farklı yerleşim bölgelerinde cephe dilinde farklılıkların ortaya çıkması sonucunu doğurmuştur.

Geleneksel Türk Evlerinin Süsleme Özellikleri

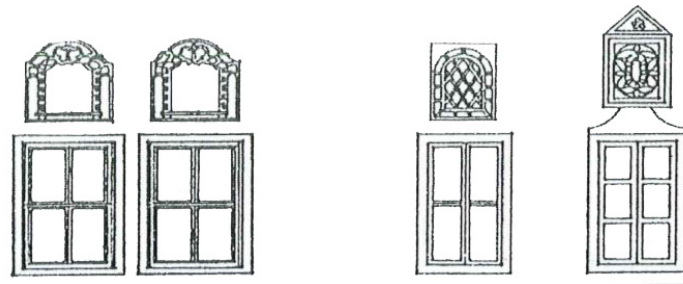
Süslemenin tanımlamalarına bakıldığında Uğur Tanyeli ve Metin Sözen, "Bir yüzeyi estetik açıdan daha etkileyici kılmak amacıyla üzerinde yapılan her türlü çalışma" olarak tanımlarken (Sözen ve Tanyeli, 1992, s. 223), Nejat İşcan, "Bir binayı eşyayı kullanım amacına göre hoş görünüm sağlamak için yapılan estetik çalışma" olarak tanımlamaktadır (İşcan, 1979, s. 3). Geleneksel Türk evinin oluşumunda planın etkisi kadar cephenin de önemli bir etkisi vardır. Cephedeki kapı, pencere ve çıkma gibi mimari elemanların yanı sıra cephede uygulanan süslemelerin de cephe dilinin oluşumunda önemi büyüktür. Sivanın üzerine yapılmış kalemşi süslemeler,

köşe dikmeleri, alçı ve diğer süslemeler cephenin karakterini etkileyen faktörlerdir (Urfalıoğlu, 2010, s. 57; Demirbağ ve Urfalıoğlu, 2021, s. 267-268). Geleneksel Türk evinin içinde ise diğer mekanlara göre odalarda daha çok süsleme olduğu görülür (Kahraman, 1997, s. 68).

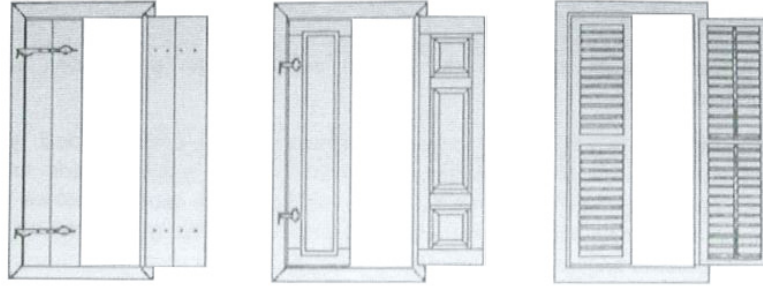
Süslemeler değerlendirildiğinde; süslemelerin uygulanma miktarlarının, kullanılan tekniklerin ve malzeme kullanımlarının, ev sahibi ailenin mali durumu ve sosyal statüsü dikkate alınarak belirlenen ve ayrıca ustanın kabiliyetine bağlı faktörler olduğu sonucuna varılmaktadır (Diler ve Erbil, 2017, s. 803). Öte yandan evlerin sahip olduğu süslemeler, yapıldığı dönemde hâkim olan mimari üsluptan, toplumun sosyal yaşantısından ve geleneklerinden izler taşır.

Geleneksel Türk evinin geçmişine bakıldığında 16. yüzyıl ve öncesindeki mimari özelliklerden bahsetmek oldukça güçtür. Bu dönemlerde tercih edilen malzeme, yapım teknikleri ve diğer etmenlerle birlikte mahallelerde sık sık çıkan yangınlar da evlerin sürekli yenilenmesine neden olmuştur. Bu nedenle Anadolu'da 16. ve 17. yüzyıla kadar, tarihlenebilecek evlerin sayısı çok azdır (Eldem, 1984, s. 7-9). Var olan kısıtlı bilgiler ışığında süslemelerin renkli "malakari" ve kalemişi tekniğinde olduğu, ocak davlumbazı ve hücrelerin alçıdan süslere sahip olduğu söylenebilmektedir (Eldem, 1984, s. 40-41; Günay, 1999, s. 42).

17. yüzyılın ortalarından itibaren odalar sokağa çıkma yapmaya ve pencerelerle sokağa açılmaya başlamıştır. Tepe pencereleri küçük ve geometrik ya da cami, mihrap, minber, köşk ve selvi desenlidir (Görsel 39) Pencere kapakları dışa açılmaktadır (Görsel 40). 18. yüzyılda kapatılmaya başlanan sofanın direkleri kemerli, bağdadi sıvalı ve nakışlıdır (Görsel 41). Çıkmalar uzun, eğri desteklerle taşınmaktadır. Bu destekler üzerine de çeşitli süslemeler yapılmıştır. Tepe pencereleri daha yüksek yapılmıştır. Dış cephelerde boyanın kesme taş ve tuğla almaşık desenli olarak çizilmesi zamanla şematik bir süslemeye dönüşmüştür (Görsel 42).



Görsel 39. Geleneksel Türk evinde kullanılan tepe penceresi örnekleri (Işık ve Yıldırım, 2002, s. 33)



Görsel 40. Geleneksel Türk evinde kullanılan pencere kapak örnekleri (Işık ve Yıldırım, 2002, s. 32)



Görsel 41. Üzerinde hala bir kısım nakışları görülebilen Bursa kemeri – Halil Ağa Evi, Mudanya (Eldem, 1984, s. 99)



Görsel 42. Geleneksel Türk evinde kullanılan tepe pencereleri, yalancı tepe penceresi, pencere kapakları, geometrik süslemeler, dönemin sıklıkla kullanılan gemi ve selvi resimleri, taş-tuğla almaşık desenli bezemelerin olduğu örnekler (Günay, 1999, s. 40)

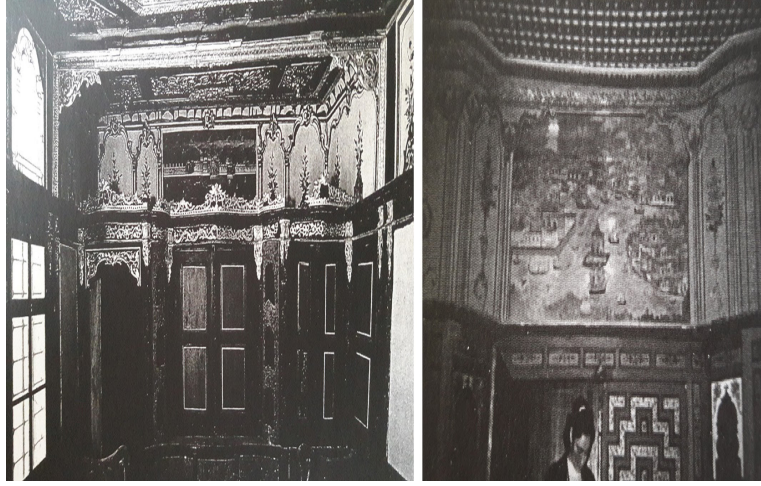
18. yüzyılın ortalarına kadar evin asıl yapısında çok fazla değişiklik olmasa da yeni üsluplar dekorasyon ve süslemede kendini göstermiştir. 18. yüzyıla kadar evler daha derli topluyken Barok üslubunun geleneksel Türk evine nüfus etmesiyle bu durum değişmiş, cepheler hareketlenmiş, çıkma sayıları fazlaşmış, çıkma altları

ve saçaklar eğri yüzeyli, bağıdadi sıvalı yapılmaya başlanmış ve çeşitli nakışlarla süslenmiştir. Süslemelerde kalem işleri duvarlarda, raf üstlerinde çerçevesiz bölümlerde çiçek demetleri, çiçekli vazolar (Görsel 43), sepet veya kâse içinde meyveler, perde desenleri, ince yapraklı kıvrımlı dallar, sonra akantlar, girlandlar, volütler ve perspektif denemeleriyle görülmeye başlanır.

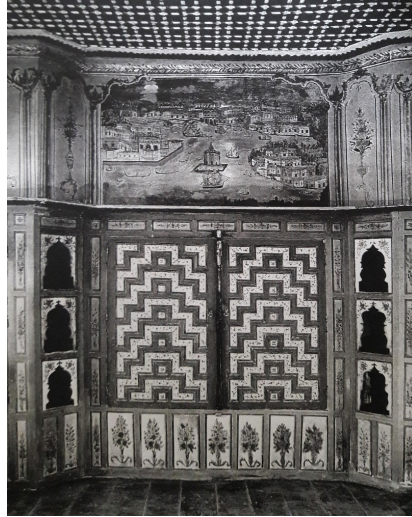


Görsel 43. Geleneksel Türk evinin duvarlarında yer alan bezemeler, dönemin modası olan vazoda çiçek resimleri (Günay, 1999, s. 50, 52)

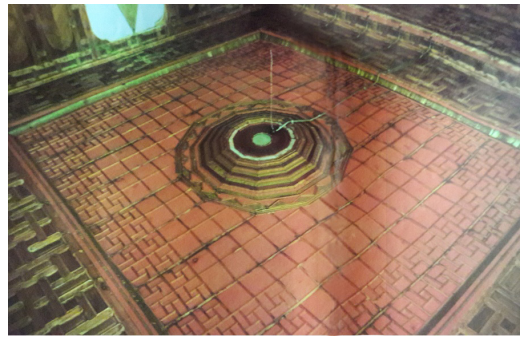
Dış cephede içe göre bu uygulamaların daha az olduğu görülür. Yüklüğün üzerine denk gelen duvar bölümlerinde ise şehirden manzaralar yer almaya başlar (Görsel 44). Kırmızı, mavi ve altın yıldız en çok kullanılan renkler olmuştur. Ahşap yüzeylerde ise "Edirnekari" olarak adlandırılan yağlı boya çiçek resimleri uygulanmış ve bu uygulamalar en çok dolap kapaklarında yapılmıştır (Görsel 45). İlk olarak Edirne'de ortaya çıkan teknik, daha sonra İstanbul, Bursa, Diyarbakır ve Erzurum başta olmak üzere Anadolu'nun birçok yerinde yaygın bir biçimde kullanılmıştır (Ünver, 1965, s. 16). Tavanlarda spiral göbekler yapılmıştır (Görsel 46). Çarkifelek motifi tavanlarda sıklıkla kullanılmıştır. Ocak davlumbazları alçıdan ve bazen de mermerden Barok kıvrımlı olarak yapılmıştır (Görsel 47). Ahşap oymalar da Barok kıvrımlardan etkilenmiştir. Köşe kapıların üzerinde yer alan pahlı bölümler kavislerle tavana birleştirilmiştir (Günay, 1999, s. 198-202).



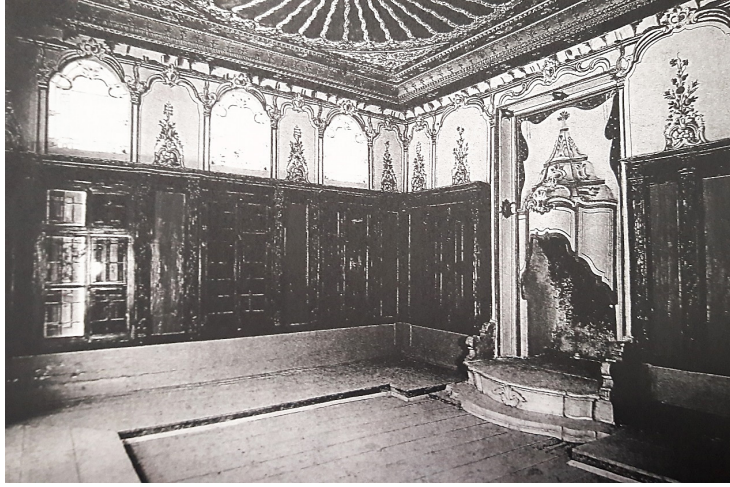
Görsel 44. Geleneksel Türk evinde manzaralı duvar resmi örneği: Yenişehir Şamaki Evi
(Bektaş, 1996, s. 112)



Görsel 45. Geleneksel Türk evinde Edirnekari dolap kapakları örneği ve dolap üzerine denk gelen duvar bölümünde manzara resimleri uygulaması, Şemaki Evi, Yenişehir, Bursa
(Günay, 1999, s. 57)

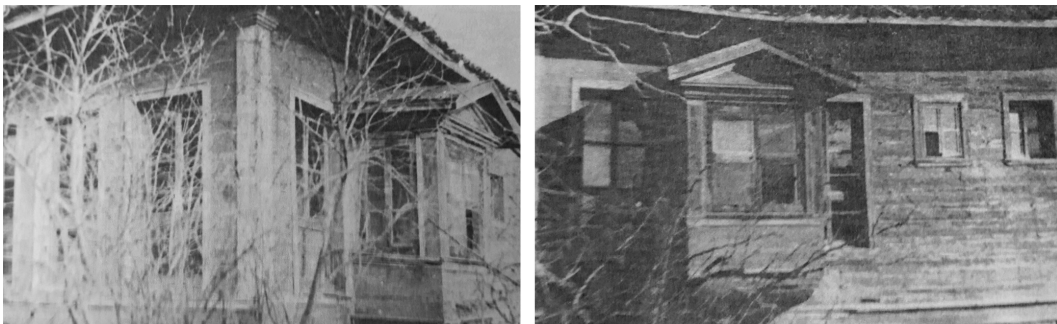


Görsel 46. Geleneksel Türk evinde aşağı sarkmış bir orta göbek örneği (Küçükerman, 1985,
s. 162)



Görsel 47. Çarkifelek motifli tavanı, tepe pencereleri ve Barok ocağıyla dönemin özelliklerini yansıtan bir oda örneği (Günay, 1999, s. 48)

19. yüzyılda plan, cephe ve süslemede Ampir üslubun etkileri görülmeye başlamıştır. Yalınlık ön planda olmuş, ince işlerin yoğunlukta olduğu evler daha sade ve aynı zamanda daha kaba bir görünüme almaya başlamıştır. Barok üslupta sık sık kullanılan eğrilikler azalmış yerini sade ve ciddi çizgilere bırakmıştır. Bu dönemde yaşanan bu değişikliklerin ekonomik nedenlerle bağlantısı da bulunur. Cephede yer verilen Toskana düzeninde yarım gömme sütunlar (pilaster), üçgen alınlıklar, kabartma kilit taşları, silmeler, şemseler, rozetler, çevresi işinsal madalyonlar, tuğralar, gırlant motifleri, akant ve defne yaprakları, bayraklar, meşalelerle yapılan armalar, müzik aletleri, vazolar ve çiçekler Ampir üslubunda kullanılan öğeler olmuştur (Görsel 48) (Bozkurt, 2013, s. 44).

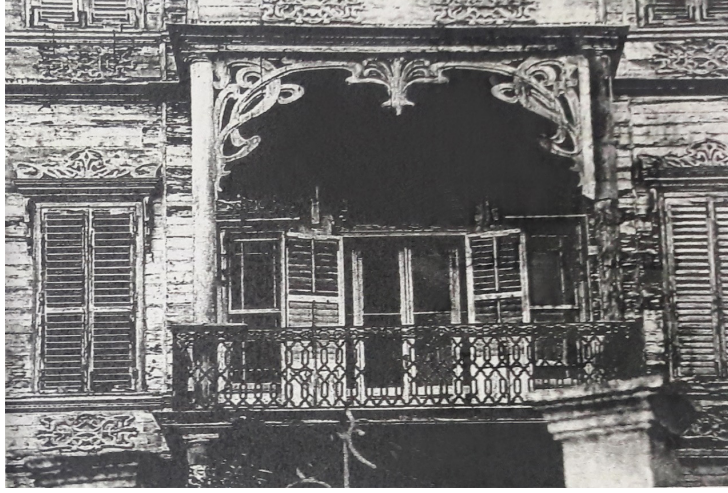


Görsel 48. Cephede Ampir üslupta üçgen alınlıklar, pilasterler ve silmelerin bulunduğu bir geleneksel Türk evi örneği (Eldem, 1984, s. 244)

Pencere üstleri üçgen alınlıklı ya da yarım daire kemerli silmelerle bezelidir. İç duvarlarda alçıdan kabartma çitalarla çerçeveler, bazen de içlerine kabartma çiçek demetleri yapılmıştır. Dolap cephelerinin daha yalın olduğu, ortasında yarım yuvarlak planlı bir "çiçeklik" nişi ve rafının yer aldığı görülür. Bunun iki tarafında yer alanlar ise "şerbetlik" olarak adlandırılır. Manzara resimleri ve teknolojinin getirdiği yeniliklerden olan tren, vapur gibi araçların resimleri nişlerin içine uygulanmıştır (Görsel 49). Abdülmecid döneminde Barok süslemeler Ampire katılırken, Abdülaziz döneminde süslemenin daha sade bir hal aldığı ve klasik Osmanlı üslubunun yeniden uygulandığı görülür. Duvarlarda dört bir yanda devam eden "sandalyalık" olarak adlandırılan silmeler yer alır. Tavanların sıvalı olduğu ve manzara resimleriyle süslendiği görülür. "Çiçeklik" ve "şerbetlik" daha az yapılır. Ocağın yerini ise çini soba almaya başlar (Günay, 1999, s. 43-44).



Görsel 49. Geleneksel Bir Türk Evinde oda nişinin içinde yer alan tren ve gemili resim, Isparta (Urfalıoğlu, 2010, katalog no: 61)



Görsel 50. Art-Nouveau üslupta balkon yaşmağı örneği, İstanbul (Günay, 1999, s. 42)

Art-Nouveau üslubu, İtalyan mimar D'Aronco ile 1900'den itibaren İstanbul'da uygulanmaya başlamıştır. Yan yana sıralanarak genişletilmiş şekilde görünen standart pencerelerin üstleri küçük karelere bölünmüş ve renkli camlarla süslenmiştir. Art-Nouveau genellikle dönemin yaygın üslubu olan eklettik üslupla birlikte uygulanmıştır (Günay, 1999, s. 43-47). Çoğunlukla oyma ve applike tekniğinde çiçek, dal, sarmaşık motifleriyle, birbirine paralel düz çizgiler, aynı ve değişik merkezli daireler bazen de elipsler görülmektedir (Görsel 50).

SONUÇ

Geleneksel Türk evlerinin mimari özellikleri, Anadolu'nun farklı bölgelerinde farklı özellikler göstermesiyle birlikte işleyiş ve kullanım açısından ortak özelliklere sahiptir. Geleneksel Türk evleri genellikle tek veya iki katlı olarak inşa edilmişlerdir. En basit hali tek katlı ve bir-iki odadan meydana gelen küçük programlı yapılar olmakla birlikte, bu evler genellikle kırsal kesimlerde yoğunlaşmıştır. Şehirlerdeki evler ise genellikle iki katlı yapılmıştır. Tek katlı olarak inşa edilen evlerin ise daha büyük ve çok odalı olduğu görülür. Oda, eyvan, avlu, hayat ve sofa gibi geleneksel Türk evine özgü elemanların, en basit plandan en gelişmiş olanına kadar, farklı düzenlemelere sahip olmakla birlikte genellikle aynı işlevi gösterecek şekilde organize edildiği görülmektedir.

Servis alanları, ambar, samanlık ve bazı örneklerde ahırın yer aldığı kat genellikle alt kattır. Yaşama mekanları ise genellikle üst katta bulunur. Anadolu

evlerinin bazılarında zemin kat ve ana kat arasında bir kat daha bulunur. Özellikle dar parsel üzerinde inşa edilmiş, yoğun ve sık bir yerleşime sahip mahallelerde bulunan evlerde bu ara kata daha çok rastlanır. Ara kat, zemin katın tamamı üzerinde kurulan bir kat olmayıp, asma kat vazifesi görmektedir. Taşlık sofanın üzerini örtmemekte, sofanın kat yüksekliği bu durumda korunmuş olmaktadır. Özellikle 19. yüzyılda ara kat ve ana kat arasındaki farklar azalmış; kat yükseklikleri de olmak üzere plan özellikleri ve kullanım amaçları bakımından da benzerlik göstermeye başlamışlardır. Böyle olmakla birlikte, üst kat ana(esas) kat olma özelliğini korumuştur.

Geleneksel Türk evi plan şemaları; sofasız, dış sofalı, iç sofalı ve orta sofalı plan şemaları olarak sıralanmaktadır. Kronolojik olarak bakıldığında en eski tiplerin dış sofalı çözümlere sahip olduğu, son örneklerin ise iç ve orta sofalı plan şemalarına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Geleneksel Türk evinde cepheyi oluşturan önemli öğeler; çıkma, kapı, pencere, saçaklar ve cephede bulunan süslemelerdir. Çıkmalar, cumbalar ve sofanın plandaki uzantıları olan köşkler plan şemasının dışa yansımaları olarak cephede hareketlilik sağlayan öğelerdir. Cephedeki kapı, pencere ve çıkma gibi mimari elemanların yanı sıra cephede uygulanan süslemelerin de cephe dilinin oluşumunda önemi büyüktür. Katların kullanım şekillerine bağlı olarak, genellikle giriş katının daha sade, üst katlarda ise süslemelerin daha yoğun olduğu görülmektedir. İç mekânda ise, diğer mekanlara göre odalarda süslemenin daha yoğun olduğu anlaşılmaktadır.

Geleneksel Türk evinin tasarım sürecinin içten dışa doğru olduğu görülmektedir. Modern mimarlık akımında yer aldığı haliyle, formun fonksiyonu takip etmesi olarak da ifade edilebilir. Bu durumun özellikle amaçlandığı söylenemez. Kendiliğinden gelişen bir süreç olduğunu ve formun/dışın önemsenmemesi gibi bir durumun da olmadığını söylemek mümkündür. Başka bir ifadeyle, geleneksel Türk evleri plan çözümleri kadar cephe ve süsleme özellikleri ile de özgün niteliklere sahiptir. Bu bağlamda, amacı Anadolu'daki geleneksel Türk evlerini; plan, cephe ve süsleme özellikleri çerçevesinde ele almak ve bütüncül bir bakış sağlamak olan çalışmanın, yerel mimari ve geleneksel konutlar üzerine yapılacak çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Ak, H. (2016). Türk Evlerinin Tarihsel Süreci ve Plan Türleri. *İç Mimarlık Dergisi*. <https://www.icmimarlikdergisi.com/2016/09/02/anadoluda-turk-evlerinin-tarihsel-sureci-plan-turleri/> Erişim Tarihi: 21 Şubat 2018

Ateş, M. (2008). *Geleneksel Türk Konutlarının Plan Kurgusu ve Karakteristik Özelliklerinin İrdelenmesi, Restorasyon ile Birlikte Yeni İşlev Verilen İstanbul Konaklarının İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Bektaş, C. (1996). *Türk Evi* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi.

Bektaş, C. (2005). *Antalya Evleri: Anadolu Evleri Dizisi 2* (1. Baskı). İstanbul: Bileşim.

Berk, C. (1951). *Konya Evleri* (1. Baskı). İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi.

Binay, İ. (2021). Geçmişten Günümüze Türk Mimarisinin Değişimi. *Akademya Dergisi*. <https://akademyadergisi.com/gecmisten-gunumuze-turk-mimarisinin-degisimi/> Erişim Tarihi: 07.07.2021.

Bozkurt, S. G. (2013). 19. Yüzyılda Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekân Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi. *Journal of the Faculty of Forestry*, 62(2), 37-70.

Cansever, T. (2002). Türk Evinin Mimarisi, *Türkler Ansiklopedisi* içinde (1. Baskı. Cilt 12). Ankara: Yeni Türkiye.

Cansever, T. (2010). *Osmanlı Şehri* (2. Baskı). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayıncılık.

Cerasi, M. (1999). *Osmanlı Kenti* (1. Baskı). İstanbul: YKY.

Çetiner, E. (2014). *Bazı Örnekleriyle İzmir Konutlarında Kapılar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Demirbağ, U. ve Urfaloğlu, N. (2021). The Decoration in Traditional Houses Anatolian in 19th Century: The Example of Çankırı, *History Studies*, 13 (1), 265 – 283.

Diler, H. ve Erbil, Y. (2017, Mayıs). *Geleneksel Burdur Evlerinin ve Süslemelerinin İç Mekân Kurgusunda İncelenmesi*. 4. Ulusal Meslek Yüksekokulları Sosyal ve Teknik Bilimler Kongresinde Sunulan Bildiri, Burdur, Türkiye.

Eldem, S.H. (1954). *Türk Evi Plan Tipleri* (1. Baskı). İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi.

- Eldem, S.H. (1984). *Türk Evi I* (1. Baskı). İstanbul: Taç Vakfı.
- Eldem, S.H. (1987). *Türk Evi III* (1. Baskı). İstanbul: Taç Vakfı.
- Günay, R. (1999). *Türk Ev Geleneği ve Safranbolu Evleri* (2. Baskı). İstanbul: Yem.
- Işık, Z. ve Yıldırım, K. (2002). *Dekorasyonda İnce Yapı*. Ankara: Gazi Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi.
- İşcan, N. (1979). *Türk Süsleme Sanatı* (1. Baskı). Eskişehir: Ülkü.
- Kahraman, B. (1997). *Geleneksel Türk Evi Odasında Ahşap İç Mimari Elemanlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kara, E. (____). İstanbul'da Pencere Önünde Kafes Örneği. <https://www.erolkara.net/2019/02/cumbal-ve-kafes-pencereli-evler.html> (Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021)
- Kılıç, E. (2010). *Geleneksel Mardin Evlerine Ait Ahşap Kapıların Malzeme ve Yapım Tekniği Bakımından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Kuban, D. (1995). *Türk Hayatlı Evi* (1. Baskı). İstanbul: Ziraat Bankası.
- Küçükerman, Ö. (1985). *Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi* (2. Baskı). İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- Öztek, S. A. (2014). İstanbul'un En Eski Evi. <https://restoret.wordpress.com/2014/07/04/istanbulun-en-eski-evi/> Erişim Tarihi: 20 Haziran 2018
- Perker, Z. S. (2012, Nisan). *Geleneksel Cumalıkızık Konutlarında Cephe Özellikleri ve Günümüzdeki Durum*. 6. Ulusal Çatı ve Cephe Sempozyumunda Sunulan Bildiri, Bursa, Türkiye.
- Pilehvarian, N. K. (____). *Mimarlık Tarihi Ders Notları*, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Sezgin, H. (2006). Yöresel Konut Mimarisi ve Türkiye'deki Örnekleri Hakkında. *Tasarım Kuram Dergisi*, 3(4), 1-20.
- Sözen M. (2001). *Türklerde Ev Kültürü* (1. Baskı). İstanbul: Doğan.

Sözen, M. ve Eruzun C. (1992). *Anadolu'da Ev ve İnsan* (1. Baskı). İstanbul: Creative & Emlak Bankası.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1992). *Sanat Kavramları ve Terimler Sözlüğü* (1. Baskı). İstanbul: Remzi.

Urfalıoğlu, N. (2010). *Antalya, Isparta ve Burdur Evlerinde Cephe Biçimlenişi* (1. Baskı). Antalya: Suna – İnan Kiraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü.

Ünver, A. S. (1965). Türk Sanat Tarihinde Edirnekâri Lâke İşleri ve Sanatkârları. *Vakıflar Dergisi*, 6, 15-20.

Yılmaz, N. (2016). Ahşap Kapıların Büyüsü. <http://lebriz.com/pages/lisd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1337&bhcp=1> Erişim Tarihi: 1 Temmuz 2019

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne Şapkanın Değişim Serüveni

Geliş Tarihi/Received: 24.01.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 07.09.2021
DOI: 10.46372/arts.941808

Hülya ARABACI
Süleyman Demirel Üniversitesi
GSE, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı
Sanatta Yeterlik Programı
arabacihulya@yandex.com
ORCID: 0000-0003-2118-3013

Dr. Öğr. Üyesi Kenan SAATÇIOĞLU
Süleyman Demirel Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
kenansaatcioglu@sdu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-1026-1090

ÖZ

Osmanlı İmparatorluğunun son yüzyılında yaşanan olumsuzluklardan dolayı kurumların ve toplumun yeniden yapılanması gerekmiştir. Bu bağlamda imparatorluğun eski gücünü yeniden kazanması için siyasal ve kültürel bazı reformlar yapılmıştır. Batılılaşma hareketi olarak adlandırılan bu reformlar imparatorluk içerisinde yaşayan halkın sahip olduğu giyim-kuşam kültürü üzerinde oldukça etkili olmuştur. Özellikle belirtilen döneme kadar var olan süreçte geleneksel giyim-kuşam öğelerini tercih eden halk, zaman içerisinde gerçekleşen bu Batılılaşma hareketleri ile kendileri için farklı olarak nitelendirilebilecek olan dönemin Avrupa modasına ait giysi ve aksesuar parçaları ile tanışma fırsatı yakalamışlardır. Mevcut dönemde özellikle dönemin yayın organları ile erkek, kadın ve çocuk giyimine şapka adapte edilmeye çalışılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun devamında kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde ise şapka; 1925 yılında gerçekleşen şapka inkılabı ile Avrupa modasına ait bir aksesuar olarak hayatımızın içerisinde tamamıyla yer almaya başlamıştır. Şapka hem toplumsal hayatı düzenlemede hem de siyasi ve sanatsal hayatın içerisinde tarih sahnesine çıktığı günden bu yana farklı şekiller ve misyonlarda karşımıza çıkmıştır. Bu çalışmada, Osmanlı imparatorluğunun son döneminden erken Cumhuriyet dönemine ve günümüze kadar uzanan sürecin içerisinde şapkanın ve şapka kültürünün seyri ortaya çıkarılmak istenmiştir. Mevcut amaç doğrultusunda, lisansüstü tezler, makaleler, kitaplar, dergiler ve görsel veriler incelenmiş ve şapkanın belirtilen tarihsel süreç içerisindeki değişimi örneklerle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: şapka, moda, osmanlı imparatorluğu, türkiye cumhuriyeti

Arabacı, H. ve Saatçioğlu, K. (2021). Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne Şapkanın Değişim Serüveni. ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 6, 260-280.

Adventure of Evolution the Hat from the Ottoman Empire to the Republic of Turkey

ABSTRACT

Due to the negativities experienced in the last century of the Ottoman Empire, institutions and society had to be restructured. In this context, some political and cultural reforms were made for the empire to regain its former power. These reforms, which are called the Westernization movement, had a great impact on the clothing culture of the people living in the empire. Particularly, the people, who preferred traditional clothing items in the period that existed until the specified period, had the opportunity to meet with the clothes and accessories of the European fashion of the period, which can be described as different for them, with these westernization movements that took place over time. In the current period, especially the media outlets of the period have tried to adapt hats to men's, women's and children's clothing. In the Republic of Turkey, which was established after the Ottoman Empire, the hat started to be included in our lives as an accessory belonging to European fashion with the hat revolution in 1925. The hat has appeared in various shapes and missions since the day it appeared on the stage of history, both in organizing social life and in political and artistic life. In this study, it is aimed to reveal the course of the hat and hat culture in the process from the last period of the Ottoman Empire to the early republican era and up to the present day. In line with the current purpose, postgraduate theses, articles, books, magazines and visual data were examined and the change of the hat in the specified historical process was examined with examples.

Keywords: hat, fashion, ottoman empire, the republic of turkey

GİRİŞ

Toplumdaki sosyal, kültürel ve ekonomik özelliklerin, gelenek ve göreneklerin, ahlaki değerlerin ve yaşanan coğrafyanın en önemli ve doğal göstergesi şüphesiz o toplumda yaşayan insanların giyim-kuşamlarıdır. Giyim-kuşamı tamamlayan başlıklar ise süslenme, gösteriş, inanç, statü, mesaj verme, iletişim kurma ya da belirli bir işlevi yerine getirmek için Türk kültüründe var olan önemli bir giyim öğesidir. Bu bağlamda çok uluslu yapıya sahip Osmanlı Devleti'nde de giyim-kuşam ve başlıklar her zaman kimlik belirleyici olmuştur.

Orta Asya Türklerinden itibaren Osmanlı İmparatorluğunda da giyim-kuşamda çok fazla değişiklik olmamasına rağmen börk, fes, hotoz, kalpak, kavuk, kukuleta, külah, miğfer, puşu, sarık, takke, taç, tas, tepelik ve üsküf gibi isimlerle çok çeşitli başlıklar kullanılmıştır. Türk kültüründe başlığa bu denli anlam yüklenmesinde Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra Müslümanların şekil ve görünüşte diğer toplumlardan ayrı olmasını istemelerinin rolü büyüktür (Arıç, 2006, s. 143; Kılıç, 1995, s. 529). Hatta kimliğini ifade etmek için ölen kişinin mezar taşlarına taktıkları başlıklarını yontmaları bunun en belirgin örneğidir (Vatandaş, 2016, s. 152). Böylelikle mezar taşları geçmişten geleceğe sosyal ve kültürel zenginliklerimizi aktaran önemli bir iletişim aracı haline gelmiştir. Örneğin Edirne mezar taşları, dönemin sanat anlayışına bağlı kalarak, kişinin dünyada bir kimliğe ihtiyacı kalmamasına rağmen daracık bir alanda pek çok bilgiyi (kimliği, statüsü, mesleği, ait olduğu tarikatı) sunabilme ve hayatını özetleyebilmesi bakımından oldukça ilginçtir (Görsel 1). Mezar taşları insanlarla öylesine özdeşleşmiştir ki, padişahların reformları bile mezar taşlarına yansıtılmıştır. II. Mahmut'un fesi başlık olarak kullanımını zorunlu tutmasıyla birlikte dönemin mezar taşlarında da bu başlık formu görülmektedir (Kurtişoğlu, 2018, s. 44).



Görsel 1. Mezar taşı örnekleri (Kurtişoğlu, 2018; Hanoğlu, 2018)

Osmanlı İmparatorluğu çatısı altında yaşayan Yahudiler ve Hristiyanlar şapka taktığı için Müslüman toplumlarda şapka, bir Hristiyan başlığı olarak nitelendirilmiştir. Ayrıca şapka 1451 tarihli Gazavat-ı Sultan Murad'da (Sultan Murat Gazavatnamesi) Hristiyan başlığı anlamında kullanılmıştır (TDV, 1996).

Osmanlı İmparatorluğunda başa giyilen sark ve kavuklar şekliyle ve kumaşıyla kişinin sınıf ve mesleğine göre değişiklik göstermiştir (Görsel 2). Farklı renklerde ve biçimlerde sarılan sarıklar makama göre değişmiştir (Özer, 2014, s. 372). Osmanlı Saraylarında sultanlar giyim-kuşama çok önem vermişlerdir. Bu durumu İngiliz kadın seyyah, Leydi Mary Wortley Montagu'nun The Turkish Embassy Letters (Türkiye Mektupları) adlı eserinden yola çıkılarak Osmanlı İmparatorluğu'nda dönemin Saray çevresinin kadın ve erkek giyim kuşam ve başlık kültürü ve tercihlerini, Osmanlı İmparatorluğu saraylarına özgü erkek ve kadın giysilerini, yaşmak ve saç süslemelerini, paha biçilmez mücevherleri, kullanılan kumaş, malzeme ve renkleri ayrıntılı bir şekilde betimlemiştir (Gündüz, 2019, s. 122).



Görsel 2. Osmanlı resmi kıyafetleri (Yılmaz, 2015, s. 132)

Çok uluslu bir yapıya sahip olan Osmanlı İmparatorluğu'nda II. Mahmut dönemine kadar asker giyimi dışında herhangi bir giyim-kuşam birliği söz konusu değildir. Müslüman din adamları sark, cübbe ve kavuklar giymişlerdir. Papazlar, hahamlar ve patrikler kendilerine özgü giyim-kuşamlarını kullanmışlar, her dinden çeşitli tarikatlara mensup halklarda tarikatlarına özgü giyim-kuşamlarıyla dolaşmışlardır (Aysal, 2011, s. 5).

Avrupa'da gerçekleşen Sanayi Devrimi ile birlikte Batı'nın bilim ve teknikte ilerlemesi ve modern Batı toplumunda kadının da iş hayatına atılmasıyla geleneksel formlardan çıkan giyim-kuşam gündelik yaşam ve toplumsal düzenin sağlanmasında araç olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu padişahı II. Mahmut, gerilemeyi durdurmak ve devletin yıkılmasını önlemek için Batılılaşma hareketi başlatmıştır. Yeni yurttaş oluşturma projesi hem Osmanlı İmparatorluğu'nda hem de sonrasında kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde odağına kılık kıyafet reformunu almıştır (Aydın, 2018, s. 49).

Özellikle II. Mahmut Dönemi'nde gerçekleştirilen Batılılaşma hareketi ile birlikte başlık kullanımı yeni bir boyut kazanmış ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında, 1925'teki şapka İnkılabı ile birlikte çağdaşlaşma yolunda önemli bir adım daha atılmıştır. Başlık kullanımı ile ilgili, Osmanlı İmparatorluğunun son döneminde ve Cumhuriyetin ilk yıllarında gerçekleşen bu iki önemli gelişme, bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu çalışma II. Mahmut döneminden Cumhuriyet'in ilk yıllarından günümüze şapkanın Türk kültüründeki yeri ve önemi, toplumsal düzen içinde şapkanın rolünü, topluma verdiği mesajı ve tarih içerisinde şapkanın fiziksel ve anlamsal değişimini ve gelişimini ortaya koyan örnekler incelenmiş ve bu değişimlerin sanatsal, siyasi ve toplumsal alandaki etkileri ortaya çıkarılmak istenmiştir. Bu bağlamda öncelikle II. Mahmut dönemindeki Batılılaşma hareketlerinin başlıklara yansımaları ve ardından Cumhuriyet döneminde şapka kanunu ile birlikte başlık kullanımının gelişimi detaylı olarak incelenmiştir. Ayrıca şapka kullanımının sanatsal, siyasi ve toplumsal etkisi örneklerle değerlendirilmiştir. Mevcut amaç doğrultusunda, lisansüstü tezler, makaleler, kitaplar, dergiler ve görsel veriler incelenmiş ve şapkanın belirtilen tarihsel süreç içerisindeki değişimi örneklerle incelenmiştir.

II. Mahmut ile Gelen Batılılaşma ve Başlıklar

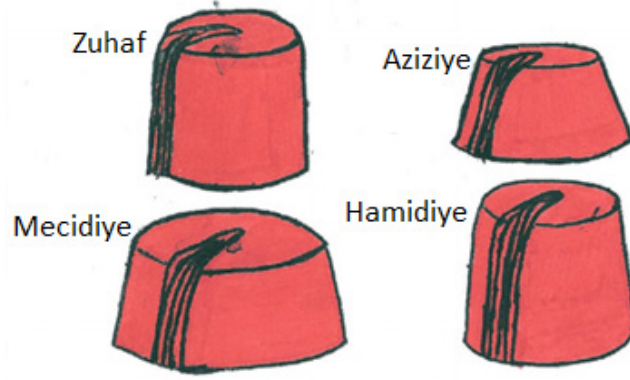
Osmanlı İmparatorluğu'nun 17. yüzyılın sonlarından itibaren Batı karşısında yenilerek toprak kaybetmeye başlamasıyla birlikte Batılılaşma hareketleri de başlamıştır. Yaklaşık iki yüzyıllık bu süreçte Batılılaşma hareketi eğitim, hukuk ve siyaset gibi alanlara kadar yayılmış ve dolayısıyla bu değişim giyim-kuşama da yansımıştır. İlk Batılılaşma hareketi orduda gerçekleştiği için giyim-kuşamdaki değişim ilk olarak askeri giyim-kuşamda görülmüştür. III. Selim'in Nizam-Cedid ordusundaki askeri kıyafetler klasik Osmanlı askeri kıyafetlerinden farklı olarak Batı tarzındaydı. Bu değişim sonrasında bu radikal değişim diğer alanlara da yayılmış ve sonraki

dönemlerde de devam etmiştir. Batılılaşma hareketi her ne kadar III. Selim ile başlasa da Batılılaşma ile ilgili asıl radikal gelişmeler ve Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk giyim-kuşam birliğinin sağlanması için ilk girişim II. Mahmut döneminde gerçekleşmiştir. II. Mahmut döneminde, 1826'da Yeniçeri Ocağı kaldırılarak yerine Asakir-i Mansure-i Muhammediye adında Batı tarzında bir ordu kurulmuştur. Bu yeni orduda Yeniçeri Ocağı'ndan farklı bir giyim-kuşam düzenine geçilmiş ve tek tip elbise yeni ordunun giyim-kuşamı Batı tarzında ceket ve pantolon ve mavi püsküllü Tunus Fesi başlık olarak kabul edilmiştir (Görsel 3) (Arıç, 2006, s. 149; Aydın, 2018, s. 54).



Görsel 3. Sarıklı ve fesli muhafız alayı (servetifunundergisi.com)

Sonraki dönemlerde kullanılan feslerin tasarımlarında küçük değişiklikler yapılmış ve hamidiye fesi, aziziye fesi, mecdiye fesi gibi dönemin padişahının adı ile anılmıştır (Görsel 4). Mecdideye fesi II. Mahmut döneminde kullanılmıştır ve alt kısımlarının üst kısımlarına göre biraz geniş olan, tek veya çok püsküllü, kırmızı veya mavi renkli bir fester. Aziziye fesi II. Mahmut'un oğlu Abdulaziz döneminde genellikle askerler ve memurların kullandığı, üst kısmı dar ve küçük boyutlu bir fester. Hamidiye fesi ise II. Abdulhamit döneminde genellikle kehribarcı, derviş ve öğrencilerin kullandığı ve diğer feslere göre biraz daha uzun bir fester. 1828 yılında hazırlanan Elbise Nizamnamesi'nde ise fes, Osmanlı ordusunun resmi başlığı olarak kabul edilmiştir (Kılıç, 1995, s. 530). Özellikle 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla başlayıp 1839'da II. Mahmut'un ölümüne kadarki sürede sosyal ve kültürel alanda bir dizi reformlar yapılmıştır. Aslında fes Batı tarzda bir başlık değildir. Ancak asker kıyafetleri batılı olmasına rağmen Osmanlı Ordusu'nun fes kullanması Batı ordularının kullandığı kıyafetlerden farklı olmasını sağlamıştır. Bu nedenle fes çok kullanışsız bir başlık olmasına rağmen Osmanlı ordusunu Batı'daki ordulardan farklı yaptığı için çok benimsenmiştir (Durmaz, 2014, s. 209).



Görsel 4. Fes örnekleri (Durmaz, 2014, s. 209)

1828 yılındaki Elbise Nizamnamesi sonrasında 1829 yılında kıyafet reformu sivilileri de kapsayacak şekilde genişletilmiştir. Bu düzenleme ile memurların sınıflarına ve vasıflarına göre kullanacakları giyim-kuşam detaylı olarak açıklanmış, cübbe ve sarık kullanımına yalnızca ulema sınıfı için izin verilmiştir. Ulema sınıfı haricindeki tüm sivililerde ise fes kullanımı zorunlu hale gelmiştir. Gayrimüslimler eşitliğin bir simgesi olarak gördükleri fes kullanımını memnuniyetle kabul etmişlerdir (Görsel 5) (Özkan, 2008, s.10).



Görsel 5. İstanbul'da yaşayan Yahudilerin fes kullanımı (Erdemir, 2011)

Yabancı kaynaklarda Osmanlı Reformu olarak ifade edilen Tanzimat Dönemi 1839'da II. Mahmut'un vefatı sonrasında tahta geçen Abdülaziz ile başlar ve 1876'de II. Meşrutiyetin ilanına kadar devam eden Batılılaşma dönemidir. II. Mahmut döneminde gerçekleştirilen Batılılaşma hareketleri, Tanzimat döneminde hız kazanmıştır. Tanzimat döneminde ekonomi, bilim, teknoloji, hukuk, eğitim ve giyim-

kuşam alanlarında yapılması planlanan yenilikler yalnızca devlette değil, toplumsal yaşamda da değişimler gerçekleştirmiştir. Ama bu gelişmeler Avrupa'nın hayat tarzı ve bir kısım giyim-kuşam modasıyla sınırlı kalmıştır (Özer, 2014, s. 25).

Osmanlı İmparatorluğu tarihinde ilk olarak padişahların yabancı elçiliklerin balolarına katılması daha sonra da Abdülaziz'in Avrupa seyahati batı etkisinin halk üzerinde olmasa da İstanbul'daki saray çevresi ve üst düzey aileler üzerinde etkisi oldukça fazla olmuştur (Özer, 2014, s. 26). Osmanlı İmparatorluğu'nda giyim-kuşam reformu II. Mahmut döneminde zorunlu olarak erkek giyim-kuşamında yapılmasına rağmen saraya ve üst sınıflara ait Müslüman kadınlar bu reformu benimseyip Avrupa modasını ilk takip edenlerdir. Dolayısıyla giyim-kuşamdaki değişim ilk önce Saray'da başlamış sonra üst düzey ailelere ve halka yansımıştır. Üst düzey aileler Avrupa'ya giderek ya da Avrupa'da yaşayan akrabaları aracılığı ile giyim-kuşam temin etmişlerdir (Aysal, 2011, s. 8; Barbarosoğlu, 2019, s. 111).

Hem kadın hem erkek modası Osmanlı'dan Cumhuriyet'e, romanlar, dergiler ve gazeteler yoluyla özellikle kadının sosyal ve siyasal hayatta konumlandırılmasında, Batılı giyim-kuşam ve hayat tarzının benimsetilmesinde önemli rol oynamıştır (Aydın, 2018, s. 49). Bu doğrultuda Osmanlı İmparatorluğunun ilk Müslüman Türk kadını dergisi Şüküfezar'ın ilk sayısı 1886 yılında çıkan sahibi ve yazı kadrosu tamamen kadınlardan oluşan bir dergidir ve daha sonra çıkacak olan dergilere de öncülük etmiştir. Daha sonrasında Hanımlara Mahsus Gazete, 1 Ağustos 1895'te yayın hayatına başlamıştır. Eylül 1908'de çıkan Mehasin dergisi ise renkli resimli olarak yayınlanan ilk kadın dergisidir. 4 Nisan 1913 yılında ise Osmanlının ilk feminist dergisi olan Kadınlar Dünyası yayın hayatına girmiştir. Bu dergilerde kadın haklarına dair yazılar, kadınların sosyal statüleri, kadının özgürlüğü ve çalışma ve sosyal yaşamda etkin olmaları, Avrupa tarzı giyim-kuşam ve Avrupa modasını izah etme çabaları hem yazılarla hem resimlerle vardır. Avrupa tarzı giyim-kuşamın dikim patronları da dergide verilmektedir. Birçok ulema sınıfından eleştiri yazıları yazılmasına rağmen Batılılaşmaya hazır hale gelmiş toplum Avrupa modasına uyma konusunda çok hızlı bir şekilde rağbet etmişlerdir (Barbarosoğlu, 2019, s. 147). Osmanlı kadınları dış giyimde ferace giyip başlarına yaşmak takarken Meşrutiyet döneminde çıkan kadın dergilerindeki kabarık kollu elbise modası nedeniyle ferace yerine çarşaf giymeye ve peçe takmaya başlamışlardır. Daha sonrasında ise hızla dejenere olmuş peçeler şeffaflaşmış ve Avrupa şapkalarının aksesuarı olarak kullanılan ve tüllerden esinlenerek oluşturulmuş ve çarşaf yerine boyundan bağlanan kulakları ve saçların

bir kısmını açıkta bırakan pelerinler giyilmeye başlanmıştır (Özer, 2014, s. 341).

Batılılaşma hareketiyle birlikte Paris ve Londra'da esen moda rüzgârı İstanbul'da özellikle Beyoğlu ve Pera bölgesine yerleşmiş olan yabancı asıllı terziler ve Avrupa ile güçlü bağlantıları bulunan Osmanlı İmparatorluğundaki azınlıklara mensup terziler aracılığıyla Osmanlı kadınlarına ulaştırılıyordu. Modistre adı verilen bu Frenk terzileri dergilerde yayınlanan modelleri ve Avrupa'dan getirdikleri aksesuarlarla birlikte Osmanlı saray kadınlarına ve üst düzey ailelerin kadınlarına yüksek ücretlerle dikiyordu (Görsel 6) (Karakışla, 2014, s. 14).



Görsel 6. Hanımlara Mahsus Gazete'nin terzihanesi (Karakışla, 2014, s. 35)

19. yüzyıl sonlarında İstanbul ve diğer büyük şehirlerde çarşaf ve peçeli kadına rastlanmakla beraber, Avrupa modasının hakim olduğu elbise ve manto giyen kadınlarda görülmekteydi. Kadınların çalışma hayatına girmesiyle peçe ve çarşaf terk edilmeye başlanmış ve başlar bir tülbentle sarılmıştır. Hatta bu dönemde saray kadınları arasında da fes kullanımı benimsenerek moda unsuru olarak başlara takılmıştır (Görsel 7) (Uysal, 2011, s. 10). 1912'de Amerikan Elçiliği'nde verilen resmî davete bir Türk kadını peçesiz olarak katılmıştır (Arıç, 2006, s.31). Böylece İstanbul kadınları ve başa fes takıp takım elbise giyen İstanbul erkekleri Cumhuriyet Devrimlerine hazır olduklarını göstermişlerdir (Özer, 2014, s. 349).



Görsel 7. Fesli Osmanlı Kadını (peramuzesi.org.tr)

Cumhuriyet Dönemi Başlıkları

II. Mahmut döneminde başlayan Batılılaşma hareketi Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılıp yerine Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti'yle devam etmiş ve Türk toplumunun büyük Batılılaşma atımlarıyla bir dizi inkılaplar gerçekleşmiştir. 19. yüzyıldan itibaren siyasal alandan kültürel alana birçok değeri köklü bir şekilde etkileyen Batılılaşma, Osmanlı imparatorluğunun Avrupa coğrafyasındaki varlığının da etkisiyle batının sadece tekniğini değil, hayat tarzını da benimsenmesini beraberinde getirmiştir. Hem Osmanlı İmparatorluğu hem de Cumhuriyet döneminde Batılılaşma hareketi kadını odağına almıştır. Sanayileşme ile birlikte artan kentleşme, okur-yazarlık oranının artması, kadınların çalışma hayatında var olma çabaları, kadının geleneksel ve güçsüz imgesinden kopmasının sembolü olmuştur. Batı tarzı kıyafetler ve aksesuarlar da kadının bu yeni statüsü ile ilişkilidir (Aydın, 2018, s. 49).

Osmanlı İmparatorluğu'nda birçok başlık kullanılmasına rağmen II. Mahmut döneminde giyilmesi zorunlu tutulan fes, milli mücadele döneminde Mustafa Kemal Atatürk ve silah arkadaşlarının giydiği kalpak ve meşrutiyetin ilanından sonra

gayrimüslimler tarafından giyilmeye başlanan şapka, kullanıldıkları dönem için birer simge haline dönüşmüştür.

Osmanlı Türkleri şapkayı İstanbul'da yaşayan gayrimüslimlerin başında ve ticaret, eğitim veya resmi görev amacıyla Avrupa'ya gittiklerinde görmüşlerdir. Bu nedenle Avrupa'ya giden Türkler arasında şapkaya olan ilgi günden güne artmıştır. Müslümanlar şapkaya önceleri mesafeli olsalar da özellikle 20.yy başında batıyla olan ilişkilerin artmasıyla birlikte şapka bir medenileşme ve Batılılaşmanın sembolü olarak görülmüştür. Yurt dışında görev yapan Türk bürokratlar ve ailelerinin şapka kullandığı da bilinmektedir. (Kırpık, 2007, s. 17).

Cumhuriyetin ilanının ardından 25 Ağustos 1925 tarihinde Mustafa Kemal Atatürk'ün Kastamonu ziyaretinde halkı şapka ile selamlamasından üç ay sonra, 25 Kasım 1925 tarihinde şapka kanunun yürürlüğe girmesiyle birlikte Cumhuriyet döneminde Batılılaşma için önemli bir adım atılmıştır. Atatürk'ün Kastamonu ziyaretinde halkı panama şapkası olarak bilinen geniş kenarlı beyaz bir şapka ile selamlaması ve ardından yapmış olduğu konuşmasında medeni serpuş, şems siperli serpuş şeklinde ifade ettiği şapka için, "...bu serpuşun adına şapka derler. Redingot gibi, bonjur, smokin gibi işte şapkanız..." sözü ile şapka kullanımı başlatmıştır. Kastamonu ziyaretinin ardından 1 Eylül 1925'te Atatürk Ankara'ya döndüğünde Atatürk'ü karşılayanların şapka takması, şapkanın halk tarafından da kabul gördüğünün bir göstergesi olmuştur. Şapka kanunu ile birlikte sarık ve fes gibi başlıkların yasaklanmasının ardından şapka resmi başlık haline gelmiştir (Görsel 8) (İtkib, 2020, s. 87; Türkan, 2011, s. 178).



Görsel 8. 1 Eylül 1925 Kastamonu'da şapka inkılabından sonra Atatürk'ü Gazi Çiftliği'nde karşılayanlar (Şahin, 2005, s. 41)

Türk toplumu Atatürk'ün öncülüğünde yapılan reformlarla, toplumsal hayatına düzen ve disiplin getirmiş ve çağdaşlaşma yolunda önemli aşamalar kaydetmiştir. Halkın günlük yaşantısını birebir etkileyen şapka inkılabı ile kadın ve erkekler için bir geçiş dönemi başlamış ve bu değişime kısa sürede adapte olan bir kısım elit sınıfa ait Avrupa'da eğitim almış ya da Avrupalı öğretmenlerden ders almış ailelerin kızları Avrupa tarzı giyim kuşamı benimseyerek çarşaf ve peçeleri çıkarıp şapka takmışlardır. Başlarına şapka takarak hem modern bir görünüme kavuşmuşlar hem de saçlarını kısmen de olsa kapatmışlardır. Erkekler ise fes yerine şapka takmışlardır ve yeni bir dönem başlamıştır (Bademci, 2014, s. 4).

Şapka kanunu, kadınları ve halkı kapsamamıştır. Sadece resmi görevlileri ve milletvekillerini kapsamıştır (Görsel 9). O dönemde tepki yaratmamak için kadınların giyimi konusunda peçe ve çarşafın yasaklanmasıyla ilgili herhangi bir yasa çıkarılmamıştır. Ancak kadınların modern giyinmeleri için destekleyici tavırlarda bulunularak, zaman içinde şapka kullanımı, gerek kadınlar gerekse halk kesimi arasında da yaygınlaşmaya başlamıştır.



Görsel 9. Şapka kanunu sonrasında değişen polis memurlarının şapkaları (1913'ten 1928'e)
(Yılmaz, 2015, s. 139-143)

Şapka giyilmesini zorunlu kılan kanunun kabulünün ardından giyim-kuşam konusunda da kurallar getirilmiştir. Giyim-kuşamdaki değişim mesleki giyim-kuşamı da etkileyerek, başta askerlerin kullandığı şapkalara, batılı orduların kullandığı şapkalara gibi yenilenecek, polis, sporcu, denizci, öğrenci üniformalarına çöpçülerin kıyafetleri de eklenmiştir (Uysal, 2011, s. 18) Diyanet İşleri Başkanlığı'nın manevi gücünden fetva

ve vaazlar yoluyla yararlanılmıştır. Halkı şapkaya alıştırmak için memurlara elbise ve şapka avansı adı altında bir maaşlık mali destek verilmiştir (Sakal, 2007, s. 131).

Osmanlı İmparatorluğunda ilk hemşirelik eğitimi Meşrutiyet döneminde başlamış ve üst düzey ailelere mensup kadınlar 6 ay süren bir gönüllü hastabakıcılık kursu eğitimi almışlardır. Safiye Hüseyin Elbi de Balkan ve Çanakkale Savaşlarında fedakârca yaralı ve hastaların bakımında görev almış, Hilâl-i Ahmer Cemiyeti'ni Avrupa'da temsil etmiştir. Üç dil bilen ilk Türk hemşiremizdir (Görsel 10) (Demirsoy, 2014, s. 98). Cumhuriyetin ilk yıllarında ise 21 Şubat 1925 te İstanbul'da ilk olarak açılan hemşire okulunda müdür vekili olarak görev yapan ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk kadın hemşiresi olan Esmâ Deniz'in katkılarıyla hemşire öğrencilerinin dış giyimlerinde o tarihe kadar başlarına örttükleri peçe yerine şapka giymeleri sağlanmıştır. Hatta Esmâ Deniz'in kepli hali 2015 yılında gümüş hatıra parası olarak basılmıştır.



Görsel 10. Safiye Hüseyin Elbi (Demirsoy, 2014, s. 97)

Başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere dönemin bürokratları ve yayın organları halkı şapka giymeye teşvik etmek için çalışmışlardır. Şapkanın din ile ilgisinin olmadığı, aksine bir medeniyet göstergesi olduğu vurgulanmıştır. Hayatlarına yeni giren şapkaları benimsemeye çalışan halka, Cumhuriyet, Akşam, Resimli Gazete, Sevimli Ay, İnci ve Hayat gibi dergilerde yeni şapkaları sunmaya ve bilgi vermeye devam etmiştir (Görsel 11) (Uysal, 2011, s. 5).



Görsel 11. 1925 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan şapka reklamları, 5 Eylül 1925 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde "Şapka Süratle Tamim Ediliyor" başlıklı bir haber (Özcan, 2008, s.109-110)

Şapka inkılabının kabul edilmesi ile İstanbul'da şapka satan ve yapan dükkânlarda aşırı kalabalıklar oluşmuştur. Şapka ihtiyacı karşılanmadığı için Avrupa'dan kep, kasket, fötr silindir gibi şapkalar ithal edilmeye başlamıştır. Şapka ve elbise almakta zorlanan memurlar için uzun vadeli borç verilerek, Karamürsel fabrikasında şapka imalatı hız kazanmıştır. İzmir'de şapka yapım merkezi kurulmuş, gerekli araç ve gereçlerin sağlanması için şapka yapımında incelemede bulunmak üzere; İtalya ve Avusturya ile Ticaret Bakanlığı ile irtibata geçilmiştir (Erdüğan, 2019, s. 67).

Ünlü terzilerin ve mağazaların yanı sıra şapka inkılabının ilanı ile şapkanın önemi artınca birçok girişimciye de Şapka üretimi için zemin hazırlanmıştır. Bu girişimcilerden biri bugünün öncü moda markası olan Vakko'nun kurucusu Vitali Hakko'dur. O dönemde bu inkılabtan yola çıkarak kadınların giyebileceği Şapkaya duyulan ihtiyacı değerlendiren Hakko, şapka üretmek için 1934 yılında kurduğu Şen Şapka'yla bugünkü Vakko'nun temellerini atmıştır (Bademci, 2014, s. 7).

Şapka inkılabı ile büyük şehirlerdeki halkın şapkaya olan talebi artmış, bunun yanında fes, sarık, peçe kullanımı da bazı kesimlerde devam etmiştir. Halkın

şapkaya talebi artmasıyla ihtiyaca cevap vermek adına dışarıdan da şapka ithal edilmeye başlanmıştır ve ülkedeki şapka tüccarları da kısa sürede büyük paralar kazanmışlardır. Bu durumu düzeltmek adına yerli ve milli olan Sümerbank kurulmuştur ve İstanbul, İzmir, Ankara gibi şehirlerde şapka üretimi yapan yerler artmıştır. Ankara'daki şapkacılar da şapkalar hızlı bir şekilde tükenerek, kısa sürede hepsi bitmiştir. İstanbul'da ise hemen her gün yeni şapkacı dükkânları açılmıştır. Bunların arasında, hayatında ilk kez şapka takıp aynada kendini seyreden insanlarla doludur. Genelde o yıllarda, keçeden (Fötr), kumaştan ve hasırdan şapkalar yapılmıştır. 1870'den beri Cadde-i Kebir (İstiklal Caddesi) Saka Salim Çıkmazı'nda bulunan ve o dönemin en büyük mağazalarından biri olarak bilinen Lion Bonmarche'de satışa sunulan ürünler arasında kadın elbiseleri, şapka, eldiven, şemsiye gibi her çeşit aksesuar yer almıştır. 1927'de açılan Kız Sanat Enstitüleri ve biçki-dikiş kursları yeniliğe adapte olmayı hızlandırmıştır. Enstitülerde yetişen kızlar, yılın modasını takip ederek ilk zamanlar kısa saçlarının üzerlerine giydikleri çan biçimindeki (cloche) şapkaları kullanmışlardır (Uysal, 2011, s. 20).

1925 yılında Şapka İnkılabı ile başlayan süreç Türk kadınının potansiyelini ortaya çıkararak, toplumdaki asıl yerini almasına neden olmuştur. 1927 yılından itibaren Kız Sanat Enstitüleri birer moda merkezi haline gelmiştir. Cumhuriyet döneminde, Kız Enstitüleri ve Akşam Sanat Okulları önemli bir misyon üstlenerek, Avrupa modasını takip etmek, yenilikleri yakalamak ve yeni tarz Cumhuriyet kadınının yetişmesini sağlamak gibi önemli görevler üstlenmiştir. Avrupa'ya gönderilen Türk kız öğrencileri, eğitimlerini tamamladıktan sonra kendi okullarına dönerek, Avrupa modasının tanıtılmasını sağlamışlardır. Paris modası, bu yolla Türkiye'ye gelmiştir. Düzenlenen sergilerde, şapka ve en yeni giyim-kuşam modelleri halkın beğenisine sunulmuştur.

Dünya'da 1924'te moda olan büyük kloş şapkaların Türk kadını tarafından da benimsenmesiyle Cumhuriyet öncesinde peçelerin altına gizlenmiş olan yüzler ortaya çıkmıştır. Batılı kadınlar gibi giyinmek, Cumhuriyet dönemiyle değişim gösteren kadın kıyafetlerinde hedef olarak algılanmıştır. Dolayısıyla kadınların kıyafetleri, eşitlik ve siyasi haklar yani bağımsızlık hareketlerinden oldukça etkilenmişlerdir. Savaşın etkisi, kadınların dış görünüşlerinde ve giysilerinde şık olmak olgusunu oluşturmuştur.

1930'larda yaşanan Dünya ekonomik krizinin Türkiye'yi de etkilemesi üzerine ekonomide devletçilik ilkesi uygulanmış ve 1933'te Sümerbank gibi önemli devlet kuruluşları açılmıştır. Böylece ekonomideki devletçilik ilkesinin gereği olarak giyim-kuşam da devletin denetimine girmiştir. Bu dönemlerde yerli malı kullanılması,

yabancı ürüne rağbet edilmemesi teşvik edilmiştir (Arıç, 2006, s. 155). 1930'lara gelindiğinde tüm Batı dünyasında olduğu gibi Türkiye'de de krizin etkileri hissedilmiş, buna paralel giyimde de yerli malına dönüş yaşanmaya başlanmış ve daha ucuz bir yöntem olan hazır giyimin ilk adımları atılmıştır. Krize karşın bu dönemde de şapka kullanımı önemini korumuştur. Cumhuriyet yönetimi krizi aşmak için her alanda olduğu gibi, giyim-kuşam konusunda da çözüm arayışına girerek, "Yerli Malı Kullan" kampanyaları başlatmıştır. 1933'te Sümerbank korumaya alınarak Yerli Malları Pazarı kurulmuş, halk bu pazarlardan alışverişe teşvik edilmiştir (Uysal, 2011, s. 89).

Cumhuriyet döneminde giyim-kuşamla ilgili düzenlemeler her ne kadar sadece erkekleri hedef alıyor izlenimi yaratsa da aslında Atatürk'ün büyük değer verdiği Cumhuriyet'in yeni yüzü, çağdaşlığın simgesi kadına çağdaş bir giyim-kuşam tarzı için çalışılmıştır. Bu nedenle Atatürk yakın çevresindeki kadınlarla işe başlamış, giyim kuşam konusunda öncü olmaları için eşi Latife hanım ve manevi kızları Afet İnan ve Sabiha Gökçen'i teşvik etmiştir. Ayrıca Atatürk'ün yakın arkadaşlarının ve yöneticilerin eşleri de Batılı giyim-kuşam tarzıyla Türk kadınına örnek olmuştur (Türkan, 2011, s. 179) (Görsel 12).



Görsel 12. Mevhibe İnönü ve Afet İnan (ismetinonu.org.tr; aydinlikgazete.com)

Şapka Kullanımının Sanatsal, Siyasi ve Toplumsal Etkisi

II. Mahmut döneminde başlayan Batılılaşma hareketleri ile birlikte başlıklar çeşitli formlara bürünse de başlık kullanımı Türklerde vazgeçilemeyen temel bir giyim-kuşam unsuru olmuştur. Hatta çoğu zaman çeşitli başlıklar aksesuar olmaktan öte, birer simge haline dönüşmüştür. Bunun en belirgin örnekleri sanatsal ve siyasi

alandanda görülmüştür.

Türklerin kullandığı başlıklar arasında çok eski tarihlerden beri kullanılan kavuk ve fes, Türk tiyatrosu için önemli bir simge olarak kabul edilmiştir. Tiyatrodaki bu kavuk geleneği Meşrutiyet döneminde Kel Hasan Efendi ile başlamıştır. Kel Hasan Efendi'nin oynadığı orta oyunlarında giydiği kavuğu ve tuluat (güldürü) oyunlarında giydiği fesi bir simge haline dönüşmüştür. Kel Hasan Efendi'nin fes ve kavuğu Türk tiyatro oyunculuğu mirasını temsil etmektedir ve İsmail Dümbüllü'ye vermesiyle şimdi bile devam eden bir gelenek başlamış ve önemli bir miras olarak nesilden nesile aktarılmıştır (Durmaz, 2018) (Görsel 13).



Görsel 13. Kel Hasan Efendiden günümüze kadar kavuğun yolculuğu (malumatfurus.org)

Günümüzde sanatçıların kullandıkları şapkalar da simge haline dönüşmüştür. 1985 yılında Eurovision yarışmasında ülkemizi temsil eden MFÖ grubunun sahnede fötr şapka kullanması grubun sonraki yıllarda fötr şapka ile özdeşleşmesine neden olmuştur. Hatta MFÖ grubunun yer aldığı reklam filmlerinde şapkaya olan bağlılık "şapkasız çıkmam abi" sözleri ile vurgulanmıştır.

Şapkanın siyasi yaşamda kullanılması da şapkanın simgeleşmesine neden olmuştur. Türk siyasi tarihinde önemli bir simge olan ve kendisinin köylü olduğunu ifade eden Süleyman Demirel'in yaşamı boyunca kullanmış olduğu fötr şapkası adeta kendisini simgeliyordu. Kendisi ile ilgili çizilen karikatürlerde dahi şapkasız bir Süleyman Demirel düşünülmemiştir. Öldüğünde tabutunun üzerine bile fötr şapkası konmuştur. (Çavuşoğlu, 2016). Süleyman Demirel'in fötr şapkası gibi Bülent Ecevit'in kasketi de Türk siyasi hayatında önemli bir simge olmuştur. Varlıklı ve entelektüel bir

aileden gelen Bülent Ecevit, siyasete girdiğinde halktan biri gibi görünmek için Yunan denizci (işçi) kasketini kullanmıştır. Aslında hem Süleyman Demirel'in fötr şapkası, hem de Bülent Ecevit'in kasketi halktan biriymiş gibi görünmek için kullandıkları ve halka bu şekilde mesaj verdikleri önemli bir aksesuar olmuştur.

Şapka yalnızca siyasiler tarafından değil, halk tarafından da tarafını belli etmek amacıyla bir simge olarak kullanılmıştır. Atatürk'ün Şapka İnkılabı sonrasında, bu inkılabı karşı çıkanlar fes veya sarık kullanırken, Atatürk'ün safında olduğunu belli etmeye çalışanlar ise şapka kullanmışlardır. Günümüzde de tuttuğu futbol takımına, çalıştığı iş yerine, üye olduğu bir topluluğa olan aidiyetini belli etmek için çeşitli şapkalar kullanılmaktadır.

SONUÇ

Tarih boyunca Türklere başlık kullanımı gerek kültürel gerekse askeri alanda önemli bir yere sahip olmuştur. Yalnızca güneşten ve soğuktan korunma gibi işlevleri yerine getiren bir aksesuar olmasından öte, kimlik ve statü belirleyici bir simge olarak kullanılmıştır. II. Mahmut döneminde başlayan Batılılaşma hareketleri ilk orduda gerçekleşmiş ve askeri giyim-kuşam ve başlıklar değişmiştir. Osmanlı ordusunun resmi başlığı olan fesin bir asır boyunca halka doğru inerek kullanımı yaygınlaşmıştır. Padişahın yabancı elçiliklerin balolarına katılması, Avrupa ziyaretleri saray ve çevresinin giyim kuşamını etkilemiş, Müslüman kadınlar için herhangi bir kural olmamasına rağmen giyim kuşam reformunu benimseyip Avrupa modasına ayak uydurmuşlardır. Dergi ve gazeteler batılı giyim tarzının benimsetilmesinde büyük rol üstlenmiştir. Ayrıca Avrupa'dan gelen terziler de Avrupa modasını İstanbul'a taşımışlardır. II. Mahmut döneminde başlayan Batılılaşma hareketi Cumhuriyet döneminde devam etmiş ve inkılaplar gerçekleştirilmiştir. 1925 yılında gerçekleşen şapka inkılabı ile sarık ve fes gibi başlıklar yasaklanmış ve şapka resmi başlık kabul edilmiştir. Kadınlar da şapka inkılabını benimseyerek çarşaf ve peçelerini çıkarmış ve şapka takarak modern bir görünüme kavuşmuşlardır. Şapka inkılabı ile birlikte dergi ve gazetelerde Avrupa modasını yansıtan şapka modelleri yer almış ve kurulan Kız Sanat Enstitüleri'nde dikilen şapka ve yeni giyim-kuşam modelleri halka sunulmuştur. Ayrıca Avrupa'dan şapka ithal edilmiş ve şapka üreten birçok atölye de büyükşehirlerde açılmıştır. Gerek II. Mahmut döneminde başlayan Batılılaşma hareketinde yapılan reformlarda gerekse Cumhuriyet döneminde kadınlar için

herhangi bir yasal zorunluluk bulunmamasına rağmen kadınlar yapılan reformlara hızlı bir şekilde ayak uydurmuşlardır. Şapka kadınlar için özgürlüğün ve kendini ifade etmenin, toplumdaki statüsünün, eşitliğin birer aracı olarak görmüşler ve benimsemişlerdir. Bu nedenle şapka bir aksesuar olmasından öte toplumsal bir iletişim aracı olarak görülmüştür. Hem II. Mahmut döneminde hem de Cumhuriyet döneminde yapılan şapka (başlık) ile ilgili kanunlar aslında şapkanın simgeleşmesine neden olmuştur. Bu durumun etkileri sanatta, siyasette ve toplumda da görülmüştür. Tiyatroda Kel Hasan Efendi'nin fes ve kavuğu Türk tiyatro oyunculuğu mirasını temsil etmektedir aynı şekilde siyasetçilerin kullandığı şapkalarında alt metinleri ve verdiği mesajlar vardır. Yine toplumda da şapka bir gruba aidiyeti vurgulamak için tercih edilen bir aksesuar olarak kullanılmıştır. Günümüzde aksesuar olarak şapka yaygın olarak kullanılmasa da yapılan literatür çalışmasında şapkanın tarihsel serüvenine bakıldığında yaygın bir şekilde kullanıldığı görülmüş, sadece fiziksel korunma için değil toplumsal siyasi ve sanatsal alanlarda kendini ifade etmek için şapka her zaman vazgeçilmez bir aksesuar olarak yerini ve önemini korumuştur.

KAYNAKÇA

aydinlikgazete.com.(2015).AtatürkkızıAfetİnan!<https://www.aydinlikgazete.com/medyanin-halleri/ataturk-kizi-afet-inan-h71654.html>. Erişim Tarihi: 02 Ağustos 2021.

Akyol, A (2019), *Kastamonu Mimar Vedat Tek Kültür Ve Sanat Merkezi, Şapka Müzesinde Bulunan Başlık Ve Şapka, Kompozisyonlarının Yeni Tasarımlara Uygulanması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Arıç, A. S. (2006). Türklerde Kıyafetin Kısa Tarihi. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 22 (64-65-66), 141-160.

Aydın, R. (2018) Türk modernleşmesinde bir görünüm ve değişim temsili olarak kıyafet. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3(6), 48-70.

Aysal, N. (2011). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Giyim Ve Kuşamda Çağdaşlaşma Hareketleri. *DEÜ Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, X(22), 3-32.

Bademci, İ. (2014). *Cumhuriyet Döneminin Gelişim Sürecinde Vakko'nun Yeri ve Önemi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler

Enstitüsü, İstanbul.

Barbarosoğlu, F. (2019), *Modernleşme Sürecinde Moda ve Zihniyet*. İstanbul: İz.

Çavuşoğlu, H. (2016). Süleyman Demirel'in Siyasal Hayatı Ve Kişisel Özellikleri. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 21 (3), 1043-1051.

Demirsoy, N. (2014), *İlk Türk Hemşire'lerinden Biri: Safiye Hüseyin (Elbi) Hanım (1881-1964)*, 2. Kadın Araştırmaları Sempozyumunda Sunulan Bildiri, Eskişehir.

Durmaz, G. (2014). Püsküllü Bela: Diyarbakırlı Osman Nûrî Paşa Divan'ında Fes, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(26), 201-213.

Durmaz, U. (2018). Geleneksel Türk Tiyatrosunda "Kavuk": Bir Simgenin İşlevi, Özellikleri, Temsilcileri ve Dünden Bugüne Yolculuğu. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 4(9), 13-47.

Erdemir, H. (2011). İsrail Devleti'nin İlanından Önce David Ben- Gurion'un Filistin'i Yahudileştirme Politikası, *Akademik Bakış*, 4(8), 1-20.

Erdoğan, T. (2019), *Türkiye'nin Modernleşme Serüveninde Bir Simge: Şapka İnkılabı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bartın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bartın.

Gündüz, Ü. N. (2019). Bir Kadın Seyyahın Kaleminden Osmanlı'da 18. Yüzyıl Saraylı Kadın Erkek Giysileri: Bir Kültürü Tanımak. *Milli Folklor*, 31 (124), 121-135.

Hanoğlu, C. (2018). Rize'de Bulunan Osmanlı Dönemi Mezar Taşlarına Genel Bir Bakış. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 45, 291-344.

İtkib Kültür (2020), Sadece aksesuar olmanın çok ötesinde: Şapka, *İtkib Hedef İstanbul Tekstil ve Konfeksiyon İhracatçı Birlikleri Aylık Dergisi*, 324, 86-90.

Karakışla, Y.S. (2014). *Osmanlı Hanımları ve Kadın Terzileri*. İstanbul: Akıl Fikir.

malumatfurus.org. (2020). Kel Hasan Efendiden günümüze kadar kavuğun yolculuğu. <https://www.malumatfurus.org/kel-hasan-efendi-ismail-hakki-dumbullu-kavugun-hikayesi/>. Erişim Tarihi: 05 Temmuz 2021.

Kılıç, S. (1995). Şapka Meselesi ve Kılık Kıyafet İnkılâbı. *Atatürk Yolu Dergisi*, 4(16), 529-547.

Kırpık, C. (2007). Osmanlı İmparatorluğu'nda Modernleşme Sancıları Fes Şapka Çatışması, *Toplumsal Tarih*, 162, 14-22.

Kurtişoğlu, G. A. (2018). Sadelikten Gösterişe Edirne Osmanlı Dönemi Mezar Taşları. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 8(16), 32-56.

ismetinonu.org.tr. (2021). Mevhibe İnönü. <http://www.ismetinonu.org.tr/mevhibe-inonu/>. Erişim Tarihi: 02 Ağustos 2021.

Özer, İ. (2014). *Osmanlı'dan Cumhuriyete Yaşam ve Moda*. İstanbul: Truva.

Özkan, B. (2008). *Basına Göre Şapka ve Kılık Kıyafet İnkılabı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Pera Müzesi (2017). Fesli Osmanlı Kadını. <https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/ressamlarin-gozunden-osmanlida-kadin-giyimi-basliklar/>. Erişim Tarihi: 2 Nisan 2021.

Sakal, F. (2007). Şapka İnkılâbının Sosyal ve Ekonomik Yönü Destekler ve Köstekler. *Electronic Turkish Studies*, 2(4), 1308-1318.

Servet-i Fünun Dergisi. (___). Sarıklı ve Fesli Muhafız Alayı. www.servetifunundergisi.com/fesli-zuhaf-alayi-altta/. Erişim Tarihi: 5 Nisan 2021.

Şahin, Y. (2005). *Cumhuriyeti Aydınlatan Kadınlar*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi.

TDV. (1996), *İslam Ansiklopedisi*, 13.Cilt. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Türkan, K . (2011). Giyim Kuşamla İlgili Tespitler: Atatürk'ün Giysi Tercihleri Üzerine Bir Değerlendirme Denemesi . *Folklor/Edebiyat* ,65, 173-186.

Uysal, M. (2011). *Şapka Devriminden Günümüze Türkiye 'de Kadın Şapkalarının Giysi Tasarımındaki Yeri Ve Önemi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Vatandaş, C. (2016). *Cumhuriyetin Tarihi*. İstanbul: Pınar.

Yılmaz, İ. (2015). Konya'da Polis Teşkilatının Kuruluşu ve Gelişimi, *Merhaba Dergisi Akademik Sayfalar*, 15(9), 132-144.

The Effects of Action Cameras on Non-Fiction Cinema: A Comparative Analysis of the Films *Drifters* (1929) and *Leviathan* (2012)

Geliş Tarihi/Received: 02.02.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 30.08.2021
DOI: 10.46372/arts.946923

Assist. Prof. Önder M. ÖZDEM, Ph.D.
Başkent University Faculty of Fine Arts,
Design and Architecture
Program of Film Design and Directing
ondermozdem@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6758-5486

ABSTRACT

There is a reciprocal relationship between the advances in recording technology and film styles. This work shows the effects of action cameras on non-fiction cinema by comparing two films that focus on the lives of fishermen. While *Drifters* (1929) served as a prototype for documentary film, *Leviathan* (2012), completely shot with action cameras, is referred not only as an original documentary, but also an art film. This work argues that action cameras, with their unique technical advantages and wide usage, have the potential for leading profound changes in non-fiction cinema. Generally, few directors and producers who had the means of production could introduce new styles and manipulated the existing ones. However, currently action cameras with professional qualities are available for amateur usages. Easy mounting options and the ability to record everywhere let people try various shooting alternatives for producing authentic and original works. Through video sharing websites, a huge number of amateur people have the opportunity to share their works, receive feedback, and be inspired by other people's productions concurrently. This provides the most fertile condition for improvement of personal video productions, and emergence of new visual styles and artistic approaches in non-fiction cinema.

Keywords: non-fiction cinema, documentary film, action cameras, image recording technologies

Özdem, Ö. (2021). The Effects of Action Cameras on Non-Fiction Cinema: A Comparative Analysis of the Films *Drifters* (1929) and *Leviathan* (2012). *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 6, 281-304.

Aksiyon Kameraların Kurmaca Olmayan Sinemaya Etkileri: Drifters (1929) ve Leviathan (2012) Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi

ABSTRACT

Film tarzları ile kayıt teknolojilerindeki gelişmeler arasında çift taraflı bir ilişki vardır. Bu çalışma balıkçıların yaşamlarına odaklanan iki filmi karşılaştırarak, aksiyon kameraların kurmaca olmayan sinemaya etkilerini gösterilmektedir. Drifter (1929) belgesel film için bir prototip olarak düşünülürken, tamamen aksiyon kameralar ile çekilmiş Leviathan (2012) sadece orijinal bir belgesel olarak değil aynı zamanda bir sanat filmi olarak bilinmektedir. Bu çalışmada, kendine özgü teknik özelliklere ve yaygın kullanıma sahip aksiyon kameraların, kurmaca olmayan sinemada derin değişimler yapabilecek potansiyele sahip olduğu iddia edilmektedir. Sinemada yeni tarz geliştiren veya var olan tarzları manipüle edebilmiş olanlar, genellikle üretim araçlarına sahip az sayıda yönetmen ve yapımcılardır. Ancak, günümüzde profesyonel niteliklere sahip aksiyon kameraların, amatörler tarafından kullanımı da mümkündür. Aksiyon kameraların, her yere kolay monte edilebilmeleri ve her koşulda kayıt yapabilmeleri, insanlara otantik ve orijinal görsel üretimler yapabilmeleri için farklı alternatif çekim denemelerine izin vermektedir. Video paylaşım siteleri vasıtasıyla, birçok amatör birey, çalışmalarını paylaşma, geri bildirim alma ve aynı zamanda diğer insanların çalışmalarından esinlenme fırsatına sahiptir. Bu durum, kişisel video yapımların gelişmesi, kurmaca olmayan sinemada yeni görsel tarzların ve sanatsal yaklaşımların ortaya çıkması için en verimli koşulu sağlamaktadır.

Keywords: kurmaca olmayan sinema, belgesel film, aksiyon kameralar, imge kayıt teknolojileri

INTRODUCTION¹

The history of cinema reveals that economic, political, and cultural factors have been influential on emergence of films genres and movements. Without falling into technological determinism, it should be underlined that camera technologies together with film / video editing systems have also played prevailing role both in the form and context of fiction and non-fiction cinema. Briefly, the camera technologies have always been influential in what has been recorded as well as how it has been recorded.

The advances in camera technologies not only have provided better ways to capture and represent reality but also the means of film productions that are more attainable and easier to use both for film professionals and amateurs. From 35mm cameras to 16mm synchronized sound recording cameras, from digital video to mobile phone cameras, every advance in recording technologies is welcomed enthusiastically especially by non-fiction filmmakers. The reason is twofold. Firstly, compared to fictional cinema, non-fiction films have been more in need of sponsorships such as state support. While fictional stories attract more viewers, documentary films are generally associated with a relatively limited number of viewers. Because of their relative low box office, the productions of nonfictional films may suffer more from limited production budget. The developments in camera and related technologies mean better and easy ways to capture or to represent reality with lower costs for the non-fiction filmmakers. That is why, the attainability of advanced cameras is economically crucial for non-fiction film producers.

Secondly, from an historical perspective, both photography and cinematography have been initially considered in terms of their ability to represent reality. For instance, in the first years of photography, it was described as an artificial retina for physicist (Wilder, 2009: 163). Moving images, carrying the scientific and evidentiary characteristics of photography provided the illusion of a pure unmediated representation of reality and due to the scientific use, it was gradually accepted that the camera did not lie; if it did, it was just as much as a thermometer or barometer could lie (Winston, 1993, p. 37-41).

Today the real world is represented in both fictional and non-fictional cinema. Although the boundaries between fiction and non-fiction film blur day-by-day and

¹ An earlier version of this paper was presented at the 15th International Conference on The Arts in Society (24-26 June 2020).

the contradictory usages of digital image have made the reality claim of camera much more controversial; recording the real life immediately and representing it as unmediated as possible are still crucial especially for non-fiction filmmakers. In this regard, new advanced cameras may let non-fiction filmmakers easily capture the daily real life due to their versatility, low weight and user-friendly operating systems. To show the inherent relationship between developments in camera technologies and emergence of different film styles, the following section elaborates on prominent examples of film production and related film movements. After building up such a framework, this study focuses on action cameras as recent development in camera technologies which also represents that kind of a reciprocal relation. The following comparative analysis of the films *Drifters* (John Grierson, 1929) and *Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor & V  r  na Paravel, 2012) reveals how action cameras would be more influential on and have more promising potential for non-fiction cinema when compared to other camera technologies.

THE RECIPROCAL RELATION BETWEEN CAMERA TECHNOLOGIES AND FILM STYLES

The history of cinema shows that the developments in camera and related technologies have affected the film production profoundly and have led emergence of new film styles. To reveal this relationship, this work firstly points out the reciprocal relation between film styles and camera technologies by focusing on major examples *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), *Man with a Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929) and the Direct Cinema movement in the United States and the Cinema Verit   approach in France during the 1960s. This work specifically takes action cameras into account as a technological tool produced in 2000s for usage of both amateurs and professional film producers. By employing comparative film analysis approach as the methodology, analysis of two films *Drifters* (1929) (served as a prototype for documentary film) and *Leviathan* (2012) (completely shot with action cameras) this work discusses the effects of action cameras on non-fiction cinema. It is argued that action cameras, with their unique technical advantages and wide usage, have the potential for leading profound changes in non-fiction cinema because of their professional qualities available for amateur usages.

As already mentioned, the developments in camera technologies generally

accompany with the emergence of film styles. However, at this point, it is better to avoid from a techno determinist approach. It is evident that production of specific cameras has led to the creation and emergence of several film styles. However, specific needs and necessities have also forced the production of specific cameras and related technologies. In this regard, focusing on the mentioned films and the movements below is vital to understand this reciprocal relation between film styles and camera technologies better.

Nanook of the North (1922) and the Development of Akeley 35mm Cameras

The usage of film studios may provide many advantages for film makers in fiction cinema. It may decrease the production costs and provide controllable conditions for various shootings. Shooting a film outside the controlled conditions of film studios can be seen more realistic, but there may be many technical and environmental problems due to uncontrollable factors. Additionally, it may be more difficult to record actions real-time by big and heavy cameras for non-fiction filmmakers. That is why reenactments and repeated actions are among the common practices for many filmmakers. In this respect, it is claimed that many of the advances in camera technology have been due to the needs of filmmakers shooting outside the studios.

Concerning the recording technologies in the 1920s, it was clear that shooting outside had generally required technological improvisations and filmmakers had to adopt themselves to several conditions. Robert J. Flaherty's film *Nanook of the North*, which is about the lives of Eskimos can be seen as an example. Flaherty was working with non-actors in hard weather conditions while filming the life of Inuit people. In his first try in 1913, he had tried to adopt his Bell & Howell studio camera to his needs (Ellis and McLane, 2005: 21). When he completed his film by editing 30,000 feet of film (about 12 hours of records), he was not happy with the results. According to him, this first version was just like a travelogue lacking emotions and a story. To use film language effectively and overcome the editing problems, he needed close ups and wanted to show people and their actions from different angles and scales (Barnouw, 1983, p. 35, 39).

In his second try, he purchased the newly developed Akeley 35mm camera to record Eskimo people. Those Akeley cameras were specially designed for wild

nature records. They were relatively durable, lightweight and they could record in cold weather conditions. Additionally, Akeley cameras had many advantages for the users such as having a new mechanism to change the film magazine easily. They had two lenses allowing simultaneous focus, and also its viewfinder could stay constant while making camera movements such as pan or tilt (McLane, 2013, p. 25).

In this respect, the production of 35mm Akeley cameras has been definitely an important factor for the success of *Nanook of the North*. But, despite many advantages of Akeley 35mm camera, Flaherty could not escape from the critics regarding deceptively portraying staged events as reality. His camera was still large and heavy. Therefore, he had to use tripod. To record people and actions from different angles, with various shooting scales, together with several camera movements, Eskimo people had to repeat their actions many times. Consequently, as McLane says, viewers watch ordinary people and their ordinary actions in the film, but all these actions were done for the camera (2013, p. 25).

All in all, *Nanook of the North* exemplifies the reciprocal relation between film styles and camera technologies. In that respect, 35mm Akeley cameras can be thought as nearly 90 years old version of action cameras due to their ability to record in cold weather conditions and easy usages. It can be claimed that what Flaherty really needed was today's action cameras. However, it should also be underlined that the usage of action cameras does not necessarily provide more reality claim but at least the multiple and simultaneous usages of those tiny cameras are functional to remove the need for repetition of the actions of recorded people.

Man with a Movie Camera and Kino-Glaz

As the name of the film implies, Vertov's brother Mikhail Kaufman carries a camera and records almost everything in daily life for their film. The film not only shows 24 hours in a single day but also it is a film about filmmaking itself. In his film as an experimental documentary, Vertov gives special importance to catch the actions. That is why, he used concealed camera angles and he did not use enactments (Barnouw, 1983, p. 57). In this regard, *Man with a Movie Camera* film can be considered as the practice of his theory of the *kino-glaz* (cinema-eye), which has become influential in emergence of realistic cinema verité approaches

during the 1960s.

His theory of Cinema-eye refers to seeing through the camera. He said the following in his manifest: "I am kino-eye, I am mechanical eye. I, a machine, show you the World as only I can see it" (Vertov, 2007, p. 17). He argued that there was a need for a cinema-eye [that was not limited as the human eye] to show the real world. He considered camera eye as superior to human eye and the Word seen by human eye was totally different than the Word seen by camera-eye. According to him, human eye could not see the dynamics of social events, but cinema-eye of the camera achieves to catch everything. Additionally, Vertov thought that camera eye could be improved whereas there was no such an option for the human eye, and because of this crucial potential of the camera, he aimed to liberate camera from human eye (2007, p. 15-16, 100).

According to Lawson (1964, p. 74), Vertov considered camera as the armed eye of the director and camera-eye could explore, see, and record impressions. Vertov wanted "creation [of] a new perception of the world" and he thought that there was no limit for camera (Barnouw, 1983, p. 58). He tried to record without intervention; thus, he preferred surprises and candid camera shooting (Vertov, 2007, p. 314). While his slogans of "life as it is" and "life caught" mean that everything must go on as usual in recording; Vertov did not hesitate to manipulate in editing (Ellis and McLane, 2005, p. 32). This is what is exactly seen in the film *Leviathan* shot by using action cameras. In this regard, it can be argued that in the 1920's, when the camera technology was in its infancy step, Vertov thought what the directors of *Leviathan* coincidentally did. He said the camera, which imitated human eye, would be free (Vertov, 2007, p. 16) and his guess was right.

In *Man with a Movie Camera*, Vertov used double exposure to create impossible and evocative shots. For instance, the man with the camera (Mikhail Kaufmann) in the film is seen at shooting from the bottom of a mug of beer. He is also seen as a giant-sized over the crowd he is shooting (Teare, 2019). As Vertov presumed, camera technology has improved much today. Now, action cameras are waterproof enabling shoots from the bottom of a beer mug. Additionally, action cameras can be placed everywhere. They can record what is happening in the dark and also they may provide much larger view angle than human eye. In this regard, action cameras can be evaluated as free from human eye and even they can be seen as superior to human eye just like Vertov suggested. In fact, today's

action camera can be thought as the dream of Vertov and his brother.

Consequently, Vertov's theory of kino-glaz (cinema-eye) and his film *Man with a Movie Camera* clearly underline the reciprocal relation between camera technologies and film styles. More importantly, his approach also had a remarkable effect in the emergence of Direct Cinema and Cinema Verité movements (Ellis and McLane, 2005, p. 30) which have developed in relation to another improvement in cinema-eye: invention of 16mm cameras with synchronized sound.

16mm Cameras & Cinema Verité / Direct Cinema

While Direct Cinema movement is specifically known with films such as *Primary* (1960), *Yanki No!* (1960), *Don't Look Back* (1967), *Salesman* (1969) in the US., Jean Rouch and Edgar Morin's documentary *Chronicle of a Summer* (1961) is considered as the representative of Cinema Verité in France. These film movements show a desire for a new realist approach in cinema. According to Monaco, the emergence of these movements was also related to the developments of technical equipment (2003, p. 206). Showing the life as it is and catching the spontaneous movements carry a special importance for these film making approaches. In this respect, Thompson and Bordwell argue that the development of 16mm light weight cameras with synchronized sound recording have made these cinematic movements possible (2003, p. 477).

In fact, 16mm camera was first developed in the 1930s and was considered as an amateur one compared to 35mm cameras. Although they were relatively lighter, they still required tripods. Moreover, while placing the camera on a tripod, the movements and events to be recorded could end. Therefore, reenactments were still required. In addition to this, synchronized sound recording was not possible outside the studios. Consequently, the usage of narrator voice was a common practice for documentary film makers (Thompson & Bordwell, 2003, p. 485). Due to those limitations, Winston underlines that documentary film makers have thought that their only need was a light portable film equipment letting them to record actions immediately in every situation (1993: 42).

With the spread of television in the 1950s, 16mm cameras were advanced and become popular as television created the market for them (Chanan, 2007, p. 122,124). As a result, Robert Drew and his team consisted of film makers have

developed the 16mm camera with synchronized sound recording in the US. (Beattie, 2004: 86). This development not only made the television documentaries more enjoyable by eliminating the mandatory use of didactic narrator voice, but also it led the emergence of Direct Cinema movement, in which the daily lives of people (ordinary and/or famous) were filmed as if the camera was not there. The main assumption of Direct Cinema movement was that the real daily life could be captured via lightweight 16mm cameras without intervention. The members of this movement thought that they could capture what was going on without being noticed, just like a fly on the wall (Thompson & Bordwell, 2003, p. 485).

16mm cameras have also been influential in the emergence of Cinema Verité movement in France. Beattie underlines those social scientists especially ethnographers and anthropologists in France needed portable cameras for their observational research (2004, p. 87). In this respect, anthropologist filmmaker Jean Rouch together with sociologist Edgar Morin made their film *Chronicle of a Summer* (1961), which has become the representative of Cinema Verité approach. The film was shot by 16mm camera. According to Barnouw, in their film (also in their approach), the camera is used as a stimulator that reveals people's emotions and it can also be used as a catalyzer that can uncover the hidden reality (1983, p. 253). That is why presence of their camera and people's reactions to it are part of their film.

According to Ellis and McLane, the pioneers of Cinema Verité movement use Vertov's Kino-pravda (Cinema-Reality) approach together with Flaherty's film making methods (2005, p. 216). Besides their effects on each other, Direct Cinema and Cinema Verité movements together with Flaherty's film *Nanook of the North* and Vertov's film *Man with a Movie Camera* have been so influential in film making as they reveal possible effects of different camera technologies. At this point, action camera stands as another recent invention to be analyzed for revealing the relation between development in camera technologies and emergence of various film styles.

Action Cameras

The first action camera was invented in 2004. It was initially designed for surfers who wanted to record themselves while performing actions. The desire to

record extreme actions especially among extreme sportsman has given way to expanded and diverse uses of action camera in a short period of time (Foster, 2012). That expansion has been accompanied by the development of diverse mounting apparatuses letting people attach or wear the cameras safely (Hockenson, 2013). Action cameras are small, portable, mountable to anywhere, lightweight, easy to use and enduring. Due to their high image quality, they are also convenient to professional use. Their initial target is consumers; therefore, they are relatively cheap. However, due to their continuously improved professional specifications, such as high-resolution bit rates of video recordings, and their ability to record videos with high frame rates, professional filmmakers also become interested in their usage.

Regarding non-fiction tradition, film makers have always thought that their basic need was film equipment recording in every situation easily (Winston, 1993, p. 42). Thus, technical specifications of action cameras are said to be highly and adequately sufficient for professional film makers as well. Although those cameras are mostly used in non-fiction films, their usage is not limited to non-fiction. Nowadays, it is possible to see the use of action cameras even in blockbuster fictional films such as *The Martian* (2015). Therefore, mentioning some of the technical specifications of action cameras will be helpful to understand their potential professional usages in both fiction and non-fiction films.

Action cameras have optional view angles from 90 to 170 extra wide degree. Therefore, these cameras let the viewers watch what the actor sees smoothly. Since they can capture videos in high resolution rates such as 4K and 8K, it is also possible to make several arrangements by rescaling the frames. Their ability to capture videos in high frame rates let the viewers watch even rapid actions slowly in detail. Action cameras are designed to record in any physical condition in anywhere depending on the needs of users; so, there are very durable. They have varieties of mounting apparatus that let users record videos from unique and unusual points of view. Besides all these advantages, they also have video recording options that let professional color correction. All these specifications show that even though initial target group for action cameras were amateurs, they also fulfil the high-quality standards of professional use. Because of their affordable price, many consumers and amateurs may benefit from all the professional usage potentials of action cameras. The following comparative analysis of the film *Leviathan* (2012) and *Drifters* (1929) reveals the potential of action cameras to non-fiction cinema.

DIFFERENT CAMERAS ON THE SAME SUBJECT: COMPARATIVE ANALYSIS OF *LEVIATHAN* (2012) AND *DRIFTERS* (1929)

Drifters was shot by a 35mm film camera approximately 83 years before the film *Leviathan*, whereas *Leviathan* was shot by using many action cameras with a similar subject. While *Drifters* is about the story of Britain's North Sea fishing industry, *Leviathan* focuses on the North American fishing industry. They both show the lives of fisherman and the life at sea in detail. Due to the similarity of the subject, the comparative analysis of these films will underline the potential of action cameras to non-fiction film in a comprehensive way.

Drifters was the first film of John Grierson who is considered as the founder of British Documentary Movement. Therefore, this film marked the beginning of the Movement and it served as a prototype for many films followed. Grierson was responsible from the production of whole film. He produced, scripted, directed and edited the film. He was also responsible for the directory of photography together with Basil Emmott. Although it has a very low budget (less than 2500 pound), *Drifters* was well received. According to Ellis, Grierson used the success of his film to develop the British documentary film movement rather than pursuing his career as a personal filmmaker (www.filmreference.com).

Although there were many different documentary films shot independently with different styles within the British Documentary Movement (quoted from Basil Wright in Sussex, 1975, p. 54), documentary is traditionally considered as real, and it has an attributed reality and objectivity claim (Bagust, 2008, p. 216). In this respect, the directors of *Leviathan* Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel say that they hate typical conventional documentaries that has authority over truth. They especially aim at reviving emotional sensation; therefore, they wanted to make their film open ended and more embodied (Juzwiak, 2013). In an interview, Castain-Taylor says, "I hate most documentaries" and he continues:

The moment I feel like I'm being told what to think about something, I feel that I want to resist the authority of the documentarian. We're more interested in making films that are more open-ended, that ask the spectators to make their own conclusions. We're always implicitly, if not explicitly, fighting against how bad documentary is. Documentary claims to have this privileged purchase on a truthful version of reality – it's not fiction, this is the real – but most documentaries' representation of the real is so attenuated and so discourse-based and language-based. We lie and we mystify ourselves with words. Words can only take us so far. I think we want to get to a much more embodied, a much more corporeal representation of reality that's almost a presentation of reality. Reality that transcends our representation, so it's not reducible to a set of statements of what commercial fishing's about.

(quoted in Juzwiak, 2013).

In this respect, *Leviathan* takes 87 minutes and similar to *Drifters*, it hasn't got a long list of technical cast. It is directed, produced, edited by Taylor and Paravel who were also responsible for the cinematography together with whole ship crew using small action cameras (IMDb: The Internet Movie Database). *Leviathan* is mentioned as an experimental film and it disorients and drown the viewers in a nightmare vision of the sea (Robey, 2013). New ways of seeing are tried to be found in the film to underline the senses (Lim, 2012). According to Corner, technological advances such as the production of small cameras and digital editing facilities have been effective in changing the reality claim of documentary and making documentary more self-reflexive (1996, p. 25). At this point, it can clearly be observed that using many action cameras in *Leviathan* has enormous influence in making the film sensory and self-reflexive.

As an experimental film, *Leviathan* immerses the viewers into commercial fishing (Howell, 2013). According to Tobias (2013), new ways of expressing the truth, free from the past formulas have been found in the film. At this point, compared to *Leviathan*, *Drifters* may wrongly be referred to be a representative of traditional documentary that has authority over truth. In fact, Grierson was not strike for authenticity and he defined documentary film as the creative treatment of actuality (1933, p. 8). Therefore, to Grierson, there was no problem in altering reality slightly. He gave importance to the ideal representation and that is why, for *Drifters*, he chose a trawler just because of its photogenic characteristics. Interior cabin of the trawler could not be recorded at the sea; therefore, he built the cabin on land for interior shootings (Chapman, 2015, p. 57).

Additionally, there are many reconstructions and reenactments in the film. Although it seems like the place is single, the village and the bird scenes were from different places and underwater in fact was shot in an aquarium (<http://www.eafa.org.uk>). Like *Leviathan*, *Drifters* also had new experimental ways of expressing the truth. Grierson who interested in modern abstract art saw cinema as a modern art. Although he was realistic, he was also interested in form, admired individual creativity and aesthetic experiments. Therefore, in *Drifters* everyday life is shown poetically and the relation between nature and human is emphasized with symbolic associations (Sexton, 2002, p. 43,50).

As Christoph Brunner says, digital technologies underline a new documentary and a transformation in documentary by enhancing and intensifying immediation (2012: 1). In this regard, *Leviathan* totally represents a new format in non-fiction film especially with its cinematographic style. *Leviathan* is very attached and close to the lives of fisherman. As Macnab (2013) puts it, Grierson wanted the same thing in *Drifters* but compared to *Leviathan*, his film is detached and distant. Therefore, one can claim that these differences between two films are mainly due to the technical specifications and the characteristics of the cameras used. Of course, there are many fundamental formative, content-wise and affective differences between two films. However, if the dreams of the pioneers like John Grierson, Dziga Vertov, Robert Drew had been true; if they had had cameras like action cameras, the films they produced would have been different. To support this claim, it is crucial to focus on specific advantages and potentials of action cameras by pointing out basic differences and similarities between two films in this respect.

Director's Perspective vs. Multi Perspectives

While *Drifters* was shot by one camera, at least 20 cameras were used in shooting *Leviathan*. In the beginning, the directors of *Leviathan* planned to shoot the film in the fabrics. In other words, the film was first planned to be shot on land by using standard big digital cameras. When fishermen invited them to the sea, the directors realized that shooting the film in the sea was a much better idea (Lim, 2012). However, while filming on the board, they lost their digital cameras at the sea and possibly this has been the reason for the directors for deciding to shoot their film by using many action cameras providing them lots of unexpected images and sounds (Murphie, 2014, p.193).

As already mentioned, action cameras are not expensive compared to 35mm cameras and/or any professional digital cameras. That is why, in total 20 action cameras could have been used in *Leviathan* everywhere overboard (Robey, 2013). Besides the advantage of using many cameras instead of one camera, these action cameras are tiny and waterproof. Therefore, they can be placed and shot in or on almost everywhere. In *Leviathan*, the action cameras were on the helmets of the fisherman, they were mounted on the different parts of the board, they were thrown into the waterproof containers on the board, or they were dunk into

the sea. That is why *Leviathan* shows the viewers the images of an unknown world (Goldsmith, 2013). When small action cameras are everywhere, the viewers do not only see from one camera's (a director's) point of view. Action cameras provide multiple and diverse visual point of views so the viewers can see not only what the human see, but also what the bird and fishes see, what the trawler sees even what the sea sees (Bradshaw, 2013).

The presence of diverse and unusual visual points of view in *Leviathan* reminds Dziga Vertov's theory of kino-eye and his film *Man with a Movie Camera*. As Marsh (2012) says there is a Vertovian approach in *Leviathan* possibly provided by the use of many small action cameras. The film is just like a 'fish with a movie camera' and it tries to show the viewers a world that has not been seen before. At this point it should be underlined that all the shootings in *Leviathan* are not totally intentional. Since these cameras are small enough to be mounted to the poles, it is not always possible to view what they record and generally they may provide unexpected images and sounds (Murphie, 2014, p. 193).

While Grierson was shooting *Drifters* on board during the stormy weather, he possibly had many difficulties to protect his camera. Of course, it was not possible to shoot underwater. However, in *Leviathan* an action camera mounted on a long pole lets viewers to swing around the dead fishes and to heave with the ship. This reminds Murphie's claim that, just like Deleuze's concept of time-images, action cameras in *Leviathan* produces new images in which organizational space loses privileged direction and omni-directional spaces constantly varies its angles and coordinates (2014, p. 198). For instance, in a scene, the camera was mounted on the top a stick and from an upside-down perspective the viewer watch the inverting sea and sky while the camera is up and down on the surface of the sea.

Diminishing Authorship, Decentering the Human, and Immersion

While *Drifters* presents the director's perspective to the viewers, *Leviathan* shows multiple perspectives provided by the action cameras. In this respect, the simultaneous use of multiple action cameras and the mountability of these tiny cameras on almost everywhere indicate another important difference between two films regarding the authorship. As opposed to *Drifters*, there is no strick authorship in *Leviathan*. In other words, the director is not the main authority in the

film since action cameras were generally mounted on fisherman's bodies and or helmets. According to Dowell (2013), the film is composed of the shots that were not recorded by looking at the viewfinders and this means that the bodies become eyes. In this regard Goldsmith (2013) says that *Leviathan* is shot not with the eye but with the body therefore Dziga Vertov's eye becomes body (is replaced with the bodies in *Leviathan*). The videos recorded by multiple action cameras indicate the distribution of the authorship in *Leviathan* and also create subjectivity which in turn renounces any directorial intent (Lim, 2012).

According to Murphie, the absence of viewfinder on action cameras also diminishes the intentionality of filmmakers and therefore action cameras bring a new aesthetic to the documenting experience. The directors basically manage the situations instead of the people and this in turn is effective in creating a different aesthetic approach (2014, p. 193,194). At this point, it should be underlined that most of action cameras have recently integrated small screens to view what is being recorded. Additionally, the first models of action cameras that had no screens could be connected to mobile phones via WIFI system to let viewers to view what was recorded. However, for the shootings in *Leviathan* and in general, the common practice is that users do not continuously look at what is being recorded but instead they look at the screen before the shooting to control the framing. Therefore, there may still be many unexpected and unintentional shoots taken via action cameras.

Using action cameras mounted on the poles and on different places such as the ship's nose not only provides different and unusual visual perspectives but also decenters the human (Murphie, 2014, p. 194). In *Leviathan*, the life is observed from all angles and viewpoints, therefore camera is not depending only on human (Andrews, 2013). It is possible to see human perspective, as well as from the other animals' perspectives. This is the relativizing the human and that is why, in the credits, these animals such as fishes and birds are also mentioned. Even the moon and the sea are included in the credits as 'Luna' and 'Mare' (Dowell, 2013). Additionally, the presence of multiple perspectives in *Leviathan* has also a creative role that can be effective for activating the viewers' imagination and creating an immersive effect.

Tolley (2013) describes *Leviathan* as a film between observational documentary and experimental film. Robey (2013) considers *Leviathan* as a radical experiment in nonfictional cinema whose main aim is not to inform. Along similar lines, Tobias (2013) claims that the film does not provide information in journalistic

sense, but it is something more initiative and experimental. The directors push the limits in *Leviathan* to catch the reality and underline the senses by trying to find new ways of seeing (Lim, 2012). For instance, by the use of action cameras, many of the shooting rules of Grierson applied in *Drifters* such as keeping the camera stable were violated in *Leviathan* and experimental side of *Leviathan* surely helps to immerse the viewers into commercial fishing (Howell, 2013).

In parallel to the directors' aim to revive emotional sensations and to make *Leviathan* open ended and more embodied (Juzwiak, 2013), the records of action camera while it swings among the dead fishes help the viewers feel how sleeping with a fish is like (Robey 2013). Therefore, *Leviathan* does not only show a way of life, instead it shows how a way of life feels (Pinkerton, 2020). In other words, *Leviathan* is meant to be felt (Juzwiak, 2013) since the viewers as if can smell the fuel, salty water, and fish (Hoare, 2013). In this regard action cameras is said to allow for an intense sensuality (Murphie, 2014, p. 195). For instance, this prize winner film was described the jury as an original and imaginative film that immerses the viewers in its story (Pulver, 2013).

Like *Leviathan*, in *Drifters*, there are many close-up and extreme close-up shots that show the waves, the ropes and the fishing nets (cordage) as if the camera is inside the nets. During the storm, it is possible to feel the upheaval of the sea via the positioning of the camera on board. As Sexton says in *Drifters*, everyday life of the fisherman was tried to be documented poetically and the relation between human and nature was emphasized with symbolic associations. For instance,

the editing sequence that flits between abstract views of sea and surf, followed by a ship's funnel emitting curlicues of billowing smoke, is associative montage that stresses connections between nature and industry. Likewise, there are many shots of birds and fish grouped together and intercut with men casting herring nets, which emphasize the patterned and organizational similarities between different species (Sexton, 2002, p. 50).

Chapman also underlines that "...the film is built around the relationship between tradition and modernity. ... *Drifters* also contrasts the natural environment (sea, birds, fish) with machine technology (the recurring montages of the trawler's engine with its pumping pistols and the funnel billowing steam)." (2015, p. 59). Despite the presence abstract patterns and use of symbolic associations that may have sensual effects in *Drifters*, it can be observed that John Grierson mainly tries to produce meaning and considers the documentary film as a mean to inform people. In contrast, the directors of *Leviathan* commit to the openness of sense making

instead of producing meaning (Murphie, 2014, p. 195). Regarding this mentioned difference between two films, the role of cameras and their specifications cannot be sniffed.

Different Editing Processes of the Films

Editing can totally change or alter the way how the films are received by the viewers. As it is underlined before, the digital video recording technologies let users capture long hours of high-resolution video footages that can also be reframed and arranged at the postproduction stage. In this regard, for shooting *Leviathan* there has been 6 trips each might take up to 2 weeks (Lim, 2012) and more than 250 hours video records was captured in these trips (Dowell, 2013). However, for *Drifters*, there has been only 17 hours of raw video records in total and John Grierson together his wife spent 6 months for editing 10.000 feet raw material (Chapman, 2015, p. 58).

Sea itself and the board can offer various opportunities to filmmakers because of unpredictability. In this regard, the possibility of using many cameras definitely brings an advantage to immediately capture of events. Unlike 35mm cameras, action cameras are ready to record, and they can record the sounds simultaneously even under the sea. More importantly, there is no need to consider the cost of film stock. Consequently, the directors of *Leviathan* had the advantage of making continuous experimental shootings by placing many cameras on different places. This, in turn, provides huge raw material for the directors to edit their film creatively. Here, it should be underlined that even though action cameras distribute the authorship and intentionality is not prevail; the editing process is totally under the control of the filmmakers, and therefore postproduction stage should be considered as important as the production stage. For instance, despite the usage of multiple action cameras, *Leviathan* could be edited just like a classical documentary. Therefore, advances in camera technologies should be thought as just the means to reach specific aims since they are not enough to achieve goals by themselves.

To underline the significance of editing process, sound design should also be mentioned. *Drifters* has no sound at all due to the technical capacity of the camera used. Similarly, *Leviathan*, there is no narrator, no voice over and no dramatic manipulative music (Juzwiak, 2013). Yet, the film is claimed to be sensational. In this

regard, action cameras' capability to record audio even underwater should be emphasized. Despite the absence of manipulative music, in *Leviathan*, the sound design is effectively used together with the abstract images to manipulate viewers' emotions. Lastly, the effect of sound design is also empowered by the influential use of colors in *Leviathan*. Since action cameras can record video in raw format letting professional color correction, the directors of *Leviathan* can use the color in *Leviathan* manipulatively to create sensation.

CONCLUDING REMARKS

The comparative analysis of the films *Leviathan* and *Drifters* clearly shows the potential of action cameras in non-fiction filmmaking and how development in camera technologies leads to emergence of different styles in film making. That kind of potential have further repercussions in and consequences for professional as well as amateur film makers and films they produce.

If one compares a 35mm film with another film shot by any digital camera would find similar advantages, because technology and technical specifications of focused cameras are tremendously different. Action cameras have their unique advantages and in addition to this uniqueness, the reason behind their profound effect in non-fiction film tradition is twofold. The first and the most important reason is that the production of action camera was first aimed at the consumers and targeted their specific needs. The advances in camera technologies have been done in consideration of the television and film professionals.

Of course, there has been consumer-oriented products such as video camera in the 1970s, but in general professional needs and necessities have been the first leading motivation for the production of specific camera technologies. However, the production of action cameras was first initiated by amateurs. For instance, the first and the most popular action camera brand *GoPro* was developed by an amateur surfer who wanted to record himself while surfing. As a result, the price of action cameras has generally been affordable, and more amateurs and consumers could afford to have those cameras. That is why the first action camera company has become the fastest growing company in the world (Foster, 2012).

Within years, these cameras have been improved continuously. Due to their practicality and versatility, they have also been used by professionals and gradually

these cameras have reached the professional standards. This means that with affordable price, many amateurs and consumers can have these cameras with professional usage potentials.

Actions, situations, disasters, and daily life events can be recorded by thousands of amateurs by using their action cameras. Different and unusual point of views can be applied. Experimental shootings can be made while recording via action cameras since they are tiny and versatile. These experiments do not have to be done all intentionally but also by coincidence many unique shooting angles, movements and styles can be discovered. Additionally, the use of action cameras both by amateurs and professionals may also create a ground for affecting each other. An amateur may try to shoot just like the way she watches in a professional film, or a film professional may be inspired from the style in an amateur video shot by an action camera. At this point, the presence of postproduction and distribution facilities such as non-linear editing, video uploading, and sharing websites have a vital importance. Billions of action camera users do not only record videos, but they also edit, upload, share their own videos and watch lots of other videos uploaded by other users. The presence of this fertile ground can be thought as the second related reason for the action cameras' profound effect in non-fiction film making tradition.

Users generally upload and shared their recorded videos via social media web sites such as YouTube, Vimeo, Instagram, and Facebook. Number of people who watch those videos, written comments related to the uploaded videos or number of likes can be considered as other viewers' reactions. Firstly, the reactions of the viewers from all over the world may motivate the users (who recorded and shared action camera videos) to make better and more original videos. Second, viewers may learn different shooting styles and try to apply those styles or techniques for their own video records. New ideas may be developed, and people may imitate or contribute to an already developed shooting style. In other words, this possible interaction among people can be thought as powerful enough to create new codes, new conventions, new forms, new visual styles, and new ways of representing reality.

It should be noted that this interaction is not only limited with the individual users. Just like the interaction between amateurs and professionals; an interaction between fictional and nonfictional film styles is also possible. For instance, common

shooting styles used in fictional cinema can be applied to the non-fictional action camera records produced by amateurs and vice versa. Not only professionals but also amateurs can try every new angle, style, and option without hesitation. Experiments can be done without fear of failure and can be shared with the billions of people from different cultures, different educational and professional backgrounds.

To sum up, action cameras are attainable, and they have enormous technical advantages and capabilities. Today, the proliferation of those action cameras provides people huge advantages in individual and professional shootings. This means that development of new visual styles is not in the monopoly of few film professionals but in the hands of many people who record and share videos. This might be the most fertile condition for the emergence of new and original styles in non-fiction cinema.

REFERENCES

Andrews, N. (2013, 28th November). Review: *Leviathan*. [Review of Lucien Castaing-Taylor & Verena Paravel's film *Leviathan*]. *Financial Times*. <https://www.ft.com/content/3ff66ec6-5825-11e3-a2ed-00144feabdc0>

Bagust, P. (2008). 'Screen natures': Special effects and edutainment in 'new' hybrid wildlife documentary. *Continuum*, 22(2), 213-226. DOI:10.1080/10304310701861564

Barnouw, E. (1983). *Documentary: A History of The Nonfiction Film*. New York: Oxford U.P.

Beattie, K. (2005). *Documentary Screens: Non-fiction Film and Television*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

Bradshaw, P. (2013, 28th November). *Leviathan* – Review. [Review of Lucien Castaing-Taylor & Verena Paravel's film *Leviathan*]. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2013/nov/28/leviathan-film-review>

Brunner, C. (2012). Immediation as process and practice of signaleptic mattering. *Journal of Aesthetics & Culture*, 4(1), 1-10. DOI:10.3402/jac.v4i0.18154

Chapman, J. (2015). *A New History of British Documentary*. Houndmills,

Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Dowell, P. (2013, 16th March). 'Leviathan': The Fishing Life, From 360 Degrees. [Review of Lucien Castaing-Taylor & Verena Paravel's film *Leviathan*]. *Kera News*. <https://www.keranews.org/2013-03-16/leviathan-the-fishing-life-from-360-degrees>

East Anglia Film Archive. (____). <http://eafa.org.uk/work/?id=1513>. Date of Access: 21 May 2021

Ellis, J. C. (____). *Drifters - Film (Movie) Plot and Review*. [Review of J. Grierson's film *Drifters*]. *Film Reference*. <http://www.filmreference.com/Films-Dr-Ex/Drifters.html>

Ellis, J. C., & McLane, B. A. (2005). *A New History of Documentary Film*. New York: The Continuum International Publishing Group.

Flaherty, J. R. (Director). (1922). *Nanook of the North* [Film]. USA & France: Les Frères Revillon & Pathé Exchange.

Foster, T. (2012, 26th January). *The GoPro Army. Inc.* <https://www.inc.com/magazine/201202/the-gopro-army.html>. Date of Access: 21 May 2021

Goldsmith, L. (2013, 23rd February). *Leviathan*. [Review of Lucien Castaing-Taylor & Verena Paravel's film *Leviathan*]. *Reverse Shot*. <http://www.reverseshot.org/reviews/entry/1682/leviathan>

Grierson, J. (1933). *The Documentary Producer*. *Cinema Quarterly*, 2(1), 7-9.

Grierson, J. (Director). (1929). *Drifters* [Film]. United Kingdom: Empire Marketing Board.

Hoare, P. (2013, 18th November). *Leviathan: The Film That Lays Bare the Apocalyptic World of Fishing*. [Review of Lucien Castaing-Taylor & Verena Paravel's film *Leviathan*]. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2013/nov/18/leviathan-fishing-film-moby-dick>

Hockenson, L. (2013, 05th March). *How GoPro Created a Billion Dollar Empire*. <http://mashable.com/2013/03/05/gopro-camera/> Date of Access: 21 May 2021

Howell, P. (2013, 14th March). *Leviathan A Fish-eye View Aboard a Commercial Trawler: Review*. [Review of Lucien Castaing-Taylor & Verena Paravel's film *Leviathan*]. *Toronto Star*. https://www.thestar.com/entertainment/movies/2013/03/14/leviathan_a_fisheye_view_aborboard_a_commercial_trawler_

review.html

Juzwiak, R. (2013, 03rd January). *Leviathan: A Documentary Made by People Who Hate Documentaries*. [Review of Lucien Castaing-Taylor & Verena Paravel's film *Leviathan*]. *Gawker*. <https://gawker.com/5987966/leviathan-a-documentary-made-by-people-who-hate-documentaries>

Lawson, J. H. (1964). *Film: The creative process: The search for an audio-visual language and structure*. New York: Hill and Wang.

IMDb. (____). *Leviathan*. https://www.imdb.com/title/tt2332522/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast. Date of Access: 21st May 2021

Lim, D. (2012, 31st August). *The Merger of Academia and Art House*. [Review of Lucien Castaing-Taylor & Verena Paravel's film *Leviathan*]. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2012/09/02/movies/harvard-filmmakers-messy-world.html>

Macnab, G. (2013, 28th November). *Leviathan: Film Review - Jarring, Murky Brilliance*. [Review of Lucien Castaing-Taylor & Verena Paravel's film *Leviathan*]. *Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/leviathan-film-review-jarring-murky-brilliance-8970985.html>

Marsh, C. (2012, October 05). *Review: Lucien Castaing-Taylor and V er ena Paravel's Leviathan*. [Review of Lucien Castaing-Taylor & Verena Paravel's film *Leviathan*]. *Slant*. <https://www.slantmagazine.com/film/leviathan/>

McLane, B. A. (2013). *A New History of Documentary Film*. New York: Bloomsbury Academic Publishing.

Monaco, P. (2003). *The Sixties: 1960-1969*. Berkeley, CA: Univ. of California Press.

Murphie, A. (2014). *Making sense: The transformation of documentary by digital and networked media*. *Studies in Documentary Film*, 8(3), 188-204. DOI:10.1080/17503280.2014.961631

Pinkerton, N. (2020, 30th January). *Leviathan Review: A Wet and Wild Documentary Like Nothing You've Seen (or FELT)*. [Review of Lucien Castaing-Taylor & Verena Paravel's film *Leviathan*]. *Sight & Sound*. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-leviathan>

Pulver, A. (2013, 28th June). Edinburgh Gives Top Award to Experimental Documentary *Leviathan*. [Review of Lucien Castaing-Taylor & Verena Paravel's film *Leviathan*]. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2013/jun/28/edinburgh-film-festival-awards-leviathan>

Robey, T. (2013, 28th November). *Leviathan*, Review. [Review of Lucien Castaing-Taylor & Verena Paravel's film *Leviathan*]. *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/10481802/Leviathan-review.html>

Sexton, J. (2002). Grierson's machines: Drifters, the documentary film movement and the negotiation of modernity. *Canadian Journal of Film Studies*, 11(1), 40-59. DOI:10.3138/cjfs.11.1.40

Stevens, I. (2013, 28th November). Cold Malicious Waves. [Review of Lucien Castaing-Taylor & Verena Paravel's film *Leviathan*]. *London Review*. <https://www.lrb.co.uk/blog/2013/november/cold-malicious-waves>

Sussex, E. (1975). *The Rise and Fall of the British Documentary: The Story of The Film Movement Founded by John Grierson*. London: California U.P.

Taylor, L.C., & Paravel, V. (Directors). (2012). *Leviathan* [Film]. United States: Cinema Guild.

Teare, K. (2019, 15th August). Yale Film Scholar on Dziga Vertov, the Enigma With A Movie Camera. [Review of D. Vertov's film *Man With A Movie Camera*]. *Yale News*. <https://news.yale.edu/2019/08/12/yale-film-scholar-dziga-vertov-enigma-movie-camera>

Thompson, K., & Bordwell, D. (2003). *Film history: An introduction*. New York: McGraw.

Tobias, S. (2013, 09th December). The year in Documentaries: 2013 Was About Playing With Form. [Review of Lucien Castaing-Taylor & Verena Paravel's film *Leviathan*]. *Dissolve*. <https://thedissolve.com/features/2013-in-review/309-the-year-in-documentaries-2013-was-about-playing-w/>

Tolley, G. (2013, 18th November). Interview: Lucien Castaing-Taylor and Verena Paravel, Directors of *Leviathan*. [L. Castaing-Taylor and V. Paravel'in filmi *Leviathan*'in Eleştirisi]. *The List*. <https://film.list.co.uk/article/56527-interview-lucien-castaing-taylor-and-verena-paravel-directors-of-leviathan/>

Vertov, D. (2007). *Sine-Göz* (Trans. A. Ergenç). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Vertov, D. (Director). (1929). *Man With a Movie Camera* [Film]. Soviet Union: Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU).

Wilder, K. E. (2009). Photography and the art of science. *Visual Studies*, 24(2), 163-168. DOI:10.1080/14725860903106161

Winston, B. (1993). The documentary film as scientific inscription. M. Renov (Ed.), *Theorizing Documentary* (p. 37-57). London, UK: Routledge.

Philippe Halsman'ın “Jumpology” Adını Verdiği Portre Fotoğrafları ve Yüzü Farklı Görme Biçimi

Geliş Tarihi/Received: 12.01.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 29.08.2021
DOI: 10.46372/arts.951431

Doç. Dr. Şebnem SOYGÜDER BATURLAR
Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
sebnem.soyguder@ege.edu.tr
ORCID: 0000-0002-9618-171X

ÖZ

Philippe Halsman, dünyanın önemli ve ilginç portre fotoğrafçılarından. Günümüzde çoğumuzun belleğinde yer eden ikonik kabul edebileceğimiz, ünlülere ait birçok portre fotoğrafı Halsman'a aittir. 1940'lardan 50'lere kadar Amerika'daki ünlülerin (artistler, sanatçılar, siyasetçiler, devlet adamları vb.) portrelerini çektikten sonra (ki bunlar başta LIFE olmak üzere pek çok önemli dergi kapağında yer almıştır) 1950'lerin başında model olarak ele aldığı bu kişileri “zıplatarak” fotoğraflamış ve yeni bir görme biçimi ortaya çıkarmıştır. Bu çekim tekniğine de “jumpology” yani zıplama bilimi ismini vermiştir. Makalede ünlüleri zıplatma sebebi ve “yüz” hakkındaki görüşlerinden bahsedilecektir. Çalışmamızda özellikle Salvador Dalı ile birlikte tasarlayıp hiçbir photoshop gibi fotoğraf düzenleme uygulaması kullanmadan çektiği ve objelerin havada asılı kaldığı anı görüntülemeye çalıştığı ilk fotoğrafı olan Dalı Atomicus isimli eser anlatılacaktır. Çünkü bu eser, uzun süre kullanacağı ve dünya fotoğraf mirasının önemli bir parçası olan havada asılı kalma, zıplatma (jumpology) tekniği Halsman'ın farklı görme biçiminin başlangıcı olmuştur. Çalışma tarihsel nitel bir araştırma yöntemidir ve amaca yönelik seçilen örnek fotoğraflar Halsman'a ait olan eserlerden bazılarıdır.

Anahtar Kelimeler: philippe halsman, zıplama bilimi, portre, yüz, dali atomicus

Soygüder, Ş. (2021). Philippe Halsman'ın “Jumpology” Adını Verdiği
Portre Fotoğrafları ve Yüzü Farklı Görme Biçimi.
ARTS: Artıklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 6, 305-328.

Philippe Halsman's Portrait Photographs Named "Jumpology" and His Different Way of Seeing the Face

ABSTRACT

Philippe Halsman is among world's prominent and interesting portrait photographers. Many iconic portrait photographs of celebrities resting in our memory today are Halsman's. From 1940's till 1950's, he took portrait photographs of American celebrities (artists, politicians, etc.) which appeared on the covers of significant magazines such as Life. In early 50's, he put forth a new way of seeing by photographing his famous models as they "jumped". He named this type of photography as "jumpology". This study puts forward the reason why he made the celebrities jump along with his opinions concerning "face". The study particularly examines Dali Atomicus which was designed together with Salvador Dali without using any editing programmes such as Photoshop and in which Halsman tried to photograph the moment the objects hung in the air. It was noted as the beginning of Halsman's different way of seeing called jumpology which he used for long years, and which has become an important part of world photography heritage. Through a historical qualitative analysis, the study analyses some of Halsman's photographs which have been goal-oriented selected.

Keywords: philippe halsman, jumpology, portrait, face, dali atomicus

GİRİŞ

Philippe Halsman, fotoğrafa çocuk yaşlarda portre çekerek başlamış hayatının sonuna dek de portre fotoğrafları çekmiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Paris'ten New York'a göç eden sanatçı 1940'larda Amerika'da ünlüleri fotoğraflamış ve kısa zamanda kendisi de ünlü bir portre fotoğraf sanatçısı olarak tanınmıştır.

Bedenin sahnesi olarak kabul edilen “yüz”, onu yansıtan “portre” yazılı ve sözlü edebiyattaki betimlemelerden resim, heykel, fotoğraf, grafik, tiyatro ve sinema gibi görsel sanat dallarına kadar neredeyse tüm sanat dalında kendini göstermiştir. Çalışma fotoğraf sanatındaki portrenin farklı görme biçimi üzerinedir.

Ünlülere ait kolektif görsel bellekte yer eden ikonik değerdeki pek çok portre fotoğrafı Halsman'a aittir. Kariyeri boyunca sinema, televizyon ve tiyatro yıldızlarını, şarkıcıları, ressamı, futbolcuları, siyasetçileri, devlet adamlarını, bilim insanlarını fotoğraflamıştır. 101 kez *Life* Dergisi kapağında Halsman'ın çektiği portreler kullanılmıştır. Bunun dışında *TIME*, *Look*, *Paris Match* ve *Stern* gibi dergilerde de sanatçının sayısız portre fotoğrafları yer almıştır.

Halsman, çalışma konumuzla ilgili olarak iki önemli kitap yayınlamıştır. Çalışmamızda bu kitaplardan söz edilecektir. İki fotoğrafçılara yaratıcı fotoğraflar çekmenin yöntemini anlattığı *Halsman on the Creation of Photographic Ideas*, ikinci kitabı ise 1952'lerde başladığı ve altı yıl süren ünlüleri zıplatarak çektiği içinde portre fotoğraflarının ve katılımcıları (ünlüleri) neden zıplattığına dair ortaya attığı hipotezinin yer aldığı *Philippe Halsman's Jump Book* isimli kitabıdır.

Çalışma, özellikle ikinci kitabında yazdığı ve “jumpology” adını verdiği zıplama biliminin portre sanatına kattığı yeni görme biçimi ile ilgilidir. Ancak bu terimi kullanmaya geçmeden yine oldukça ikonografik olan *Dali Atomicus* adlı eserine de önemli ölçüde değinilmiştir. Çünkü zıplama ve havada asılı kalma olgusu 1948'deki sürrealist kabul edilen bu ilginç eserle başlamıştır.

Halsman 1941 yılında dünyanın en ünlü sürrealist ressamlarından Salvador Dali ile tanışır ve arkadaş olur. Halsman'ın gerçeküstüçülüğe olan sempatisi, Salvador Dali ile uzun (37 yıl) ve verimli dostluğuna dayanmaktadır. Uzun yıllar birlikte çalışırlar. Dali İkinci Dünya Savaşı sonrası atom konusuna ilgi duyar. Atom çekirdeğinin etrafında havada dönen elektron ve protonlar ve bunların birbirine değmiyor olması Dali'yi çok etkiler. Bu merak ve ilgi yaptığı resimlerine de yansır. Halsman da atom çağına giren dünyamızda Dali'nin de etkisiyle şeylerin havada asılı kalması konusuna ilgi

duyar. Bu konuyu çalışmalarında kavramsallaştırır.

Yerçekimi kuralını devre dışı bırakarak, ünlüleri zıplatarak çekilen portre fotoğraflarında kişilerin gerçek kişiliklerini yansıttıklarına vurgu yapmaktadır. Tıpkı parmak izi gibi aslında herkesin farklı zıpladığını ve zıplama anında poz verilmediğini, o coşku ve heyecanla ne isek o şekilde görüldüğümüzün altını çizer. Bunu da fotoğrafın psikolojik bir aracı olarak niteler.

"İnsan yüzüne duyulan bu hayranlık beni asla terk etmedi... Gördüğüm her yüz saklanıyor ve bazen başka bir insanın gizemini açığa çıkarıyor... Bu ifşayı yakalamak hayatımın hedefi ve tutkusu haline geldi..." (Panzer, ____).

Çalışmamız tarihsel bir niteliksel araştırmadır. Halsman'ın belirttiği teorinin (jumpology) doğruluğu ya da yanlışlığı tartışılmayacaktır. Ortada duran bir gerçek varsa o da bu fotoğraflama tekniği ile üretilen fotoğrafların dünya fotoğraf külliyesi içinde önemli bir yeri olmasıdır. Katılımcıları neden zıplattığını anlamaya çalışmaya yönelik bir çalışmadır.

Philippe Halsman Kimdir?

Halsman'ın web sitesinde kendisi hakkında yazdığı otobiyografisinden kısa bir özetle bilgi vermek gerekirse; 1906 Letonya doğumludur. 15 yaşında çatı katında bulduğu bir fotoğraf makinesi ile fotoğraf çekmeye merak sarar. İlk çektiği konu kız kardeşinin portresidir. Evinin banyosuna harçlıklarıyla kurduğu karanlık odada fotoğraflarını karta basar. Şöyle demektedir:

Çoğunlukla arkadaşlarımı, kız arkadaşlarımı ve arkadaşlarımın kız arkadaşlarını fotoğrafladım. Tasvir etmeye çalıştığım yüzlerdi. Her zaman insan yüzüne hayranlık duymuş hep portre çekmeyi istemiştir. Gördüğüm her yüz, başka bir insanın gizemini gizliyor ve bazen de geçici olarak açığa vuruyor gibi görünüyor. Daha sonra, bu vahyi yakalamak hayatımın hedefi ve tutkusu oldu. Kamerama bakan insanların en içteki benliklerinin yansımalarının koleksiyoncusu oldum (Philippe Halsman Archive, 2015).

On sekiz yaşında Almanya'nın Dresten şehrinde mühendislik okumaya gider. Fakat mezun olmasına birkaç ay kala fakülteyi terk edip moda fotoğrafları çekme hayali ile Paris'e yerleşir. Akli fikri portre fotoğraflarındadır. Bir fotoflood lamba ve büyüteçle aylarca denemeler yapar. Aydınlatma ile insan yüzünün çeşitli duygularını yakalayabileceğini keşfeder. "Aydınlatmanın sadece aydınlatma olmadığını, aynı zamanda güçlü bir karakterizasyon aracı olabileceğini çok net bir şekilde fark ettim" der. "Fotoğraf bana halâ keşfedilmemiş görünüyordu, büyümekte gelişmekte olan bir sanat". Halsman'ın mühendislik alt yapısı fotoğrafta çok işine yaramıştır.

Makinelerini mühendislik birikimi ile kendi tasarlar.

1930'larda Paris'in sanat merkezi olan Montparnasse'nin merkezinde bir fotoğraf stüdyosu açar. Çekip karta bastığı fotoğrafları insanların görmesi için açtığı stüdyonun duvarına cam bir vitrin yerleştirir sergiler. "Her hafta vitrine 4-5 fotoğraf koyup bunları sürekli değiştirdim. Kısa süre sonra insanlar en son çalışmamı görmek ve tartışmak için vitrinimin altına gelmeye başladılar" (Philippe Halsman Archive, 2015). Portrelerin bir vitrinde sergilenmesi fikri de Halsman'a aittir.

Halsman mühendislik bilgisi ile kamerasına yenilikler eklemiştir. Daguerre için ilk kamerayı yapan marangozun torunu olan eski bir marangozu bulur. Düşündüğü tasarımı ince bir işçilikle ve en iyi maun ağacını kullanarak bu marangoza yaptırır. Daguerre ile 210 mm Tessar lensini eşleştirir. Kimsenin sahip olmadığı bu yeni alet, çektiği portre fotoğraflarının tarzını etkiler.

"Bir nesneye (modele) bakan, bir izleyici olan kameranın yanında durmak yerine, şimdi artık kameradan modele bakıyordum. Model gözümle buluşmak için merceğe bakmak zorunda kaldı. Sonuç olarak, bir cam merceğe bakan insanların anlamsız ifadelerini değil, bir kişiliğin tüm etkisini gösteren ifadeleri yakalayan fotoğraflar çekmeye başladım (Philippe Halsman Archive, 2015).

Daha çok tanınır, aktörler ve yazarlar fotoğraf çektirmek için kendisini ararlar. *Voila*, *Vu* ve *Vogue* gibi moda dergilerinde çalışır. Bir makalede kendisi ile ilgili olarak "Muhtemelen Fransa'nın en iyi portre sanatçısı" diye yazıldığını okur. O günden sonra üzerinde büyük bir sorumluluk hisseder ve daha çok çalışır.

Paris, İkinci Dünya Savaşı sırasında düştüğünde önce eşini ve kızını Amerika'ya gönderir. Daha sonra Amerika'daki Profesör Einstein'ın yardımı ile kendisi de Amerika Birleşik Devletleri'ne kaçar. 10 Kasım 1940'ta Amerika'ya gelir. Zor şartlar altında ailesi ile yaşamaya başlar. Fransa'da tanınan Halsman'ı Amerika'da hiç kimse tanımamaktadır. Beş dil bilmesine rağmen İngilizce bilmemektedir. Fotoğrafçılık kariyerini en baştan, aşağıdan yukarıya tekrar inşa etmek zorunda kalmıştır. Fotoğraf ajansı Black Star'da çalışır. Geçimini sağlayabilmek için sirk ve birçok geçit töreni de dahil olmak üzere çok çeşitli konularda fotoğraf çeker.

Halsman'ın Amerika Birleşik Devletleri'nde tanınırlığı kozmetik ürünleri devi olan Elizabeth Arden'in bir ürünü (ruj) için bastığı reklam afişi ile başlar (*Görsel 1*).

Bir gün bir model ajansında genç bir kızın profilinden etkilendim. Benim için Amerika'da sevdiğim her şeyi sembolize etti: Gençlik, güzellik ve bu yeni ülkenin gücü. Kızın adı Connie Ford'du; on sekiz yaşındaydı. "Amerikan Profili" diyebileceğim bir fotoğraf yapmaya karar verdim. Kâğıttan bir Amerikan bayrağı aldım. Aydınlatmam iki sıradan projektörden oluşuyordu. Connie'yi duvarı bayrakla kaplanmış odaya aldım ve bayrağın üzerine başını koydurdum. Connie fotoğrafı beğendi ve portföyüne koydu (Philippe Halsman Archive, 2015).



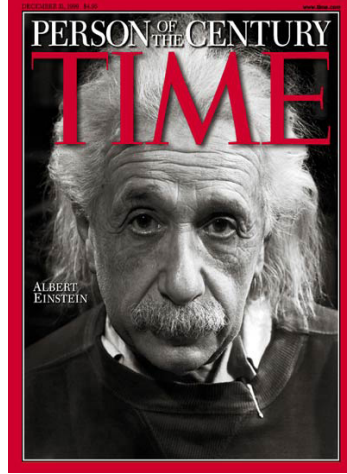
Görsel 1. Philippe Halsman, Connie Ford, 1941.

Elizabeth Arden'in "Victory Red" ruj kampanyası için bu fotoğrafı kullanır. Fotoğraf yayınlandıktan sonra "Sanat Yönetmenleri Kulübü Madalyası"nı kazanır ve Halsman'ın Amerika'daki kariyeri başlar. Her biri ikonik değer taşıyan yüz bir (101) adet portre fotoğrafı *LIFE* Dergisi'ne kapak olur. Halsman'ın fotoğrafını çektiği ünlüler arasında Alfred Hitchcock, Judy Garland, Winston Churchill, Marilyn Monroe, Dorothy Dandridge, Albert Einstein, Louis Armstrong, Elizabeth Taylor, Barbra Streisand, Brigitte Bardot, Salvador Dali ve Pablo Picasso ve daha pek çok ünlü isim yer almaktadır. Bazılarını örnek olarak göstermek gerekirse (Görsel 2-5);

Barthes'a göre portre fotoğrafı kapalı bir kuvvetler alanıdır. Burada dört görüntü repartuvarının kesiştiğinden, birbirine karşı koyduğundan bahseder. "Bunlar: Mercek önündeki ben, aynı anda: Olduğumu sandığım, başkalarının olduğumu sanmalarını istediğim, fotoğrafçının olduğumu sandığı ve fotoğrafçının sanatını göstermek için kullandığıdır" der ve portre fotoğrafı çektiğinde adeta ölümün mikro düzeyde bir çeşidini yaşadığını söyler (Barthes, 2000, s. 27-28).

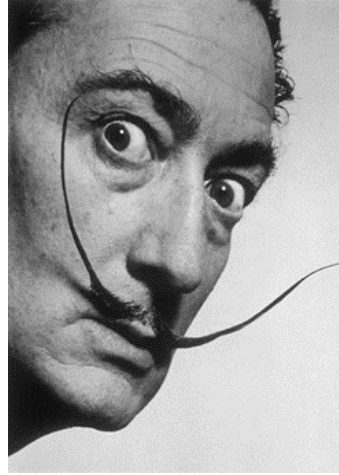
Halsman, bütün çektiği o yıldız fotoğraflarının içinden en çok Einstein'ın fotoğrafından etkilendiğini söyler. Halsman'a değil sanki dünyanın gidişatına bakıp, beklenmedik bir anda, çekim anında ışığını söndürüp hüzne dalmış bir Einstein (Tulgar, 2017, s. 38).

1947 yılında fotoğrafladığı Albert Einstein'ın hüzünlü yüzü sonradan 1966 yılında Amerikan posta pulu üzerinde, 31 Aralık 1999 yılında ise *TIME* Dergisi kapağında "Yüzyılın Kişisi" manşeti ile kullanılmıştır (Golden, 1999).



Görsel 2. Philippe Halsman, Albert Einstein, 1947.

Görsel 3. Philippe Halsman, Marilyn Monroe, 1952.



Görsel 4. Philippe Halsman, Salvador Dalí, 1954.

Görsel 5. Philippe Halsman, Alfred Hitchcock, 1962.

Basın ve basın fotoğrafçılığı tarihinde *LIFE* Dergisi çok önemlidir. *LIFE* ve ona rakip dergilerden önce Amerikalılar dünyayı gazetelerden, radyodan ve haber programlarından öğreniyorlardı. Ancak bu yeni çıkan fotoğraflı dergiler dramatik ve çarpıcı fotoğraflarla dolu sayfalar yayınlamaya başlarak Amerikalılara başka hiçbir medyanın ulaşamayacağı taze bilgileri ulaştırmıştır. *Life* çok başarılı, tirajı yüksek bir dergi olmuştur.

1940'ların başında Salvador Dalí ile tanışır. Aralarında sonradan birlikte olağandışı fotoğraflar üretecekleri bir dostluk kurulur. Hatta üretilen "*Dali Atomicus*" ve "*Jumpology*" fotoğrafları Halsman'ı sürrealist fotoğrafçılar sınıfına dahil edecektir.

Jumpology Öncesi Sürrealist Bir Deneme: Dali Atomicus

Halsman 1948 yılına kadar ünlülerin portre çekimleriyle tanınan ve bu başarısıyla kendisinin de ün kazandığı bir fotoğrafçıdır. İkonik olarak değerlendirebileceğimiz evrensel bellekte yer eden ünlülere ait birçok fotoğrafa imza atmıştır.

Ünlüleri zıplatarak farklı görme biçimi yarattığı, "Jumpology" adını verdiği ve çalışmamızın da ana konusu olan bu çekim tekniğine aynı zamanda arkadaşı olan ünlü sürrealist ressam Salvador Dali ile birlikte ortaya çıkardıkları *Dali Atomicus* adlı eser kaynaklık etmiştir.

Halsman, "*Dali Atomicus*"u Salvador Dali'nin henüz tamamlamadığı *Leda Atomica* adlı yağlı boya eserinden ve ayrıca elektronik flaşın mucidi elektrik mühendisi ve fotoğrafçı olan Dr. Harold E. Edgerton'un 1936 yılında çekmiş olduğu *Süt Damlası (Milk Drop)* adlı fotoğrafından ilham almıştır. Bunları Halsman, 1961 yılında yayımlanan *Halsman on the Creation of Photographic Ideas* adlı kitabında tüm detaylarıyla anlatmaktadır. Kitabın üç baskısı olmuştur. Bu çalışmada aynı eserin 1963'de yayınlanan üçüncü baskısı kullanılmıştır.

Kitabında yazdığına göre bir gün Dali'ye neden eserinin isminin *Leda Atomica* olduğunu sorar. Dali de şöyle açıklar: "Atomun bir çekirdekten, protonlardan, nötronlardan, elektronlardan oluştuğunu öğrendim. Hepsi çekirdeğin etrafında havada (asılı) dönüyor. Zamanımızın modern ressamı olarak ben de her şeyi havada asılı halde boyamalıyım" (Halsman, 1963, s. 54). Halsman'a esin kaynağı olan, ancak Dali'nin o sıra henüz tamamlamadığı, tabloda yer alan her şeyin birbirine değmeden havada uçuştugu *Leda Atomica* adlı eserini konumuz çerçevesinde kısaca açıklamak gerekirse (Görsel 6):

Bu tabloda Dali'ye Yunan mitolojisinden Leda efsanesi ilham kaynağı olmuştur. Zeus düğün gecesinde Leda'yla birlikte olabilmek için bir kuğuya dönüşür (Bilindiği gibi Yunan mitolojisinde Zeus birlikte olmak istediği kadınlara farklı şekil ve formlarda yaklaşmaktadır. Bulut olur, yağmur olur, boğa olur, kuğu olur vs.). Bu ilginç mitolojik hikâyeye sanat tarihi boyunca birçok ünlü ressamın ilgisini çekmiş ve çok kereler resmedilmiştir.

Eserin ana figürü olan Leda, Dali'nin eşi Gala'dır (Dali'nin birçok eserinde olduğu gibi). O sıralar atom teorisinden etkilenen Dali resimdeki hiçbir nesneyi birbiri ile temas ettirmemiştir. Bir kaidenin üzerinde oturan eşi Gala (Leda) kanatlarını açarak ona yaklaşan kuğunun boynunu kavramak üzeredir. Eserin geri planında

görülen manzara Dali'nin eserlerinde sıkça görülen Katalonya'nın Costa Brava sahilindeki Cap Norfeu kayalıklarıdır. Eserdeki hiçbir nesnenin birbirine değmediği görülecektir. Kaidenin tüm parçaları adeta havada uçuşmaktadır. Eserdeki diğer öğeleri yani yumurta kabuğu, damlalar, kitapçık ve gönye de aynı şekilde havalanmış ve birbirine veya herhangi bir yüzeye temas etmemektedir. Gala oturur gibi görünse de aslında kaidenin üstüne tam oturmamakta, ayakları da basamaklara değmemektedir. Yanına yaklaşan kuğuya dokunur gibi yapsa da aslında ona da dokunmamaktadır. En ilginç de denizin suyu kumsalın üzerine bir hizada, ayrı bir katmanmış gibi durmaktadır. Dolayısıyla tüm nesnelere havada asılı kalmış moleküller gibi görünmektedir. Eserde yer alan kuğu dışındaki tüm nesnelere gölgesi vardır. Çünkü kuğu, tanrıların tanrısı Zeus'un vücutlaşmış halidir. Bu dünyadan değildir. Dolayısıyla da bir gölgesi yoktur (Sanata Başla, 2014).



Görsel 6. Salvador Dalí, *Leda Atomica*, 1949.

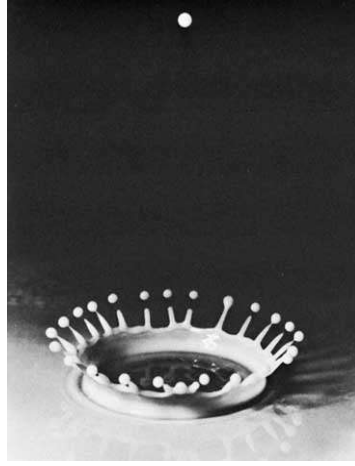
Dali bu eseri hakkında şöyle bir açıklamada bulunur: “*Leda Atomica*, bizim yaşamımızı (eşi ve kendisini kastediyor) açmılayan resimdir. İçinde ne varsa boşlukta asılıdır, hiçbir şey hiçbir şeye değmez. Deniz bile yer yüzünden biraz uzakta asılı durur” (Neret, 1997, s. 69).

Halsman'ın *Dali Atomicus* adlı eserine ilham veren bir diğer çalışma ise yukarıda da söz edildiği gibi Dr. Harold E. Edgerton'un 1936 yılında çekmiş olduğu *Süt Damlası (Milk Drop)* adlı fotoğraftır (Görsel 7). Yazdığı kitabında bu konuyla ilgili olarak Dali'nin kendisine “Harold E. Edgerton'un çektiği süt damlasının fotoğrafını gördün mü? Süt damlası sıçradığında nasıl taç gibi şekil alıyor” dediğinden söz eder

(Halsman, 1963, s. 54).

Aynı zamanda elektronik flaş stroboskobun da mucidi olan Harold Edgerton, 1936'da süt damlasının yüksek hızlı fotoğrafını çeker. Süt damlası ince bir sıvı katmanına çarpar, yayılır ve yüzey gerilimi nedeniyle parçalanarak bir taç şeklini oluşturur (Versluis, 2013).

Edgerton, bir tabağa düşen süt damlası dışında bir topa vuran tenis raketini, elmayı veya oyun kartını delip geçen mermilerin hareketini, kısaca "hızı" fotoğraflamıştır. Ortaya çıkan bu görüntülerin kuşkusuz endüstri ve bilime katkısı çok büyüktür ancak aynı zamanda bunlar sanatsal değere sahip çok güzel eserlerdir. Bilime olduğu kadar fotoğraf sanatına da yön veren eserlerdir.



Görsel 7. Harold E. Edgerton, *Milk Drop*, 1936.

Salvador Dali, Halsman'a bir kova süt ve bir kediyle bunu denemelerini önerir. Fakat Halsman "Su alalım, çünkü süt şeffaf olmadığı için kedinin süte batmış yarısını görmeyeceğiz". Ayrıca Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı henüz bitmiştir, küçük çocuklar açlıktan ölüyorken bu fotoğraf denemesinde süt kullanmanın doğru olmayacağını söyler ve ikili çalışmayı bir kova su ile yapmaya karar verir (Halsman, 1963, s. 55).

Halsman, arkadaşı Dali'ye "*Dali Atomicus*" isimli fotoğraf projesi için harika bir fikri olduğunu söyler. "Fotoğraftaki her şey havada (asılı) olacak sen, şövale ve resmettiğin konu (*Leda Atomica*)... kısaca her şey – asılı!" (Halsman, 1963, s. 54).

Halsman çekimi New York'taki stüdyosunda, bir sene önce kendi hazırladığı 4 x 5 formatındaki çift lensli fotoğraf makinesini kullanarak yapar (Altun, 2015).

Bu sahneyi oluşturmak için neredeyse görünmez ince bir tel kullanarak Dali'nin şövaletini, bir tabureyi ve *Leda Atomica* adlı tablosunun bir baskısını asarak bunları havada asılı tutar. Halsman'ın eşi, yerçekimi eksikliği yanılmasına katkıda

bulunmak için çerçevenin hemen solunda bir sandalye tutar. Üç asistanı üç kediyi, dördüncü asistanı ise bir kova suyu havaya fırlatmak üzere komut bekler. Halsman dörde kadar sayar. “Üç” dediğinde asistanlar suyu ve kedileri havaya fırlattılar ve “dört” dediğinde ise Salvador Dali havaya sıçrar. Su, kediler ve ünlü ressam Dali hareket halindeyken Halsman deklanşöre basar. Çıkan sonucu beğenmez ve doğru kareyi yakalayabilmek için bu sahneyi 28 kere tekrar ederler. Altı saatin sonunda tamamen bitkin olan Halsman, nihayetinde *Dali Atomicus* adını verdiği bir kareyi beğenir (Halsman, 1963, s. 55) (Görsel 8).



Görsel 8. Philippe Halsman, *Dali Atomicus*, 1948.

Fotoğraf, gerçeküstü bir içeriğe sahiptir. Çekim aşaması kendisinin de anlatıldığı gibi canlı çekimle eşi ve asistanlarının kadraj dışından yardımı ile üretilmiştir. Hatta kitabında “Ben ve asistanlarım ıslanmış, kirlenmiş ve neredeyse tamamen tükenmiştik. Sadece kediler hâlâ yeni gibi görünüyordu” diye yazar (Halsman, 1963, s. 55).

Fakat yerdeki tablonun gölgesinin boş bir çerçeve olduğunu fark eden bazı fotoğraf eleştirmenleri sonradan tablonun fotoğrafçı tarafından resim ile doldurulduğunu düşünmüşlerdir (Gurney, 2017).

Halsman, sıra dışı fotoğraflar üretmek için üç kurala uyulması gerektiğini savunmaktadır. “Dali Atomicus” isimli çalışmasında bu kuralları sırasıyla şu şekilde yerine getirmiş olur (Luhring, 2002):

1. Sıra dışı teknik uygulama / Cisimlerin havada asılı gibi görünmesini sağlayarak sıra dışı bir teknik kullanır.

2. Sıra dışı özellik ekleme / Kedileri havaya fırlatarak ve ıslatarak sıra dışı bir özellik ekler.
3. Bir özelliği dışarıda bırakma / Yerçekimini ortadan kaldırarak kompozisyon kurallarından birini dışarıda bırakır.

Fotoğraf, *LIFE* Dergisi'nde iki sayfa şeklinde yayınlanır ve *TIME* Dergisi'nin en etkili fotoğraflar listesine girer (Time 100 Photos, ____).

Fotoğrafın 1969-1970 yıllarında yapılmış baskısı, Minneapolis Institute of Arts koleksiyonunda yer almaktadır. Bu baskının arkasında kurşun kalemle "DALI ATOMICUS", 1948 / print c.1969-1970 ve Philippe Halsman ifadesi yazmakta ve yanı sıra ©/COPYRIGHT / BY PHILIPPE HALSMAN mührü bulunmaktadır (Altun, 2015).

Özellikle sürrealist bir fotoğrafçı olmamasına rağmen, "hareket"e katkıları zamanın en ünlü sürrealist fotoğraflarını üretmesine neden olmuştur. Nitekim Halsman, sürrealizm akımının en bilinen ressamlarından biri olan Salvador Dali ile çalışmıştır (Ross, 2020).

"Dali Atomicus" adlı çalışma Philippe Halsman'a portre çekimleri hakkında başka bir ilhama neden olur. Audrey Hepburn, Marilyn Monroe, Sophia Loren, Brigitte Bardot ve daha pek çok ünlünün havada asılı durduğu fotoğraflarını çekmeye başlar. Fotoğraf tarihinde önemli yeri olan bu denemeler katılımcıların (ünlülerin) zıplamasını sağlayarak mümkün olmuştur.

Jumpology (Zıplama Bilimi) ile Çekilen Portre Fotoğrafları ve Yeni Görme Biçimi

"Hareketin dondurulması" fotoğraf tarihi boyunca spordan savaşa, modadan geziye, haberdan sanata akla gelebilecek bütün fotoğraf türlerinde kullanılmıştır. Bu makale, ünlü portre fotoğrafı sanatçısı olan Halsman'ın dönemin yıldız, siyasetçi, yazar, devlet adamı, gazeteci ve sanatçıları bilerek ve isteyerek havada asılı durdukları anı gösteren ve değişik bir görme biçimi yarattığı teknikle ilgilidir. Bunun için Halsman kamuya mal olmuş ünlüleri zıplamaya ikna etmeyi başarmıştır. Ki "ikna" yeteneği, bir portre fotoğrafçısı için en önemli yeteneklerden birisidir.

Şeylerin havada asılı kalma çalışmalarına 1948'de başlayan Halsman bu tekniği portre çekimlerinde de sürdürmüştü ve portre fotoğrafçılığına yeni bir bakış getirmiştir.

Halsman, ünlüleri zıplatarak çektiği fotoğraflar hakkında 1959 yılında *Philippe*

Halsman's Jump Book isimli bir kitap yazar. Kitabında "jumpology" hakkında şu bilgileri vermektedir: Ünlüleri bu yöntemle fotoğraflaması altı yıl sürmüştü ve toplamda 176 ünlü simanın fotoğrafını zıplatarak çekmiştir. Halsman, bu fotoğraflama tekniğini "'Jumpology' adını verdiğim yeni bir bilim kurdum" şeklinde açıklamaktadır. Çalışmalarında insanların farklı farklı zıpladıklarını fark ederek bu zıplayışları analiz edebilirsek her insanın karakteri hakkında bilgi edinebileceğimizi de iddia etmiştir (Halsman, 1963, s. 76).

Kitap, Halsman'ın kumsalda kendisinin zıpladığı bir kare fotoğraf ile sona ererken okura "Nasıl zıplarsın?" diye de sorar.

Tıpkı Freud'un rüyaları yorumlaması gibi Halsman da bunun psikolojik bir araç olduğunu ve zıplama tarzları ile insanların karakterleri hakkında bilgi edinebileceğimizi söylemektedir.

Phillippe Halman's Jump Book isimli kitabında "En derin dürtülerimizden biri, diğer kişinin neye benzediğini bulmaktır" diye yazar (aktaran Edward, 2006).

Zıplatarak fotoğraf çekme yöntemine nasıl başladığını *Halsman on the Creation of Photographic Ideas* adlı kitabında ise şöyle açıklar: Bir gün NBC televizyonunda çalışan komedyenlerin bir dizi fotoğraflarını çekmek üzere iş alır. Reklam ve tanıtım amaçlı bu komedyenlerin bir oturumda yüzlerce kare fotoğrafını çeker. Değişik ve etkili kareler elde edebilmek için onlardan dans etmelerini, hikayeler anlatmalarını, surat ifadelerini değiştirmelerini ve bir de zıplamalarını ister. Bu fotoğrafların düzeniyle uğraştığı bir başka gün, birdenbire, her komedyenin farklı zıpladığını ve kendi karakterlerinden çıktığını fark eder ve şöyle örnekler: "Jimmy Durante, koca burunlu bir kuş gibi kollarını çırpıyor; Biraz kilolu olan Jack Carson genç ve narin bir eda ile zıplıyor, Dawe Garroway, her zaman yaptığı gibi sıçrarken elini açıp barış işareti yapıyor, Milton Berle ise gerçekte zeki bir adam olmasına rağmen aptal gibi görünmeye çalışıyordu" (Halsman, 1963, s. 76).

Halsman bu çalışmadan yola çıkarak tanıdığı diğer ünlülerin nasıl zıplayacaklarını, karakterlerini nasıl ortaya koyacaklarını merak eder. Bu merakla, ünlüleri zıplatıp fotoğraflarını çekmeye başlar.

Komedyenlerden sonra jumpology deneyimine 1952 yılında başladığını belirtir. Ford otomobil şirketinin 50. yıldönümünü kutlama nedeniyle Ford ailesini fotoğraflamak üzere görevlendirilir. İlk önce Bayan Edsel Ford'a kamera karşısında zıplayıp zıplayamayacağını sorar. O da "Topuklu ayakkabılarımla mı?" diye sorarak kabul eder. Ardından gelini ve diğerleri zıpalar. Sonraki altı yıl boyunca Halsman,

katılımcılardan (Ünlülerden) zıplamalarını ister ve projesini tamamlar. Zıplayan Ünlüler arasında Windsor Dükü ve Düşesi Richard Nixon, Yargıç Learned Hand (ki o sırada 80'li yaşların ortalarında) gibi devlet adamları da yer almaktadır (Edward, 2006).

Portre, fotoğrafçılığı zor bir alandır. Genellikle insan yüzünden standart duygu ve mimikler beklenir. Verilen pozlar adeta bir maske gibidir. Halsman çalışmalarında fotoğrafladığı ünlülerin maskelerini çıkartıp gerçek benliklerini ortaya koymalarını istemiştir. Böylece fotoğraf sanatına farklı bir görme biçimi kazandırmıştır.

Ekipmanı bir Rolleiflex kamera ve bir elektronik flaşla sınırlıydı ve belirttiği gibi, tek kısıtlama tavanın yüksekliğiydi (Bunyan, 2014). Zıplamalar ünlülerin kabul ettiği her yerde gerçekleşmiştir: Stüdyonun içinde veya dışında, katılımcının (Ünlünün) evinde veya işyerinde (Edward, 2006).

Pek çok portre fotoğrafçısı modellerinin iç dünyalarını yüzlerinden okunabileceğini düşünür. Oysa Halsman bu düşüncenin tam tersine; "Birinin yüzüne baktığımızda onun ne düşündüğünü ya da hissettiğini bilemeyiz. Nasıl biri olduğunu bile bilemeyiz. Herkes adeta bir zırh kuşanır ve bir maskenin arkasına saklanır" der (Abel-Hirsch, 2017).

Portre fotoğrafının birinci amacı, kaydedilen görüntünün, fotoğrafı çekilen kişiyi yeterli derecede yansıtmasıdır. Portrenin kişiye açık bir şekilde benzemesinin yanında, kişiliğini yansıtması, karakterini dışa vurması, aynı zamanda estetize edilmiş olması gerekmektedir. Bütün bu özellikleri portre fotoğrafına yansıtırken de kullanılacak en etkili elemanlar vücut, el, kol, ayaklar ve yüz ifadeleridir (Çolak, 2011, s. 6).

Bu noktada "yüz" hakkında biraz derinleşmek gerekebilir: Yüz, İbranice'deki karşılığı çoğul anlamda kullanılan "panim"dir ve "bir şeye doğru dönmek" anlamındadır. Fransızca "Visage" (görmek) anlamındadır. Yunanca'da "yüz", "çehre" olarak "başkasının bakışına sunulan şey" anlamındadır. Daha sonra bu sözcük "maske" anlamında kullanılır; özellikle tiyatrodaki kişilik tanımlamada, oynanan rol ve bu rolü oynayan oyuncuyu karşılar. Bu sözcük daha sonra da "maskenin ardından konuşan kişi" anlamı edinir. Kavram, bu anlamsal evriminde "bizim gözlerimizle gördüğümüz hiçbir zaman kişi değil, ama her zaman, herkesin az ya da çok bilinçli olarak oluşturduğu bir maske, çoğu kez gizemli kalan bir "yüz"dür" ifadesini karşılayacaktır (Paglia, 2014, s. 9).

Ne çok insan yüzü varmış da hiç farkına varmamışım. Bir sürü insan var fakat yüz daha fazla, çünkü her insanın yüzü birkaç tane. Aynı yüzü yıllar yılı taşıyanlar: tabii eskir bu yüz, kirlenir, kıvrımlarından aşınır, yolculukta giyilen

eldivenler gibi bollaşır... (Batur, 2004, s. 313).

Yüzler aynı basit taslak üstünden yapılmış sonsuz sayıda çeşitlemedir. Onlara biçim veren malzemenin sayısı bu kadar kısıtlıyken (ağız, burun, gözler, alın vb.) biçim ve ifade çeşitlerinin bu denli zengin olması şaşırtıcıdır. Yüz sahnesinin darlığı birleşim çokluğuna kesinlikle engel olmaz...Yüzün biçimini oluşturan öğelerden birindeki küçücük bir değişiklik onun düzenini ve anlamını bozar (Le Breton, 2018, s. 12).

Barthes' e göre portre fotoğrafı kapalı bir kuvvetler alanıdır. Burada dört görüntü repartuarının kesiştiğinden, birbirine karşı koyduğundan bahseder. "Bunlar: Mercek önündeki ben, aynı anda: Olduğumu sandığım, başkalarının olduğumu sanmalarını istediğim, fotoğrafçının olduğumu sandığı ve fotoğrafçının sanatını göstermek için kullandığıymdır" der ve portre fotoğrafı çektiğinde adeta ölümün mikro düzeyde bir çeşidini yaşadığını söyler (Barthes, 2000, s. 27-28).

Bu yazılanlardan insanların birden çok yüzü olduğunu anlamaktayız. Gerçek yüzümüz çok çeşitli şekillerde kendini maskelemektedir. Yüzdeki asıl gerçekliğin ne olduğunu anlamaya çalışan sanatçılar, kendilerine göre birtakım yanıtlar arama çabasına girmişlerdir. Halsman modelin hem dışını hem de içini en iyi şekilde ortaya koyacağını düşündüğü bir çekim tekniği geliştirmiştir.

Bu çekim tekniği ve portrelerin karakterlerini yansıtmasıyla ilgili olarak kitabında "İnsan zıpladığında yüzündeki maske düşer ve gerçek benlik görünür hale gelir" şeklinde çarpıcı bir açıklamada bulunur (Halsman, 1963, s. 76-77). Halsman'a göre insan, zıplarken sahte gülüş ve surat ifadesi veremez. Artık, ne ise odur.

Halsman kendi web sitesinde insanları neden zıplattığını ise şu şekilde açıklamıştır (Philippe Halsman Archive, 2015):

1950'lerin başlarından itibaren fotoğrafladığım ünlü veya önemli herkesten benim için zıplamasını istedim. Gerçek bir merakla bu işe motive oldum. Sonuçta, yaşam bize yüz ifadelerimizi kontrol etmeyi ve gizlemeyi öğretti, ama bize atlamalarımızı, zıplamalarımızı kontrol etmeyi öğretmedi. Ünlü insanların hırslarını, eksikliklerini, özgüven ya da güvensizliklerini ve diğer birçok özelliğini bir sıçrama ile ortaya çıkarmak istedim.

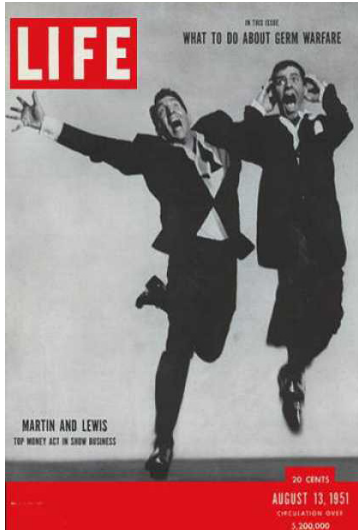
Halsman'a göre, fotoğrafçıya poz vermek yerine zıplayan kişiler, fotoğrafın çekildiği anda duygusal açıdan dengesiz yakalanıyorlardı ve bu fotoğraflarla zıplayan kişilerin kişiliklerinin çeşitli özellikleri belirlenebilirdi (Altun, 2015).

Zıplayan kişinin vücudundaki her uzvunun (kollarının, bacaklarının, vücudun pozisyonunun, yüz ifadesinin) belirli karakter özelliklerini ortaya çıkardığını savunmaktadır. Örneğin Marilyn Monroe, Grace Kelly ve Brigitte Bardot'un zıplarken dizlerini kırmaları onların çocuksu yanlarını ortaya çıkarmaktadır. Oysa bu kadınlar

cinselliği temsil etmektedirler. Demek ki bu temsil aslında kendi arzularının bir yansıması değildir (Abel-Hirsch, 2017).

Çalışmasını iki külliyat şeklinde bir ayırımla gerçekleştirmiştir. Birincisi farklı alanlardan (politik, endüstriyel, bilimsel, teolojik, edebi, vb.) etkili şahsiyetlerin fotoğraflarını çekmiştir. Böylece resmî kimlikleriyle tanınan bu kişilerin resmî imajıyla çelişen beklenmedik portreleri ortaya çıkmıştır. İkincisi ise oyuncular, şarkıcılar, dansçılar gibi gösteri dünyasının sanatçılarıdır (Bunyan, 2014).

Aşağıda Halsman'ın iki kategoride gerçekleştirdiği çekimlerden bazıları yer almaktadır. İlk altı fotoğraf gösteri dünyasının (Görsel 9-14) diğer altı fotoğraf ise kamuya mal olmuş devlet adamları, siyasetçi, sanatçı ve aydınlara (Görsel 15-20) aittir. Fotoğrafların çoğu Halsman'ın resmî web sitesinde bulunmaktadır.



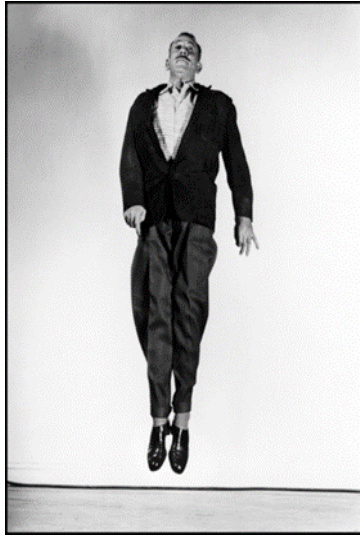
Görsel 9. Philippe Halsman, Dean Martin ve Jerry Lewis, 1951.

Görsel 10. Philippe Halsman, Danny Kaye, 1954.

Görsel 11. Philippe Halsman, Sophia Loren, 1955.



Görsel 12. Philippe Halsman, Grace Kelly, 1955.
Görsel 13. Philippe Halsman, Brigitte Bardot, 1955.
Görsel 14. Philippe Halsman, Marilyn Monroe, 1959.



Görsel 15. Philippe Halsman, John Steinbeck 1953
Görsel 16. Philippe Halsman, Windsor Dükü ve Düşesi, 1958.
Görsel 17. Philippe Halsman, Aldous Huxley, 1958.



Görsel 18. Philippe Halsman, Prof. J. Robert Oppenheimer, 1958.

Görsel 19. Philippe Halsman, Adam Clayton Powell, 1959.

Görsel 20. Philippe Halsman, Richard Nixon, 1959.

Halsman, zıplayan bu insanları ayrıca olabildiğince yukarı zıplamaya çalışanlar ve bunu umursamayanlar olarak da ikiye ayırmaktadır. Zıplamak için çok çabalayanlar başkalarını etkilemeye çalışan hırslı kişilerdir. En yükseğe zıplayabilmeyi umursamayanları ise hırsı olmayanlar veya atlamayı ciddiye almayanlar şeklinde yorumlamaktadır (Abel-Hirsch, 2017).

Ünlüler fotoğrafçılara poz verme eğilimindedirler, ancak kendilerinden zıplamaları istendiğinde sert, eğlenceli veya zihinsel olarak dengesiz olup olmadıkları ortaya çıkacaktır. Onlar için büyük risk olmasına rağmen Halsman'ın bu kadar kendine güvenen ünlüyü zıplama konusunda nasıl ikna ettiği bilinmemektedir. Üstelik birçoğu zıplamayı kabul ettiği gibi yayımlanmasına da izin vermiştir (aktaran Luhring, 2002).

Halsman, çektiği bütün ünlü kişilerde hem ünlerini hem de kendilerini göstermeyi başarmaktadır. Işık-obje arasındaki ikilemi Halsman sık sık poz içinde hareketi üreterek aşmaktadır (Tulgar, 2007, s. 38).

Ünlüleri zıplatmayı ikna gücü sayesinde başarmıştır. Çünkü siyasetçiler, kraliyet mensupları yani zıplayacağı tahmin edilemeyecek simalar Halsman için zıplamışlardır.

1958'de Popular Photography tarafından yapılan bir ankette Halsman, Irving Penn, Richard Avedon, Ansel Adams, Henri Cartier-Bresson, Alfred Eisenstaedt, Ernst Haas, Yousuf Karsh, Gjon Mili ve Eugene Smith ile birlikte "Dünyanın En Büyük

On Fotoğrafçısı" arasına girmiştir (Panzer, ____). 1975 yılında ise Amerikan Dergi Fotoğrafçıları Derneği'nden "Fotoğrafta Yaşam Boyu Başarı" Ödülü almıştır. Dünya çapında büyük sergiler açmıştır.

Eserleri bugün New York Modern Sanat Müzesi, New York Uluslararası Fotoğraf Merkezi, Los Angeles Paul Getty Müzesi, Indianapolis Sanat Müzesi, Washington Ulusal Portre Galerisi, Washington Kongre Kütüphanesi'nin daimî koleksiyonlarında yer almaktadır (Philippe Halsman Archive, 2015).

SONUÇ

Çalışmamızda ilk önce en az zıplama fotoğrafları kadar değerli ve önemli olan *Dali Atomicus* adlı eserin çekim öncesi ve sonrası hakkında kısa bir açıklama yapılmıştır. Sebebi Halsman'ın havada asılı kalma kavramını ilk uyguladığı proje olmasıdır. 1941'de tanıştığı ve çok yakın olduğu sürekli fikir alışverişinde bulunduğu Salvador Dali ile tasarladıkları bu fotoğraf, birkaç yıl sonra uygulamaya başlayacağı ve altı yıl sürdüreceği zıplama bilimine (jumpology) kaynaklık etmiştir. Fotoğraf gerçeküstü bir niteliğe sahiptir.

Halsman, 1961 yılında yazdığı *Halsman on the Creation of Photographic Ideas* kitabında sıra dışı fotoğraflar üretmek için üç kurala uyulması gerektiğinden söz eder. Bunlar sıra dışı bir teknik uygulama, sıra dışı bir özellik ekleme ve bir özelliği dışarıda bırakma şeklindedir. Yukarıda da söz edildiği gibi cisimleri havada asılıymış gibi tutarak, kedileri havaya fırlatıp ıslatarak ve yerçekimini ortadan kaldırarak bunu başarır. Sonradan zıplama fotoğraflarında da görüleceği gibi sıra dışı portre fotoğrafları üretme açısından bu maddelerin en az ikisi (havada asılı kalma ve yerçekimini göz ardı etme) aynı şekilde geçerlidir. Sıra dışı özellik ekleme her portrede yoktur, ancak ünlülerin zıplama anındaki sıra dışı davranışları ve yüz ifadeleri bu şekilde değerlendirilebilir. O yüz, aslında önceden hiç böyle görülmemiştir.

1940'lardan 1970'lere kadar Philippe Halsman'ın çektiği portreler *LIFE*, *TIME*, *Look*, *Esquire*, *Saturday Evening Post*, *Paris Match* gibi tirajı yüksek, önemli fotoğraflı dergilerin kapaklarında ve sayfalarında yer almıştır. Gösteri dünyasının yıldızlarından siyasetçilere, ressamlardan futbolculara, yazarlardan bilim insanlarına dek kendinden söz ettiren, kamuya mal olan bu ünlülerin yüzleri Halsman tarafından fotoğraflanmış, okurun beğenisine sunulmuştur.

Kişiliği oluşturan sayısız duygusal ifadelerin taşıyıcısı olarak bir yüze sahip olan

insan, bu ifadelerin izlerinin açığa çıkmaması için farklı nedenlerden dolayı zaman zaman yüzünü gizleme ihtiyacı hisseder. Sayısız ifadelerin toplandığı yüz, bu ifadeleri kim bilir kaç kez ödünç alıp vermiştir?... Bütün dünyaya kendini açan yüz, kimi zaman görünür gerçekliğin ötesinde, görünmeyen ya da gösterilmeyen iç gerçekliklerini saklayarak anlaşmazlıklarını ve sessizliklerini yansıtır (Edeer, 2016, s.121).

Portre fotoğrafçısı Halsman, fotoğrafını çektiği kişilerin özünü yakalamak için çaba sarf etmiştir. Hep insanların kendi gerçek iç yüzünü merak etmiş, bunu ortaya çıkartmaya çalışmıştır.

Sanatçı, fotoğrafçıların kişileri belli bir pozisyona soktukları ve başlarını belli bir açığa yerleştirdikleri çekimle doğal fotoğrafı yakalayamayacaklarını düşünmektedir. Ona göre ünlüyü kışkırtarak, şakalarla eğlendirerek ya da en yakınının bile kendisine soramayacağı kadar küstah sorular sorarak o kişilerden ilginç ve başarılı portre fotoğrafları elde edilir (Panzer, ____).

1950'lerde Halsman spontane, aniden ortaya çıkan orijinal portre fotoğrafları yaratmanın bir yolunu daha bulmuştur. "Jumpology" adını verdiği değişik bir fotoğrafıma tekniği ile yeni bir görme biçimi ortaya çıkarır. İnsanların zıpladığında en doğal ve en yalın halini yakalayabileceğini ve zıplayan insanın gerçek kişiliğinin okunabileceğini işte bu "Jumpology" dediği bilimle açıklamaya çalışır.

Sanatçıya göre bir insan zıpladığında tüm dikkatini zıplamaya verir, kendini unuttur ve yüzündeki maske düşer. Yani böylece gerçek kişiliği de ortaya çıkmaktadır. Özellikle ünlülerin verdiği standart duruş ve sahte bakışlarla poz veren yüzlerin bu teknikle birlikte değişebileceğine inanmaktadır. İşte bu zıplama anında fotoğrafçı bir fotoğraf makinesi ile bunu tespit etmelidir.

Freudcu psikanalizin rüyaları yorumladığı gibi Halsman da zıplamaların her birinin bir anlamı ortaya çıkardığını iddia eder. Zıplama anı fotoğrafı incelenecek olursa kişinin vücudundaki her uzvun (kolların, bacakların, vücudun konumunun, yüz ifadesinin) tek tek belirli karakter özelliklerine denk geleceğini düşünür.

Halsman'ın portre sanatındaki başarısı şüphesiz ki ünlülerle kurduğu iyi diyaloga, etkili iletişime ve ikna yeteneğine bağlıdır. Toplumun tanıdığı ünlü yüzler onun bu çılgın fikrine olumlu yanıt vermişler, acayip görünebilme riskini göze alarak zıplamışlar ve fotoğrafların yayınlanmasını da kabul etmişlerdir. Bu ünlülerin yarısı gösteri dünyasına (sinema, sahne, tiyatro yıldızı, şöhreti) aitken diğer yarısı siyasetçi, devlet adamı, aydın, bilim insanı gibi ciddi kişilikleriyle tanınan insanlardır. Marilyn Monroe, Edward Steichen, Audrey Hepburn, Robert Oppenheimer, John Steinbeck,

Weegee, Aldous Huxley, Marc Chagall, Salvador Dali, Brigitte Bardot, Grace Kelly ve Groucho Marx Halsman için zıplayan ünlülerden bazılarıdır.

1959 yılında Damiani Yayınevi tarafından *Philippe Halsman's Jump Book* adlı kitabı basılmıştır. Kitabın ilk baskısında 176, ikinci(1989) ve üçüncü baskısında (2015) ise 191 ünlü kişiye ait olan zıplama fotoğrafı yer almaktadır. Havada asılı kalan film yıldızlarının, politikacıların, kraliyet ailesinin, sanatçıların ve yazarların bu benzersiz esprili ve enerjik görüntüleri, Halsman'ın fotoğraf mirasının önemli bir parçası olduğu kadar dünya fotoğraf kültürünün de önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Hayata veda eden pek çok ünlü bugün Halsman'ın çektiği portrelerle anılmaktadır.

Bu teknik, geleceğin portre fotoğrafçılarının ve özellikle de ünlülerin portreye bakışını değiştirmiştir. Farklı bir görme biçimi ile portre fotoğrafları çeken Halsman'ın bu çalışmaları diğer fotoğrafçıların özgün fotoğraflar çekmek için çaba sarf etmelerine neden olmuş ve birçok fotoğrafçıya ilham kaynağı olmuştur.

KAYNAKÇA

Abel-Hirsch, H. (2017, 13 Ağustos). Philippe Halsman: Jump. *Magnum Photos*. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/philippe-halsman-jump-book/>. Erişim Tarihi: 5 Mart 2021

Altun, Y. (2015). Bir Fotoğrafın Hikayesi "Dali Atomicus". <https://www.fotografine.com.tr/fotograf-yazilar/bir-fotograf-in-hikayesi-dali-atomicus/>. Erişim Tarihi: 1 Mart 2021

Barthes, R. (2000). *Camera Lucida* (Çev. R. Akçayaka). İstanbul: Altıkkırkbeş.

Batur, E. (2004). *Başkalaşımalar I-X*. İstanbul: Yapı Kredi.

Bunyan, M. (2014, 14 Mayıs). exhibition: 'philippe halsman, astonish me!' at the musée de l'elysée. *Art Blart*. <https://artblart.com/2014/05/04/exhibition-philippe-halsman-astonish-me-at-the-musee-de-lelysee-lausanne/>. Erişim Tarihi: 4 Mart 2021

Çolak, O. (2001). *Portre Fotoğrafı Nasıl Çekilir?*. İstanbul: Doğan Burda.

Dali, S. (1949). *Leda Atomica* [Resim]. http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Galeri&icerik=Goster&id=2768_ Erişim Tarihi: 7 Mart 2021

Edeer, Ş. (2016). *Yüzün Bakışı*. Eskişehir: Nisan.

Edgerton, H. E. (1936). *Milk Drop* [Fotoğraf]. https://www.researchgate.net/publication/257403646_High-speed_imaging_in_fluids#fullTextFileContent. Erişim Tarihi: 3 Mart 2021

Edward, O. (2006). When He Said "Jump..." Philippe Halsman defied gravitas. *Smithsonian Magazine*. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/when-he-said-jump-130897523/>. Erişim Tarihi: 5 Mart 2021

Golden, F. (1999). Albert Einstein - Person of the Century. <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,993017-1,00.html>. Erişim Tarihi: 7 Mart 2021

Gurney, J. (2017). Dali and Halsman Capture a Moment. <http://gurneyjourney.blogspot.com/2017/11/dali-and-halsman-capture-moment.html>. Erişim Tarihi: 3 Mart 2021

Halsman, P. (1941). *Connie Ford* [Fotoğraf]. <https://tr.pinterest.com/pin/218706125646401170/>. Erişim Tarihi: 7 Mart 2021

Halsman, P. (1947). *Albert Einstein - Person of the Century (1999)* [Fotoğraf]. <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19991231,00.html>. Erişim Tarihi: 7 Mart 2021

Halsman, P. (1948). *Dali Atomicus* [Fotoğraf]. <http://100photos.time.com/photos/philippe-halsman-dali-atomicus>. Erişim Tarihi: 8 Mart 2021

Halsman, P. (1951). *Dean Martin ve Jerry Lewis* [Fotoğraf]. <http://philippehalsman.com/?publication=magazine-covers>. Erişim Tarihi: 8 Mart 2021

Halsman, P. (1952). *Marilyn Monroe* [Fotoğraf]. <http://philippehalsman.com/?publication=magazine-covers>. Erişim Tarihi: 7 Mart 2021

Halsman, P. (1953). *John Steinbeck* [Fotoğraf]. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/philippe-halsman-jump-book/>. Erişim Tarihi: 8 Mart 2021

Halsman, P. (1954). *Salvador Dali* [Fotoğraf]. <http://philippehalsman.com/?image=iconic-images>. Erişim Tarihi: 7 Mart 2021

Halsman, P. (1954). *Danny Kaye* [Fotoğraf]. <http://philippehalsman.com/?image=jumps>. Erişim Tarihi: 7 Mart 2021

Halsman, P. (1955). *Sophia Loren* [Fotoğraf]. <https://www.vintag.es/2011/10/jumpology-by-philippe-halsman.html>. Erişim Tarihi: 8 Mart 2021

Halsman, P. (1955). *Grace Kelly* [Fotoğraf]. <http://philippehalsman.com/?image=jumps>. Erişim Tarihi: 7 Mart 2021

Halsman, P. (1955). *Brigitte Bardot* [Fotoğraf]. <http://philippehalsman.com/?image=jumps>. Erişim Tarihi: 7 Mart 2021

Halsman, P. (1958). *Windsor Dükü ve Düşesi* [Fotoğraf]. <https://tr.pinterest.com/pin/539939442825680337/>. Erişim Tarihi: 7 Mart 2021

Halsman, P. (1958). *Aldous Huxley* [Fotoğraf]. <https://www.vintag.es/2011/10/jumpology-by-philippe-halsman.html>. Erişim Tarihi: 8 Mart 2021

Halsman, P. (1958). *Prof. J. Robert Oppenheimer* [Fotoğraf]. <https://tr.pinterest.com/pin/539939442825680337/>. Erişim Tarihi: 7 Mart 2021

Halsman, P. (1959). *Marilyn Monroe* [Fotoğraf]. <http://philippehalsman.com/?publication=magazine-covers>. Erişim Tarihi: 7 Mart 2021

Halsman, P. (1959). *Richard Nixon* [Fotoğraf]. <http://philippehalsman.com/?image=jumps>. Erişim Tarihi: 7 Mart 2021

Halsman, P. (1959). *Adam Clayton Powell* [Fotoğraf]. <https://www.vintag.es/2011/10/jumpology-by-philippe-halsman.html>. Erişim Tarihi: 7 Mart 2021

Halsman, P. (1962). *Alfred Hitchcock* [Fotoğraf]. <http://philippehalsman.com/?image=iconic-images>. Erişim Tarihi: 7 Mart 2021

Halsman, P. (1963). *Halsman on the Creation of Photographic Ideas (Third Printing)*, New York: A. S. Barnes.

Le Breton, D. (2018). *Yüz Üzerine Antropolojik Bir Deneme* (Çev. O. Türkay). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Luhring, B. (2002). *Philippe Halsman: Dali Atomicus*. <https://web.archive.org/web/20090903050554/http://www.luhring-design.com/information/essays/dali-atomicus/philippe-halsman.html>. Erişim Tarihi: 4 Mart 2021

Neret, G. (1997). *Öncü Ressamlar Dali* (Çev. A. Antmen). İstanbul: ABC.

Paglia, C. (2014). *Cinsel Kimlikler* (Çev. F. Demirci ve A. Hazaryan). Ankara: Epos.

Panzer, M. (____). *Philippe Halsman: A Retrospective*. <https://npg.si.edu/exh/halsman/intro.htm>. Erişim Tarihi: 7 Mart 2021

Philippe Halsman Archive (2015). Halsman. <http://philippehalsman.com/halsman/>. Erişim Tarihi: 5 Mart 2021

Ross, J. (2020). Philippe Halsman: Early Contributor to the Surrealist Photography Movement. *The Collector*. <https://www.thecollector.com/philippe-halsman/>. Erişim Tarihi: 4 Mart 2021

Sanata Başla (2014, Kasım). Atomsal Leda "Leda Atomica"- Dali. <https://www.sanatabasla.com/2014/11/atomsal-leda-leda-atomica-dali/> Erişim Tarihi: 4 Mart 2021

Time 100 Photos. (____). Dali Atomicus-Philippe Halsman. <http://100photos.time.com/photos/philippe-halsman-dali-atomicus>. Erişim Tarihi: 3 Mart 2021

Tulgar, A. (2007). Philippe Halsman Yıldızın Işık Meselesi. *Fotoğrafevi İz Dergisi*, No: 9, 2007/3, 38-51.

Versluis, M. (2013). High-speed imaging in fluids. *Experiments in Fluids*, 54(2). https://www.researchgate.net/publication/257403646_High-speed_imaging_in_fluids#fullTextFileContent. Erişim Tarihi: 3 Mart 2021

Literatürde Olmayan Bir Tabloda Ming Halısı ve Ming Halıları

Geliş Tarihi/Received: 18.01.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 19.08.2021
DOI: 10.46372/arts.954106

Dr. Öğr. Üyesi Servet Senem UĞURLU
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
GSF, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
senem-ugurlu@windowslive.com
ORCID: 0000-0003-2307-9623

ÖZ

14.-15. yüzyıllarda Anadolu'da dokunmuş hayvan motifli halılar, birçok araştırmacının dikkatini çekmektedir. Bu dönemde Anadolu'da farklı motifler ve desen kompozisyonlarında oluşturulmuş halılar dokunmuştur. Halı ortalarındaki desen kompozisyonları; kare, eşkenar dörtgen, sekizgen, üçgen gibi belirli geometrik şekillerle oluşturulmuştur. Bölümler içinde stilize edilmiş sembolik halde mitolojik değerler taşıyan hayvan motifleri kullanılmıştır. Dört yöne ihraç edildiği bilinen hayvan motifli Anadolu halıları, Batı sanatında ve öncelikle İtalyan ressamın tablolarında 14. yüzyıl başından itibaren görülmektedir. Bu halılar özellikle Sienalı ve Floransalı ressamın tablolarında resimlenmiştir. 14. yüzyıl sonu-15. yüzyıl Anadolu halıları arasında öne çıkan önemli, ünlü ve karakteristik özellikler içeren halılar vardır. En ünlüsü Wilhelm von Bode tarafından Berlin İslam Eserleri Müzesi'ne satın alınan Ejderha ve Anka kuşu motifli halı'dır. Bu halı, Anadolu Beylikleri Dönemi hayvan motifli halıları içinde en iyi korunmuş tek örnektir. 1905 yılında Martin'in Konya'daki Alaeddin Camisinde 13. yüzyıl Selçuklu halılarını keşfine kadar, Ming halısı dünyanın en eski halısı olarak tanıtılmıştır. Kurt Erdmann, Batılı ressamın tablolarındaki halı tasvirlerinden yararlanarak halıların tarihlerinin belirleneceğini öne sürmüştü, Wilhelm von Bode İtalya'dan satın aldığı Ming halısının tarihini bu yöntemle bulmuştur. Bu halı, ilk önce Bode halısı, daha sonrasında ise Ming halısı olarak isimlendirilmiştir. Bu çalışmada, Ming halısı yeni bilgilerle incelenerek tipolojik ve ikonografik olarak açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: ming halısı, ejderha, anka kuşu, tasarım, halı, tablo

Uğurlu, S. (2021). Literatürde Olmayan Bir Tabloda Ming Halısı ve Ming Halıları.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 6, 329-357.

The Ming Carpet on the An Unmentioned Painting in Turkish Carpets and Ming Carpets

ABSTRACT

In the 14th-15th centuries carpets with animal motifs woven in Anatolia attract the attention of many researchers. In this period, carpets created with different motifs and pattern compositions were woven in Anatolia. Pattern compositions in the middle of the carpet; It was created with certain geometric shapes such as square, rhombus, octagon, triangle. Animal motifs with mythological values in stylized symbolic form were used within the sections. Anatolian carpets with animal motifs, known to be exported in four directions, have been seen in Western art and primarily in the paintings of Italian painters since the beginning of the 14th century. These carpets are especially portrayed in the paintings of Siena and Florentine painters. Among at the end of 14th century – the beginning of 15th the Anatolian carpets, there are carpets with important, famous and characteristic features. The most famous is the dragon and phoenix motif carpet purchased by Wilhelm von Bode to the Berlin Museum of Islamic Art. This carpet is the best-preserved example among the animal motif carpets of the Anatolian Principalities Period. The Ming carpet was promoted as the world's oldest carpet until 1905 when Martin discovered 13th century Seljuk carpets at the Alaeddin Mosque in Konya. Kurt Erdmann claimed that the dates of the carpets would be determined by using the carpet depictions in the paintings of Western painters, and Wilhelm von Bode found the date of the Ming carpet she bought from Italy with this method. This carpet was first named as Bode carpet and later as Ming carpet. In this research, the Ming carpet will be examined with new information and explained typologically and iconographically.

Keywords: ming carpet, dragon, phoenix, design, carpet, painting

GİRİŞ

Türk halıları hakkında yapılan araştırmalarla her geçen gün konuyla ilgili bilgi ve örnekler artmaktadır. "Bu çalışmalar bugün bazı sahalarda öylesine ilerledi ki artık halıların gelişmesini ana hatlarıyla görebilecek haldeyiz. Ama yine de bazı meseleler cevapsız kalmış bulunuyor. Bilhassa Türk halıları bahsinde bilmediğimiz pek çok şeyler vardır" (Erdmann, ____, s. 83).

Türk Halıcılığı hakkında ilk araştırmalar, 19. yüzyılın son çeyreğinde, Batı Avrupalı ve Kuzey Amerikalı araştırmacılar tarafından Doğu halıları ve halıcılık hakkında bilimsel araştırmalar ile başlamıştır. Bu sürecin sonunda toplanan ve satın alınan halılar, tasnif edilerek belgelenmişlerdir. Batılı araştırmacıların dikkatini önceleri İran halıları çekmiş ve bu halı desenlerinin İran minyatürleri etkisinde olduğunu fark etmişlerdir. Kurt Erdmann, İran ve Türk halılarını karşılaştırdığında, Türk halılarının gelişmesinin daha istikrarlı olduğunu belirtmiştir (Erdmann, ____, s. 83-84-85). Batılı araştırmacılar, Anadolu'daki Yörük ve Türkmenlerin minimalist yaşamda dokudukları halıları gördükten sonra, Anadolu halılarının sanatsal açıdan özgün olduklarını görmüş ve araştırmalarını Anadolu'ya yönlendirmişlerdir.

14.-15. yüzyıllarda Anadolu'da dokunmuş halılarda temel olarak hayvan motifleri kullanılmıştır. Türk halıcılığının önemli bir grubunu oluşturan hayvan motifli halıların farklı örnekleri, dünyada çeşitli müze ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır. Fustat (Eski Kahire) ve Doğu Türkistan'da Lop Gölü batısındaki Lou-Lan'da bulunan halı parçaları örnekleri ile hayvan motifli halı grubunun örnek sayısı artmıştır (Aslanapa, 2005, s. 19-24).

Araştırmanın amacı; Ming halısının resmedildiği bir tablo, Ming halısı ve çeşitli örnekleri ile bu halının motif- desen özelliklerini içermektedir. Ming halısı ile bağlantılı iki tablo incelenecek ve literatürde olmayan Ming halısıyla ilgili bir tablo hakkında bilgi verilecektir. 14.-15. yüzyıl hayvan motifli Anadolu halıları hakkında verilen bilgiler doğrultusunda, Ming halısının tipolojik ve ikonografik bağlantıları incelenecektir. Ayrıca Berlin İslam Sanatları Müzesi koleksiyonundaki Ming halısı örneğinin yanı sıra Fustat'ta bulunmuş halı parçası ile Berlin ve Basel'de korunan toplam üç farklı Ming halısı parçalarından bahsedilecektir. Ming halısının desen kompozisyonları ile motiflerin desen kompozisyonundaki dağılımı el çizimleri yapılacak ve olası desen kompozisyon sistemi çeşitliliği hakkında bilgi verilecektir.

Araştırma kapsamı; ulaşılabilen yerli ve yabancı kaynaklardaki bilgiler ile

öncelikle literatürde olmayan Ming halısının resmedildiği bir tablo, Berlin İslam Sanatları Müzesi koleksiyonundaki 14. yüzyıl Ejder ve Anka kuşu motifli Anadolu halısı ile dünyada farklı koleksiyonlarda bulunan üç farklı Ming halısı parçalarını içermektedir.

Araştırmada, nitel araştırma türlerinden ilişki araştırma yöntemi kullanılmıştır. Ming halısı ve Ming halısının resmedildiği tablolar araştırılmış, halı ve literatürde olmayan bir tablo arasında ilişki araştırılmıştır. Berlin İslam Sanatları Müzesi koleksiyonunda çekilen görsellerinden yararlanılarak Ming halısının restitüsyonu yapılmış, günümüze eksik parça olarak ulaşılmış halının tasarım önerisi sunulmuştur.

BULGULAR VE TARTIŞMA

Bu araştırma konusu kapsamında Ming halısının resmedildiği bilinen tabloların yanı sıra literatürde olmayan bir tablo tespit edilmiştir. Berlin İslam Sanatları Müzesi koleksiyonunda korunan Ming halısına ek olarak farklı müze ve koleksiyonlarda bulunan üç adet Ming halısı parçası hakkında araştırma yapılarak incelenmiştir. Günümüze ulaşan tablolarında Ming halılarını resmeden Batılı ressamın İtalyanlar olduğu görülmüştür. Ming halısının ilk olarak Roma'da bir antikacıda Wilhelm von Bode tarafından keşfedildiği, motif ve desen kompozisyonunu ilginç bulduğundan Berlin İslam Sanatları Müzesi koleksiyonuna dahil edilmesi için satın aldığı bilinmektedir. Ming halılarında Ejderha ve Anka kuşunun savaşı betimlenmiştir. Halıların orta zeminlerinin renginin daima sarı renkte olduğu görülmüştür. Halı motiflerinde kullanılan renkler ise özellikle kırmızı, koyu mavi /lacivert, beyaz, siyah gibi renklerdir.

Bu araştırma, literatürde olmayan Ming halısının resmedildiği bir tablonun incelenmesi ve literatüre kazandırılması için yapılmıştır. Araştırma, eski ve yeni bilgilerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş ve hayvan motifli halılar ile Ming halısı hakkında yeni bilgilere yönelik çalışılmıştır.

14.-15. Yüzyılda Anadolu'da Tarihsel Süreç

Anadolu Selçukluları döneminde Alaaddin Keykubat, 1220 yılında Venedikliler ile anlaşma yapmış ve onlara yasal özerklikler tanımıştır. 1255 yılında Venediklilerin İskenderiye ve Antalya arasında bağ kurmaları sonucunda Antalya limanı kurulmuştur (Cahen, 1994, s. 169). 13. yüzyılın ilk çeyreğinde Türkistan ve İran'ı istila eden Moğollar, kısa süre içerisinde Anadolu Selçukluları için doğudan

gelen bir tehlike olmuştur. 1243'te Köseadağ Savaşı ile Moğollar tarafından bozguna uğrayan Anadolu Selçukluları, savaş sonrasında sosyal, siyasal ve ekonomik kaynakları sömürülen bir ülke haline gelmiştir (Ersan ve Alican, 2014, s. 16). Anadolu Selçuklu toprakları, Moğol valiler tarafından 13. yüzyılın sonuna kadar yönetilmiştir. Bu dönemde Moğollar Anadolu'da mevcut olmalarına karşın neredeyse görünmez haldedir (Faroqhi, 2018, s. 83). Anadolu'daki Moğol egemenliğinin son döneminde, Anadolu Türk Beylikleri kurulmaya başlamıştır.

Anadolu Beylikleri, Anadolu'nun her tarafında bağımsız ya da yarı bağımsız güçlü duruşları ile dikkat çekmiş ve Anadolu'yu sosyal, siyasal, ekonomik, mimari yönlerden kalkındırmışlardır (Werner, 2014, s. 80). Bunların başında ise Oğuz boylarından olan Yörük ve Türkmenlerin dokudukları halı ve kilimler önemli bir yer tutmaktadır. Marco Polo, Anadolu Türkmenleri tarafından dokunan Selçuklu halılarını dikkat çekici değerinde bularak bahsetmiştir (Schmidt, 1958, s. 74-75). Anadolu Selçukluları, Türkmen beylerinin yüksek güç ve gayretleri ile kalkınmış ve 14. yüzyılda yetmiş-seksen sene kadar bir refah oluşmuştur (Uzunçarşılı, 1988, s. 256). Moğolların Anadolu Beylikleri ile arası oldukça iyi olmuştur. Ayrıca bu dönemde Anadolu Beylikleri toplumunda hoşgörü ve düzenin arttığı görülmektedir. Anadolu Selçuklularının özellikle önem verdiği yabancılarla ticaret bağlantıları, Anadolu Beylikleri döneminde de artarak devam etmiş, Anadolu'dan yurtdışına ihraç edilen halı ve kilim gibi dokumalar Anadolu Beylikleri döneminde de önemini korumuştur. Bu dönemin Anadolu halıları prestij ve zenginlik göstergesi nadir eserler olarak kabul edildiği için, "Avrupa'da 'deniz aşırı halılar' diye anılmış, değerlerini belirlemede başka bir mahreç isim aranmamıştır" (Uzunçarşılı, 1988, s. 252). 14. yüzyıl sonundan 15. yüzyıl başına kadar olan süreçte, veba salgını nedeniyle Anadolu'daki nüfusun azaldığı bilinmektedir (Faroqhi, 2018, s. 69). Büyük ihtimalle bu dönemde Anadolu'da halı ticareti yavaşladığı için sınırlı sayıda halı ihracatı yapılmış olduğu düşünülmektedir.

Bu dönemde Anadolu ile ticari ilişkileri olan Avrupalılar; Venedik, Ceneviz, Floransa, Napoli ve Anju hükümetleridir (Uzunçarşılı, 1988, s. 254). Özellikle Floransa, Napoli ve Anju hükümetlerinin Saruhanoğulları, Aydınogulları ve Menteşeoğulları ile ticaret bağlantıları vardır. Bu nedenle bu devletlerin Bursa'da ve ticaret yaptıkları Batı Anadolu Beyliklerinin şehirlerinde eşya depolarının olduğu bilinmektedir (Uzunçarşılı, 1988, s. 255). Anadolu Selçukluları döneminde Venedikliler, genellikle Karamanoğulları ve Menteşeoğulları Beylikleri ile Akdeniz ve Ege sahillerinden ticaret yapmıştır (Uzunçarşılı, 1988, s. 254). Bu bölgelerde İran'daki Moğol hanedanı olan

İlhanlılar ile Kuzeybatı Anadolu'da ise Osmanlı Beyliği yerel güç haline gelmişlerdir (Ersan ve Alican, 2014, s. 16).

Hayvan Motifli Halılar

Türk Halıcılığında, Anadolu'da 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu halılarından sonra 14.-15. yüzyıllarda hayvan motifli halılar dokunmuştur. Orta Asya bozkır kültürü ile Anadolu'ya gelen Yörük ve Türkmenler, göçebe yaşamlarında geçimlerini hayvancılıkla sağladıkları için doğadaki hayvanlara yabancı değillerdi. Halı ve öykülerinde gerçeküstü varlıklar ile doğada gördükleri hayvanları bir arada motif olarak görselleştirmişlerdir. Ayrıca bu dönemde Moğol saldırılarından kaçan Oğuz boylarının İran ve Kafkasya üzerinden Anadolu'ya göçleri devam etmiştir. Tüm bu göçlerin üzerine ek olarak Timur yönetimindeki Moğollar da işgal etmek için Anadolu'ya gelmişlerdir. Sonuç olarak, bu hareketli dönemde Anadolu'da dokunmuş halıların desenlerinde hayvan motiflerinin çoğaldığı görülmektedir.

Buna ek olarak Bige Çetintürk; yıllardır araştırma yapan Prof. Kurt Erdmann, V. Joseph Mc. Mullan ve Prof. Richard Ettinghausen'in Türk Halıcılığı hakkında şimdiye kadar bilinenlerden başka hiçbir yeni bilgi elde edemediklerini yazmıştır (Çetintürk, 1963, s. 11). Kurt Erdmann bu konuda "Yeni bulgular ve yeni gözlemler, resmi tekrar tekrar değiştirebilir. Oryantal halıyı çok iyi bildiğimizi ve temelde hala onun hakkında çok az şey bildiğimizi düşündüğümüz büyüleyici şey bu" (1966, s. 11) diye görüş bildirmiştir.

Ayrıca yakın dönemde Tibet'te tesadüfen bulunan dört adet hayvan motifli Anadolu halısı vardır. Bu halılar, 14. yüzyıla tarihlenmekte ve günümüzde Heinrich ve Waltraut Kircheim'e ait *Orient Stars (Doğu Yıldızları)* Koleksiyonunda bulunmaktadır (Mills, 1994, s. 25-26). Tibet'te bulunan hayvan motifli halıların Anadolu'da sipariş üzerine dokunduğu ve Anadolu hayvan motifli halılarının erken örneklerinden olduğu kabul edilmektedir. Bu halılar, malzeme, teknik, renk ve desen kompozisyonları ile Anadolu'da dokunmuş Anadolu Selçuklu halılarına benzemektedir. Halılardan alınan parçalara uygulanan Karbon 14 testine göre, bu halıların Anadolu yünü ile dokunmuş olduğu tespit edilmiştir (Ölçer, 1997, s. 16-23).

Hayvan Motifli Halılarda Motif ve Desen Özellikleri

Bu dönemde İtalyan ressamın tablolarında en çok resmedilen halılar; geometrik şekilli bölümlerin içine geometrik olarak stilize edilmiş hayvan motifleri yerleştirilmiştir. Hayvan motifli halılar, Avrupalı ressamın tablolarında genellikle Meryem'in tahtı altında ya da yere serili olarak resmedilmişlerdir. Resimlerdeki halıların bazılarının asıllarına uygun, bazılarının ise desenlerinde değişiklikler vardır. Tablolarda desenlerinde değişik olan bazı halılarda geometrik bölümler tamamen kaldırılarak hayvan motifleri yan yana ya da üst üste raportlanmıştır (Görsel 1). Bu halılarda motif olarak ejder, kuş gibi stilize edilmiş figürler oldukça basit bir şekilde resmedilerek farklı eksenlerde tekrarlandığı görülmektedir. Bazı ressamın tablolarında önden ya da yandan olarak betimlenmiş tek ya da çift başlı kartallar dikkat çekmektedir.

14.-15. yüzyıl Anadolu hayvan motifli halıların desen kompozisyonları incelendiğinde, dönem halıları beş grupta toplanmaktadır:

1. Hayvan motiflerinin tam raport halinde yerleştirilerek oluşturulan desen kompozisyonu (Görsel 1)

2. Halı ortasının kareler ile bölünmesi ve kare içlerine simetrik hayvan motifi yerleştirilerek oluşturulan desen kompozisyonu (Görsel 2)

9.-10. yüzyıl Fustat halı parçalarındaki motif ve desenler, bu gruba örnek olarak verilebilir. Ayrıca bu desen kompozisyonlarında tek ya da çift başlı kartallar ya da tek başına hayvan tasvirleri vardır.

3. Halı ortası iki kareye bölünerek kare içlerine sekizgen, sekizgen içlerine hayat ağacı motifi ile ağaca bakan ya da sırtları dönük halde kuş ya da ejder motifleri yerleştirilerek oluşturulan desen kompozisyonu

Bu desen kompozisyonuna İsveç'teki Marby Kilisesinde bulunduğu için Marby halısı olarak isimlendirilmiş halı örnek olarak verilebilir (Görsel 3). Önemli hayvan motifli Anadolu halılarından olan 109x145 cm boyutlarındaki Marby halısı, İsveç Stockholm'de Museum of National Antiquities'de SHM 17.786 envanter numarası ile kayıtlıdır (Lamm, 1985, s. 47, 78). Aynı desen kompozisyonu sistematığı, 16. yüzyıl erken dönem Osmanlı halılarında da görülmektedir.

4. Halı ortası iki kareye bölünerek kare içlerine sekizgen, sekizgen içlerine altta ejderha üstünde ise Anka kuşu motifleri yerleştirilerek oluşturulan desen kompozisyonu (Görsel 4).

5. Tibet'te Budist tapınağında bulunan karşılıklı olarak yerleştirilmiş hayvan motifi içinde hayvan motifi olan halılar (Görsel 5) .



Görsel 1. Ejderha motifli halı,
Konya Mevlâna Müzesi.
(Aslanapa, 2005: 84)



Görsel 2. Niccolò di Buonaccorso'nun
"Meryem'in Evlenmesi" (1380), National Gallery,
Londra.
(The National Gallery, ___)



Görsel 3. Marby halısı, Museum of
National Antiquities, Stockholm.
(Lamm, 1985: 78)



Görsel 4. Ming /Bode halısı, Museum für
Islamische Kunst, Berlin.
Fotoğraf: Servet Senem Uğurlu, 2019.



Görsel 5. Kirchheim koleksiyonundaki hayvan motifli halı ve halı parçaları.
(Rugkazbah, ___)

Tibet Budist manastırlarının Çin devrim muhafızlarının tahribatı sonrasında, manastırlarda yapılan temizlik sırasında çok sayıda halı manastır yanındaki nehre atılmış, ancak halıların çevredeki dallara takılması ile bazı halılar bulunmuştur. 1990 yılında Nepal'den Londra sanat piyasasına bir grup hayvan motifli halı satışı sunulmuştur. New York Metropolitan Museum tarafından satın alınan bir halının karbon 14 testi sonuçlarına göre, halının tarihi 12.-13. yüzyıl çıkmıştır. Bu halıya benzer bir başka halı tasviri, Londra'daki National Gallery'deki 15. yüzyıl erken dönem Siena Ekolu tablosunda resmedilmiştir. Halının deseni ve resimdeki halı tasvirinin aynı olması oldukça ilginçtir (Aslanapa, 2005, s. 96-106).

Nazan Ölçer'in belirttiğine göre; 1990 yılı sonunda Londra'da antika halı ticareti ile uğraşan bir kişi, elinde Tibet'ten gelen bir halı parçasının olduğunu belirterek Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ne başvuru yapmıştır. Karbon 14 testi sonucunda halı, 13. yüzyıl sonu-14. yüzyıl başına tarihlendirildiği ve malzeme analizlerinin Anadolu yünü kökenli olduğunu belirtmiştir. Eğer Türkiye yurtdışından eser alıyorsa, bu eseri ilk olarak Türkiye'ye teklif edeceğini yazmıştır. Uzun yazışmalar sonucunda dönemin Kültür Bakanlığı bütçesinde yeterli kaynağın olmayışı nedeniyle halı alınamamıştır (1997, s. 20-23). Oktay Aslanapa ise; bu hayvan figürlü halıların 13. yüzyılda dokunduğunu ve Anadolu Selçuklularına ait olduğunu belirtmiştir. (1997, s. 14)

Halıda, Ejder ile Anka Kuşunun savaşı betimlenmiştir. Ayrıca İsviçre'de Basel Völkerkunde Museum'a Fustat'tan gelmiş Ming halısı örneğine benzer bir halı

parçası vardır. Halı parçasının üstündeki motifler, Kurt Erdmann Fustat'tan Ming halı parçasının eksik parçalarından deseninin tamamlanması için yaptığı restitüsyon denemesinde ejder ve Anka kuşunun olduğu sekizgen içindeki motif grubunun, halı eninde 2, boyunda ise 4 kez tekrar ettiğini düşünmüştür. Erdmann, dikdörtgen biçimde olduğunu düşündüğü bu halının büyüklüğünü, 290x360 cm boyutlarını olabileceğini tahmin etmiştir (Aslanapa, 2005, s. 72).

14. yüzyıl sonunda hayvan motifli halılar zenginleşmiş ve çoğalmıştır. Marby halısından sonra 15. yüzyıl ilk yarısına tarihlenen ve desenlerinde hayvan mücadelelerinin olduğu halılar bulunmuştur.

İtalyan Tablolarında Hayvan Motifli Halılar

Hayvan motifli halı grubu ilk olarak Sienalı ve Floransalı İtalyan ressamın tablolarında resmedilmiştir. Tablolardaki ilk halılar, geometrik üslupta stilize edilmiş kuş motiflerinden oluşmaktadır. Bu tabloların sayesinde günümüze ulaşmış çok sayıda halı parçasının tarihlendirilmesi ve gruplandırılması yapılmıştır (Aslanapa, 2005, s. 65). En erken İtalyan resimleri olan bu tablolar, çoğu Siena ve Floransa okullarında Simone Martini ile 1317'de başlamıştır. Bu tarz etkinin ise 15. yüzyıl ortasına kadar devam ettiği görülmektedir. 14. yüzyıl İtalyan tablolarında betimlenen Doğu halıları, ressamlar tarafından belgelenmiştir. Dönemin sanatçıları, Mediciler gibi sanat hamisi ailelerin istekleri doğrultusunda yaptıkları tablolarında, bu halıları resmetmiştir. Doğu halılarında resmedilen motifler, İtalyan süsleme sanatları gelişimine de neden olmuştur. Bazı halılarda geometrik bölümler tamamen kaldırılarak hayvan motifleri tam raportlar halinde olacak biçimde yatay ve dikey doğrultuda raportlanmıştır. Tablolarda geometrik üslupta stilize edilmiş kuş, ejder gibi motifler sıklıkla kullanılmıştır.

Venedik ve Anadolu Selçukluları, 1220 yılında ticari ilişkiler kurmuşlar ve 13. yüzyılda Anadolu'da dokunmuş geometrik motifli halılar dokunarak ihraç edilmiştir. Ünlü gezgin Marco Polo, Konya çevresinde dokunan halıların, dünyanın en güzel ve kaliteli halıları olduğunu yazmıştır (Mack, 2005, s. 128). Bu dönemde Anadolu halıları İtalya'da kraliyet ailesi ve seçkinler için statü simgesi olarak kabul edilmiştir. Lorenzo dei Medici'nin 1492 yılındaki mal varlığı envanter kayıtlarında, değerleri 70 ve 30 florin olan geometrik desenli masa halıları, 60 florin değerinde başka bir geometrik desenli halı; 30 ve 20 florin değerinde Medici hanedan armalı geometrik desenli halılar kaydedilmiş olduğu bilinmektedir (Mack, 2005, s. 126-127).

Tabloların yapılış tarihleri üzerinde olduğu ya da bilindiği için, tarihler sayesinde Doğu halılarının desen değişimleri kolaylıkla gözlemlenmiştir. İtalyan ressamlar tarafından 14. yüzyılda başlayan halıların tabloları resimlenmesi, 16. yüzyıla kadar daha da artmıştır. İtalyan resim üslubundaki bu değişim, geometrik desenli yüksek kaliteli halıların İtalya'ya ihracı ve zenginlerin gösteriş, saygınlık, prestij için lüks evlerine satın aldıkları halılar ile bağlantılıdır.

Ming Halılarının Resimlendiği Tablolar

Ejderha ve Anka kuşu mücadelesi halıları; İtalyan ressam Domenico di Bartolo'nun *Bulunan Çocukların Kabul Edilişi ve Evlendirilişi* freski ile İtalyan Rönesansı'nın gotik ressamı Bartolomea degli Eri *Vincent Ferrer Hayatından Sahne: Deli Annesi Tarafından Parçalanmış ve Kızartılmış Çocuğun Resüsitasyonu* isimli tablolarında resmedilmiştir.

İtalyan ressam Domenico di Bartolo'nun Siena'da Santa Maria della Scala Hastanesi Şapeli *Bulunan Çocukların Kabul Edilişi ve Evlendirilişi* (1441-1442) freskinde tasvirlenen motif, Ming halısındaki ejderha ve Anka motiflerine benzemektedir ve sekizgen içerisindeki motif grubu halının eninde iki kez tekrar ettiği görülmektedir (Görsel 6, Görsel 7).

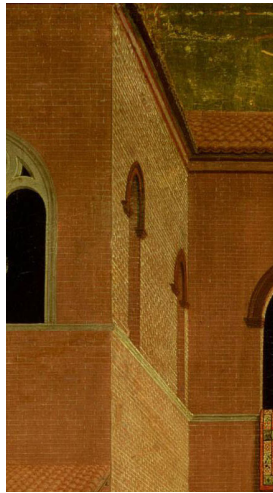


Görsel 6. Domenico di Bartolo, "Bulunan Çocukların Kabul Edilişi ve Evlendirilişi" (1441-1442) freski, Fotoğraf: Raffaele Pagani, Oppadale S. M. Della Scala. (Flickr, 23 Ağustos 2016)

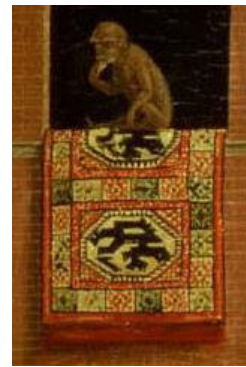


Görsel 7. Domenico di Bartolo'nun "Bulunan Çocukların Kabul Edilişi ve Evlendirilişi" adlı tablonun ayrıntısında Ming halısı. Fotoğraf: Raffaele Pagani, Oppadale S. M. Della Scala. (Flickr, 23 Ağustos 2016)

İtalyan ressam Bartolomea degli Eri tarafından yapılan ve 1450-1475 yılları arasında tarihlenen 60,5x35,5 cm boyutlarında bu tablo, Avusturya'nın Viyana kentindeki Kunsthistorisches Museum Wien Gemäldegalerie'de GG_6696 envanter numarası ile kayıtlıdır. Türkçe kaynaklara Aziz Vincent Ferrer Efsanesi'nden Bir Sahne ismi ile geçmiştir. Oysa tablonun asıl adının, Vincent Ferrer Hayatından Sahne: Deli Annesi Tarafından Parçalanmış ve Kızartılmış Çocuğun Resüsitasyonu olduğu tespit edilmiştir (Kultur Pool, ____).



Görsel 8. Ressam Bartolomeo degli Eri'nin "Vincent Ferrer Hayatından Sahne: Deli Annesi Tarafından Parçalanmış ve Kızartılmış Çocuğun Resüsitasyonu" tablosu. (Kultur Pool, ____)



Görsel 9. Ressam Bartolomeo degli Eri'nin "Vincent Ferrer Hayatından Sahne: Deli Annesi Tarafından Parçalanmış ve Kızartılmış Çocuğun Resüsitasyonu" adlı tablosundan ayrıntı. (Kultur Pool, ____)

Türk Halıcılığında Bahsedilmemiş Yeni Bir Tablo: *St. Thomas Aquinas'ın*

Bebekliği

İlk olarak İtalyan ressamlar Domenico di Bartolo ve Bartolomea degli Erri'nin Ming halısıyla ilgili başka resimlerinin olabileceği düşüncesi ve varsayımından hareket edilerek iz sürülmüş, bu ressamların elektronik ortamda erişilen müze ve özel koleksiyonlardaki tabloları taranarak incelenmiştir. Türk Halıcılığında şimdiye kadar bahsedilmemiş Ming halısıyla ilgili üçüncü tablo bulunmuştur.

Tüm bu bilgilere ek olarak, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz tarafından 1929 yılında basılmış *Jarbuch der Preussischen Kunstsammlungen* adlı müze kitabında, Kurt Erdmann'ın *Orientalische Tierteppiche auf Bildern des XIV. und XV. Jahrhunderts* başlıklı 38 sayfadan oluşan bir kitap bölümü vardır. Bu kitap bölümünde, sayfa 284'te bulunan 33 numaralı görseldeki tablonun açıklaması olarak "Baldovinetti, Madonna, Jarves Collection, New Haven" yazılmıştır (Erdmann, 1929, s. 284). Bu açıklamanın yanlışlıkla yazıldığı düşünülmektedir.

İtalya'nın Modena şehrindeki San Domenico Kilisesi için, Bartolomeo degli Erri tarafından tahmini olarak 1470 yılında yapılmış panel üzerine tempera ve altın ile resimlenmiş, 32,7 x 44 cm boyutlarındaki tablo, San Domenico Kilisesinde St. Thomas Aquinas'a adanmış 15. yüzyıl sunağındaki muhtemelen dokuz sahneden oluşan bir grup resmin parçasıdır. Bu resim grubu, Bartolomeo degli Erri (Modena, 1447-1482) ve ağabeyi Agnolo degli Erri (1440-1482) tarafından yapılmıştır. Kilise 1708 yılında yıkıldıktan sonra yeniden inşa edilirken, resimlerin o dönemde farklı yerlere dağılmış olduğu anlaşılmaktadır (Wikiwand, ___).

Resimler önceleri İtalya Toskana bölgesi Floransa kentinde J. J. Jarves Koleksiyonu'nda iken günümüzde Amerika Birleşik Devletleri Connecticut Eyaleti, New Haven'daki Yale Üniversitesi Sanat Galerisi'ndedir. Araştırma sırasında, Bartolomeo degli Erri'nin *St. Thomas Aquinas'ın Bebekliği* adlı tablosu ile ilgili ilk görsel, ressam Bartolomeo degli Erri ve Agnolo degli Erri kardeşler tarafından yapılmış 1470 tarihli *St. Thomas Aquinas'ın Çocukluğu* adlı tablonun ayrıntısıdır (*Görsel 10, Görsel 11*). Adı geçen tablo, İtalya'da Federico Zeri Vakfı tarafından Zeri & LODE Projesi ile PHAROS uluslararası fotoğraf arşivleri konsorsiyumu bağlamında Bologna'daki Fondazione Federico Zeri Üniversitesi Fotoğraf Kütüphanesi Kataloğunda siyah-beyaz fotoğraf halinde olduğu görülmüş, renkli fotoğrafı ise Bartolomeo degli Erri'nin *St. Thomas Aquinas'ın Bebekliği* tablosu, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi'nin 1871.41 no.lu envanterinde bulunmuştur (Wikimedia Commons, 18 Şubat 2018).



Görsel 10. "St. Thomas Aquinas'ın bebekliği", Bartolomeo degli Erri ve Agnolo degli Erri, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, Envanter No: 1871.41. (Wikimedia Commons, 18 Şubat 2018)



Görsel 11. Bartolomeo degli Erri'nin "St Thomas Aquinas'ın Bebekliği" adlı tablosunun ayrıntısı. (Wikimedia Commons, 18 Şubat 2018)

Bu tabloda resimlenen halının ortasında sekizgen içerisinde ejderha ve Anka kuşunun olduğu (Görsel 9) ve geniş kenarsuyunda İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi koleksiyonunda bulunan 365 envanter numaralı Batı Anadolu Bergama halısının (Turkish Republic Ministry of State - Ministry of Culture, 1992, s. 0012) ortasındaki elibelinde motiflerinin olduğu motif grubu görülmektedir (Görsel 11, Görsel 12, Görsel 13).



Görsel 12. Bergama halısı, Türk ve İslam Eserleri Müzesi
(Turkish Republic Ministry of State - Ministry of Culture, 1992: 0012)



Görsel 13. Bergama halısındaki Elibelinde motifi, (Turkish Republic Ministry of State - Ministry of Culture, 1992: 0012)

Ming Halısı

Orta İtalya'da bir kilisede bulunan ve Roma'da bir antikacıya satılan Ming halısı, 1890 yılında Alman Wilhelm von Bode tarafından müze için satın alınarak (Enderlein, 1995, s. 23; Beselin, 2011, s. 46) Berlin İslam Sanatları Müzesi'ne bağışlanmıştır (Enderlein, 1995, s. 23). Ming halısı, Wilhelm von Bode tarafından bulunduğu için, öncelikle "Bode halısı" olarak isimlendirilmiş ve tanınmıştır. Ming halısı, 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu halıları ile M.Ö. 4. yüzyıl Pazırık halısının keşfine kadar "dünyanın en eski halısı" olarak tanıtılarak sergilenmiştir (Aslanapa, 2005, s. 71).

Hayvan motifli Anadolu halıları grubunda en sağlam kalmış halıdır. Ming halısı, Almanya Berlin'de Pergamonmuseum'un İslam Sanatı Müzesinde, 1865 yılında oluşturulan koleksiyonun içerisindeydi. 1906 yılında İslam Bölümü'ne devredildiğinde, Ming halısının Kunstgewerbemuseum'daki envanter numarası KGM 1886.603'tür. İkinci Dünya Savaşı sırasında bombalanan ve büyük zarar gören müzenin restorasyonu çok uzun süre devam etmiştir. Galeri, 2018 yılının Ekim ayı sonunda yeni haliyle ziyarete açılmıştır (Hali, 7 Ocak 2019).

Anadolu'da dokunmuş olduğu bilinen Ming halısı, günümüzde Museum für Islamische Kunst-Staatliche Museen zu Berlin (Berlin İslam Sanatları Müzesi)

Koleksiyonunda, müze bilgilerine göre 15.-16. yüzyıllara tarihlendirilmekte ve müzede I.4 envanter numarasıyla kayıtlı olarak korunmakta ve sergilenmektedir. Müze kayıtlarına göre; kalitesi 22x26 ilme/dm² olan halının boyutları 91x164 cm'dir. Halının çözgü, atkı ve ilmelerinde malzeme olarak yün kullanılmıştır. Ming halısı, Türk ilmesi ile dokunmuştur (Görsel 14). 1999 yılında yapılan radyokarbon / karbon 14 testine göre halı parçası 1486-1645 yıllarına tarihlendiği bilinmektedir (Beselin, 2018, s. 50).

Berlin Kunstgewerbemuseum koleksiyondaki önemli halıların çoğu, 1872-1892 yılları arasında Julius Lessing ile Wilhelm von Bode tarafından toparlanmıştır. Halılar, önceleri Kunstgewerbe Museum ile Wilhelm von Bode'nin özel koleksiyonunda korunmuştur (Kröger, 2007, s. 113). 1906'te Wilhelm von Bode özel koleksiyonundan yaklaşık 20 halıyı Berlin İslam Eserleri Müzesi'ne sunmuştur. Müze ve koleksiyonlardaki halılar ne kadar sağlam görünseler de günümüze ulaşmaları çoğunlukla tesadüfler sayesinde olmuştur. Bode ve Lessing koleksiyon halılarını satın alırken belirli bir plana göre yapmamış, pazarda denk gelen fırsatlara göre ilginç ve nadir Türk halılarını gördüklerinde satın almışlardır (Faroqhi, 2018, s. 77). Motif ve desen kompozisyonlarına dikkat ederek ilginç buldukları halıları, ne olduklarını bilmeseler bile almayı tercih etmişlerdir. Bazı halıların desenlerinin tablo ve fresklerde resmedilmiş olduklarını fark ettikleri için halıların ne zaman dokunmuş olabileceklerini tahmin etmişlerdir. Bütün haldeki halıları satın almalarının yanı sıra halı parçalarını da satın aldıkları görülmektedir. Kullandıkları bu yöntem, araştırmacılar tarafından "Berlin Okulu" adı verilmiştir (Kröger, 2007, s. 118). Lessing'in İstanbul, İtalya ve Almanya'dan, Bode'nin ise genellikle İtalya'dan özellikle Floransa ve Roma şehirlerinden halı satın aldığı düşünülmektedir. Bode'nin Floransa'da resim ve heykel konusunda güvenilir bir kaynak olan Stefano Bardini'nin yardımıyla halı satın aldığı, Floransa'da A. Salvadori'nin, Venedik'te ise Carl Zuber'in müşterisi olduğu bilinmektedir (Kröger, 2007, s. 118).

Ming halısının desen kompozisyonu incelendiğinde; halı ortası iki kare alana bölünmüştür. Karelerin içerisinde bulunan sekizgen şekil içerisinde Ejderha ve Anka kuşu mücadelesi geometrik olarak stilize edilmiş motifler olarak görselleştirilmiştir. Halıda üstteki kare alanın alttakine göre daha basık dokunduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra halının sağ tarafında dikey bordürler eksiktir.



Görsel 14. Ming (Bode / Ejder ve Anka Kuşu motifli) halı, Berlin İslam Sanatları Müzesi, Envanter No: I.4. (Fotoğraf: Servet Senem Uğurlu, 2019)

Michael Franses, Ming halısı hakkında düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: Wilhelm von Bode; Ming halısının dikey bordürlerinden birinin kaybolduğu ve parça halinde olduğu için; bu halının iki kareden mi yoksa daha büyük bir halının parçası mı olduğu hakkında kesin bir sonuca varamamıştır. Ayrıca "S" motifli bordür iki kare arasında devam ederek iç bordürü oluşturuyorsa, o zaman halı daha büyük bir halının bir bölümü olabilir diye düşünmüştür. Halı incelediğinde ise, halının desen kompozisyonunun iki tekrardan oluştuğu görülmektedir (2007, s. 45-48) diye görüş bildirmiştir.

Michael Franses, Ming halısının deseninden iki örnek daha olduğunu belirtmiştir. İlk örnek, İtalya'da özel bir koleksiyonda (Görsel 15) ve Ming halısı ile karşılaştırıldığında anlaşılabilir (2007, s. 45).

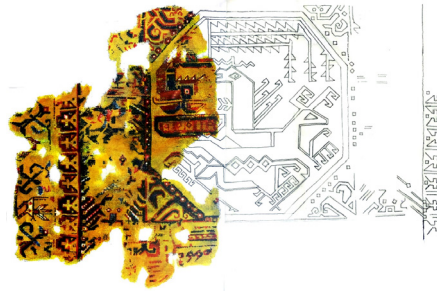
Oktay Aslanapa, Kahire antika pazarında bulunan bu halı parçasının bordürlerinin kufi benzeri ve orta deseninin Ming halısına benzediğinden ve Kurt Erdmann'ın bu halı parçasını tamamlama denemesi (Çizim) yaptığından

bahsetmiştir (1987, s. 40-41). Anadolu'da dokunmuş olduğu tespit edilen bu halı parçası, 14. yüzyıl erken dönemine ait olup 48x66 cm boyutlarındadır. Ejderha ve Anka motifli bu halı parçası Sotheby's New York'ta 17 Eylül 1992 tarihinde tahminen 10.000-20.000 Amerikan doları başlangıç fiyatıyla açık arttırmaya girmiş (Marketplace News, 1992, s. 162-163) ve 68.750 Amerikan dolarına satılmıştır (Rugtracker, 27 Ocak 2021). Araştırmadaki halı parçasının restitüsyon eskizi ise yazar tarafından yapılmıştır.



Çizim 1. Kahire'de bulunan Ming halısı parçasının Kurt Erdmann tarafından restitüsyon denemesi (Kaynak: Aslanapa, 1987, 41)

Görsel 15. Kahire antika pazarı bulunan kufi yazı benzeri bordürlü Ming halı parçası. rugtracker.com/2021/01/ (Erişim tarihi: 06 Haziran 2021)



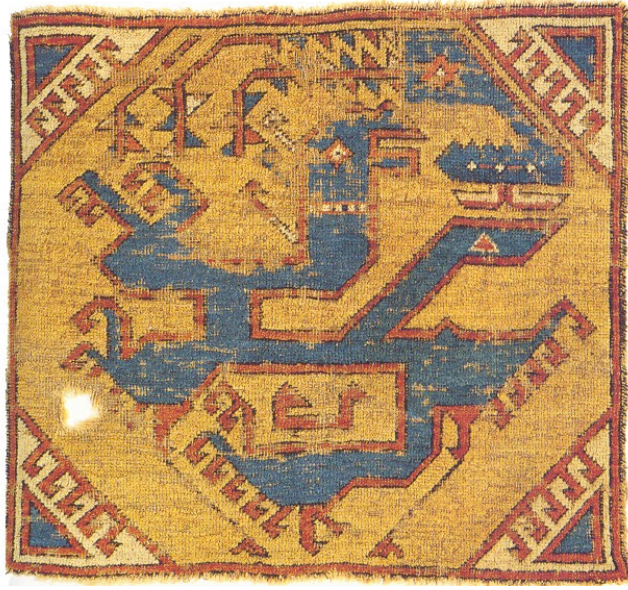
Çizim 2. Kahire'de bulunan Ming halısı parçasının restitüsyon denemesi. (Çizim: Servet Senem Uğurlu, 2021)

Michael Franses'e göre ikinci örnek ise, İsviçre Basel eski adıyla Wölkerkunde Museum yeni adıyla Museum der Kulturen Basel'de korunmakta olup küçük bir parça halindedir (Görsel 16). Bu parçanın Fustat'tan geldiği bilinmektedir. Museum der Kulturen Basel'deki bu parça ile Ming halısı karşılaştırıldığında, Ming halısı parçası olduğu kolaylıkla anlaşılmaktadır (Aslanapa, 2005, s. 72; Franses, 2007, s. 45).



Görsel 16. Basel Wölkerkunde Museum'da bulunan Ming halısı parçası.
(Rugtracker, 27 Ocak 2021)

Tüm bunlara ek olarak, daha önce bahsedilmemiş bir Ming halısı parçası örneği daha bulunmaktadır (Görsel 17). Bu halının Almanya Berlin'de bulunduğu ve 1980'li yıllarda saldırıya uğrayan bir Ming halısı parçası olduğu bilinmektedir (web 6).



Görsel 17. Berlin'de bulunan ve 1980'li yıllarda saldırıya uğrayan Ming halısı parçası.
(Rugtracker, 27 Ocak 2021)

Bu halıda tespit ettiğim en önemli özellik; diğerlerinden farklı olarak Anka kuşunun gövdesindeki altı köşeli yıldız motifidir (Görsel 17, Görsel 18). Ayrıca Ejderha ve Anka kuşu mücadelesi, diğer Ming halıları ile karşılaştırıldığında, ayna simetrisinde dokunmuş olduğu görülür.



Görsel 18. Görsel 16'daki Berlin'de bulunan Ming halı parçasının Anka kuşu ayrıntısı ve gövde içerisinde görülen altı köşeli yıldız motifi. (Rugtracker, 27 Ocak 2021)

Ming Halısının Motifleri

Ming halısının ikonografik ve görsel tasarım disiplinleri altında incelenmesi ve değerlendirilmesi, 14.-15. yüzyıl Anadolu hayvan motifli halılarda kullanılan üslubun

anlaşılmasında önemli bilgiler içermektedir. Hayvan üslubu ikonografisi; belirli hayvan mücadeleleri, önemli saldırı hareketlerinin betimlenmesi ve figürlerin anlamları ile oluşturulmuştur.

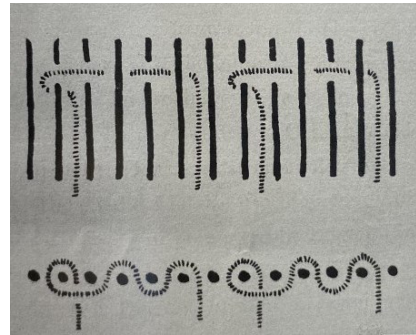
Hayvan figürlü halılar kronolojik olarak incelendiğinde; halılar üzerinde kullanılan hayvanların önceleri barışık daha sonra ise kavga eder biçimde olduğu görülmektedir. Anadolu'nun siyasi durumuyla ilgili barış, kavga ve kargaşa durumunun halılara eklenmiş olduğunu ilk fark eden Kurt Erdmann olmuştur (Aslanapa, 2005, s. 65).

Ming halısının tasarımı geometrik temellerle oluşturulmuştur. Bu tasarımın izleri, Anadolu'daki kırsal kesim halı ve kilimleri ile son dönemlere kadar devam etmiştir. Halıdaki tasarım, arabesk çizimlerdeki geometriden çok farklıdır. Halı tamamen asimetrik tasarımla oluşturulmuştur. Ming halısının başka ve benzer örnekleri araştırılarak makaleye eklenmiştir.

Yabancı araştırmacıların dikkatini çeken, Ming halısı sırtında / arkasında halı sıraları arasına 6 santimetrelilik aralıklarla, beş çözüğü üzerine, kırmızı renkte yün iplikle bir ilme geçirildiği görülmektedir (Görsel 19, Çizim 3). Tespit ettikleri bu özelliği müze uzmanları, dokumacının günlük çalışmasıyla ilgili bir işaret olduğunu düşünmüşlerdir. Aynı işaretlemelerin, Marby halısında da mevcut olduğu bilinmektedir (Beselin, 2018, s. 50-53). Atölye halıcılığında dokuyucunun günlük performansını belirlemek için, nişan adı verilen bu işaretlemeler yapılmaktadır. Bu işaretler, Ming halısının atölye tipi üretimle dokunduğunu göstermektedir. Birden fazla dokumacının bu halıda çalıştığını kanıtlamaktadır.

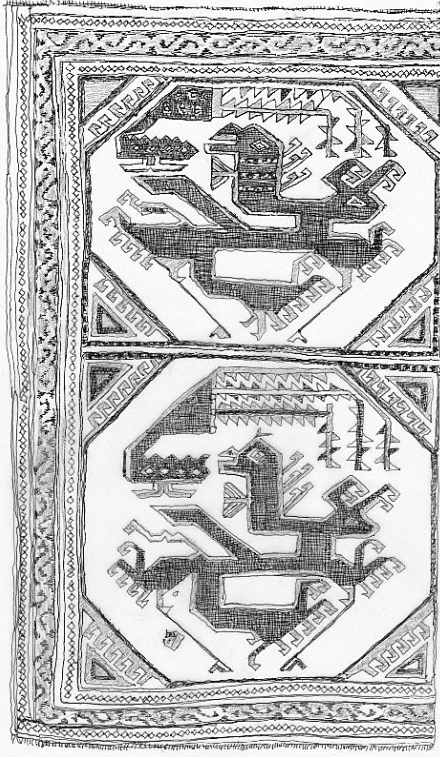


Görsel 19. Ming halısının sırtındaki kırmızı renkli nişan iplikleri, (Beselin, 2018: 53)

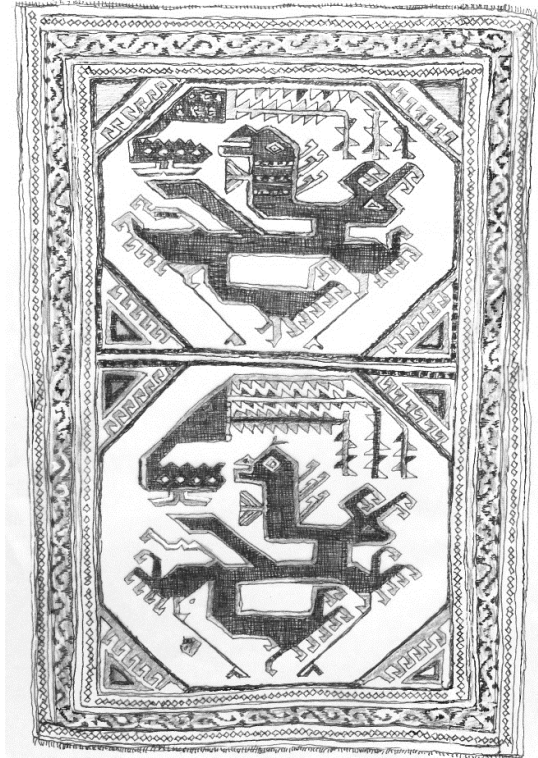


Çizim 3. Ming halısının sırtında görülen nişan ipliğiyle beş çözüğü üzerine atılan ilme, (Beselin, 2018: 53)

İkonografi temel olarak sonsuzluk ve zamana hakim olmak için yapılmaktadır. Ming halısında yer-gök, iyi-kötü, kadın-erkek, gece-gündüz, savaş-barış, sükûnet-kaos gibi ikilem anlamı veren zıtlıkların birleşimi vardır (Eberhard, 2000, s. 105). Çin inancına göre Ejderha eril, Anka dişil ilkeleri temsil etmektedir. İki sembolün bir arada kullanılması ise evliliği simgelemektedir (Eberhard, 2000, s. 106). Anadolu için bu anlam evlilik ya da birleşim olarak ifade edilebilir.



Çizim 4. Ming halısının çizimi
(Çizim: Servet Senem Uğurlu, 2021)



Çizim 5. Ming halısının restitüsyon çizimi
(Çizim: Servet Senem Uğurlu, 2021)

Karakteristik desen özellikleri gösteren Ming halısının desen kompozisyonu; ejderha, Anka kuşu, çengel, dört yön ve "S" motifleri ile iç içe üçgen, eşkenar dörtgen, kare ve sekizgen şekillerden oluşmuştur. Ming halısının çizimi ve eksik bordürlerinin restitüsyonu yapılarak çizimi yapılmıştır (Çizim 4, Çizim 5). Üst taraftaki sekizgen ve içindeki ejderha ile Anka kuşu motifleri daha acemice ve motifler daha basık biçimde dokunmuş olduğu görülmektedir.

Ejderha

Ejderha, çok sayıda mitolojik ve kozmolojik kavramın birleştirildiği, özellikle

Orta Asya kültüründe en karmaşık simgelerinden biridir. Ejderha Batı ülkelerinde zarar veren kötü bir varlık iken Doğu'da ise zararsız, iyi huylu bir gerçeküstü varlık olarak bilinmektedir. Ataerkil kültürde ise güç ve verimliliğin simgesi olmuştur (Eberhard, 2000, s. 104).

Ejderha Doğu'yu ve dört elementi simgelemektedir. Ayakları ile toprağı, vücudunun pullu olmasıyla suyu, kanatlarıyla havayı ve ağızından çıkan alevle ateşi temsil etmektedir. Anasır-ı Erbaa olarak Türk kültüründe geçmektedir. Türk Sanatında ejder ikonografisi Emel Esin, Anadolu Selçuklu Sanatında ejder tasvirleri ise Gönül Öney tarafından incelenmiştir.

Emel Esin, Orta Asya Türkçesinde Ejder/Ejderha kelimesine Büke ve Evren gibi isimler verildiğini, hayvan simgeli Türk takviminde bir burç olduğunu, en eski ejderha örneklerinin 6. yüzyıla tarihlendiğini, evren şekillerinin Türk kültürü disiplinde başkalaşımalar geçirdiğini ifade etmiştir. Evren'in felek ve zaman kavramlarıyla birleşerek dünya simgesini oluşturduğunu vurgulamıştır. Gönül Öney, kervansaray, cami, saray, darüşşifa, mezar taşı, kümbet, medrese gibi Anadolu Selçuklularının mimari yapılarında kullanılan ejder motiflerini incelemiştir.

Avrupalı ressamaların tablolarında görülen hayvan figürlü halılar, resim içerisinde Meryem'in tahtı altında ya da yere serili olarak resimlenmiştir. Resimlerdeki halıların hepsi asıllarına uygun olmayıp bazılarında değişiklikler vardır. Resimlerdeki halı tasvirlerinden bazılarının halılarına henüz bulunamamış ya da yok olmuştur.

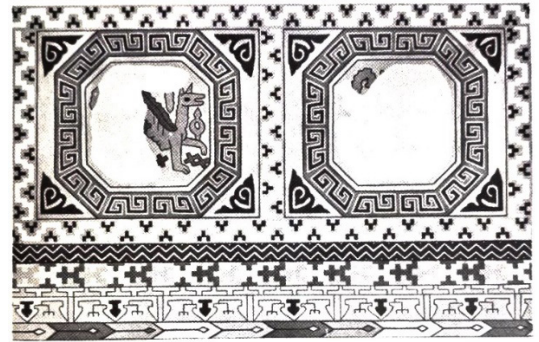
14. ve 15. yüzyıllardan günümüze İran halısı ya da halı parçası kalmamıştır. İlk olarak Ettinhausen ve sonrasında Oktay Aslanapa ve Yusuf Durul tarafından bahsedilen 14. yüzyıl ilk yarısında 1335-1340 yıllarına tarihlenen, Tebriz Okulu ekolüne ait, Washington D.C. Freer Gallery of Art koleksiyonunda F1923.5 envanter numaralı 19,7x24,3 cm boyutlarındaki *Demotte (Büyük Moğol) Şehnamesi* adlı yazma eserin *İranlılar Arap kral Zahhak'ın tahta geçişi* minyatüründe (Görsel 20, Görsel 21, Çizim 6), ejderha motifi resmedilmiştir (Aslanapa ve Durul, 1973, s. 59).



Görsel 20. Demotte Şehnâmesi minyatürü.
(Warfare, ___)



Görsel 21. Demotte Şehnâmesi
minyatüründe hayvan motifli halının
resmedilmesi.
(Warfare, ___)



Çizim 6. Demotte Şehnâmesi minyatüründe
resimlenen hayvan motifli halı çizimi.
(Aslanapa ve Durul, 1973, s. 59)

Anka Kuşu

Anka kuşuna; Anka, Simurg, Zümrüd-ü Anka / Zümrüdü Anka, Phoenix, Tuğrul, Hüma/ Devlet Kuşu, Kara-kuş gibi isimler verilmiştir. Anka kuşunun kökeni Çin'e kadar uzanmaktadır. Anka kuşu, kahramanları koruyucu özelliği ile iyilik, canavar özellikleri ile kötülük sembolü olmuştur. Saltuk-nâme'de Sarı Saltuk ile Anka kuşunun karşılaştığı ve Anka kuşunun yavrularının ise Sarı Saltuk'un ölmesini engellediği anlatılmaktadır (Çoruhlu, 2014, s. 29-31). Budist ve Maniheizt sanatla bağlantılarında Anka kuşunun, Garuda ve Simurg gibi efsanevi kuşlarla ilişkisi meydana geldiği (Çoruhlu, 2014, s. 23) ve Anka kuşunun tasavvuf ile edebiyatta temsili anlamları vardır.

Anka kuşu; Farsça'da otuz kuş anlamında kullanılan Simurg kelimesi ile özdeşdir. Ferîdüddin-i Attar'ın *Mantıku'l Tayr* adlı eserinde temel konu, Simurg ile aktarılmaktadır. Hikâyeye göre Simurg Allah'ın yarattığı bütün kuşları simgelemektedir. Hikâyede kuşların bunu anlaması, anlayıncaya kadar bazı tasavvufi aşamalardan

geçmesi ve tasavvufu Vahdet-i Vücut (varlıkta birlik) düşüncesine dayanarak anlatılmaktadır (Çoruhlu, 1995, s. 23-24; 2014, s. 30-31).

Aydın Uğurlu "bilgiyi Çin'de bile olsa arayın, elde edin" sözüyle bağlantılı olarak Simurg ile ilgili hikayeler içinde en ilginç hakkında "Simurg Çin ülkesinde iken kanadından tüy düşer. Herkes, o tüyden başka çeşit bir nakış, bir resim elde etti. O nakışlardan birini gören, bir çeşit iş tuttu, bir çeşit işe girişti. O tüy şimdi Çin nigaristanındadır" (1999, s. 56) diye yazarak sanatla ilgisini açıklamıştır.

Çengel

Çengel pratikte düşünülduğünde; Anadolu'da kırsal kesimin günlük yaşantısında herkesçe bilinen kuyu çengeli, kasap çengeli, topuzlu kantar çengeli gibi örnekleri ile karşımıza çıkmaktadır. Anadolu insanı çevresinde gördüğü ve kullandığı araç ve gereçleri dokumalarında motif olarak kullanmışlardır.

Çengel motifi Şamanizm kökenli koruyucu semboller arasındadır. Bu motifle ilgili varsayımlardan biri, yin-yang motifinde yin ve yang'ı birbirinden ayıran eğri çizgiyi temsil ettiği düşüncesidir. (Diler ve Gallice, 2018, s. 195). Buna göre yaşamın kaynağı, birleşim ve kavuşmayı ifade etmektedir.

Çengel motifi, Gilgamiş Destanı'ndan beri soyut olarak hayat ağacı sembolü olmuştur. Halıda "bitmez tükenmez sonsuz yaşamı simgelemektedir" (Mergen ve Alantar, 2003, s. 88). Çengelli motifler, evren betimlemesi olmaktan çıkmış ve farklı anlam yüklenmiştir (Mergen ve Alantar, 2003, s. 30). Tasarımda ise üst üste sıralanan çengeller, hayat ağacını oluşturmaktadır.

İç İçe Üçgenler

Üçgen, insanlar için bolluk, bereket, doğurganlık, denge, yükseliş ve sağlamlık gibi kavramlarla bağlantılıdır. Antikçağ'dan beri kullanılan üç ayaklı taşıyıcı tablolardan oluşan "saç ayağı"nın en önemli özelliği "denge"dir. Üçgenin sivri uçlarının farklı yerleştirmeleri ile kadın ve erkeği simgeler. Aşağı ve yukarı bakan üçgenlerin birleşimi ise üçüncü anlam olarak hayat, üreme, çoğalmayı temsil eder. Görsel 16 ve Görsel 17'deki Berlin'deki Ming halısı parçasında Anka kuşu gövdesinde altı köşeli yıldız motifi vardır. Bu motifin kutsallığı, Hz. Süleyman'a kadar uzanmaktadır.

Anadolu'da yörelere göre göz motifi şekilleri değişmekte ve nazar motifi, üçgen, kare, eşkenar dörtgen, dikdörtgen şekillerinde olmaktadır (Ateş, 1996, s.

156). Şansa ve kötülüğe neden olduğuna inanılan göz motifi ile olumsuz bakışları uzaklaştıran koruyucu nazar motifi, dokumalarda sıklıkla kullanılmıştır.

SONUÇ

1891'deki Viyana'daki Osmanlı Sergisi, Türk halılarının sistematik araştırılmasına ve ticaretinin gelişmesine neden olmuştur. Viyana sergisini, 1910 Münih, 1914 Budapeşte sergileri takip etmiştir. Anadolu'da minimalist halde yaşayan Yörük ve Türkmenlerin dokudukları halıların sanatsal özgünlüğü fark eden Batılı araştırmacılar, 19. Yüzyılın son çeyreğinden başlayarak araştırmalarını bu coğrafyaya yönlendirmişlerdir. Bu araştırma ve bilgilere her geçen gün yeni bilgi ve örnekler eklenmektedir.

Araştırmanın çıkış noktası Ming halısıdır ve 2019 yılından beri bu araştırma üzerinde çalışılmıştır. Bu süreçte, Ming halısı hakkında Türkçe, Almanca, İngilizce basılı ve dijital yazılar ve görseller incelenmiştir. Araştırmalar sırasında yayınlarda bahsedilen iki Ming halısı parçasına ek olarak farklı bir Ming halı parçası olduğu tespit edilmiştir. Bu halı parçasının Berlin'de 1980'li yıllarda saldırıya uğradığı hakkında bir bilgiye ulaşılmıştır.

Ming halısının resmeden Domenico di Bartolo ve Bartolomea degli Erri adında ressamın fresk ve tablosu incelenmiştir. Bu iki İtalyan ressamın Ming halısını resimlediği başka resimler olabileceği düşünülmüş, ressamın elektronik ortamda erişilen müze ve özel koleksiyonlardaki tabloları taranmış ve incelenmiştir. Türk halı literatüründe şimdiye kadar bahsedilmemiş Ming halısıyla ilgili Bartolomeo degli Erri ve Agnolo degli Erri kardeşler tarafından yapılan üçüncü tablo bulunmuştur. Araştırma sırasında bu tablo görselinden Kurt Erdmann'ın da 1929 yılında yayımlanmış *Jarbuch der Preussischen Kunstsammlungen* adlı müze kitabında, *Orientalische Tiertepiche auf Bildern des XIV. und XV. Jahrhunderts* başlıklı kitap bölümünde 33 numaralı görselde bahsettiği tespit edilmiş, ancak tablonun künyesinde tablo ve ressam isimlerinin yanlış yazıldığı görülmüştür. Ming halısını tablolarında resmeden ressamın kendilerinin ya da yakın çevrelerinin bir Ming halısına sahip olduğu düşünülmektedir.

Berlin İslam Sanatları Müzesi uzmanlarınca tespit edilen ve Ming halısının sırtında görülen 6 santimetrelilik aralıklarla yapılan işaretlemelerin dokumacının günlük çalışmasıyla ilgili bir işaret olduğunu ileri sürmüşlerdir. Anadolu'da nişan adını verdikleri bu işaretlemeler; Ming halısının birden fazla dokumacı tarafından dokunduğunu ve

atölye tipi üretimli halı olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Aslanapa, O. ve Durul, Y. (1973). Selçuklu Halıları. İstanbul: Akbank.
- Aslanapa, O. (1987). Türk Halı Sanatının Bin Yılı. İstanbul: Eren.
- Aslanapa, O. (1997) Türk Halı Sanatında Yeni Keşifler. Arış, 1, 10-17.
- Aslanapa, O. (2005). Türk Halı Sanatının Bin Yılı One Thousand Years of Turkish Carpets. İstanbul: İnkılap.
- Ateş, M. (1996). Mitolojiler Semboller ve Halılar. İstanbul: Symbol.
- Beselin, A. (2011). Geknüpft Kunst Teppiche des Museums für Islamische Kunst. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin Museum für Islamische Kunst.
- Beselin, A. (2018). Knots Art & History The Berlin Carpet Collection. Milano: Staatliche Museen zu Berlin.
- Cahen, C. (1994). Osmanlılardan Önce Anadolu'da Türkler (3. Baskı). İstanbul: e.
- Çetintürk, B. (1963). İstanbul'da XVI. Asır Sonuna Kadar Hâssa Halı San'atı atkârları. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Türk San'atı Tarihi Enstitüsü.
- Çoruhlu, Y. (1995). Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dini ve Edebi Tasavvurlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi. İstanbul: Seyran.
- Çoruhlu, Y. (2014). Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi. İstanbul: Ötüken.
- Diler, A. ve Gallice, M. A. (2018). Kilimin Sembolleri (1. Baskı). İstanbul: Alfa.
- Eberhard, W. (2000). Çin Simgeler Sözlüğü (Çev. A. Bereket). İstanbul: Kabalıcı.
- Enderlein, V. (1995). Wilhelm von Bode und die Berliner Teppichsammlung. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin.
- Erdmann, K. (____). Der Türkische Teppich des 15. Jahrhunderts / 15. Asır Türk Halısı. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Erdmann, K. (1929). Orientalische Tierteppiche auf Bildern des XIV. und XV. Jahrhunderts. Jarbuch der Preussischen Kunstsammlungen (s. 261-298). Berlin:

Staatliche Museen zu Berlin.

Erdmann, K. (1966). Siebenhundert Jahre Orientteppich. Herford: Bussesche Verlagshandlung GMBH.

Ersan, M. ve Alican, M. (2014). Türklerin Kayıp Yüzyılı Beylikler Devri. İstanbul: Timaş.

Faroqhi, S. (2018). Osmanlılar Kültürel Tarih (Çev. Ç. Sümer). Ankara: Akılçelen.

Flickr. (23 Ağustos 2016) Domenico di Bartolo, Bulunan Çocukların Kabul Edilişi ve Evlendirilişi (1441-1442) freski. Fotoğraf: Raffaele Pagani, Oppadale S. M. Della Scala. flickr.com/photos/94185526@N04/30937074692 Erişim Tarihi: 23 Ağustos 2020

Fondazione Federico Zeri Üniversitesi Fotoğraf Kütüphanesi Kataloğu. catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/61665/Erri%20Agnolo%20degli%20Erri%20Bartolomeo%20degli%20C%20Infanzia%20di%20san%20Tommaso%20d%27Aquino Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2020

Franses, M. (2007). Erken Türk Halılarının Kısa Tarihi. A. Karamani Pekin (Ed.), Tanrıya Adanmış Halılar Transilvanya Kiliselerinde Anadolu Halıları 1500-1750 (1. Baskı) (s. 39-50). İstanbul: Kitap.

Hali. (7 Ocak 2019) Berlin İslam Eserleri Müzesi'nde Yeni Halı Galerileri. hali.com/news/new-carpet-galleries-museum-islamic-art-berlin/ Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2020

Kröger, J. (2007). Berlin Halı Koleksiyonunun Tarihi. Tanrıya Adanmış Halılar Transilvanya Kiliselerinde Anadolu Halıları 1500-1750 (1. Baskı) (s. 113-127). İstanbul: Kitap.

Kultur Pool. (____) Vincent Ferrer Hayatından Sahne: Deli Annesi Tarafından Parçalanmış ve Kızartılmış Çocuğun Resüsitasyonu. kulturpool.at/plugins/kulturpool/showitem.action?itemId=270583421313& Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2020

Lamm, C. J. (1985). Carpet Fragments The Marby Rug and Some Fragments of Carpets Found in Egypt. Uddevalla: Nationalmuseum.

Mack, R. E. (2005). Doğu Mali-Batı Sanatı (Çev. A. Özdamar). İstanbul: Kitap. Marketplace News (1992, August). Hali, 64, 162-163.

Mergen, S. ve Alantar, H. (2003). Tarihi Anadolu Halıları Bant 1. İstanbul: Sentez

Turizm.

Mills, J. (1994). Love and Understanding A Personal Choice from the Orient Stars Collection. Carpet&Textile Art The 1994 Halı Annual (s. 24-33). London: Hali Publications.

Ölçer, N. (1997). 13.-18. yüzyıl Türk Halıları Sergisi. Arış, 1, 16-23.

Rugkazbah. (___) Kirchheim koleksiyonundaki hayvan motifli halı ve halı parçaları. rugkazbah.com/boards/records.php?id=2426&refnum=2426 Erişim Tarihi: 02 Ocak 2021

Rugtracker. (27 Ocak 2021) Basel Wölkerkunde Museum'da bulunan Ming halısı parçası. Kahire antika pazarı bulunan kufi yazı benzeri bordürlü Ming halı parçası. Berlin'de bulunan ve 1980'li yıllarda saldırıya uğrayan Ming halısı parçası. rugtracker.com/2021/01/ Erişim Tarihi: 06 Haziran 2021

Schmidt, H. (1958). Alte Seiden Stoffe. Braunschweig: Klinkhardt&Biermann.

The National Gallery. (___) Niccolò di Buonaccorso'nun "Meryem'in Evlenmesi" (1380), National Gallery, Londra. nationalgallery.org.uk/paintings/niccolo-di-buonaccorso-the-marriage-of-the-virgin Erişim Tarihi: 07 Haziran 2021

Uğurlu, A. (1999). Türk Sanatında Masal Varlıkları. Ev Tekstili, 21, 56-60.

Uzunçarşılı, İ. H. (1988). Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri (4. Baskı). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

Warfare. (___) Demotte Şehnamesi minyatürü. warfare.tk/Persia/14/Great_Mongol_Shahnama-The_Iranians_place_Zahhak_on_the_throne-Freer_F1923_5-lg.htm Erişim Tarihi: 17 Haziran 2020

Werner, E. (2014). Büyük Bir Devletin Doğuşu: Osmanlılar (1300-1481) Osmanlı Feodalizminin Oluşum Süreci (Çev. O. Esen ve Y. Öner). İstanbul: Yordam Kitap.

Wikiwand. (___) Bartolomeo degli Erri. wikiwand.com/it/Bartolomeo_degli_Erri Erişim Tarihi: 15 Haziran 2020

Wikimedia Commons. (18 Şubat 2018) Bartolomeo degli Erri - Aziz Thomas Aquina'nın Doğuşu - 1871.41 - Yale Üniversitesi Sanat Galerisi. commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomeo_degli_Erri_The_Birth_of_Saint_Thomas_Aquina_-_1871.41_-_Yale_University_Art_Gallery.jpg Erişim Tarihi: 18 Haziran 2020

Resim Sanatına Yansıyan İstanbul Sokak Satıcılarının Osmanlı-Türk Sosyal Yaşamındaki Yeri ve Önemi

Geliş Tarihi/Received: 28.01.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 07.09.2021
DOI: 10.46372/arts.958990

Dr. Öğr. Üyesi Hülya KALYONCU
Işık Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
hulya.kalyoncu@fideltus.com
ORCID: 0000-0002-6325-6009

ÖZ

Osmanlı Devleti'nde sabit bir dükkâna sahip olmaksızın mal veya hizmet satışı yapan ve "sokak satıcıları" ya da "seyyar satıcılar" adını alan satıcıların, yansıdıkları resim sanatı üzerinden alt başlıklar dâhilinde sınıflandırılmasının yapılarak, Osmanlı sosyal yaşamı içerisinde yerlerinin ve önemlerinin tespit edilmesinin amaçlandığı bu çalışmada, yöntem olarak Osmanlı'ya dair kaynaklarda yer alan sokak satıcıları ile ilgili yazılı ve görsel kaynak taramaları yapılmış, ilgili görsel kaynaklardan satıcı tipolojileri saptanarak fiziksel tanımlamalarının tespitine çalışılmış, yazılı kaynaklardan ise satıcıların toplum içerisindeki yerleri ve önemleri irdelenmeye çalışılmıştır. Yapılan araştırma ile geçim zorlukları nedeni ile Anadolu'nun farklı kentlerinden İstanbul'a gelen, Osmanlı toplumunun vazgeçilmezi olan bu kişilerin sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yaşama da doğrudan etki etmiş oldukları ve bu etkinin günümüz Türkiye'sinde de halen devam ettiği sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda sokak satıcılığının Osmanlı'dan da gelen kültür birikimi sürekliliğinin sağlanması ve aynı zamanda ekonomik ve sosyal yaşama katkı sağlanması için, sektörün tamamen ortadan kaldırılması yerine, gelişmiş ülke örneklerinde görüldüğü şekliyle belediyeler tarafından modernize edilmiş çağdaş ekipmanlar ve kaliteli hizmet eğitimleri verilmek sureti ile organize edilerek, sektöre kazandırılmaları önerimizdir.

Anahtar Kelimeler: istanbul, osmanlı, sokak satıcısı, sosyo-kültür, sosyal yaşam, resim sanatı

Kalyoncu, H. (2021). Resim Sanatına Yansıyan İstanbul Sokak Satıcılarının Osmanlı-Türk Sosyal Yaşamındaki Yeri ve Önemi. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 6, 358-390.

İstanbul Street Vendor and Place and Importance of the Vendors in Ottoman-Turkish Social Life on Painting

ABSTRACT

The Ottoman Empire defined the individuals who offer goods and services without depending on any permanently built location as "street vendors" or "hawkers". They migrated to İstanbul from different regions of Anatolia to earn money, have an effective role in the economy, and influence social life. This study aims to classify the reflections of the Ottoman street vendors on painting. To determine their place and importance in Ottoman social life, written and visual sources about the street vendors in Ottoman Empire were subject to review. It was intended to establish physical definitions of the street vendors by detecting the seller typologies through the use of the related visual sources. Written sources were utilized to address the place and importance of the sellers in society. It was understood based on the study that street vendors were the indispensable elements of Ottoman society. Achieving permanency of this still evolving and developing profession which is a branch of the cultural background that ensures continuity of society, has significance in the sociocultural structuring of today's Turkish society.

Keywords: istanbul, ottoman, street vendor, social life, culture, painting

GİRİŞ

Dünya ülkelerinin pek çoğunun sosyo-kültürel ve ekonomik yaşamında yeri olan sokak satıcılığı, farklı ülkelerde, farklı tanımlamalarla ifade edilmiştir. Ortaçağ Avrupa'sında Fransa'da *colporteur* olarak adlandırılmış ve sırtlarında taşımış oldukları yüklerini, küçük araçlar vasıtası ile köyden kente, kapı kapı dolaşarak satmaya çalışan kimseler, "sokak satıcıları" olarak tanımlanmışlardır (Monnet, 2006, s. 10). Güney Amerika kıtasında Brezilya'da sokak satıcılığının kökenleri sömürge dönemlerine uzanmaktadır ve genel olarak kendi ürettikleri gıda ürünlerini, tüketiciye direkt olarak götürerek ticaretini yapan bu kişilere *pregoeiros* (seyyar satıcı) adı verilmiştir (Gomesand Reginensi, 2007, s. 4).

Osmanlı Devleti sosyo-kültürel yaşamında da önemli bir yer teşkil eden sokak satıcıları, alabildikleri ölçüde malı yanlarında taşıyarak, mahallerde gezmek ve bağışlamak suretiyle mal satan kişilerdir ve "ayak satıcıları", "ayak esnafı", "gezici satıcılar" (Ataman, 1997, s. 203), "sokak satıcıları" (Evren, 1997, s. 152) ve mahalleci (Okay, 2013, s. 28) gibi isimlerle de anılmışlardır.

Ticari dükkânları olmadan seyyar şekilde, satış yapmak için gerekli alet edevatlarını yanlarında taşımak suretiyle ticari yaşama katılan sokak satıcıları, çoğunlukla ekonomik zorluklar nedeniyle Anadolu'nun kırsalından İstanbul'a gelmiş kişilerdir ve Osmanlı'da oluşan ilk sokak satıcı tiplerini ise küçük tuhafiyeye ürünleri satan "çerçiler" olmuşlardır. Tarihsel kökleri oldukça gerilere giden ve ilk olarak köy, pazar ve benzeri yerlerde mallarını pazarlayan bu satıcılar, ürünlerinin satışına karşılık çoğunlukla para yerine yün, tahıl gibi malzemeler almışlar ve bir anlamda ticari yaşamda takas sisteminin de öncülüğünü yapmışlardır (Meydan Larousse, 1970, s. 198).

Osmanlı Devleti'nde her meslek grubunda olduğu gibi çalışma nizamları kanunlarla belirlenmiş, tebaaya mensup tüm halk katmanlarında olduğu gibi, kendine özgü bir kılık giyim kuşam bütünlüğü sağlanmaya çalışılmıştır. Ancak bununla birlikte, genel olarak benzer unsurlar temel alınmış olsa da, kıyafetler ve alet edevatlar her satıcının satmış olduğu ürününün özelliğine göre şekil kazanmıştır.

İtalyan Oryantalist Ressam Leonardo de Mango (1843-1930) 1883 yılında İstanbul'a gelmiş ve bu kenti gördükten sonra İstanbul hayranı olarak, yaşamının sonuna kadar burada kalmıştır. Sanatçı İstanbul manzaraları içerisinde pek çok kez sokak satıcılarını da betimlenmiştir. Osmanlı sosyal yaşamı içerisinde birçok satıcının

bir arada görüldüğü ender çalışmalardan biri olan tablosunda, seyyar satıcılar simitçi, sucu, şekerçi bir arada görülmektedir (Makzume, 2006, s. 13).



Görsel 1. Leonardo de Mango, Meydan Çeşmesi, mukavva üzerine yağlıboya, 31x45 cm. Daniell ve Hasan Kınay Koleksiyon, 1908, İstanbul.

Osmanlı nüfus yapılanması içerisinde ve önemli bir oranı teşkil ettiği düşünülen, ayak satıcısı (Kıray, 1998, s. 73-75) adını da alan sokak satıcılarının, Osmanlı sosyo-kültürel ve ekonomik yaşamı içerisinde önemi olduğu bilinmektedir. Ancak Osmanlı sanat anlayışında ve sanat tarihi disiplini içerisinde yeri olan bu konunun, sanatsal çalışmalar üzerinden konunun sosyolojik boyutunu irdeleyen çalışmaların, pek de fazla olmadığı görülmüştür.

Yapılan bu çalışmada, yerli ve yabancı sanatçılar tarafından yapılan sokak satıcılarını betimleyen resim sanatı örnekleri ele alınarak, sokak satıcılarının geleneksel toplumsal yapılanmadaki yerlerinin ve önemlerinin tespitine ve geleneksel kültürümüzün bir parçası olan sokak satıcılığının, geliştirilen ve iyileştirilen şartları ile günümüz sokak satıcılığı sürekliliği gerekliliği kavramına zemin çalışması yapması amaçlanmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada yöntem olarak öncelikle, sanat tarihi disiplini içerisindeki Osmanlı ve özellikle başkent İstanbul sokak satıcıları ile ilgili yerli ve yabancı kaynakları taranarak literatür oluşturulmuştur. Konu ile ilgili Türk ve oryantalist ressamın yapmış oldukları sokak satıcıları konulu resim sanatı yanında, konu hakkında sanat tarihi kaynaklarının oldukça sınırlı olması sebebiyle, yabancı seyyahların anı notları, Türk

edebiyatı, sosyoloji ve ekonomi kaynakları hakkında da taramalar yapılmış, mümkün olduğunca yabancı kaynaklara da ulaşılmaya çalışılmıştır. Satıcı alt grupları arasında bağlantılar oluşturulmak amacı, görsellerde betimlenmiş olan kıyafetler üzerinden ve kıyafetnamelerden belli bir standardizasyonun olup olmadığı anlaşılmaya çalışılmış, sokak satıcılarının gelişmiş ülke örnekleri üzerinde incelemeler yapılmıştır.

1. Sokak Satıcısı Tipolojileri

Osmanlı'da dükkânı olmadan, sokaktaki faaliyetleri ile gelir elde eden meslek sahiplerini 'mal satan' ve 'hizmet satan' sokak satıcıları olarak 2 kısımda incelemek gerekmektedir. Mal satan sokak satıcılarını; alt başlıklar olarak unlu mamuller satan satıcılar, tatlı mamuller satan satıcılar, seyyar kahveciler, sebze meyve ve et ve balık satıcıları, sakalar, çiçek satıcıları gibi tipolojilere, hizmet satan sokak satıcılarını ise; seyyar berberler, arzuhalciler, gibi tipolojilere ayırmak mümkündür.

1.1 Hizmet Satan Sokak Satıcıları

Bu gruba giren satıcıların en belli başlı olanları seyyar berberler, arzuhalciler, hamallar olarak gruplanabilir.

1.1.1 Seyyar Berberler

Evliya Çelebi tarafından "esnaf-ı berberan-ı piyadegan" olarak adlandırılmış olan (Şakiroğlu, 1999, s. 489) Osmanlı seyyah berberlerinin bir diğer tanımlaması ise "ayak berberleri" şeklindedir. Çelebi'ye göre bunlar, sayıları 2000'i bulan, saç ve sakal kesen, tüyleri temizleyen, dükkânı olmayan, yaya olarak dolaşan gezici berberlerdi. İnsan kitlelerinin en yoğun bulunduğu Eminönü ve Tahtakale gibi bölgelerde gelir düzeyi düşük olan insanlardan ve orta sınıf esnaftan oluşan müşterilerine sadece saç ve sakal tıraşı yapmış olan seyyar berberler, fındık yağı ile bıyık burma işlemi de yapmışlardı. Seyyar berberlerin yaptıkları bu işler, "Yeni Cami işi", "Tahtakale işi" ya da "Acem tıraşı" olarak adlandırılmıştı (Evliya Çelebi, 1848/2003).

Osmanlı'da genel bir nizam içerisinde çalışan gezici berberlerin kıyafetlerine, 1876 yılına kadar "kadim tarz" adı verilmiştir. Temizlik şartının çok önemli tutulduğu berberlik mesleğinde, müşterilere bu konuda güvence vermek maksadı

ile kıyafetler de bir biçimsel bir şekil almış, gömleklerin kollarının yukarıya doğru sıvalı mintan olması ve gömleklerin üzerine işlemeleri olan fermene ya da cepken giyilmesi adet olmuştur. Berberlerin ayaklarına şimşir ya da abanoz malzemeden temiz nalın giymeleri, berberliğin karakteristik giyim biçimi olarak kabul edilmiştir (Koçu, 2003, s. 2515). Seyyar berberler ayrıca cepkenlerinin altına bağladıkları kuşağın üst kısmına da ibrişimden yapılmış bir futa (peştamal) bağlamışlar, bellerine bir kayış takmış ve bu kayışla da ustularını bilemişlerdir (Aktaş, 2010, s. 44). Başlarına beyaz keçeden külah giyen berberler, keçe külahlarına abani sarık sarmışlar, fes giymeye başladıktan sonra ise, feslerine bazen ağabani sarmış, bazen de sarksız giymişlerdir. Fes devrinin ilk dönemlerinde feslere, omuzlara kadar inen tel ve ipekten mavi püsküller takılmıştır (Koçu, 2003, s. 2515) (Kalyoncu, 2021).

Seyyar berber tiplemesini tuvaline aktaran önemli sanatçılardan biri Flaman asıllı Fransız bir sanatçı olan Jean Baptiste Van Mour'dur (1671-1737).1699 yılında Marquis Charles de Ferriol adlı devlet adamı ile İstanbul'a gelmiş olan sanatçı, Osmanlıları geleneksel kıyafetleri ve yaşam şekilleri içerisinde resmederek, *Van Mour Giysi Albümü'nü* (*Recueil de Cent Estampes Representant du differentes Nations du Levant*) oluşturmuş ve eser 1714 yılında Paris'te yayınlanmıştır (İrepoğlu, 1999, s. 26). Lale Devri döneminde İstanbul da ürettiği eserler ile "Kralın Doğu'daki Ressamı" unvanı alan sanatçının, çağdaşı ve dönemin ünlü minyatür sanatçısı Levni'den etkilenmiş olduğu düşünülmektedir (Öndeş ve Makzume, 2000, s. 20-31).

Sanatçı, Osmanlı yaşamından kesitler sunan ve *Ferriol Albümü-Türk Kostümleri* adını alan albümüne ait gravürlerinden biri olan "Seyyar Berber" resminde, gerçekçi ve ayrıntıcı bir üslup kullanmış ve berberin tüm canlılığını, giyim- kuşam özelliklerini ve berberin hizmetini satmak için kullanmış olduğu tüm araç gereçlerini en ince detayları ile eserine aktarmıştır. Kırmızı uzun şalvar ve yeşil renkli bir entari giymiş olan seyyar berber tiplemesi, beline mavi renkli esnaf futası bağlamış ve berberlerin değişmez malzemeleri olan ibriğini eline almış ve omzuna kahve renkli malzeme çantası ile beyaz havlusunu atmıştır. Başında beyaz bir sarık görülen berberin ayaklarına giymiş olduğu çarıkları ise sarı renktedir.



Görsel 2. Jean Baptiste Van Moor, *Seyyar Berber*, 34x50 cm., 1714. Ferriol Albümü, Osmanlı Kıyafet Albümü, 18.yy. Paris.

Seyyah berberleri resimlemiş olan bir diğer sanatçı grubu da, Osmanlı resim sanatının 17. yüzyılı itibari ile faaliyet göstermeye başlamış olan ve çarşıda dükkânları olup, sipariş üzerine çalıştıkları için de “Çarşı Ressamları” adını almış profesyonel halk ressamlarıdır. Çarşı ressamları 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar İstanbul'a gelen Avrupalı gezginlerin ilgilendikleri konuları içeren resimlerini albüm şeklinde hazırlamışlardır. Bu sanatçıların yapmış oldukları berber resimleri, İstanbul berber esnafının değişen modasını yansıtmaktadır. Eserde, berberin kıyafet detaylarının büyük bir kısmı görüntülenmiştir. Berberin kavuk şeklinde sarılmış baş giyimi, yakasız, uzun kollu desenli gömleği altında geniş ve uzun şalvarı, sivri uçlu topuksuz pabucu görülmektedir. Sol omzunda kenarları işlemeli peşkiri, belinde içinde usturalarını taşıdığı işlemeli ustura kesesi asılıdır. Gezgin bir berberin tüm detayları ile verildiği bu resim, tarihi bir belge niteliği taşımaktadır (And, 1999, s. 70-75).



Görsel 3. Anonim, *Gezici Berber (Ayak Berberi)*, İstanbul Deniz Müzesi kitaplığı, 2380, y.64.

Kimliği tam olarak bilinmeyen ve Osmanlı toplumunun farklı kesimlerini suluboya olarak resimleyen Ressam Mehmet adlı ressamın resimlerinden oluşan albüm, *Fenerci Mehmed Albümü* olarak adlandırılmıştır. Geleneksel kıyafetleri ile Osmanlı halkından tiplmeleri resimleyen albüm, 2. Mahmud dönemine ait (1811 tarihli) bir çalışmadır. Oldukça ayrıntılı olarak betimlenmiş olan Osmanlı sosyal yaşamına ait tiplmelerden bir tanesi de, seyyar bir berber tiplemesine aittir. Yapılan bu çalışmalarda ve gezici berberleri betimleyen farklı görsellerde, berberler kıyafetlerindeki genel karakteristik özellikleri ve ibrik, ustura, ayna gibi berberlik malzemeleri ile birlikte sahnelenmişlerdir.



Görsel 4. Mehmed Fenerci, *Gezici Berber (Ayak Berberi)*, *Fenerci Albümü*, 19.yy. özel koleksiyon.

1.1.2 Arzuhalciler

Okuma-yazma oranının oldukça düşük olduğu Osmanlı toplumunda halktan kişilerin padişaha, devlet erkânına istek ve şikâyetlerini ve özel mektuplarını yazan, kanun ve kuralları iyi bilen ve akıcı bir ifade gücüne sahip olan arzuhalciler de, genellikle seyyar olarak kurdukları tezgâhları üzerinde halka hizmetlerini sunan kişiler olmuşlardır (Topallı, 2010, s. 62). Gezgin yazar Helmuth von Moltke, 4 Ocak 1836 tarihli *Türkiye Mektupları* kitabında, Kılıç Ali Paşa Cami avlusundaki arzuhalcilerden söz etmiş; Bir Türk mektup yazıcının, kucağında tuttuğu bir tomar kalın kâğıt ve kamış kalem kullandığını ve ona mektup yazdıran tamamen kapalı kadınların hararetili el hareketleri ile kendisine sorunlarını anlattığını ve arzuhalcinin yüzünde en küçük

ifade belirmeden, harem sınırlarını, dava işlerini, sultana dilekçeleri ve yahut ölüm ve yas haberlerini kâğıda aktardığını ve kâğıdın üzerine kırmızı mumla mühür bastığını yazmıştır (Moltke, 1969, s. 31).

1834 yılında İstanbul'a gelmiş olan Danimarkalı ressam Martinus Rorbye (1805-1848), Kılıç Ali Paşa Camisi'nin avlusunda çalışan bu arzuhalcileri resimleyen sanatçılardan birisidir. Sanatçının tabloda betimlediği arzuhalci, avlunun demir parmaklıklarına asılmış madalyonlu İran halısının önünde, kırmızı serpuşuna beyaz tülbent sarmış, sakallı ve gözlüklü yaşlı bir kişi olarak görünmektedir. Duvardaki halı üzerinde Sultan Mahmud tuğralı yazı dikkati çekmektedir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 211). A. Preziosi, C. Bisco, J. Frederich Lewis, Osman Hamdi Bey diğer arzuhalci tabloları yapmış sanatçılardır (Sakaoğlu, 1993, s. 337).



Görsel 5. Martinus Rorbye, *Tophane Kılıç Ali Paşa Camisi'nin Önünde Arzuhalci*, tuval üzerine yağlıboya, 95x130 cm., 1837, Christie's, Londra.

Arzuhalcileri sahneleyen ressamlarımızdan biri de, arkeolog ve oryantalist ressam Osman Hamdi Bey (1842-1910)'dir. Sanatçının "Arzuhalci" adını taşıyan tablosunda, Bursa Muradiye'deki Şehzade Mustafa Türbesi'nin (M.1552) çini alınlıklı ve şebekeli penceresi önünde arzuhalciye dilekçe yazdıran feraceli kadınlar ve sokak köpekleri resmedilmiştir. Arzuhalcinin seyyar tezgâhının üzerinde yazı takımı ve sanatçının kendi koleksiyonuna ait olması muhtemel olan, vazolu tipte İran halısı betimlenmiştir (Demirsar, 1989, s. 102).



Görsel 6. Osman Hamdi Bey, *Arzuhalci*, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 77 cm., Sakıp Sabancı Müzesi.

1.1.3 Hamallar

Osmanlı'da kişilerin sırtlarına koydukları küfeler yardımı ile malların bir yerden başka yerlere nakil işlemini yapan hamallar, daha çok pazarlarda sebze ve meyve taşıyan "küfeci hamalı" ve çok daha ağır yükleri taşıyan "arkalıklı hamal" olarak ikiye ayrılmışlardır. Genellikle babadan oğula geçen hamallık mesleğinde, İstanbul'a gelen hamalların sayıları daima kontrol altında tutulmuş, yiğitbaşı tarafından teftişleri yapılan hamallar loncasına kriterlere dâhil olmayan hamallar alınmamıştır.

Hamalları sağlıkları, sorumlulukları ve ücretlerini vermek gibi konuları açısından hamalbaşılar takip etmişlerdir. 18. yüzyılda Osmanlı'ya gelerek, İstanbul sosyal yaşamı hakkında bir kitap yazan Alexander Van Millingen (1840-1915), hamalların şehrin yerlileri olmadıklarını, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden geldiklerini ve kazandıkları paralarının çoğunu ailelerine, evlerine gönderdiklerini, hamalların ancak beş, on yıllık aralıklarla ailelerini görebildiklerini ve evlerine ancak emekli olduktan dönebildiklerini yazmıştır (Millingen, 2012, s. 212)¹. Kitabın görselleri ise Warwick Goble tarafından hazırlanmıştır.

Osmanlı klasik döneminde hamallar yöresel kıyafetleri ile çalışmış, standart bir kıyafet giymemişlerdir. 18. yüzyıl itibari ile loncanın talimatı ile ise hamallar, yazın

¹ Millingen İstanbul'da doğmuş ve 1879-1915 yıllarında Robert Kolej'de hocalık yapmıştır (Millingen, 1907, s. 1227).

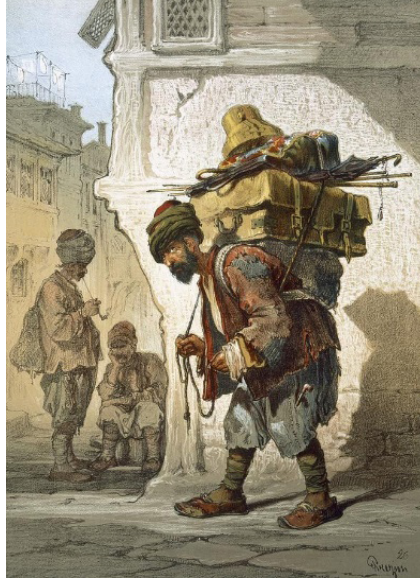
potur adı verilen mavi bezden bacak kısımları dar bir pantolon ve sırt kısımları ise işlemlerle bezenmiş aba gibi kalın cepken giymişlerdir. İşlerinin tüm kir ve zoruna rağmen itinalı görünmeye önem vermişler, tarak, ayna, yeni ip gibi bakım eşyalarını yanlarında taşımışlardır. Hamallar genelde sakallı ya da kaytan bıyıklı olup, bekâr hanlarında otururken bıyıklarına bakım yaptırmışlardır (Kırpık, 2013, s. 222) .

1798 yılında İstanbul'a gelerek D'Ohsson'un anlatılarını resimleyen İngiliz Octavien Dalvimart'ın 1802 yılında Londra'da yayınlamış olduğu *Osmanlı Kostümleri (Costume of Turkey)* kitabında görülen hamal tiplerinin oldukça benzer oldukları görülmektedir. Hamalın sırtında ağır küfesi, başında sarığı ve bol şalvarı görülmektedir. Dalvimart kitabında hamalların en çok Pera'da çalıştıklarından, en güçlü olanlarının Ermeni asıllı olduklarından, on altı hamalın bir sırığa asılmış muazzam ağır bir şarap fıçısını Galata rıhtımından dik yokuşun en tepesine kadar çıkardıklarından, Türklerin İngiliz hamallarından farklı olarak, ağırlığı omuzları ve kalçaları arasında paylaştığından söz etmiştir (Dalvimart, 2011, s. 16-17).



Görsel 7. Octavien Dalvimart, Hamal, *Osmanlı Kostümleri-Costume of Turkey*, 1802, Londra.

1840-1842 yılları arasında İstanbul'da olduğu düşünülen Maltalı Oryantalist ressam Amadeo Preziosi (1816-1882) 1862 yılında yapmış olduğu *Stamboul, Recollections of Eastern Life* ve *Souvenird 'Orient* adlı baskı çalışmalarından oluşan albümünde, hamal tiplerini de, Dalvimart'la benzer kıyafet özellikleri göstermektedir.



Görsel 8. Amadeo Preziosi, *Hamal, Stanboul Souvenird'Orient*, 1865, Paris.

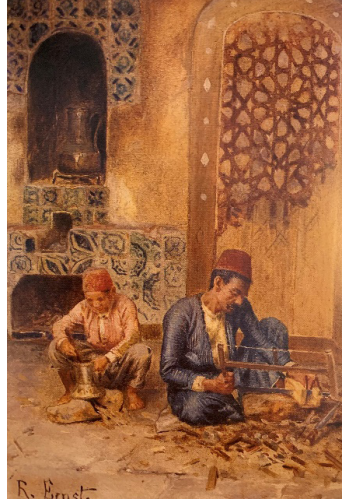
1.1.4. Baca Temizleyiciler, Bileyciler, Hallaçlar

Osmanlı toplumunda sobaların kaldırılacağı veya sonbahar mevsiminde yeniden kurulması gereken aylarda baca temizleyicileri, baca temizlemek için kullandıkları çalı süpürgeleri ve diğer malzemeleri ile sokak sokak bağırarak, mahalleye geldiklerini duyurmuşlardır. Leonardo de Mango "Süpürgeci" adlı tablosunda bacacı tiplemesini sahneleyen sanatçılardan biridir. Tabloda bacacı, baca temizlemek için kullanmış olduğu araç ve gereçleri ile betimlenmiştir.



Görsel 9. Leonardo de Mango, *Süpürgeci*, tuval üzerine yağlıboya, 21.5x14cm.19.yy., özel koleksiyon, İstanbul.

1890 yılında İstanbul'a gelen Avusturyalı sanatçı Rudolf Ernst (1854-1932) ise tablosunda kalaylama ve bileycilik yapan seyyar hizmetlileri resimlemiştir. Bileyciler yerel kıyafetleri içerisinde ve işlerini yapmaları için kullanmış oldukları araç ve gereçlerle birlikte sahnelenmişlerdir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 256).



Görsel 10. Rudolf Ernst, *Sedefkâr-Bileyci*, ahşap üzerine yağlıboya, 24x18.5 cm. Danielle ve Hasan Kınay koleksiyonu, 19.yy., İstanbul.

1.2. Mal Satan Sokak Satıcıları

Dükkânı olmadan, çeşitli araç ve gereçle vasıtası ile yanlarında taşıdıkları malları satan sokak satıcıları ise seyyar kahve satıcıları, unlu mamuller satan satıcılar, tatlı mamuller satan satıcılar, seyyar kahveciler, sebze meyve ve et ve balık satıcıları, sakalar, çiçek satıcıları gibi gruplara ayırmak mümkündür (Çağlar, 2009, s. 123). Osmanlı'da ilk seyyar satıcıların, tuhafiyeye ürünleri satan çerçiler oldukları bilinmektedir (Kılıç, 2015, s. 144).

1.2.1. Seyyar Kahve Satıcıları

Osmanlı'da seyyar sokak satıcılarının önemli bir grubunu kahvehaneye ulaşımın zor olduğu yerlerde faaliyet gösteren seyyar kahve satıcıları oluşturmaktadır (Evren, 1997, s. 104). Evliya Çelebi seyahatnamesinde seyyar kahvecileri: 'Bunların dükkânları yoktur. Nazik ibrikler ile çarşıda miskli kahve satarlar. Bakarsın bunların bazısı hayli kar eder. Ama Harabe Kahvesi her gün birer ferde kahve sürer ve her gün Habeşli Kahvesi günlük birer kantar kahve sürüp büyük kar elde ederler' şeklinde anlatmıştır (Evliya Çelebi, 1848/2003).

Van Moor "Sokak Kahvecisi" adlı gravüründe, mavi renkli dökümlü çakşırının

Üzerindeki beyaz renkli iç gömleği ve kırmızı kısa entarisi ile bir kahveci betimlemiştir. Kahvecinin gömlek ve entarisinin uç kısımları kahvecinin dirseklerine değin kıvrılmıştır. Beyaz renkli bir sarık takan kahvecinin ve ayaklarında ise kırmızı çarıklar bulunmaktadır (Ciloşoğlu ve Elmas, 2019, s. 1762).



Görsel 11. Jean Baptiste Van Moor, Sokak Kahvecisi, 34x50 cm., Osmanlı Kıyafet Albümü, Ferriol Albümü, 1714, İstanbul.

1.2.2. Unlu Mamul Satan Sokak Satıcıları: Simitçi, Börekçi, Ekmekçiler

İstanbul'da simitçiliğin kökeni oldukça eski tarihlere uzanmaktadır. Halkın temel besini olan ekmekler, uzun süreçler boyunca küfelere doldurulmak suretiyle sabah ve akşam olmak, seyyar ekmek satıcıları tarafından evlere servis edilmişlerdir (Göktaş, 1994d, s. 560-561).

Seyyar simitçi, börekçi ve ekmekçiler tarafından satılan unlu mamuller ya evlerde ya da çarşı fırınlarında pişirilmiş ve sokak satıcıları tarafından, ayaklı katlanabilen tablalar üzerinde ya da büyük tepsilerle baş üzerinde taşınmak suretiyle satılmışlardır. Bazı simitçilerin ise simitlerini uzun bir çubuğa geçirerek ya da sepette taşıyarak sattıkları da bilinmektedir. Evliya Çelebi simitçiler esnafını "esnaf-ı simitciyan" olarak tanımlamış (Evliya Çelebi, 1848/2003) (Dikkaya, 2011, s. 74) ve İstanbul'da 70 dükkânda 300 simitçinin görev yaptığını, börek üreticilerinin ise 4000 kişiden ve 200 dükkândan oluştuğunu belirtmiştir (Aktaş, 2010, s. 161). Bazı simitçiler, unlu mamullerinin yanında kaşar veya tulum peyniri ve içecek de satmışlar ve satış araç gereçleri bu ürünleri de satabilecek şekilde düzenlemiştir.

İngiliz illüstrasyon² sanatçısı Warwick Goble'nin, 1906 yılında Alexander van

² Dergi, kitap, gazete benzeri dijital yayınların içerisinde bulunan metinleri açıklayıcı resim yapma sanatı.

Millingen tarafından yazılan *Constantinople* adlı kitap için hazırlanmış olduğu, Osmanlı sosyal yaşamına ait tiplerinde birisi de, bir sokak simitçisi betimlenmesidir. Tabloda simitçinin şalvarın üzerine bir iç beyaz gömleği ve onun üzerine de mavi bir yelek giymiş olduğu görülmektedir. Belindeki kuşak kırmızı ve ayaklarındaki çarıklar kahverengindedir. Kahvecinin başında ise açık kahve renkli sarığı bulunmaktadır.



Görsel 12. Warwick Goble, *Simit Satıcısı*, *Constantinople* by Alexander van Millingen, 1906. özel koleksiyon.

Yine 19. yüzyıl Oryantalist ressamlarından Fausto Zonaro (1854-1929) İstanbul'da yaşadığı yirmi yıl boyunca İstanbul kent yaşamından pek çok insan tiplemesi sahnelemiş (Kalyoncu, 2021b, s. 45) ve sokak satıcılarından simitçileri de betimlemiştir. Sanatçının "simitçi" adlı tablosunda, yaşlı, sarıklı, şalvarlı ve tablalı bir simitçi görülmektedir.

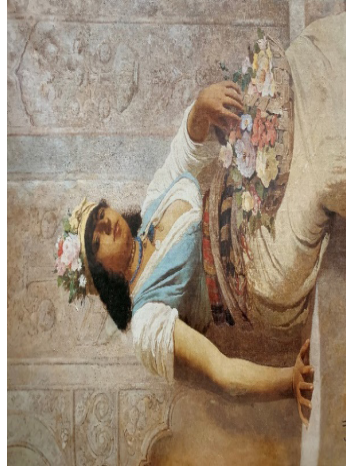


Görsel 13. Fausto Zonaro, *Simitçi*, 19.yy., özel koleksiyon.

1.2.3. Çiçek Satıcıları

Osmanlı döneminde genelde dükkânlarda satışı yapılmış olan çiçekler, müşteriye daha çabuk ulaşması maksadı ile seyyar çiçekçiler tarafından da satışa sunulmuştur. İstanbul'da surların çevre civarlarında, Boğaziçi'nde ve Üsküdar semtinde üretilen çiçekler, seyyar çiçekçiler tarafından çoğunlukla nüfusun yoğun olduğu cadde, sokaklarda, sinema ve tiyatro çıkışlarında satılmışlardır.

Osmanlı sokak satıcılarından çiçekçileri betimleyen sanatçılardan biri, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi resim öğretmeni Salvatore Valeri'dir. Aslen İtalyan kökenli bir suluboya ressamı olan sanatçının yağlıboya olarak çalışmış olduğu Çiçekçi Kız adlı tablosunda, kucağındaki çiçek sepeti ile yerel giysileri içerisindeki seyyar çiçekçilik yapan bir kadın sahnelenmiştir (Thalasso, 2008, s. 61-62).



Görsel 14. Salvatore Valeri, Çiçekçi Kız, tuval üzerine yağlıboya, 123x95.5 cm. MSÜ, Resim ve Heykel Müzesi, 1889-1890, İstanbul.

Warwick Goble ise küfeleri içerisinde seyyar olarak sattıkları çiçekleri ile betimlenen çingene kadınlarını resmetmiştir.



Görsel 15. Warwick Goble, Çiçek Satıcıları, Constantinople by Alexander van Millingen, 1906.

1.2.4. Et-Balık Satıcıları

Osmanlı'da seyyar satıcı gruplarından biri de, çiğ ve pişmiş et satışı yapan seyyar kasaplar, dönerciler, et ve balık kebabçıları, ciğercilerdir. Seyyar kasaplar, sokaklarda koyun ve sığır eti satışı da yapmışlardır (Zeren ve Sazak, 2011, s. 56). Gezici et satıcıları sınıklara geçirdikleri etleri, sokaklarda gezerek, bağırarak suretiyle anonslar yaparak satmaya çalışmışlar, isteyen alıcıların etlerini ise istenildiği şekilde kesip hazırlayarak müşterilerine sunmuşlardır (Göktaş, 1994c, s. 478-479).

Balikhane Nazırı Ali Rıza Bey, *Bir Zamanlar İstanbul* isimli eserinde Ramazan ayında iftar sofralarında havyar bulunduğundan bahsetmiştir (Balikhane Nazırı Ali Bey, 1922, s. 168). Seyyar esnaf arasında bir diğer grup ise gezici ciğercilerdir. Eski İstanbul'da bu ciğerciler genellikle Arnavut asıllı vatandaşlardır (Anonim, 1994, s. 430) ve bu mesleği yapmak ailede devam eden bir gelenek şeklinde olmuştur. Seyyar ciğerciler ürünlerini ya hayvanlarının sırtlarına yüklemiş oldukları tel dolaplar içerisinde ya da sınıklara taktıkları ciğerleri sırtlarında taşımak suretiyle satmışlardır.

Günümüzde Berlin Kunstbibliothek'te muhafaza edilen anonim bir suluboya kıyafet albümünde, balık kebabını seyyar olarak satan Rum bir balıkçı betimlenmiştir. Balıkçı Rumlara ait kıyafetler içerisinde görülmektedir (Yerasimos, 2010, s. 169).



Görsel 16. Anonim suluboya, Rum Balıkçı, Kunstbibliothek, 17.yy., Berlin, Lb.17.

Marie Gabriel Florent Auguste tarafından yazılan *Gezginlerin Bakışı* (*Voyage Pittoresque de la Grece*) adlı kitap için Marie-Gabriel-Florent- Auguste de Choiseul-Gouffier (1752-1817) tarafından yapılan gravürde, sırtında taşıdığı ciğerlerini sergilediği sınığ ile bir yandan seyyar olarak ciğercilik yapan ve bir yandan

da kedilerini besleyen, yerel giysiler içerisindeki bir Arnavut ciğercisi resmedilmiştir. Sanatçı 1784 yılında İstanbul'a gelmiş ve İstanbul'daki değişik meslek gruplarına ait tipleri, özellikle de seyyar satıcıları betimlemiştir. Sanatçının yapmış olduğu gravürler, birçok seyahatnamenin de görselleri olarak kullanılmıştır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 24).



Görsel 17. Choiseul Gouffier, Arnavut Ciğerci, Gezinlerin Bakışı, 1809.

1.2.5. Su Satıcıları: Sakalar

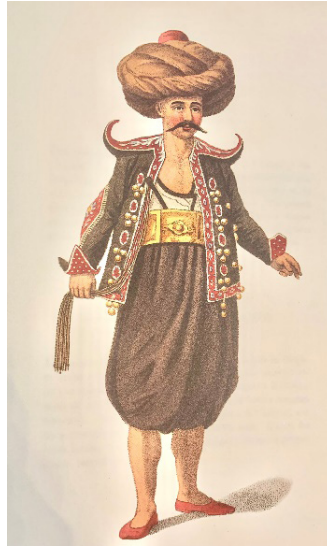
Osmanlı kentlerinde meydan çeşmelerinin sayısının oldukça fazla olmasına karşılık, evlerde su tesisatlarının olmayışı ve ev ile çeşmeler arasındaki mesafelerin oldukça fazla olması sakalık mesleğinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. 15. yüzyılda kurulan Saka Loncası, belli bir ücret karşılığında mekânlara su taşıyan kişilerden meydan gelmekteydi. Her semtin loncaya bağlı belli sayıda sakası bulunmaktaydı. Sularını sebillerden temin eden sakaların, sebillerin önlerinde, su doldurmak için bekleyen halka engel olmamaları için, sebillerden sularını temin etmeleri belli kurallarla ve izinlere tabi tutulmuştur (Akbulut, 1991, s. 69-70).

Şehir sakaları, "atlı sakalar" ve "yaya sakalar" olarak iki ayrı gruba ayrılmışlardı. Atlı sakaların yanlarında "saka meşki" denilen deriden tulumları bulunmaktaydı. Bu tulumlara "kırba" adı da verilmiştir. Ağız kısımları meşin ile bağlanan bu tumlardan başka, nefes tas ve kâseler de, sakaların diğer malzemeleridir.

"Tulumlu saka", "acemi oğlanlar sakası", "sebilci derviş" gibi farklı tiplerini olan sakalar, çalışırken genellikle ciğerlerini soğuk ve nemli havadan koruyan,

kolsuz uzun deri bir yelek giymişlerdir. Sularını satabilmek için kullandıkları küçük bir musluğa sahip kırbalar(tulum)sakaların en önemli aletleriydi. Sakalar suyu getirmiş oldukları evin önünde dizilmiş olan ve ağızları tülbent ile kaplanmış olan kaplara, kırbaların uzanan hortum kısmından suyu boşaltmışlar ve doldurma işlemi bittikten sonra da çengeli tekrardan yerine yerleştirmişlerdir (Göktaş, 1994b, s. 420).

Octavien Dalvimart, *Osmanlı Kostümleri (Costume of Turkey)* kitabında saka betimlemesine de yer vermiş, alt tarafı su taşıyan biri olan sakaların nasıl oluyor da bu denli süslü kıyafetler giydiğine şaşırıldığını belirtmiştir. Dalvimart kitapta, sakaların kıyafetlerinin sırmalı ve ipek kordonla bezenmiş kısa bir cepkenden ve diz altına inen bez çakşırdan oluştuğunu, bacaklarının alt kısımlarının açık olduğunu, ayaklarına kırmızı bir yemeni giydiklerini, bellerine enli bir kuşak doladıkları ve suyu kırbalarda taşıdıklarını belirtmiştir (Dalvimart, 2011, s. 16-17).



Görsel 18. Octavien Dalvimart, *Saka, Osmanlı Kostümleri-Costume of Turkey, 1802.*

Amadeo Preziosi'nin "Saka" adlı tablosu da Dalvimart'ın tanımlamasını yaptığını tüm kıyafet ve araç gereçleri göstermesi bakımından oldukça önemlidir.



Görsel 19. Amadeo Preziosi, Saka, Stambul, Souvenir de d'Orient, 1860.

Aynı şekilde İtalyan sanatçı Pietro Pavesi de (1844-1907) "Su satıcısı" adını verdiği tablosunda bir sakayı su servisi yaparken sahnelemiştir. Bu eserler, sakaları geleneksel kıyafetleri ve malzemeleri ile tasvirlemeleri nedeni ile birer tarihi belge niteliği taşımaktadırlar.



Görsel 20. Pietro Pavesi, Su Satıcısı, 56.5x39.cm., 1895, Christie's, Londra.

1.2.6. Şekerli Mamül Satıcıları: Şekerciler, Tatlıcılar, Dondurmacılar, Macuncular

Osmanlı yemek kültüründe, meyveler her mevsim taze olarak ve ayrıca tatlı yapımında da bolca kullanılmış ve şekerli üzümler, seyyar satıcılarında en çok satış

yaptıkları ürünler arasında olmuşlardır (Yerasimos, 2010, s. 253). Dondurmacılar kışın kestane, helva, şeker satmışlar, yazları ise ellerinde salladıkları çingirak ile bağırarak ve maniler söyleyerek dondurma satmışlardır. Genelde dondurma satan gezici esnaf Rum vatandaşlardan olmuş, İstanbul'da mesire yerlerinde kağıt helvacılar ve şekerciler ve dondurmacılar birbirlerine yakın yerlerde satış yapmışlardır (Kaygılı, 1933, s. 12).

Macuncular, eski İstanbul'un en ilginç ve en eğlenceleri seyyar satıcılarındandırlar. Başlarının üzerlerinde yuvarlak ve bölümlere ayrılmış, koni şeklindeki bir kapakla kapatılmış macun tepsisini taşıyan macuncular esnafı, müşteri geldiği anda tepsi altlığını açarlar ve başlarının üzerindeki taşımış oldukları tepsiyi bunun üzerinde koyarlardı. Çoğunlukla yedi ayrı çeşit macunu olan macuncu, ince bir tahtanın ucuna macun meblağı adı verilen bir çeşit spatula ile çevirerek hazırladığı macununu müşteriye ikram ederdi. Macunların taşındığı tepsiler çoğunlukla parlatılmış kalaydan olur ve oldukça temiz görünürdü. Macuncuların büyük kısmı çingene vatandaşlardan olur ve bayram günlerinde şenlik meydanlarında, diğer günlerde ise Yeni Cami ve Galata Köprüsü civarlarında satıcılık yaparlardı. Seyyar macuncuların en büyük özelliği, müzik yaparak satış yapan tek satıcı grubu olmuş olmalarıdır (Kaygılı, 1933, s. 24). Sanatçısı belli olmayan bazı anonim çalışmalarda bu tipteki sokak satıcıları şalvarlı, sarıklı, bellerine sarılı kuşaklı, boyunlarında ya da sırtlarında taşımış oldukları araç ve gereçleri ile betimlenmişleridir.



Şekerci. Anonim taşbaskı, 19. yüzyıl.



Görsel 21. Anonim, Şekerci, taşbaskı, 19.yy. **Görsel 22.** Anonim, Macuncu, taşbaskı, 19.yy.

1.2.7. İçilecek Mamul Satıcıları: Salepçiler, Bozacılar, Şerbetçiler

Türk içecek tarihinin en eski tarihli olanı, her dönem çok sevilerek içilmiş olan

1.2.8. Süt Ürünleri Satıcıları: Yoğurtçular, Sütçüler, Çökelek Satıcısı

Osmanlı toplumunda oldukça yüksek süt ve ürünleri tüketimi nedeni ile süt ürünleri satıcıları en çok rağbet gören sokak satıcılarından olmuşlardır. Sütçüler genelde sabah saatlerinde, yoğurtçular ise genelde akşama doğru, yemek saatine doğru satışa çıkarlar ve ikisinin de ellerinde çingiraklı zilleri olurdu. Omuzlarına taktıkları çubuğun iki yanına bağlanmış yuvarlak tablaları ve güğümleri ile sokak sokak dolaşarak geldiklerini haber vermişler, yoğurtçular genelde oldukça büyük bir sini içerisinde yoğurtlarını taşımışlar ve isteyen müşterilerinin kaplarına ellerinde taşımış oldukları terazileri ile tartarak yoğurtlarını satmışlardır. Sütçüler ise büyük güğümlerinden istenildiği ölçüde sütü müşterinin kabına aktarmak suretiyle ürünlerini satmışlardır (Göktaş, 1994a, s. 543).

Hunglinger von Yngue sütçü, yoğurtçu ve muhallebici tiplerini betimlemiştir. Kıyafetlerinin hayal ürünü oldukları anlaşılan gravürlerde, satıcıların ürünlerini satmak için kullanmış oldukları araç ve gereçlerin daha gerçekçi tasvirler olarak çizildikleri anlaşılmaktadır.



Görsel 25. Hunglinger Von Yngue, Sütçü, Kramervon Constantinople, 1799.



Görsel 26. Hunglinger Von Yngue, Muhallebici,,Kramervon Constantinapole, 1799.

1.2.9. Sebze-Meyve Satıcıları

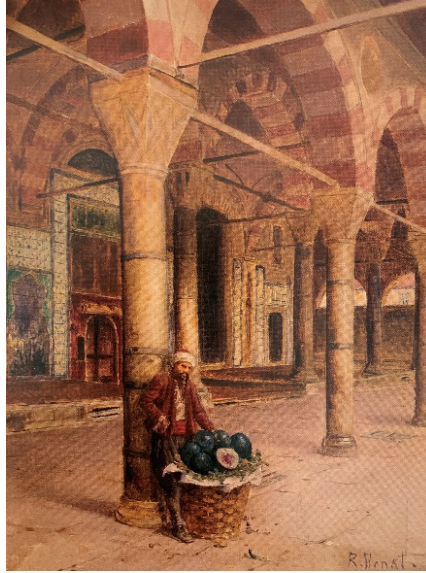
Türklerin beslenme alışkanlıklarına sonradan girmiş gıda ürünleri olmalarına rağmen, sebze meyveler halk ve saray tarafından bolca tüketilmişler ve seyyar sebze satıcıları, İstanbul sokaklarında her daim karşılaşılan sokak satıcısı tipleridir (Yerasimos, 2010, s. 181).

1883 yılında İstanbul'a gelen ve kente hayran kalarak yaşamının sonuna kadar burada kalan İtalyan Oryantalist ressam Leonardo de Mango (1843-1930) tablolarında sebze meyve satan sokak satıcılarını da konu edinmiş bir sanatçıdır. Sanatçının "Üzümcü" adlı tablosunda, üzümcünün geleneksel kıyafetleri ve satışta araç ve gereç kullandığı küfesi, terazisi resmedilmiştir.



Görsel 27. Leonardo de Mango, Üzümcü, tuval üzerine yağlıboya, 25x19cm.1900, özel koleksiyon (Mango, 2006, s. 146).

Avusturyalı sanatçı Rudolf Ernstise seyyar karpuz satıcısını cami önünde, küfesindeki karpuzlarını satarken görüntülemiştir. Lynn Thornthon'un aktardığına göre; Ernst amatör bir fotoğrafçıdır ve İstanbul'da fotoğraf çekmesine izin verilmemiş ve hızlı taslaklar yaparak, tablolarını yaparken bu taslaklardan faydalanmıştır. Sanatçısı bu tablosunu da muhtemelen aynı yöntemle yapmıştır (Thornton, 1985, s. 230).



Görsel 28. Rudolf Ernst, Rüstem Paşa Önünde Karpuzcu, ahşap üzerine yağlıboya, 24x18.5 cm. Danielle ve Hasan Kınay koleksiyonu, 19.yy., İstanbul.

Editörlüğünü Karin Adahl'nın yapmış olduğu *The Sultan's Procession: The Swedish Embassy to Sultan Mehmed IV 1657-1658 and Ralamb Painting* isimli Ralamb Kostüm Kitabı'nda ise 17. yüzyıl Osmanlı sosyal yaşamından tipler geleneksel kıyafetleri içerisinde betimlenmiştir (Koca ve Koç, 2014, s. 371-394). Bu tiplerden birisi de, başının üzerinde taşıdığı sebze-meyve tablası ile betimlenmiş olan sebzeçi tipleridir.



Görsel 29. Ralamb's Osmanlı Kostüm Kitabı, Sebzeçi, 1658.

2. Sokak Satıcılarının Osmanlı-Türk Toplumunda Yeri ve önemi

Osmanlı ticari yaşamında seyyar olarak mal ve hizmet satan meslek grubuna dâhil olan sokak satıcılarının çoğunlukla Anadolu kentlerinden, İstanbul ve diğer büyük kentlere göç yoluyla gelmiş oldukları bilinmektedir. Eski İstanbul yaşamında, günün her saatinde çalışan sokak satıcıları, büyükşehirlerde az sermaye isteyen işler yapmış ve yeterli para kazanınca da geldikleri yere dönmüşlerdir (Ubicini, 1977, s. 362).

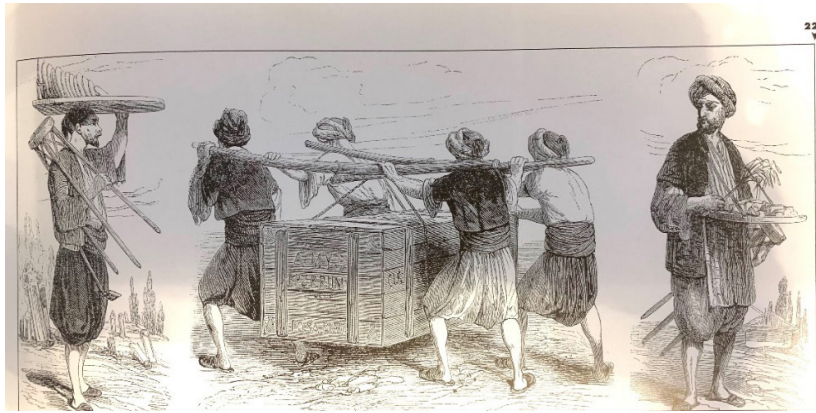
Dükkânları olmadan, mahalle aralarında gezerek iş yapmış olan sokak satıcılarının farklı türde malları tüketicinin ayağına kadar ulaştırıran bir meslek türü olması, bu mesleği önemli kılan en temel niteliğidir. Çalışma prensipleri yerleşik düzene dayanmadığından, diğer esnaf gruplarına nazaran denetimleri zor olmuş olsa da, sokak satıcıları geleneksel örf ve adetler kaidesine göre davranmışlar, aynı malı satıyorlarsa diğerinin satış yapmış olduğu sokaklarda satış yapmamış ve birbirlerinin işlerini engellememeye özen göstermişlerdir (Evren, 1997, s. 152).

Osmanlı topraklarında bu mesleği ilk uygulayan grup olarak kabul edilen çerçilerin geliştirmiş oldukları takas sistemi ile başlayan ve farklı sokak satıcıları tipolojisi ile devam eden sokak satıcılığı geleneğinin, Osmanlı Devleti ticaretinin her daim canlı olmasında önemli bir rolü olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan, teknolojik iletişim araçlarının gelişmişlik düzeyinin yetersiz olduğu ortaçağ koşullarında, Anadolu'dan büyük kentlere gelerek, halkın çeşitli kesimleri arasında birebir temaslarda bulunmuş olan sokak satıcılarının, halkın farklı katmanları arasında adeta iletişim kaynağı olarak da görev yapmış olduklarını da söylemek mümkündür. Sokak satıcıları gittikleri farklı kentsel mekânlara, kırsal kesimden haber taşıyıcılık niteliği taşımışlardır.

Farklı tipolojik özellikler gösteren sokak satıcılarının, Osmanlı topraklarında yaşamış olan çok sayıda yerli ve yabancı sanatçının eserlerine konu olmuş olmalarının temel sebebi de, bu grup esnaf çalışanlarının bu nitelikleri itibari ile Osmanlı sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yaşamına olan doğrudan etkileridir.

Dönemin ünlü ressamı tarafından renkli geleneksel kıyafetleri, kullanmış oldukları ilginç malzemeleri ve genellikle toplum bireyleri tarafından sempati toplayan tavırları ile renkli tabloları, kitap çalışmaları için baskı ve gravürlere konu olmuş olan sokak satıcıları sahneleri, Osmanlı döneminin her sürecinde betimlenmiş sahnelerdir. Çoğunluğu oryantalist ressamlar tarafından gerçekçi bir anlayışla ve satıcıların iç

dünyasına vurgu yapan betimlemelerle tasvirlenen bu sahneler, yabancı gazete ve dergilerde yayımlanan İstanbul konulu yazılara da yer almışlardır. İstanbul'da uzun süre kalan yabancı yazarlar anılarında, sokak satıcıları sayesinde pek çok gereksinimlerini evlerinden çıkmadan karşıladıklarını belirtmişlerdir. Bu sisteme eleştirel yaklaşımlar getirmiş olanlar olmuş olsa da, genel bir anlayış olarak sistemin kolaylıklarından söz etmişlerdir. Osmanlı sokak satıcılarını konu edinen yayınlardan biri *L'illustration Dergisi*'nde yer alan ve muhallebici, hamal ve şekerçi görseli ile birlikte yayınlanmış olan makaledir. Jean Henri Abdolonyme Uvicini yazısında; İstanbul'da ve Türkiye'nin diğer büyük şehirlerinde "bekârlar" adı verilen ilginç bir grup olduğunu, bunların çoğunun ülkenin içlerinden, özellikle Anadolu'dan geldiklerini belirtmiştir. İstanbul'da sayıları yetmiş beş ila yetmiş altı bin civarında olan bu topluluğun beşte ikisinin Türk, beşte üçünün ise Rum ve Ermeni vatandaşlardan oluştuğunu söylemiş, bekârların çoğunun kentlerini bırakarak geldiklerinde ne belirli bir amaçları, ne de bir marifetleri olduğunu, büyük şehirlerde hamallık, sakalık, helvacılık, ciğercilik ya da şekerçilik gibi az sermaye isteyen işleri tercih ettiklerini, biraz para kazanınca da doğdukları yere döndüklerini belirtmiştir (Uvicini, 1977, s. 362).



Görsel 30. Muhallebici, Hamal, Şekerçi, *L'illustration*, 1854.

Osmanlı sokak satıcıları Tanzimat dönemi hikâye ve romanlarına da konu olmuştur. Sokak satıcılarından eserlerinde en çok söz eden Tanzimat dönemi Türk edebiyatçımız ise Ahmet Mithat Efendi'dir. Yazar, satıcılar hakkında çeşitli bilgilerin verildiği eserinde, satıcıların çevre ile ilişkilerini irdelemiş ve satıcıların tipolojik sınıflamalarını yapmıştır (Okumuş ve Bahçeci, 2017, s. 71).

Birçok yayında halkla bütünleşmiş bir meslek grubu olarak ifade edilen sokak satıcılarının sesleri, eğlence yaşamının kısıtlı olduğu İstanbul'un fakir semtlerinin belli

başlı zevklerinden ve renklerinden birisi olarak kabul edilmiştir (Göktaş, 1994a, s. 542). 1881 ile 1907 yılları arasında İstanbul'da yaşamış olan Dorina Neave İstanbul'dan söz ettiği yazısında, seyyar satıcılara karşı duygusal bir yaklaşımda bulunmuş ve satıcıların "Sucu, Dondurma Kaymak, Şekerci Lokumcu" şeklinde bağırarak mal satmalarını hayli heyecanlı bulduğunu belirtmiştir (Neave, 1978, s. 159-160).

Ancak, toplum tarafından benimsenmiş ve sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel katkıları olan bu mesleğin çeşitli zorluklar içerdiği de aşikârdır. Kendi coğrafyasının yetersiz ekonomik koşulları sebebiyle, kırsal kesimden kentlere göçler yoluyla gelen sokak satıcılarının mesleklerini çoğunlukla yürüyerek icra etmeleri ve mesafe uzaklıklarının zorlu şartlar getirmesi, çoğunlukla bu satıcıların gece gündüz demeden çalışmalarının sebebi olmuş (Yıldız, 2008, s. 355) zaman zaman da, eğitim seviyesi oldukça düşük meslek çalışanları, kanun ve nizamnamelerle toplumun arka tarafına itildiği uygulamalara maruz kalmışlardır.

Örneğin, 1594 yılında yayımlanan bir fermanla, sokak satıcılarının sokaklarda dolaşarak satış yapmaması, emre uymayanların ise katledilmeleri buyrulmuş, tüm eşyaların satış fiyatlarının denetim altında tutulduğu Osmanlı'da seyyar satıcılar için katı narh kuralları getirilmiş, 1640 yılında Es'ar defterinde sokak satıcılarına ürünlerini ucuza satmaları zorunluluğu getirilmiştir (Göktaş, 1994a, s. 542).

Bunun yanında Osmanlı'dan günümüze, ekonomik zorluklar sebebi ile bu zorlu istihdam şartlarında çalışmaya devam eden sokak satıcılarının, kazançlarının yeterli ve istikrarlı olmadığı da bilinmektedir (Taşdelen, 1990, s. 265).

SONUÇ

Gerek görsel, gerek yazılı Osmanlı kaynaklarında sıkça yer verilen sokak satıcılarının, Osmanlı sosyo-kültürel ve ekonomik yaşamı içerisinde önemlerinin büyük oldukları aşikârdır. Ekonomik şartları yeterli olmayan halk kesiminin, genellikle çarşıda daha yüksek ücretle satılan mallar yerine, aynı malı seyyar satıcıdan daha düşük ücret ödeyerek almayı tercih etmeleri, bu ticaret sistemini her daim yaşatan niteliğinin sürekliliğini sağlamıştır. Osmanlı'da özellikle kırsalda yaşayan halk, çarşı pazarlara ulaşmanın zorlukları ve ulaşım şartlarının güç ve masraflı olması sebebi ile seyyar satıcılardan alışveriş daha kolay olduğu bu ticaret yolunu tercih etmişlerdir. Seyyar satıcıların varlığı özellikle, kırsalda ticari yaşamı canlı tutmuştur. Seyyar satıcıların ve bu alışveriş tarzını benimseyen tüketicilerin ticari yaşamdan çekilmesinin ise alışveriş hacminin daralmasına sebep olacağı aşikârdır. Günümüzde de, Osmanlı sosyal

yaşamındaki tüketicinin alım şartları ile sokak satıcılığı arasındaki yakın ilişki, etkileri azalmış olsa da devam etmektedir.

Dünya genelinde istatistiksel olarak gelişmiş ülkelerin şehirlerinde daha az görülen seyyar satıcılara, gelişmekte olan ülkelerde daha fazla rastlanmaktadır. Günümüz Türkiye'sinde yapılan kentsel meslek araştırmaları ile de sokak satıcılarının halen oldukça fazla sayıda olduğu görülmüştür. Yapılan araştırmalar neticesinde alınan sonuçlarına göre, sokak satıcılarının büyük kısmının, geçmişte olduğu gibi geçim zorlukları nedeni ile Anadolu'nun farklı kentlerinden İstanbul'a göç ettikleri, kalabalık ailelere mensup oldukları, eğitim seviyelerinin düşük, mesleki vasıflarının olmadığı anlaşılmış ve büyük bir çoğunluğunun genç erkek nüfusuna dâhil oldukları görülmüştür. Düşük gelir gruplarının yaşadığı semtlerde ikamet eden seyyar satıcıların haftanın her günü yürüyerek tam zamanlı olarak çalışmaları, genellikle düşük kaliteli mallar satmaları ve büyük kısmının da herhangi bir sosyal güvenceye sahip olmamaları mesleğin en büyük sorunlarıdır.

Oysaki Osmanlı geleneksel kültürünün bir ürünü olan sokak satıcılığı, halkın farklı katmanları arasında bir iletişim aracı ve yerel kıyafetleri ve ekipmanları içerisindeki sempatik görünüşleri ve halkla birebir ilişkileri nedeniyle de sosyal yaşamda önemli bir yer edinmiş, sorunların paylaşıldığı, toplumu bütünleştirici özellik arz eden bir meslek olmuştur. Mesleğin Türk kültüründe yeri olmasının yanında, günümüz gelişmekte olan ülkelerinde enformel sektör, işsizlik ve fakirlikle mücadelenin de bir vasıtası olarak görülmesi de, mesleği günümüz açısından önemli kılan özelliğidir.

Ancak günümüz Türkiye'sinde sorunları nedeni ile birçok alt tipolojisinin kaybolduğu sokak satıcılığı, geleneksel kültür tarihimize dayanan kökleri itibari ile sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yaşamda halen önem arz etmektedir. Bu nedenle gelişmiş ülkeler örneklerinde görüldüğü üzere, sektörün tamamen ortadan kaldırılması yerine, çeşitli teşviklerle desteklenmesi ülke şartlarına da her yönüyle katkı sağlayacaktır. Gelişmekte olan birçok ülke kentsel yoksulluğu azaltması, istihdam ve gelir imkânı ve ekonomiye katkı sağlaması nedeniyle bu içerikteki çalışmalara destek vermektedirler. Bu ülkelerde enformel sektöre katkı yapmak için uygulanan çalışmalar ise bu sektörün zaafalarını ıslah etme ve kontrollü bir gelişme sağlama yönündedir.

Bu bağlamda, sokak satıcılarına ticari yaşamda daha kaliteli hizmet sunmaları için gelişmiş ülke örneklerinde görüldüğü şekilde, kendilerine belediyeler tarafından gösterilecek satış noktalarında, müşteri memnuniyeti, yüksek kalite

ürün satış zorunluluğu, satıcıların ve satış mekanlarının hijyen şartlarının gerekliliğini içeren eğitimlerin verilerek ve fiziksel görünümünün, kıyafetlerinin ve kullandıkları ekipmanların belli bir standardizasyona bağlanması ile oluşturulacak, modernize bir sokak satıcılığı anlayışının, kökleri geleneksel kültürümüze bağlı değerlerimizi canlandıracağı ve kültürel mirasımızı da yaşatarak, gelecek nesillere aktarabilmemizi ve toplumun her katmanını da bütünleştirici bir toplum bilinci yaratmanın da kalıcı bir temelini oluşturacağını düşünmekteyiz.

KAYNAKÇA

And, M. (1999). Çarşı Ressamlarının Gözünden İstanbul'un Sokak Satıcıları. *Antik Dekor Dergisi*, 55, 70-75.

Akbulut, İ. (1991). Eski İstanbul'da Sakalar-Sebilciler. *Türkiye İş Bankası, Kültür ve Sanat Dergisi*, 12, 69-70.

Aktaş, U. (2010). *İstanbul'un 100 Esnafı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Kültür A.Ş.).

Anonim. (1994). Bozacılar. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. (Cilt 2, s.317-318). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Arılı, Demirsar, B. (2000). *Oryantalizmden Çağdaş Türk resmine*. İstanbul: Toprakbank.

Ataman, S. Y. (1997). *Türk İstanbul*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Kültür A.Ş.).

Balıkhane Nazırı Ali Bey. (1922). *Bir Zamanlar İstanbul*. İstanbul: Tercüman.

Çağlar, Y. (2009). İstanbul Sokaklarında Çınlayan Seda: Seyyar Satıcılar. *1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi*, 6, 120-136.

Ciloşoğlu, M. ve Elmas, H. (2019). Lale Devri'nde (1718-1730) Jean Baptiste Van Mour'un Tablolarındaki Erkek Giyimlerinin İncelenmesi. *İdil*, 64, 1757-1766.

Dalvimart, O. (2011). *Osmanlı Kostümleri (Costume of Turkey)* (Çev. A. Berktaş). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Demirsar, B. (1989). *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Dikkaya, F. (2011). Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde Simit ve Simitçiler. *Millî Folklor*, 92, 72-76.

Evren, B. (1997). *Osmanlı'da Esnaf ve Örgütleri*. İstanbul: Ray Sigorta A.Ş.

Evliya Çelebi. (2003). *Seyahatname*. İstanbul: Yapı Kredi.

Faroqhi, S. (2000). *Osmanlı'da Kentler ve Kentliler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.

Germaner, S. ve İnankur, Z. (2002). *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Gomes, M.F.and Reginensi, C. (2007).Vendeursambulants a Rio de Janeiro: expériences citadines et défis des pratiques urbaines. Paris: Cybergeo: Revue européenne de géographie, N° 368.

Göktaş, U. (1994a). Seyyar Satıcılar. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (Cilt 6, s. 542-543). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Göktaş, U. (1994b). Sakalar. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (Cilt 6, s. 420). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Göktaş, U. (1994c). Kasaplar. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (Cilt 6, s. 560-561). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Göktaş, U. (1994d). Simitçiler. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (Cilt 4, s. 478-479). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Işın, E. (1995). *İstanbul'da Gündelik Hayat*. İstanbul: Yapı Kredi.

İrepoğlu, G. (1999). *Levni: Nakış Şiir Renk*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Kalyoncu, H. (2021a). *Resim Sanatında Osmanlı Sosyal Yaşamı*. İstanbul: Artikel Akademi.

Kalyoncu, H. (2021b). *Türk Resim Sanatında İstanbul Manzaraları*. İstanbul: Artikel Akademi.

Kaygılı, O. C. (1933). İstanbul'un Artık Kaybolan Tipleri: Macuncu. *Yedigün I*, 24,1-25.

Kılıç, T. (2015). Kentlerin Değişmeyen Yüzleri: Seyyar Satıcılar (Diyarbakır Örneği). *Şehir ve Düşünce*, 7,144.

Kıray, M. (1998). *Değişen Toplum Yapısı*. İstanbul: Bağlam.

Kırpık, G. (2013). Osmanlı'da Hamallık Mesleği ve İlgili Arşiv Belgeleri. *Hak-İş Uluslararası Emek ve Toplum Dergisi*, 2(2), 220-233.

Koca, E. ve Koç, F. (2013, Nisan). 19. Yüzyıl Osmanlı Gezici Esnafının Giyim Kuşam Özellikleri. *Uluslararası Türk ve Dünya Kültüründe Kahramanmaraş Sempozyumu*, Kahramanmaraş, Türkiye.

Koca, E. ve Koç, F. (2014). Kıyafetnameler ve Ralamb'ın Kıyafet Albümündeki 17. Yüzyıl Osmanlı Toplumunu Giysi Özelliklerinin İncelenmesi. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turksih or Turkic*, 9(11), 371-394.

Koçu, R. E.(2003). *Tarihte İstanbul Esnafı*. İstanbul: Doğan.

Makzume, E. (2006). Ölümünün 75.Yıldönümünde Peralı Oryantalist Ressam Leonardo de Mango. *Beyoğlu'nda bir Oryantalist: Leonardo de Mango An orientalist from Beyoğlu*. İstanbul: Yapı Kredi.

Meydan Larousse, Büyük Lügat ve Ansiklopedi. (1969). Çerçi. (Cilt 3, s.198). İstanbul: Meydan Gazetecilik.

Millingen, A. V. (2012). *Constantinople painted by Warwick Goble*. Londra: A.& C. Black.

Moltke, H. V. (1969). *Moltke'nin Türkiye Mektupları*. İstanbul: Remzi.

Monnet, J. (2006). L'ambulantage: épresantations du commerce ambulante ou informel et métropolisation. Paris: Cybergeog: Revueeuroéenne de géographie, N°355.

Musahipzade, C. (1992). *Eski İstanbul Yaşayışı*. İstanbul: İletişim.

Nazır, B. (2013). Osmanlı'da Esnafa Verilen Cezalar. *1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi*, 18, 81.

Neave, D. L. (1978). *Eski İstanbul'da Hayat*. İstanbul: Tercüman.

Okay, Y.(2013). Mahalle Kültürü ve Terminolojisine Dair Yitirdiklerimiz. *1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi*, 16, 8.

Okumuş, S. ve Bahçeci, S. B.(2017). Tanzimat Hikâye ve Romanlarında Seyyar Satıcılar. *Türk Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 5(9), 71-84.

Osmanlı Kıyafetleri, Fenerci Mehmed Albümü. (1986). İstanbul: Vehbi Koç

Vakfı.

Öndeş, O. ve Makzume, E. (2000). *Lale Devri Ressamı Jean Baptiste Van Mour*. İstanbul: Aksoy.

Sakaoğlu, N. (1993). Arzuhalçiler. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Cilt 1, s. 335-337. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı.

Şakiroğlu, M. H. (1995). Metin And, 16. Yüzyılda İstanbul. Kent, Saray Günlük Yaşam, *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 6(6), 489-491.

Taşdelen, M. (1990).Şehirle Bütünleşmeyen Nüfusa Bir Örnek: Seyyar Satıcılar. *Fırat Üniversitesi Dergisi (Sosyal Bilimler)*, 4(2), 243-269.

Thalasso, A. (2008). *Osmanlı Sanatı-Türkiye'nin Ressamları*. İstanbul: Kültür A.Ş.

Thornton, L.(1985). *Woman as Portrayed in Orientalist Painting*. Paris: ACR.

Topallı, E. (2010). 19.Yüzyıldan Günümüze Arzuhalçiler: Oryantalist Resimler Paralelinde Tarih ve Sosyolojik Arka Plan. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(18), 61-85.

Ubicini, J. H. A. (1977).*1855'de Türkiye*. İstanbul: Tercüman.

Ulusoy, K.(2011). Türk Toplum Hayatında Yaşatılan Kahve ve Kahvehane Kültürü. *Millî Folklor*, 23(89), 159-169.

Yerasimos, S. (2000). *İstanbul İmparatorluklar Başkenti*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.

Yıldız, M. C. (2008). Kent Yaşamının Değişmeyen Marjinaleri: Seyyar Satıcılar ve İşportacılar. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(2), 343-366.

Zeren, M. E. ve Sazak, G. (2011). Osmanlı Minyatürlerinde Kasaplık. *Acta Turcica Türkoloji Dergisi*, 3(2), 53-76.

Aile Kurumundaki Hegemonik İnşanın Parodik Yıkımı: *Force Majeure*

Geliş Tarihi/Received: 29.12.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 09.08.2021
DOI: 10.46372/arts.959403

Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ ÖZ
İstanbul Kültür Üniversitesi, STF
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
p.tas@iku.edu.tr
ORCID: 0000-0002-4577-7898

ÖZ

Sinemasal anlatılara kaynaklık eden edebi türler, aynı zamanda ilgili anlatının analiz aşamasında da bir yol haritası çizmektedir. Ruben Östlund'un yönetmenliğini yaptığı *Force Majeure* (Turist - 2014) isimli filmi anlatı analizi yöntemiyle çözümlerken; bu analize kaynaklık eden yazınsal tür olarak parodiyi incelemiştir. Kaynağı Antik Yunan'a dayanan ve önceleri basit anlamda "alaycı taklit" olarak yorumlanan parodi, 1960'lı yıllardan itibaren metinlerarasılık kavramı ile birlikte ele alınmış ve parodinin hedef metin ya da tema ile kurduğu ilişkinin, mizahi yönüne ek olarak eleştirel bir nitelik taşıdığı görüşü ortaya konulmuştur. Bu değerlendirme, parodiyi, "alaycı taklit" tanımından çıkarmış, kültürel ve ideolojik örüntüler üzerinden analiz edilmesine olanak sağlamıştır. Çalışmanın kuramsal çerçevesi, parodinin anlatısal kurulumuna, hedef metin-üst metin ilişkilerine ve parodik dönüşümün söylemsel araçlarına odaklanarak şekillenmiştir. *Force Majeure* filminin anlatısal kurulumunda, hedef metin ya da tema olarak seçilen aile kurumundaki hegemonik inşa ve toplumsal cinsiyet rolleri, anne ve baba üzerinden şekillenen bir kriz anlatısı odağında, parodik bir tutum ve ironik bir söylemle ele alınmıştır. Bu söylem doğrultusunda parodik dönüşümle şekillenen üst metin aracılığıyla, aile ve toplumsal cinsiyet rollerinin sınırlarını çizen patriarkal sistemin hegemonik iktidarına sarsıcı bir mizahla yaklaşıldığı ve bu iktidarın parodik bir yıkıma uğratıldığı saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: parodi, metinlerarasılık, force majeure, aile

Taş Öz, P. (2021). Aile Kurumundaki Hegemonik İnşanın Parodik Yıkımı: *Force Majeure*. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 6, 391-412.

The Parodic Take Down of the Hegemonic Construction of the Family: *Force Majeure*

ABSTRACT

Literary genres are often the sources for cinematic narratives, serving as road maps for analysis. This study will focus on *Force Majeure* (2014) with the method of the narrative analysis, considering the literary genre of parody as the source for thematic exploration of the film. The parody genre can be traced back to Ancient Greece, where it translated to "ironic imitation". In the 1960s, parody was conceptualized with the term intertextuality. This conceptualization looked at the text subject to parody and its relationship with other texts. These studies underlined the humorous and critical relationship parody established with its target source. The genre moved away from being an "ironic imitation", allowing for cultural and ideological evaluation. In this context, the theoretical framework of this study will be shaped by parody's narrative configuration, how it is employed in relation to the themes of the film and discursive tools shaping it. *Force Majeure*'s parodic stance and ironic discourses target the hegemonic construction of the family and gender roles; brought to life through a crisis narrative deriving from a mother and father. The film unsettles the hegemonic foundation of the patriarchy which has traced the limitations of the family and gender roles, through irony.

Keywords: parody, intertextuality, force majeure, family

GİRİŞ

Sinema filmleri, tarih, toplum ve ideoloji bağlamında bir sorgulama aracı olarak, seyircisine bir anlamda “yeniden yüzleşme” penceresi sunabilen önemli bir potansiyele sahiptir. Bu çalışmada aile ve toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili benimsenmiş –ya da dayatılmış- geleneksel algı ve kanaatlere dair yeni bir bakış açısı sunduğu düşünülen *Force Majeure* (Östlund, 2014) isimli film ele alınmıştır. Film anlatısının söyleminin parodi türüne göre yapılandırıldığı, parodinin sıklıkla başvurduğu metinlerarasılık ve ironik tutumdan beslenildiği görülmüştür. Bu bağlamda çalışmanın kuramsal çerçevesinde parodi ve metinlerarasılığa odaklanılmış, tarihsel ve kültürel bir perspektiften parodinin yazın kuramındaki yeri ve metinlerarasılık işlevi ele alınmıştır. Hem kendinden önceki söylem geleneği hem de hedef metin olarak belirlendiği tema ya da fikirle ilgili bir hesaplaşmaya girmesi bakımından parodi mesafeli ve eleştirel bir tutuma sahiptir. Margaret A. Rose'a göre parodinin eleştirel tutumu, okuyucusuna yazarın esas metnin konu edindiği olay ya da fikirle ilgili tavrı hakkında bilgi verir (2016, s. 9).

Force Majeure filminde bu hesaplaşmaya konu olan aile ve toplumsal cinsiyet rolleri; kimlik, politika ve kültür gibi olgular üzerinden birçok disiplin tarafından ele alınmaktadır. Judith Butler'ın yorumuyla cinsiyetli bir bedene atfedilen kültürel anlamların tümü olan toplumsal cinsiyet (2014, s. 50) toplumsal ve ideolojik uzantılar üzerinden belirli rol ve kimliklerle çerçevelenir. Aile ise bu rol ve kimliklerin en katı kurallarla sınırlandırıldığı bir temsil alanı olarak konum alır. Bu bağlamda aile içerisinde kadın ve erkek, patriarkal düzenin devamı için geleneksel anlamda annelik ve babalık rolleri ile sorumlu tutulur. Film, bu sorumlulukların yerine getirilmemesinden kaynaklı bir krizi, anlatının temel çatışması olarak sunmuştur. Çalışma, film anlatısında bu krizin, parodi türüne özgü söylemsel araçlarla nasıl yapılandırıldığına odaklanmıştır.

Parodi, metinlerarasılık yolu ile esas metin ya da tema olarak kabul edilebilecek hedef metni çerçevelemesinin ardından, kendine özgü söylem araçları ile bu metne eleştirel bir mesafeden yaklaşarak parodik dönüşümü sağlar. Parodik dönüşümle yeni bir bağlam kazanmış olan hedef metin, parodinin üst metni aracılığı ile ironik söylemi keskinleşmiş, okuyucu ya da izleyicine farklı bir okuma ve izleme penceresi sunan, özünde eleştirellik taşıyan mizahi bir niteliğe bürünür.

Force Majeure filmi, anlatısal ve söylemsel bağlamda parodik yapılanmanın izinde aile ve toplumsal cinsiyet rollerine dair bir hesaplaşma içerisine girmiştir.

Çalışma, bu hesaplaşmanın izini sürerek, anlatı analizi yöntemiyle film anlatısının edebi bir tür olan parodiyi nasıl bir sinemasal söylemle aktardığına odaklanmış ve hedef temanın uğradığı parodik dönüşüm, ilgili kültürel ve ideolojik örüntüler üzerinden analiz edilmiştir.

Parodi ve Metinlerarasılık

Etimolojik ve tarihi kökeni Antik Yunan'a kadar uzanan parodi kavramı, başta edebiyat olmak üzere sinema, tiyatro ve resim gibi sanat alanlarında da görülen bir anlatım tekniğidir. Tarihsel perspektif doğrultusunda parodinin kavramsallaştırılma süreci analiz edildiğinde, Antik Yunan'da *Parodia* (Yun. Para = karşıt + odia = ezgi, Parodia = karşıt ezgi) anlamına gelen parodinin "Ciddi olduğu varsayılan bir yapının bir bölümünü ya da tümünü koşutlukları koruyarak alaya alan, biçimini bozmadan ona bambaşka bir içerik vererek, özle biçim arasındaki bu karşıtlıktan gülünç ve eleştirel etkiyi var eden oyun biçimi" ne karşılık geldiği görülür (Nutku, 2001, s. 257). Tiyatro tarihini kapsamlı bir biçimde ele aldığı çalışmasında Sevda Şener de, Antik Yunan'da komedyaların, gerçeği ironik bir formda sunmak için parodiyi bir araç olarak kullandığını aktarır (2006, s.156). Kavramın, önceleri komedyada odağında yapılan tanımlama çalışmaları, yazın kuramlarındaki gelişmelerle farklı boyutlara taşınmış ve yeni bakış açıları geliştirilmiştir.

Antik dönemden başlayarak günümüze dek parodinin gelişimini etimolojik ve tarihsel bir perspektifle inceleyen Margaret A. Rose'a göre, parodinin anlatı bilimindeki konumu ile ilgili yapılan çalışmalarda bir karmaşa söz konusudur. Bunun en önemli nedeni kavramın sınırlı yönleri ve anlamlarıyla incelenmiş olmasıdır (2016, s.18). Rose'a göre bu inceleme odakları sırasıyla şunlardır: Kelimenin etimolojisi, parodiyi komik yapan kendine özgü nitelikler, parodistin parodisini yaptığı esere ilişkin tutumu, parodinin okuyucu tarafından alımlanması ve son olarak bu türün diğer komik edebi türlerle olan ilişkisidir. Şimdiye kadar parodiyi tanımlama girişimlerinin birçoğu bu sayılan kategorilerden bir ya da birkaçının geliştirilmesi yoluyla yapıldığı için kavram tek yönlü ele alınmış, bütünlüklü bir yaklaşım gerçekleştirilememiş ve daha çok teknik açıdan incelenmiştir (2016, s.18).

En genel anlamı ile parodi, bir metnin diğer metinlerle (ya da ilgili metinlerin dayandığı fikirlerle) eleştirel ya da ironik (*özdüşünümsel, üst kurgusal ve genellikle zekice ya da komik*) bağlamda diyaloga girmesidir (Rose, 2016, s. 9). Rose, analitik

bir yaklaşımla antik, modern ve postmodern dönem olmak üzere üç ayrı başlık altında kavramın yazın kuramındaki yerini tespit etmeye çalışmıştır. Antik dönemde parodi daha çok komik alıntı, taklit gibi işlevlerle öne çıkan bir yapı iken, modernizm ve postmodernizmin yazın alanına kattığı düşünsel yenilikler, kavramın çok boyutlu ve yeni bağlamlar içerisinde ele alınmasına zemin hazırlamıştır. Rose, bu kapsamda parodinin ele alınışındaki en köklü değişikliğin yapısal ve post yapısal kuramcılar tarafından metinlerarasılık bağlamında incelenmesiyle gerçekleştiğini dile getirir (2016, s.11).

1960'lardan itibaren yazın kuramında önemli değişiklikler görülmeye başlanır. O döneme kadar kendi içerisinde belirli sınırlarla kapalı bir yapı olarak ele alınan eserler, özellikle söylemsel öğeler üzerinden diğer metinlerle taşıdıkları ortaklıklar bağlamında ele alınmaya başlanır ve bu da anlatı biliminde metinlerarasılık kavramının tartışılmasına zemin hazırlar. Kavram, ilk olarak Fransız kuramcı Julia Kristeva tarafından dile getirilir. Kristeva'nın tanımıyla metinlerarasılık, "Herhangi bir görüngüye sahip iki metin arasında var olan ilişki, iletişim, koşutluk ve karşıtlık, geçişkenlik ve transfer" durumuna karşılık gelmektedir (aktaran Bulut, 2018, s.2).

Mehmet Rifat, dilbilim ve göstergebilim kuramlarını ele aldığı çalışmasında, Kristeva'nın bu yaklaşımı ile her metnin içerisinde başka metinlerin bulunduğunu kabul ettiğini ve bu metinlerin hem eski hem de çevresel kültüre ait bir doku içerdiğini belirtir. Rifat'a göre metinlerarasılık her metnin var oluş koşulu olarak ortaya çıkarmakta, bu yaklaşım aynı zamanda metinleri tarih ve toplum bağlamında değerlendirilmeye de alan açmaktadır (1998, s. 129). Metinlerarasılık, postmodern bir metni, geleneksel metinden ayıran en önemli yazınsal ölçüt olarak kısa sürede kabul görür ve başta Roland Barthes olmak üzere Riffaterre, Genette, Jenny, Angenot, Ricardou, Bellemin-Noël ve Tel Quel dergisi yazarları tarafından benimsenir. Kavram, her ne kadar farklı anlam ve bağlamlarda ele alınsa da, tüm kuramcılar tarafından bir metnin kendinden önceki diğer metinlerden bağımsız değerlendirilemeyeceği ve onlarla ilişkili olduğu esasında uzlaşılır (Aktulum, 2000, s.11-12).

Metinlerarasılık kavramının yazın kuramında yerini almasının ardından, parodinin tanımlanma ve çözümlenmesinde yeni yaklaşımlar görülür. O zamana kadar daha çok biçimsel bir teknik olarak algılanan parodinin "alaycı taklit" yoluyla komik olana hizmet ettiği varsayılırken; metinlerarasılık kavramı ile birlikte parodinin biçimsel özelliğinin yanı sıra anlatısal içeriğine de yoğunlaşmış ve basit anlamda komik olanın ötesinde yeni işlevlerle tanımlanmaya başlanmıştır. Bu işlevlerden en

çok dikkat çeken ise, parodinin metinlerarasılık yoluyla değiştirdiği hedef metnin karşısında takındığı eleştirel tutumdur. Rose, bu tutumu “yeniden işlevlendirme” olarak tanımlar ve metinlerarasılık yoluyla esas metni yeniden işlevlendiren parodinin eleştirel üslubuna dikkat çekip, bu üslubu hedef metne karşı kullanılabilecek bir silah olarak niteler (2016, s. 77).

Parodi, satir ve ironiyi kapsamlı bir biçimde ele alan çalışmada Oğuz Cebeci de parodinin özünde barındırdığı metinlerarasılığın diyalektik yönüne vurgu yapar. Cebeci, metinlerarasılık doğrultusunda parodisi yapılan esas metni tez, parodinin biçimsel üslubunu antitez ve nihayetinde ortaya çıkan parodi eserini ise sentez olarak tanımlar ve bu bağlamda parodinin “fikir değiştirme” yönüne vurgu yapar (2017, s. 78). Cebeci'nin çalışmasındaki en dikkat çekici nokta, Gerard Genette'in görüşlerinden yola çıkarak parodiyi bir üst kurmaca bağlamında ele almasıdır. Genette, parodinin hedef metnini alt metin olarak nitelemekte, metinlerarasılık yolu ile değişen yeni metni ise üst metin olarak görmekte ve parodiyi tam da bu noktada alt metnin maruz kaldığı değişikliklerin tümü olarak tanımlamaktadır (aktaran Cebeci, 2017, s. 79). Cebeci'ye göre Genette'in sözünü ettiği müdahale “parodik değişim”dir (2017, s. 80).

Metinlerarasılık yolu ile parodinin üstendiği eleştirel işleve dikkat çeken ve bunu aynı zamanda ideolojik bir bağlamda ele alan kuramcılardan biri de Linda Hutcheon'dur. *A Theory of Parody* (Parodinin Teorisi) isimli çalışmada Hutcheon, parodiyi bir anlamda tekrarlamaya dayalı bir tür olarak yorumlar ancak esas metnin tekrarında öne çıkan öğenin benzerlikten çok farklılık olduğunu söyler ve tekrarda yapılan bu farklılığın parodinin eleştirel mesafeyi benimsemesinden kaynaklandığını dile getirir (2000, s. 6). Hutcheon, tarihsel gelişimi içerisinde ele alındığında kavramı tanımlamanın bazı güçlükler içerdiğini belirtse de; içinde bulunduğumuz yüzyıldan geriye doğru bakıldığında parodiyi, modernizmi postmodernizme (James Joyce'u Salman Rushdie'ye, Pablo Picasso'yu Cindy Sherman'a ve Sergei Prokofiev'e) bağlayan önemli bir araç olarak görür. Buna ek olarak parodinin eleştirel tutumu ile ideolojik bir pozisyona sahip olduğunu da tespit eder (2000, s. xii).

Görüldüğü gibi bir tür olarak parodinin Antik Yunan'dan günümüze değin dayandığı anlatsal temeller ve biçimsel özellikler özellikle postmodernizmle birlikte büyük ölçüde farklılık göstermiştir. Parodi önceleri herhangi bir eserin alaycı taklit yoluyla yeniden sunulmasına olanak sağlayan ve daha çok komik özellikleri ile ön plana çıkan bir tür olarak tanımlanırken; postmodern anlatı kuramı çerçevesinde

metinlerarasılık bağlamında farklı inceleme odaklarının konusu olmuştur. Bu kuramsal çerçeveye doğrultusunda, çalışmanın örnekleme olan *Force Majeure*, geleneksel aile ve ataerkinin dayattığı toplumsal cinsiyet rollerinin hedef metin-tema olduğu varsayımıyla analiz edilmiş, eleştirel bir mesafeyle benimsenen parodik tutumun anlatsal yapılandırılmasına odaklanılmıştır.

Force Majeure’de Hedef Metin-Tema Olarak Aile ve Toplumsal Cinsiyet Rollerini: “Kutsal Aile” Miti

Film anlatısı, anne (Ebba), baba (Tomas) ve iki çocuktan (Vera ve Harry) oluşan İsveçli bir ailenin, Fransız Alplerindeki bir turistik tesiste geçirdikleri birkaç günlük kayak tatillerine odaklanmaktadır. İş yoğunluğundan ailesine yeterince zaman ayıramayan baba için bu tatil tam bir telafi fırsatı olacaktır. Anne ve çocuklar da bir arada zaman geçirecekleri için çok mutludurlar. Ancak bir anda kendilerini beklenmedik bir aile krizinin içerisinde bulurlar.

Kaldıkları otelde, turistlerin ilgisini çekmek için rutin olarak kontrollü çığ gösterileri yapılmaktadır. Aile öğle yemeği sırasında bu gösteriye denk gelir, anne ve çocuklar bu gösterinin ihtişamı karşısında ürkerler, baba ise onları önce sakinleştirir ancak bir süre sonra gerçek bir çığ zannederek bir anda karısı ve çocuklarını bırakıp kaçar. Gösteri sona erdiğinde, baba hiçbir şey olmamış gibi yemek masasına döner ancak yaşadıkları bu deneyim, tatil boyunca aile içi rolleri tartışmaya açacak ve aile üyeleri kendilerini trajedi-komik bir krizin içerisinde bulacaklardır.

John Berger, *Bir Fotoğrafı Anlamak* isimli kitabında fotoğraflar aracılığıyla tarihin –geçmiş ve şimdisiyle- bir dizi kısa öyküye dönüştüğünü ve bu öyküye konu olan fotoğrafın, kendinden önce gerçekleşen ve sonrasında yaşanacak olaylarla bağını ve sürekliliğini yadsıyabileceğini söyler (2015, s. 70). Filmin ilk sahnesi, bir aile fotoğrafının çekildiği mizansenle karşılar izleyicisini. Bu fotoğraf, Berger’in sözünü ettiği gibi ailenin süregelen ve süregidecek olan “sorunlu” tarihinden bağımsız ve onu yadsıyan, sahte bir mutluluk öyküsünü çerçeveler. Ailenin tatil için gittiği turistik tesisin fotoğrafçısı, bir takım direktifler vermekte ve zoraki bir mutlu aile pozunu yakalamaya çalışmaktadır. Fotoğrafçının verdiği talimatlar geleneksel aile rollerini pekiştirir. Anne çocuklarının yanındadır, baba biraz mesafelidir. Fotoğrafçı ilk uyarısını yapar ve babaya eşinin yanında olması, kafasını onun omzuna koyması gerektiğini söyler. Ardından tüm aile üyelerinden her birinin elini diğerinin omzuna

koymasını ister. Sonunda en solda baba, en sağda küçük erkek çocuk ve aralarında anne ve kız çocuğun olduğu, erkekler tarafından sarıp sarmalanmış bir aile fotoğrafı çıkar ortaya.

Film, başlangıç sahnesinde simgesel bir biçimde sunduğu bu geleneksel aile fotoğrafıyla hedef metnini-temasını da çerçevelemiş olur bir bakıma. Bu bölümün ardından gelecek parodik dönüşüme işaret eden ilk anlatısal öge de burada kendini gösterir. Fotoğraf sahnesinin hemen ardından film müziği girer. Soğuk kış görüntülerinin üzerine İtalyan Besteci Antonio Vivaldi'nin meşhur eseri *Dört Mevsim*'in *Yaz Konçertosu* bölümü duyulur. Herkesçe bilinen eserin, anlatısal içeriğe tezat bir biçimde yaz bölümünün tercih edilmiş olması, metinlerarasılığın ilk işlevini yerine getirir ve parodinin ironik bağlamı kendini gösterir. Aaron Green, *Dört Mevsim*'in müzikal öyküsünü yorumlarken, yaz bölümüne kaynaklık eden öyküyü şöyle açıklar: "Kuzey ve batı rüzgârları aniden birbiri ardına esmekte ve küçük çoban yaklaşan tehdit edici fırtınanın kederi yüzünden ağlamaktadır. Ne yazık ki korkuları haklı çıkacak ve birazdan gökyüzü gök gürültüsü ve şimşek ile kaplanacaktır"(Green, eferit.com).

Müzikal esere kaynaklık eden öykünün kendisinde olduğu gibi, yakında aile içerisinde çıkacak bir fırtınanın ipuçları izleyiciye verilir. *Dört Mevsim*'e eşlik eden ve film boyunca sık sık gösterilen doğa görüntüleri de aile ve doğa arasında kurulan paralellik bakımından dikkat çekicidir. Birçoğu ürkütücü bir atmosfer içerisinde sunulan (kontrollü çığ gösterileri sırasında duyulan patlama sesleri, borulardan çıkan alevler) bu görüntüler aracılığıyla, doğanın tekinsizliği ile aile kurumunun tekinsizliği arasında paralellik kurulur.

Benzer biçimde parodik dönüşüme işaret eden bir diğer öge de, müziğe eşlik eden doğa görüntüleri sırasında, tesise ait teleferik binasında farklı dillerde beliren "Hoş geldiniz" yazısı olur. Filmin izleyicisi ile diyalog kurmasının işareti olarak yorumlanabilecek bu görüntü, tıpkı metinlerarasılık gibi, modern ve postmodern metinlerin sıklıkla kullandığı *reflexivity* (düşünümsellik) bağlamında değerlendirilebilir. Film kuramcısı Robert Stam'e göre filmsel düşünümsellik, filmlerin kendi üretim süreçlerini, metinsel prosedürleri, metinlerarası etkileri ya da alımlanmalarını ön plana çıkaran bir referanstır (Stam, 2014, s.162). Burada "Hoş geldiniz" yazısı ile seyirciyle diyalog kurulmuş, birazdan tanıklık edeceği parodik dönüşümün işareti verilmiştir.

İdeolojik ve kültürel bir yapılanma olarak toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeği belirli rol ve kimlikler üzerinden inşa etmeye çalışır. Bu rol ve kimlikler önce aile içindeki, hemen ardından da toplumsal yaşamdaki sınırlara işaret eder ve ikili yapısıyla hem

kadını hem erkeği bu sınırlar içerisinde konumlandırır. Bu konum; siyaset, medya, din gibi kurumlar aracılığıyla meşrulaştırılır ve yeniden üretilir. R.W. Connell toplumsal cinsiyet bağlamında erkeklik ve kadınlığın kültürel bir inşa biçimi olarak kamusal alanda sergilenen bir oyunculuk olduğunu iddia eder (1998, s. 251). Connell'in yorumuna benzer biçimde, Judith Butler da toplumsal cinsiyet kimliklerinin sergilenen belirli roller üzerine kurulduğunu dile getirir. Butler'a göre toplumsal cinsiyet "toplumsal cinsiyeti idare eden normlara özgü" bir normatif yapılanmaya sahiptir (2014, s. 26) ve bu işleyişinden ayrı tutulamaz. Bu normatif yapılanmanın uzantısı olarak kurmaca biçimde inşa edilen kimlikler varlıklarını sürdürürebilmek için tekrara ihtiyaç duymakta ve bu tekrar yoluyla varlıklarını doğallaştırıp meşrulaştırmaya çalışmaktadırlar. Butler, kadın-erkek ikiliğinde heteroseksüel bir kurgu ile yapılandırılan bu kimliklendirme sürecini "toplumsal cinsiyet parodisi" olarak tanımlar (2014, s. 226-227).

Butler'ın değerlendirmesi çalışma açısından önem taşımaktadır çünkü filmin parodik eleştirisi bir tekrar olarak sunulan annelik-babalık rollerine karşı takındığı mesafeli tutumla şekil almıştır. Filmin daha ilk sahnesinde bu kimlikler üzerinden örülmüş anne ve baba kurgusuna dair beklenen tutumlar oldukça net bir biçimde çizilir. Ebba, otelde kalan bir diğer misafir olan Charlotte ile resepsiyonda yaptığı konuşmada, Charlotte'un iki kız çocuğu olduğunu öğrenir ve ona sorduğu ilk soru neden çocuklarını yanında getirmedeği olur. Charlotte ise ironik bir biçimde "Onlardan kurtulmaya geldim" diye yanıt verir. Charlotte'un bir anlamda "kutsal aile miti"ne ve annelik rolüne meydan okuyan bu yanıtı karşısında, Ebba geleneksel olanı kutsar ve kocası Tomas'ın çok yoğun çalıştığını ve bu tatili çocuklarına ayırdığını söyler.

Foucault, iktidarın özne üzerindeki denetiminin sadece ideolojik yollarla değil aynı zamanda beden politikaları üzerinden de gerçekleştiğini iddia eder ve biyo-politika kavramını önerir. *Cinselliğin Tarihi* isimli kitabında iktidarın biyo-politika bağlamında cinsellik tertibatını sürdürmesi yollarından birinin de kadın bedeninin histerikleştirilmesi olduğunu söyler. Foucault'a göre annelik, doğurganlığı esas ve sürekli kılınan kadının asli görevidir ve annelik konumu iktidarın kadın bedeni üzerindeki denetiminin ve onu histerikleştirmesinin en görünür biçimidir (2007, s. 79-80). Kadın, evlilik aracılığıyla dahil olduğu aile kurumunda kendini çocuklarına adayacak ve kocasının sorumluluk alanı dışındaki işlerle uğraşacaktır. Çünkü erkek, kadının yerine getiremeyeceği uğraşlarla ilgilenmektedir. Tüm bu görev ve sorumluluklar kapsamında anne ve babanın amacı hanenin refahı olarak kesişecektir (Foucault,

2007, s. 430). Bu bağlamda, filmin başlangıcı iktidar ve aile özelinde oldukça tanıdık bir alt metne sahiptir. Tomas, ailesi ile yeteri kadar zaman geçiremiyor ancak onlara rahat koşullar sunabilecek bir işte çalışmakta ve bu anlamda ailesine bakarak asli sorumluluğunu yerine getirmektedir. Buna karşılık Ebba ise kutsal fedakar annelik rolü ile çocuklarla ilgilenmekte, böylece hane refahı sağlanmaktadır.

Connell, toplumsal cinsiyet düzenlemelerinde toplumdaki tüm kadınlık biçimlerinin erkeklere tabi kılınması bağlamında inşa edildiğini ve bu nedenle hegemonik erkeğin, erkekler arasında kapsadığı yeri kadınların dolduramayacağını belirtir (1998, s. 250). Kadınlar bu nedenle erkeklerin boşluğunu – erkeğin erkeğe karşı hegemonik mücadelesinin olmadığı- ev içi alanda doldurmak durumundadır ve Ebba'nın da yaptığı budur. Tomas'ın iş yoğunluğuna dair ara sıra küçük serzenişleri olsa da, bu durumu kabullenmiştir. Bu serzenişini, -simgesel olarak- en çok Tomas'ın telefonu üzerinden dile getirir.

Otelde kaldıkları ilk gün çocuklarla birlikte yatakta uydukları sırada, Tomas'ın telefonu çalar, “Şimdi bakamayacağım” der. Kısa bir süre sonra telefon yeniden çalar ve Ebba gergin bir biçimde yataktan kalkar, banyoya geçer, Tomas telefonu eline alır. Karısının “Telefonuna mı bakıyorsun?” sorusuna “Hayır” der ancak Ebba banyodan kafasını uzatır ve kocasının elindeki telefonu görür. Ebba'nın telefon üzerinden duyduğu rahatsızlık, film boyunca “telefon” kelimesi yerine, iğneleyici bir biçimde “I Phone” diye vurgulamasından da anlaşılır. Anlaşılmaktadır ki özellikle “I Phone” olarak vurgulanan bu pahalı cep telefonu Tomas'ın ailesinden ayrı “yoğun” dünyasının simgesidir. Kaldı ki çığ gösterisi sırasında Tomas'ın ailesini bırakıp kaçarken, son anda cep telefonunu masadan almayı ihmal etmemesinden de bu durum anlaşılır.

Connell'e göre toplumsal cinsiyet pratiklerinin örgütlendiği kategoriler arasında annelik ve babalık en önemlileridir ve bu pratikler aile kurumunda köklenecek toplumsal yaşamın tüm alanına dağılırlar (1998, s. 190). Ebba ve Tomas, bu köklenmiş geleneğin simgesel temsilcisi olarak, iktidarın işaret ettiği uyumlu- kutsal aile tablosunu tamamlarlar. Filmin sinematografik söylemi de bu tabloyu pekiştirir. Stilize bir ahenkle aynı anda banyoda dış fırçalayan, birbirleri ile uyum içindeki pijamaları ile aynı yatakta uyuyan ailenin ilk günü bu tablo içerisinde sunulur. Anlatıda hemen ardından gelecek parodik dönüşüm, şimdiye kadar aktarılan bu “kutsal aile” ve ilgili toplumsal cinsiyet rollerini hedef alacaktır.

Parodik Yıkımın Başlangıcı: “Kutsal Aile” Çığ Altında Kalıyor

Gerard Genette, parodinin üst metninin hedef metinde yol açtığı değişikliği parodik dönüşüm olarak tanımlar. Parodik dönüşüm, parodinin alt ve üst metinleri arasındaki “oyunlu” ilişkiye karşılık gelmektedir (Aktaran Cebeci, 2017, s. 80). Film anlatısında, hem sinematografik hem de anlatısal öğelerle daha önce ipuçları verilen parodik dönüşümün başladığı nokta ailenin öğlen yemeği sırasında gerçekleşir. Bu aynı zamanda, filmsel anlatıda parodik yıkımın başlangıcına da karşılık gelir.

Diğer turistlerle birlikte, kaldıkları tesisin terasında yemek yedikleri sırada kontrollü bir çığ gösterisi gerçekleşir. Ebba ve çocuklar bu gösteriyi korkutucu bulurlar ancak gösteriyi cep telefonuna kaydeden Tomas sakin bir tavırla her şeyin kontrol altında olduğunu söyler ve onları sakinleştirir. Fakat bir süre sonra çığ tüm ihtişamı ile terasa doğru yaklaşırken, baba gerçek olduğunu düşünerek korkuyla bir anda cep telefonunu alıp, oğlu da dahil önüne gelen herkesi iterek kaçırmaya başlar. Anne ise çocuklarına sarılıp onları korumaya çalışır. Ancak bir süre sonra her şey yoluna girer ve bir tehlike olmadığı anlaşılır. Anne çocukları sakinleştirirse de Tomas'ın kendilerini bırakıp gitmesi karşısında sarsılmıştır. Vera, “Babam nerede” diye sorar, Ebba sadece “Otur yerine” diye cevap verir. Baba kısa bir süre sonra masaya geri döner, hiçbir açıklama yapmaz, sadece “İyi misiniz” diye sorar ancak yanıt alamaz. Her şeyin kontrol altında olduğunu göstermek istercesine “Ne yaptıklarını biliyorlar” dese de masada garip bir sessizlik hâkimdir. Yine yanıt alamaz.

Parodik yıkımın başlangıcı olan bu sahne, ailedeki asli sorumluluklara dair yapılan anlaşmanın ihlali olduğu için anlatının en keskin kırılma noktası olur. Baba, kendisinden bekleneni yerine getirememiş ve ailesini bırakıp kaçmıştır. Çığ tehlikesi sırasında, erkeğin kamusal alandaki iktidarının ispatı olarak, babanın koruma ve kollama davranışını göstermesi beklenirken, kaçmış ve iktidarını yerle bir etmiştir.

Erkeğin toplumsal ve kültürel yapılanmasına bakıldığında, henüz çocukluktan başlayarak erkek kimliğinin gelişiminin sınavlarla ölçülen bir süreç olduğu görülür. Bu sınavların esası erkeğin performatif güç gösterisine dayanır. David Gilmore, bu süreci Freudyen bir literatüre dayandırır: Oğlan çocuğun annesiyle bağı koparması, onu annesine karşı konumlanmış bağımsız bir toplumsal statüye taşıyacak ve böylece erkeklığe geçecektir (Gilmore, 1990, s. 28). Gilmore, çocukluktan başlayan bu sürecin yaşlılığa kadar devam eden bir kimlik ispatı mücadelesi olduğunu söyler (1990, s. 28). Bu kimlik ispatının başarılı olması onu “evrensel erkek” statüsüne

kavuşturacaktır ve bunun üç temel ölçütü vardır. Birincisi bir kadını hamile bırakmak, ikincisi kendisine bağımlı olanları koruyup kollamak, üçüncü ve son olarak ise ailesini geçindirebilmektir (1990, s. 223).

Görüldüğü gibi Gilmore'un tanımı bir müzakere alanı olarak erkekliğin nihai ispatını babalıkla ilişkilendirmektedir. Benzer biçimde Scott Coltrane'de erkekliğin toplumsal ve kültürel bir inşa olduğunu vurgular ve babalığın, bu inşa sürecindeki ataerkil kodlardan beslenen bir yapı olduğunu dile getirir (2010, s. 433). Dolayısıyla, anlatıda baba konumundaki Tomas'ın ailesini koruyup kollayamaması yani babalığını yerine getirememesi onun evrensel erkek kimliğine zarar vermiş ve sınavı geçememiştir.

Filmin bu aşamasından sonra parodi türüne özgü, yer yer oldukça komik bir mizahi tutumla Tomas'ın başaramadığı bu sınavla yüzleşmesi aktarılır. Tomas, tıpkı masada olduğu gibi devamında da bu durumu yok saymaya çalışır. Masadan kalktıktan sonra ailesiyle kayağa gider ancak Ebba soğuk ve mesafelidir. Kayak dönüşünde otele geldiklerinde Ebba'nın gergin tavırlarına anlam veremiyormuş gibi davranır. Çocuklar tartışmalarına tanık olmasın diye (ki aslında bu daha çok Ebba'nın çabasıdır, yaşadığı hayal kırıklığına rağmen, yine de çocukların yanında baba otoritesine zarar gelmemesine dikkat eder) odanın dışında konuşurlar. Bu konuşma sırasında terasta yaşananlara dair bir şey dile getirilmez. Tomas karısına "Rahatsız olmuş gibisin" der, karısı "Hayır, öyle mi olmalıyım" diye yanıt verir. Tomas "Sanmıyorum" der ve konuyu kapatıp odaya girerler. Anlaşılmaktadır ki Tomas, zedelenen erkekliğini, yaşanan olayı yok sayarak onarmaya çalışmaktadır.

Parodinin Üst Metni: "Kutsal Aile"nin Parodik Eleştirisi, Karakterler ve Anlatısal Odaklar

Tomas, aynı yok sayıcı tavrını, akşam yemeğinde bir araya geldikleri Charlotte ve erkek arkadaşının yanında da sürdürür. Çiğ tecrübelerini onlara anlatırken çocuklar ve Ebba'nın korktuğunu ama kendisinin bunun bir deneme olduğunu farkında olduğunu söyler ve korkmadığını ima eder. Bu cümlelere dayanamayan Ebba ise "Hayır o aslında o kadar korktu ki kaçtı" diyerek Tomas'ı yalanlar. Tomas, inkara devam eder ve kaçmadığını söyler. Ebba "Eldivenini ve I Phone'nunu kaptın ve arkana bakmadan kaçtın" diye ısrar eder. Tomas hatırlamadığını söyler. Bu sırada Charlotte'un verdiği tepki dikkat çekicidir.

Anlatının başından beri film anlatısının hedef metninin işaret ettiği aile ve toplumsal cinsiyet rollerinin dışında var olmaya çalışan, çocuklarını bırakıp tatile gelen, asansörde tanıştığı bir adamla sevgili olan, yani geleneksel çerçeveden bakıldığında bağımsız ve “kurallara aykırın” bir yerde konumlanan Charlotte, Ebba'nın tavrına anlam veremez. “Bu ani gerçekleşen bir olay değil mi? Nasıl tepki vereceğini nereden bileceksin?” sorusunu sorar. Restoranda yapılan doğum günü kutlamasının sesleri konuşmayı bastırır, dikkatleri başka yöne çevrilir. Tomas karısının “cüretkâr” tavrının alkolden kaynaklandığını ima edercesine, “Şarabını elinden almalıyım” der ve sahne burada sona erer. Tomas'ın bu tavrı, sarsılan otoritesini hala elinde tutmaya çalışmasının simgesel bir aktarımı olur.

Filmanlatısında Charlotte karakterinin nesnel konumu, anlatının parodik tutumu açısından önem taşımaktadır. Daha önce de görüşlerine yer verilen Hutcheon'un da vurguladığı gibi parodik eleştirinin en önemli özelliği, hedef metne karşı geliştirilen mesafeli yaklaşımdır. Anlatının temel çatışması, toplumsal cinsiyet rejiminin en meşru dayanağı olan aile kurumunun dayattığı sorumlulukların baba tarafından yerine getirilmemesi sonucu yaşanan krize dayanır. Anders E. Johansson'un yorumuyla da *Force Majeure*, geleneksel aile ve erkeklik krizinin sinematografik özetidir (2018, s. 151). Bu kriz uzantısında, anne ve çocuklar mağdur; baba ise sorumsuz ve inkâr eden olarak gösterilmektedir. Ancak parodik eleştiri tam da bu noktada devreye girer ve herhangi bir tarafı tutmak ya da klasik anlatıda sıkça görüldüğü gibi izleyicinin herhangi bir karakterle özdeşleşmesini sağlamak yerine, mesafeli bir tutumla izleyicinin eleştirel bir bakış açısı geliştirmesini sağlamaya çalışır. İzleyici bu aile krizinde herhangi bir tarafın mağduriyetini değil; aile kurumunun dayattığı toplumsal cinsiyet rollerinin bireyler üzerindeki baskıcı tahribatını izler. Bu nedenle Genette'in parodiye dair metinsel analizi bağlamında bakıldığında, Charlotte karakterinin anlatının üst metnine ait bir kurgu olduğu anlaşılabilir.

Charlotte'un bu konumu ve parodik yapılanmanın üst metninin daha net anlaşılabilmesi için bir diğer sahne ise Ebba ve Charlotte'un ertesi gün baş başa sohbet ettikleri sahnedir. Ebba'nın gerginliği giderek artmaktadır, kocası ve çocuklarından ayrı bir gün geçirmek ister. Resepsiyonda Charlotte ile karşılaşır ve sohbet ederler. Bu sohbet sırasında Charlotte, aile kurumunun kadını konumlandığı yere dair isyanını dile getirir ve kendisinin öyle biri olmadığını vurgular. Birçok erkekle birlikte olduğunu, kocasının da isterse kadınlarla birlikte olabileceğini söyleyince Ebba şaşırır ve “Eşinle bir sorunun mu var?” diye sorar. Charlotte herhangi bir sorunları olmadığını, her

ikisinin de ilişkilerine dair sorumluluklarını bildiklerini söyler.

Burada Charlotte'un "sorumluluk" kelimesini kullanması dikkat çekicidir, ancak bu kelime geleneksel anlamda toplumsal cinsiyet örüntülerinden bağımsız, kadın ve erkeğin üzerinde anlaştıkları ortak bir paylaşım alanına karşılık gelir. Konuşma ilerledikçe Ebba gerilir ve hem şaşkın hem suçlayıcı bir tavır takınır. Ebba'nın geleneksel aile kurgusu üzerinden yönelttiği sorular karşısında Charlotte'un tavrı son derece sakin ve nettir. Özgür ve mutlu bir kadın olduğunu, çocuklarıyla ilgili sorumluluklarını yerine getirdiğini, ancak hayatının yalnızca eşi ve çocuklarından ibaret olmadığını dile getirir. Yani filmin hedef metninin işaret ettiği geleneksel aile kurgusunu reddeder.

Anlatının mizahi dokusunun derinleştiği ve parodik eleştirinin daha da güçlendiği bir diğer sahne ise Mats ve kız arkadaşı Fanny ile geçirilen akşam yemeğidir. Tomas, kaçtığını hala inkâr etmektedir. Buna karşın Ebba ise kocasının kaçtığını inkâr etmesini kabul edememektedir. Gerginliği daha da artan Ebba, bu kez Mats ve Fanny çiftine olanları anlatır. Onları ikna etmek için, Tomas'ın çığ sırasında telefonuna kaydettiği görüntüyü birlikte izlemelerini önerir. Görüntü izlendikten sonra herkes -Tomas da dahil- Tomas'ın kaçıp gittiği konusunda uzlaşır. Tomas çaresiz hissetmektedir ve zavallı durumuna düşmüştür. Burada Mats karakteri aracılığıyla mizahi alay devreye girer ve Tomas'ın zedelenen erkekliği başka bir erkek tarafından onarılmaya çalışılır.

Mats'e göre Tomas'ın yaptığı acil eylem prosedürüdür ve tıpkı uçaklarla olduğu gibi "Hava basıncında azalma olduğunda önce kendi maskenizi ardından çocuklarınızın maskesini takın" söylemini hatırlatır. Herkes bu açıklamanın hem saçma hem gülünç olduğunun farkındadır, kimse ikna olmaz. Ancak çalışmanın kuramsal kısmında da belirtildiği gibi parodinin amacı sadece gülme eylemini yaratmak değil, gülmeye konu olan olaya dair eleştirel bir tavır takınmaktır. Bu nedenle bu sahnenin erkeklik iktidarı eleştirisi bağlamında ayrı bir önemi vardır. Çünkü tam da Tomas'ın mağlubiyetini kabullendiği noktada, bu kez Mats'in desteğiyle, yani erkek dayanışması yoluyla otorite ve hegemonik söylem yeniden inşa etmeye çalışılır.

Burada Connell'in "işbirliği" ve "suç ortaklığı" tanımlarını hatırlatmakta yarar var: Connell, hegemonik erkekliğin gücünü sadece iktidar sahibi olan erkeklere bakarak değil, aynı zamanda onları destekleyen ve çok sayıda olan diğer erkeklere bakarak da anlayabileceğimizi söyler. Çünkü hegemonya rıza gerektirmektedir ve erkeklerin çoğu hegemonik erkek imajını ayakta tutmak için işbirliği yapmaktadır

ve Connell bunu suç ortaklığı olarak tanımlar (1998, s. 248). Serpil Sancar'a göre de işbirlikçi erkekler, bir yandan kendini doğrudan eril tahakküm pratiklerinden uzak tutarken diğer yandan bu tahakküm pratiklerinden yararlandığı için gerektiğinde sessiz kalan ve kendilerine düşen "patriarkal pay"a rıza gösteren erkeklerdir (2009, s. 270). Mats, tam da bu bağlamda işbirlikçi erkek konumundadır.

Mats, anlatıda baştan beri hegemonik bir örüntü ile ilişkilendirilmez. Üstelik "Kutsal Aile" nin baba rolünün dışındadır çünkü eşinden ayrılmış, çocuklarından ayrı, genç sevgilisi ile tatil yapmaktadır. Ancak buna rağmen, kendisine düşen "patriarkal pay" doğrultusunda hareket eder ve ironik bir söylemle Tomas'ı savunur. Ancak bu savunma sonrası, gerçekte sahip olmadığı eril iktidar alaşağı olur ve bir anda kendisini, sevgilisi ile asansörde başlayıp gece boyunca devam eden bir tartışmanın içinde bulur. Hegemonik erkeklığı kapsamlı bir biçimde ele aldığı kitabında Richard Howson'un da belirttiği gibi, hegemonik erkeklik, diğer toplumsal cinsiyet türlerini domine eden ve "ideal" olandır (2006, s. 60) ve Mats, bu bağlamda ideal olanın karşısında zayıf ve eksik kalmıştır.

Fanny'nin anlatı içerisindeki konumu da bu anlamda parodinin üst metninin müdahaleleri doğrultusunda şekillenmiştir. Fanny ne Ebba, ne de Charlotte gibi "kutsal aile" örüntüsünün bir parçası olarak sunulmaz. Kendisinden yaşça büyük, boşanmış çocuklu bir baba ile sevgili olan, bekar ve çocuksuz bir kadındır. Başlangıçta Ebba ve Tomas'ın yaşadığı krize çok anlam veremez ve net bir tepki göstermezken özellikle Mats'in savunmasının ardından sorgulama içine girer. Naif bir biçimde Ebba'ya destek olur ancak Fanny, parodik üst metin içerisindeki konumu gereği bu tartışmanın bir parçası olmaz, mesafeli bir biçimde oynanan rollerinin sahteliğini ifşa eder. Başka bir ifade ile hedef metin-tema olan aile ve toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili mesafeli ve eleştirel bir konumda yer alır. Kaldı ki filmin sonunda da, Mats ile ilgili olan mesafeli tavrını korur ve dönüş yolunda elinde cep telefonu ile yazışma yaparken, (muhtelemen kimlerle ve neye dair yazıştığını görmek için) kafasını uzatan Mats'den uzaklaşır.

Anlatıda parodik tutumun üst metni bağlamında işlevselleştirilen bir diğer karakter ise oteldeki temizlik görevlisidir. Anlatının hem hedef metin, hem parodik dönüşüm hem de üst metin kurulumu bölümünde yer alan bu karakter, tıpkı Fanny gibi anlatıda yer alan olaylara karşı mesafeli bir konumda yer alır. Tomas ve Ebba'nın aralarında geçen her şeyin adeta "gizli tanığı"dır çünkü genelde kendisine sinematografik bağlamda öznel bakış açısı yoluyla yer verilir. Ebba ve

Tomas sorunlarını otelde odanın içinde konuşmak yerine baş başa konuşmayı tercih ettiklerinde, koridorda odanın önüne giderler. Bu sahnelerde onları izleyen ve bir dış gözlemci olarak konumlandırılan karakter ise temizlik görevlisidir. Hatta bir sahnede, Ebba ve Tomas konuşurken kendilerini izlediklerini fark eden görevliyi uyarır ve yalnız kalmak istediklerini söylerler.

Force Majeure filminde aile anlatısının göstergebilimsel analizi üzerine yaptıkları çalışmada Neslihan ve Göksel Göker, temizlik görevlisini, yönetmen tarafından anlatıya dahil edilen ve seyirciyi temsil eden bir gözlemci olarak analiz ederler (2021, s. 379). Yazarların bu yorumu da temizlik görevlisinin, anlatının parodik yapılanmasına uyumlu bir biçimde üst metin işlevselliği bağlamında konumlandırılmış bir karakter olduğu görüşünü doğrulamaktadır. Çünkü parodi metinlerarasılık yoluyla, hem başka bir metne ya da temaya işaret eden, hem de öz-düşünümsellik, yabancılaştırma gibi öğeleri de kullanarak seyircisi ile iletişime geçen bir yapılandırmadır.

Parodik üst metin, karakterlerin yanı sıra belirli anlatısal odaklar yoluyla da biçimlendirilmiştir. Bunlardan en önemlisi, Tomas'ın, çığ sırasında kaçtığı kabul edilmesi ve buna Mats ve Fanny'nin de tanıklık etmesinin ardından, yaşadığı yüzleşme ve sorgulama sürecinin ironik bir biçimde aktarıldığı "erkeklik krizi"dir. Sancar, erkeklerin "erkek" olarak kabul edilmemekten duydukları korku ve öfkeyi "erkeklik krizi" olarak değerlendirir ve bu krizin çeşitli görünüşleri olduğunu söyler (2009, s. 115). Filmsel anlatıda bu krizin aktarılış biçimi, herhangi bir dramatik tasvir içerisinde değil, aksine parodik bir tutum ve ironik bir söylemle aktarılır.

Mats ve Fanny ile geçirilen akşamın ardından, çocuklar ve Ebba odada uyurken Tomas yalnız kalır ve ağlarken gösterilir. Bu krizin başlangıcı ironik bir tutumla, sinematografik söylemle de desteklenir: *Dört Mevsim Yaz Konçertosu* eşliğinde, kontrollü çığ denemelerine ait patlama sesleri duyulmakta, Tomas ağlamakta, Mats ve Fanny ise tartışmaktadırlar. Parodik yapılanmaya uyumlu olarak, bu sahne dramatik bir yoğunluk değil, mizahi bir bağlam içermektedir ve anlatının geri kalan bölümünde mizahi söylemin daha da keskinleştiği görülür.

Ertesi gün Tomas ve "işbirlikçisi" Mats, iki erkek olarak birlikte kayağa giderler. Kaybettikleri iktidarlarını simgesel bir biçimde, yüksek dağların yamacında yeniden kurmak isterler. Mats, Tomas'ın yaşadığı alt üst oluşu aşmasında ona yardımcı olmak için bu ıssız dağların bomboş yamaçlarında ona bağırmasını tavsiye eder. İki yıl terapiye gitmesine rağmen pek bir fayda görmediğini ancak bağırarak fiziksel olarak içinde kalanları dışarıya çıkardığını ve rahatladığını söyler. Bu simgesel

onarım oldukça ironik bir bağlam içerir. Çünkü çalışmada daha önce de değinildiği gibi, Connell kadınlık ve erkeklik inşasının daha çok kamusal alan ile ilişkili olduğuna dikkat çekmiştir.

Bu bağlamda, zedelenen erkeklığın ıssız bir alanda onarılmaya çalışması ironik bir temsil olarak değerlendirilebilir. Nihayetinde beklenen onarım gerçekleşmez ve bir sonraki sahnede bu ironik söylem devam eder. Tomas ve Mats, otele geri dönerler. Havuz kenarında sohbet ederken, yanlarına bir kadın gelir ve arkadaşının Tomas'ı beğendiğini dile getirir. Henüz gerçekleşmemiş olan onarım için bu büyük bir motivasyon olur ancak çok kısa sürer çünkü kadın yanlarına yeniden gelip, bir yanlışlık olduğunu arkadaşının Tomas'ı değil, başka bir erkeği beğendiğini söyler. Tomas ve Mats için bu yeniden yıkım olur. Parodik yıkımın yarattığı mizahi durum giderek belirginleşmektedir.

Erkeklğini yeniden inşa etmedeki üst üste başarısız girişimlerinin ardından Tomas, yenilgiyi kabul eder ve otele döndüğünde karısının yanında ağlamaya başlar. Bu ağlama sahnesi filmin parodik bağlamının ironik yönünü ortaya koyan bir abartı içerir. Tomas, yüksek sesle, "erkeksi" niteliklerden yoksun, performatif bir zavallılıkla isyan içinde ağlarken; diğer yandan kendine yakışmadığını düşündüğü diğer eylemleri ile ilgili de itiraflarda bulunur. (Ebba'yı aldattığından, Harry ve Vera ile oyun oynarken hileler yaptığından söz eder). Tomas'ın "Evlendiğin kişiyle yaşadığın hayal kırıklığını anlıyorum, ben de hayal kırıklığı yaşadım, nefret ettim ve kendimi affedemiyorum. İçgüdülerimin kurbanıyım" cümleleri onun oynamaya çalıştığı ve başarılı olamadığı "aile babası, güçlü erkek" imgesinin yerle bir oluşunu özetler. Ebba ise aslında bu yenilgiden memnun değildir. Onun arzuladığı şey geleneksel düzene dönülmesi ve Tomas'ın zedelenen erkeklığını onarmasıdır. Bu nedenle Tomas'a güçlü olması yönünde telkinde bulunur. Kendini toparlaması gerektiğini söyler. Sesleri duyan çocuklar da babalarının yanına gelirler ve sarılırlar.

Tomas'ın erkeklığının ve babalığının yeniden inşa edilmesi gerekmektedir ve bu artık sadece Tomas'ın değil, aynı zamanda Ebba'nın da sorunudur. Bu nedenle her ikisi tarafından kurmaca bir biçimde "kutsal aile" ve geleneksel rolleri pekiştiren bir mizansen kurgulanır. Tatillerinin son gününde aile yeniden hep birlikte kayağa gider. Sert bir rüzgar vardır ve sis nedeniyle görüş alanı çok dardır. Ebba, tıpkı kahvaltı sahnesinin başında olduğu gibi otoriteyi babaya teslim ederek "Bunun güvenli olduğuna emin misin?" diye sorar. Tomas da sorun olmadığını, önden gideceğini, kendisini takip etmelerini ve komutlarına uymaları gerektiğini söyler. Ebba ve çocuklar

kabul eder ve kayağa başlarlar. Bir süre sonra Ebba'nın yanlarında olmadığı fark edilir. Baba çocuklara yerlerinde kalmalarını ve annelerini gidip bulacağını söyler. Bir süre sonra, "kurtarıcı" olarak kucağında Ebba ile geri döner ve çocuklara "Başardık" der. Ebba da aynı cümleyi tekrar eder. Görev tamamlanmış ve zarar gören muktedir-kurtarıcı baba rolü tekrar inşa edilmiştir.

Filmin son sahnesinde, aileyi otelden havalimanına bir otobüsle dönüş yolculuğunda görürüz. Yol oldukça keskin virajlarla doludur ve şoför direksiyona hakim olma konusunda sıkıntı yaşamaktadır. Ebba endişelenir ve otobüsten inmek istediğini söyler. Bu kez kendisi kutsal anne rolünü terk ederek, eşini ve çocuklarını otobüste bırakıp iner. Bir süre sonra diğer yolcular da (Charlotte hariç) iner ve yürümeye başlarlar. Böylece anlatı içerisinde kadın ve erkeğin durumu eşitlenmiş olur. Her ikisi de korktuklarında geleneksel rollerinden sıyrılıp, ailesinden önce kendisini seçmişlerdir. Parodik üst metin hem aile hem de toplumsal cinsiyet rolleri beklentilerine dair mesafeli tavrını bir kez daha vurgulanır, diğer yandan seyirci de hedef metinle ilgili bu düşünüşe davet edilerek film sonlanır.

SONUÇ

Kaynağı Antik Yunan'a kadar uzanan parodi, başlangıçta "alaycı taklit" olarak ele alınan bir tür iken; özellikle postmodernizmle birlikte tartışılmaya başlanan metinlerarasılık kavramı ile birlikte, komik yanından öte, barındırdığı ironik yönü ile değiştirdiği hedef metne-temaya karşı olan eleştirel tutumuyla ele alınmaya başlanmıştır. Çalışma içerisinde görüşlerine ayrıntılı olarak yer verilen Margareth Rose, Linda Hutcheon ve Oğuz Cebeci gibi kuramcılar parodinin eleştirel içeriğine özellikle vurgu yapan isimler arasındadır ve bu yaklaşım, metinlerarasılık yolu ile analiz edilen parodinin kavramsal çerçevesine özgün bir nitelik katmıştır.

Çalışma bu referans noktası ile *Force Majeure* isimli filmi anlatı analizi yöntemi ile çözümlerken, filmin benimsediği parodik tutumun analizinde, eleştirel mesafeye konu olan hedef metni-temayı, aile ve toplumsal cinsiyet rolleri olarak tespit etmiştir. Sinema filmlerinde aile ve toplumsal cinsiyet rollerinin temsiline dair yapılan akademik çalışmalar, daha çok feminist film teorisi üzerinden şekillenmiş olmakla birlikte; parodi türüne dair yapılan çalışmalar ise edebi yazın odağında ele alınmıştır. Çalışma, bu bağlamda disiplinler arası bir bakış açısı geliştirmeye özen göstermiştir.

Force Majeure filminin anlatısal yapılandırmasında annelik ve babalık rolleri

hedef metinde mutlu ya da bir başka ifade ile “kutsal aile” örüntüsü ile ilişkilendirilir. Filmin hedef metni, bu aile içi rollerini patriarkal düzenin sınırlarına uyumlu bir tablo içerisinde sunar. Genette'in parodik dönüşüm olarak adlandırdığı hedef metne karşı mesafelenme aşaması ile kontrollü çığ gösterisi ile başlar. Bu gösteriyi gerçek bir çığ zanneden baba, karısını ve çocuklarını bir anda bırakıp kaçmasıyla sadece o mekânı değil, babalık rolünü de terk eder ve parodik yıkımı sağlayan dönüşüm başlamış olur. Koruyucu ve kollayıcı rolünü terk eden babanın, yitirmiş olduğu erkekliliğini hem kendisine hem çevresine yeniden ispat etmeye çalışması da zaman zaman gülünç olabilecek kadar ironik bir söylemle ele alınır. Parodinin üst metni ana karakter Ebba ve Tomas özelinde aile ve toplumsal cinsiyet rollerini tartışmaya açarken mesafeli bir tavırla izleyicisini yaşanan bu krizde bir taraf olmaktan öte, bu krizin kaynağı olan aile kurumundaki hegemonik inşanın sorgulayıcısı olmaya davet eder.

Tekinsizlik duygusu, film metninde insan doğası ile çevresel doğa arasında kurulan paralellik üzerinden söylemsel bir öge olarak yer almıştır. Türkçe karşılığı “mücbir sebep” olan *Force Majeure*'ün film adı olarak seçilmiş olması bu bağlamda manidardır. Film boyunca sıklıkla yer verilen ıssız ve görkemli doğa görüntüleri, yapılan çığ denemelerinin ve duyulan patlama seslerinin yarattığı tekinsizlik hissi ailenin yaşadığı gerilimin ardından yaşanacak tekinsiz olaylarla paralellik kurularak aktarılır. Filmin söylem ögesi olarak yapılandırılmış olan müzik de tekinsizlik duygusunu, parodik tutumun metinlerarasılığına başvurarak destekler. Kış mevsiminde geçen bir olay örgüsünün en başından itibaren, önemli kırılma anlarında herkesçe bilenen Vivaldi'nin *Dört Mevsim* isimli eserinin *Yaz Konçertosu*'nun duyulması bunun en tipik örneğidir. Seyirci, bir şeylerin “ters gideceğini” filmin daha ilk dakikalarında sezmiş olur.

Doğa, tekinsizliğiyle birlikte, anlatının temel sorunsalına etik bir pencereden bakmaya da olanak sağlamıştır. Christopher Falzon'a göre de *Force Majeure* filminde fiziksel doğa, insan doğasının özünü sorgulatan “ahlaki bir deney alanı” olarak yapılandırılmıştır (2017, s. 281). Bu ahlaki deney alanında, hayatta kalma içgüdüleri ile hareket eden baba, toplumsal cinsiyet rolüne karşılık gelen koruyuculuk ve kollayıcılık vasıflarını terk etmiş, film anlatısı bu sorunsal çerçevesinde hedef metni şekillendirmiş ve parodik dönüşümü sağlamıştır.

Filmin parodik tutumunu destekleyen bir diğer önemli yapılandırma ana karakterler dışında kalan, ailenin yaşadığı krize tanıklık eden ve görüş bildiren yan karakterlerdir. Bu karakterlerin anlatı içindeki konumuna bakıldığında, parodinin

eleştirel işlevini ortaya koyan bir temsil taşıdıkları görülür. Charlotte, yaşanan krize anlam veremez çünkü annelik ve babalık rollerini geleneksel örüntüler üzerinden yorumlamaz. Kutsal annelik, fedakâr babalık gibi söylemleri reddeder ve mesafeli duruşu, aynı zamanda parodik mesafeyi temsil eder. Hegemonik erkeklik ekseninde kendine düşen patriarkal pay doğrultusunda Tomas'ı destekleyen Mats'in ikiyüzlülüğü ise sevgilisi Fanny tarafından deşifre edilir ve Tomas'ın yaşadığı erkeklik krizinin bir benzerini de o Mats yaşar. Mats'in bu krizi aşmaya dair yaptığı girişimlerin birçoğu mizahi ve ironik bir yön içerir. Fanny ve otel görevlisi ise daha çok dış gözlemci olarak konumlanır ve seyirciye, hedef metni dışardan objektif bir bakışla okumaları için farklı bir pencere açar.

Film bir kriz anlatısı olarak şekillenmekle birlikte, bir çığ tehlikesi sırasında ortaya çıkan çevresel bir kriz odağında sorulan sorular, aile kurumu ve onun uzantısındaki ilgili toplumsal cinsiyet örüntülerinin yarattığı kriz ekseninde yanıtlanmaya çalışılır. Parodik tutum, türsel kodları gereği özdeşleşme duygusu yaratmaktan kaçınmakta, hedef metinde seyircinin potansiyel olarak özdeşleşme yaşayabileceği, krizin mağduru olarak gösterilen anneye karşı da mesafeli bir konum almaktadır. Bu nedenle filmin sonunda bu kez anne sorumluluklarını terk etmiş olarak gösterilir. Parodinin sıklıkla kullandığı bir söylem olan ironiye film metninde sıklıkla başvurulmuş, seyircinin yaşanan krize duygusal bir yoğunlukla taraf tutarak değil, ironiden beslenen mizahi bir tebessümle tarafsız bakması sağlanmıştır.

Mihail Bahtin, tarihe, otoriteye ve ideolojiye yönelik alaycı bir bakış sergileyen bir tür olarak parodiyi yorumladığı *Karnaval'dan Romana* isimli çalışmasında, parodinin ironik tutumu sayesinde ortaya koyduğu gülme eylemini "ciddiyet kadar evrensel" durum olarak yorumlar (2001, s. 107). *Force Majeure* filminde parodinin en önemli özelliği olan bilinen bir metne ya da temaya yeni anlam yükleme işlevi yerine getirilmiş, patriarkal düzenin otoritesi sarsılmış, parodik üst metin aracılığı ile aile kurumun dayattığı toplumsal cinsiyet rolleri alaşağı edilmiş ve ironik tutumla evrensel niteliğe sahip alaycı bir gülüş sergilenmiştir. Bu bağlamda *Force Majeure*, parodinin eleştirel ve alaycı yönünden beslenerek, iktidarın dayattığı baskın ideoloji ve ilgili kurumların otoritelerinin sorgulanabilir olduğunu hatırlatması; aile kurumundaki hegemonik inşayı parodik yıkıma uğratarak seyircisine yeni bir bakış açısı sunması bakımından sinema tarihinin özgün örnekleri arasında yer almaktadır.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.
- Bahtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.
- Berger, J. (2015). *Bir Fotoğrafı Anlamak* (Çev. B. Eyüboğlu). İstanbul: Metis.
- Bulut, F. (2018). 'Metinlerarasılık' Kavramının Kuramsal Çerçevesi. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 2 (1), 1-19.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası* (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis.
- Cebeci, O. (2017). *Komik Edebi Türler: Parodi Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki.
- Coltrane, S. (2010). *Fathering: Paradoxes, Contradictions, and Dilemmas*. M. Kimmel&M. Messner (Ed.), *Men's Lives* (s. 434-449). Boston: Allyn & Bacon.
- Connel, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.
- Falzon, C. (2017). *Experiencing Force Majeure*. *Film-Philosophy*, 21 (3), 281–298. DOI: 10.3366/film.2017.0052
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi* (Çev. H.U. Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı.
- Gilmore, D.D. (1990). *Manhood In The Making*. London: Yale University.
- Göker, N. ve Göker, G. (2021). *Mücbir Sebep ya da Babalığın Terki: Force Majeure Filminde Aile Anlatısının Göstergibilimsel Analizi*. *İNİF E- Dergi*, 6 (1), 362-382.
- Green, A. (2016, Temmuz). *Antonio Vivaldi'nin Dört Mevsimi*. *Eferrit*. <https://tr.eferrit.com/antonio-vivaldinin-doert-mevsimi/>. Erişim Tarihi: 12 Ocak 2021.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody*. Chicago: University of Illinois.
- Johansson, A. E. (2018). *Uncontrol On Ruben Östlund's Force Majeure*. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 55 (1), 149–164.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş*. İstanbul: Kabalcı.
- Östlund, R. (Yönetmen). (1994). *Force Majeure* [Film]. İsveç: M3 Film.
- Rifat, M. (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Rose, M.A. (2016). *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern* (Çev. C. Dikme).

Ankara: Hece.

Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. İstanbul: Metis.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (Çev. S. Salman ve Ç. Asatekin).
İstanbul: Ayrıntı.

Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost.

Müzik Öğrencilerinin Çalgı Çalışma Süreçlerinde Pomodoro Tekniği Kullanımına Yönelik Görüşleri

Geliş Tarihi/Received: 09.02.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 12.09.2021
DOI: 10.46372/arts.969224

Yusuf Ahmet ESEN
Bursa Uludağ Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
GSE ABD, Müzik Eğitimi Bilim Dalı YL
802042003@ogr.uludag.edu.tr
ORCID: 0000-0002-6770-5481

Doç. Dr. Ajda ŞENOL SAKİN
Bursa Uludağ Üniversitesi
Eğitim Fakültesi, GSE Bölümü,
Müzik Eğitimi ABD
ajdasenol@uludag.edu.tr
ORCID: 0000-0003-1870-2329

ÖZ

Çalgı çalmada başarı, bireysel çalgı çalışma süreci ile doğrudan bağlantılıdır. Bu sürecin planlanmasında etkili zaman kullanımına yönelik geliştirilmiş tekniklerin kullanımının çalgı çalışma sürecinin daha verimli geçirilmesine olanak tanıyacağı düşünülmektedir. Araştırmada etkili zaman kullanımına yönelik geliştirilmiş Pomodoro tekniğinin çalgı çalışma sürecine etkilerinin çalışma grubu görüşleri doğrultusunda belirlenmesi amaçlanmıştır. Eğitim alanında yapılmış bu araştırmada müzik eğitimi ana bilim dalı müzik öğrencilerinden oluşturulmuş 10 kişilik çalışma grubu 5 hafta süre ile günlük çalgı çalışma süreçlerini Pomodoro tekniği ile planlayıp, uygulamışlardır. Çalışma grubu ile süreç öncesi, süreç ortası ve süreç sonrası üç görüşme yapılarak teknik ve tekniğin çalgı çalışma sürecinde kullanımına yönelik görüşleri belirlenmiştir. Araştırma ile çalışma grubunu oluşturan müzik öğrencilerinin Pomodoro tekniği kullanarak çalgı çalışma süreçlerini özellikle daha planlı, verimli ve etkili kılacakları düşününcesinde olduğu sonucuna varılmıştır. Gerçekleştirilen araştırma ile müzik öğrencilerinin çoğunlukla yaşadıkları odaklanma ve motivasyon sorunlarının üstesinden zamanı etkili kullanmaya yönelik geliştirilmiş teknikleri çalışma süreçlerine adapte etmeleriyle ortadan kaldıracabilecekleri ön görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: pomodoro tekniği, çalgı çalışma süreci, çalgı eğitimi, etkili zaman kullanımı

Esen, Y. ve Sakin Şenol, A. (2021). Müzik Öğrencilerinin Çalgı Çalışma Süreçlerinde Pomodoro Tekniği Kullanımına Yönelik Görüşleri.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 6, 413-446.

Opinions of Music Students on the Use of Pomodoro Technique in Instrument Study Processes

ABSTRACT

Success in playing an instrument is directly related to the individual instrument study process. It is thought that the use of techniques developed for effective time use in the planning of this process will allow the instrument study process to be spent more efficiently. In the research, it was aimed to determine the effects of the Pomodoro technique, which was developed for effective use of time, on the instrument study process in line with the views of the participants. In this research conducted in the field of education, a study group of 10 people, consisting of music students from the music education department, planned and implemented the daily instrument study processes with the Pomodoro technique for 5 weeks. Three interviews were held with the participants before, during and after the process, and their views on the Pomodoro technique and its use in the instrument study process were determined. With the research, it was concluded that the music students who formed the study group thought that they could make the instrument study processes more planned, efficient and effective by using the Pomodoro technique. With the conducted research, it is predicted that music students can overcome the focus and motivation problems they mostly experience by adapting the techniques developed for effective use of time into their working processes.

Keywords: pomodoro technique, instrument study process, instrument training, effective use of time

GİRİŞ

Bireyleri sosyo-kültürel ve psiko-motor becerilerin gelişimi açısından destekleyen müzik eğitiminin, kişinin öz doyumunu ve kişisel gelişimi açısından çok önemli olduğu düşünülmektedir. Müzik eğitiminin en önemli unsuru olan çalgı eğitimi, uzmanlarca tasarlanan ve sistematik bir çalışma gerektiren eğitim sürecidir. Bu sürecin sürdürülebilir ve sonuç verici olabilmesi için diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi müzikte de, olabildiğince küçük yaşta bu sanat dalıyla tanışılması ve çalgı çalışma disiplini önemlidir. Özmenteş'e (2013a, s. 439) göre, "bireysel çalgı çalışma süreci çalgı başarısının en önemli etkenlerinden biridir". Çalgı çalışma sürecinde yeteneğin oldukça önemli olduğu düşünülmekle birlikte çalışma bilinci ve devamlılığı yeteneğin önüne geçmektedir (Ericsson, Krampe ve Tesch-Römer, 1993; aktaran Özmenteş, 2013a).

Çalışma bilinci ve devamlılığı çalışma disiplinini de beraberinde getirmektedir. Çalgı çalma becerisinin geliştirilmesi için gerekli psiko-motor becerilerin kazanılabilmesi ancak ilk dönemlerden itibaren çalışma disiplininin edinilmesi ile mümkün olabilmektedir (Cerit, 2010). Çalgı çalışmanın amacını tüm hareketleri otomatik bir hale getirmek ve onları en kolay, vücudu en az yoracak biçimde yapabilme gücüne erişmek olarak tanımlayan Fenmen (1997, s. 25), çalgı üzerindeki teknik ve psiko-motor becerilerin gelişimi için çalgı çalışma disiplinini sürekli ve düzenli hale getirme gerekliliğine değinmiştir. Gerek psiko-motor gelişimler gerek de müzikal bir gelişim için fiziksel aktivitenin yanı sıra zihinsel çalışmayı da gerektiren çalışma disiplini çalgı çalışma sürecinin bilinçli bir şekilde yürütülmesi ile sağlanabilmektedir.

Çalgı çalışma sürecinde ders içi etkinliklerle birlikte ders dışı çalışmaların da düzenli yapılması icracılıkta profesyonelleşme adına oldukça önemlidir. Yapılan ders sonrası tekrarların performansa doğrudan katkı sağladığını ve öz yeterlik ile doğrudan ilişkili olduğunu savunan Nielsen, özyeterliği Bandura'ya göre şöyle tanımlamıştır: "insanların belirlenmiş performans türlerine ulaşmak için gereken eylem yollarını organize etme ve yürütme yeteneklerine ilişkin yargılardır" (aktaran Nielsen, 2004, s. 419). Ericsson ve Charness (1994, s. 741) bu özyeterlik ve öz doyuma sahip olmak için gerekli süreyi, yapılan çalışmaların da doğrultusunda "bir kemancı yirmi yaşına girmeden önce düzenli ve disiplinli olarak toplamda on bin saate varacak çalışma yapmış olması gerekmektedir" şeklinde örneklendirmektedir. Bir işi başarmak ve belli konuda uzmanlaşmak sıkı, sistemli ve disiplinli bir çalışma gerektirmektedir.

Müzisyenler mesleki öz yeterlik ve mesleki doyumlarına anca bu disiplinli çalışma ile ulaşabilmektedirler (Şentürk, Kapçak ve Işıksungur, 2018, s. 1238).

Yapılan çalışmalarda öğrencilerin gerekli çalışmaları planlamada yeterince bilinçli olamadıkları görülmektedir. Bu gerekli planlama öğrenciler tarafından zor ve karmaşık görüldüğü için göz ardı edilmektedir (Nielsen, 2004; Parasız ve Gülüm, 2007; Şentürk, Kapçak ve Işıksungur, 2018). Bu nedenle öğrenciler zaman planlaması ile çalışma ve öğrenme stratejilerini günlük hayatta çalgı çalışma süreçlerine adapte edebilmek için yardıma ihtiyaç duymaktadırlar.

Müzisyenlerin ve müzik öğrencilerinin çalışma stratejileri, zaman kullanımı, stratejiler ile özyeterlikleri arasındaki ilişki, günlük çalışmalarının niteliğinin başarıya etkisi vb. konularda yapılmış pek çok çalışma bulunmaktadır (Araúj, 2015; Byo ve Cassidy, 2008; Bonneville-Roussy, 2015; Cirillo, 2018; Drake ve Palmer, 1999; Guerrero, 2008; Hallam, 2020; Hultberg, 2007; Nielsen, 2004; Özmenteş, 2013b; McPherson ve Renwick, 2001; Schatt, 2011).

Öğretmenleri çalgı eğitimine yeni başlamış öğrencilerini çalışma ve öğrenme stratejileri konularında yönlendirmektedirler. Öğrencilerin yapacakları bu çalışmalar zaman yönetimi becerisinin geliştirilmesi ile daha etkili olacaktır. Müzik eğitimi veren kurumlardaki ders çeşitliliği ve program yoğunluğu öğrencilere çalgı çalışmada zaman sıkıntısı yaratmaktadır (Özçelik Herdem, 2018, s. 945). Bu nedenle zamanı planlayabilmeleri öğrencilerin başarı düzeyini de arttırmaktadır. Özçelik Herdem (2018) yaptığı çalışmada zamanı etkili kullandığını düşünme ile öğrencilerin notları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki tespit etmiş, çalgı çalışmalarını ertelememe ile öğrencilerin başarıları arasında istatistiksel olarak anlamlı ve pozitif bir ilişki saptamıştır.

Etkili zaman kullanımı sadece çalgı çalışma sürecinde değil günlük hayatımızın tüm aşamalarında kolaylık ve başarı sağlamaktadır. Yapılmış çalışmalar incelendiğinde etkili zaman kullanımına yönelik pek çok yöntem, teknik ve yaklaşımın olduğu görülmektedir. Bu yöntem, teknik ve yaklaşımlardan bazıları şunlardır: İşleri Yoluna Koyma Metodu (Getting things done), Önemli - Acil Matriksi, Pareto İlkesi, 168 Saat, Ye O Kurbağayı, Kendini Toparlama Yaklaşımı.

Yukarıda ismi geçen metot, yöntem ve yaklaşımların yanı sıra özellikle günlük çalışma planlamalarında kullanılan ve çalgı çalışma sürecinde de kullanılabilirliği Dilek Özçelik Herdem (2018) tarafından önerilen Pomodoro tekniği, en sık karşılaşılan etkili zaman kullanımı ve planlamaya yönelik tekniktir.

Pomodoro Tekniği 1992 yılında Francesco Cirillo tarafından geliştirilmiştir. Pomodoro İtalyanca'da domates demektir. Cirillo'nun mutfak saati olarak kullandığı saat domates şeklindedir ve bu saat Cirillo'ya tekniği için ilham vermiştir. Bu nedenle tekniğin adı Pomodoro tekniğidir (Özçelik Herdem, 2018, s. 950).

Cirillo kendi kitabında tekniğin ortaya çıkışından şöyle bahsetmektedir:

Üniversite yıllarımda zamanın etkin kullanımı hakkında pek başarılı olduğum söylenemezdi. Yetiştirmem gereken birçok ödev ve bunların sonrasında girmem gereken sınavlarla yüzleşmem korkunç görünüyordu. Bir gün kampüsün kafeteryasında otururken arkadaşlarımı eleştirel olarak izlemem her şeyi anlamlaştırdı. "Kendi zamanımı nasıl bölüyordum? Ya da etkili bir şekilde çalışabiliyor muydum?" soruları kafamda dönmeye başladı. Zamanımı bölmem gerektiğini düşündüğümde bunu ilk 10 dakika ile başladım. Ancak sonrasında bunun yeterli olmadığını anlayınca süreyi 25 dakikaya çektim (Cirillo, 2009, s. 5).

Pomodoro tekniğinin amacı, ilgili maddeleri gerçekleştirerek üretkenliği artırmak için (kendi ve ekibinizinki) basit bir araç/süreç sağlamaktır. Cirillo'ya (2007, s. 3) göre "olmaya bağlı kaygı hafifletildiğinde", "kesintiler azaltılıp odak ve konsantrasyon geliştirildiğinde", "verilen kararların farkındalığı arttırıldığı", "motivasyon arttırılıp sabit tutulduğunda", "hedefe ulaşmak için kararlılık güçlendirildiğinde", "tahmin süreci hem nitel hem nicel olarak iyileştirildiğinde", "iş ya da çalışma süreci iyileştirildiğinde" ve "karmaşık durumlar karşısında da kararlılık korunduğunda" üretkenlik artmaktadır. Bu nedenle Pomodoro tekniğinde günlük plan yapmak, bunları hangi sıra ile hangi saat aralığında çalışılacağını planlamak ve bu plana uymak çok önemlidir.

Pomodoro tekniğinin değindiği ana unsurlardan biri odaklanmaktır. Noteberg'e göre (2009, s. 15) "Pomodoro tekniğinde kaç tane Pomodoro yapıldığı veya yapılan işe odaklanmak yerine odaklanmaya odaklanmak çok önemlidir".

Bunu destekler nitelikte Pomodoro tekniği üç temel varsayım üzerine kurulmuştur:

- Zamanı görmenin farklı bir yolu (artık olma kavramına odaklanmıyor) kaygıyı hafifletir ve bunu yaparken kişisel etkililiğin artmasına yol açar.
- Zihnin daha iyi kullanılması, öğrenmeyi kolaylaştırırken, daha fazla düşünce netliği, daha yüksek bilinç ve daha keskin odak elde etmemizi sağlar.
- Kullanımı kolay, göze batmayan araçların kullanılması, tekniği uygulamanın karmaşıklığını azaltırken sürekliliği destekler ve çabalarınızı gerçekleştirmek istediğiniz faaliyetlere yoğunlaştırmanıza olanak tanır. Çoğu zaman yönetimi tekniği başarısız olur çünkü onları kullanan insanları eldeki görevin içsel karmaşıklığı açısından daha

yüksek bir ek karmaşıklığa maruz bırakırlar (Cirillo, 2007, s. 4).

Pomodoro tekniğinin süreci beş aşamadan oluşmaktadır. Bunlar "planlama, takip, kayıt, işleme ve görselleştirme"dir (Cirillo, 2007, s. 5). Tekniğin uygulanışı genel olarak şöyledir: Planlama aşamasında günün başında öncelikler önem sırası belirlenerek ve üstesinden gelmek istenilen görev seçilerek yapılacaklar listesi hazırlanmaktadır. Bu listedeki görevleri gerçekleştirmek için yapılan her 30 dakikalık çalışmaya bir Pomodoro denilmektedir. Bu 30 dakikanın 25 dakikası çalışma, 5 dakikası ise dinlenme olarak belirlenmiştir (Cirillo, 2009, s. 6). Listede yer alan bir görevi tamamlamak için birden fazla Pomodoro gerçekleştirilebilir. Takip aşamasında tamamlanacak işin kaç Pomodoro ile tamamlandığı hazırlanan liste üzerine işaretlenmelidir.

Gobbo ve Veracci'ye (2018, s. 181) göre çalışma düzeni şu şekilde olmalıdır: "Bir Pomodoroda 25 dakika çalışılan işe tam yoğunlaşma olarak kendimizi vermemiz gerekmektedir. 25 dakikanın sonunda çalan alarm ile kişi hem zihinsel hem de bedensel 5 dakikalık bir rahatlamaya girecektir. Bu 5 dakikada çalışılan işle ilgili bir şey düşünmeyerek zihnimize bir sonraki Pomodoro için odaklanma gücü depolamasına fırsat vermemiz gerekmektedir. Etkiyi artırmak amaçlı her 4 Pomodoro sonrasında 15 ila 30 dakika arasında olan uzun molalar verilmesi gerekmektedir". Cirillo başlanılan çalışma esnasında Pomodoronun bölünmemesi konusunu ayrıca değinerek 25 dakika süren Pomodoronun saf odaklanma gerektirdiğini bu nedenle bölünemeyeceği ya da geciktirilemeyeceğini, bir Pomodoronun bir bütün olduğunu yarısının ya da çeyreğinin bulunmadığını belirtmiştir (Cirillo, 2009, s. 6).

Tekniğin kayıt aşamasında; her günün sonunda tamamlanan Pomodoro'lar yazılı olarak raporlaştırılmalı ayrıca tamamlanan görevler yapılacaklar listesinden silinmelidir. Bu rapor tablo halinde olabilir ve tabloda tarih, belirlenen işin/görevin/ çalışmanın ne olduğu, hangi saatte başlandığı, kaç Pomodoro sürdüğü belirtilmelidir. İşleme ve görselleştirme aşamalarında çalışmalardan elde edilen veriler bilgiye dönüştürülür ayrıca bilgiyi anlamayı kolaylaştıran ve iyileştirme yollarını açıklayan bir formatta sunulur (Cirillo, 2007, s. 5).

Tekniğin hedeflediği amaçlar şu şekilde sıralanmaktadır;

- Zaman kaygısını en aza indirmek,
- Yapacağımız işe olan odağı artırmak,
- Çalışma hevesinin en tepede tutmak,
- Ulaşılması istenilen hedefe varmamızı sağlayan azmimizi yüksekte tutmak,

• Hedefe ulaşma sürecini hesaplamayı kolaylaştırmak (Özçelik Herdem, 2018, s. 951).

Yukarıda ayrıntılı olarak açıklanan Pomodoro tekniği hakkında farklı alanlarda pek çok çalışma bulunmaktadır (Gobbo ve Vaccari, 2008; Swan, Danner, Hawkins, Grant ve Lee, 2020; Almalki, Alharbi, ve Aljohani, 2020; Priyanga, De Silva Jayarathna, Karunaratne ve Perera, 2019). Fakat yapılan alan taraması sonucu günlük çalgı çalışma sürecinde kullanımına yönelik uluslararası bir araştırmaya ulaşılamamış olup, ulusal olarak sadece bir çalışmada Pomodoro tekniğine öneri olarak değinilmiştir.

Alan yazında karşılaşılan günlük çalgı çalışma sürecinde Pomodoro tekniğinin kullanımına yönelik eksiklikten dolayı araştırmamızın amacı bu tekniğin çalgı çalışma sürecindeki uygunluğunu tekniği uygulayan öğrencilerin görüşleri doğrultusunda belirleyebilmektir. Bu amaç doğrultusunda araştırmamızın problem cümlesi "Pomodoro tekniği günlük çalgı çalışma sürecinde etkili midir?" olarak belirlenmiştir. Temel problemin çözümüne yönelik araştırmamızın alt problemleri şöyledir:

1. Katılımcıların süregelen çalışma alışkanlıkları ve buna yönelik düşünceleri nelerdir?
2. Katılımcıların Pomodoro tekniği hakkında bilgisi var mıdır?
3. Katılımcıların uygulamanın birinci haftası sonunda Pomodoro tekniği ile yürüttükleri çalgı çalışma sürecine uyumları ile ilgili görüşleri nelerdir?
4. Katılımcıların uygulama sonrası süreç ve Pomodoro tekniğinin çalgı çalışmada kullanılabilirliği hakkında görüşleri nelerdir?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden eylem araştırması modeli kullanılmıştır. Glesne'ye göre (2020, s. 31) "eylem araştırması uygulamayı geliştirmenin bir yolu olarak özellikle eğitim alanında, yeniden popülerleşen bir yöntem haline gelmiştir". Araştırmamızın kontrolünde yürütülen ancak uygulayıcıların ve problem sebeplerinin de çalışmayı tarafsız bir şekilde var olan ya da olacak duruma katkı sağlamak amacıyla çalışmaya müdahil olduğu araştırmalara eylem araştırmaları adı verilmektedir (Karasar, 1999, s. 27). Eğitim alanında yapılacak bu araştırmanın kapsamında müzik eğitimi ana bilim dalı öğrencilerinden oluşturulmuş çalışma grubunun 5 hafta süre ile günlük çalgı çalışma süreçlerini Pomodoro tekniği

doğrultusunda gerçekleştirmesi planlanmıştır. Ön görüşme, süreç içi ve süreç sonunda çalışma grubu ile gerçekleştirilen görüşmelerden Pomodoro tekniğinin çalgı çalışma sürecindeki etkililiği ve öğrencilerin bu tekniğe yönelik görüşleri belirlenmiştir.

Araştırma için Bursa Uludağ Üniversitesi Araştırma ve Yayın Etik Kurullarından (Sosyal ve Beşeri Bilimler Yayın Etik Kurulu) 29 Ocak 2021 tarihli 2021-01 oturum sayısı ile etik kurul onayı alınmıştır.

Çalışma Grubu

Çalışmanın örneklem seçiminde nitel araştırma yöntemlerinden amaçlı örneklem yöntemi kullanılmıştır.

“Amaçlı örneklem, araştırmacıların çalışmalarında inceledikleri temel fenomen veya anahtar kavram hakkında deneyimli olan ve bilinçli olarak seçilen kişilerden meydana gelir” (Creswell ve Clark, 2020, s. 187-188). Farklı amaçlı örneklem yöntemleri bulunmaktadır. Çalışmada kolay ulaşılabilir benzeşik örnekleme yöntemi tercih edilmiştir. Balcı'ya göre (2015, s. 99) araştırmaya katkısı en yüksek düzeyde kimin olabileceğini araştırmacı kendisi bildiğinden örneklem seçimi araştırmacıya bırakılmalıdır. Bu araştırmada da araştırma probleminin çözümüne yönelik araştırmacı tarafından benzeşik amaçlı örnekleme kullanılmış ve Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı öğrencilerinden çalışma grubu oluşturulmuştur. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin tamamı gönüllülük esası ile uygulamaya katılmayı kabul etmiş, belli bir çalışma disiplinine sahip, çalışmalarında yeni teknikleri uygulama konusuna açık, mezuniyet aşamasında (4. Sınıf) olup, bir bölümü yüksek lisans sınavına hazırlanan öğrencilerdir. Çalışma grubunda yer alan öğrencilerin isimlerine araştırmada yer verilmeyecek olup Katılımcı 1 (K1), Katılımcı 2 (K2) vb. şekilde kodlanmışlardır. Çalışma grubunun demografik ve günlük çalışma düzenini içeren bilgiler *Tablo 1*'de yer almaktadır.

Tablo 1. Çalışma grubunun demografik bilgileri

Katılımcı	Katılımcının yaşı	Katılımcının çalgısı	Kaç yıldır çalgı eğitimi aldığı
K1	22	Piyano	8
K2	23	Piyano	10
K3	22	Keman	8
K4	22	Çello	7
K5	22	Flüt	8
K6	22	Flüt	8
K7	25	Klarnet	11
K8	23	Klarnet	7
K9	22	Gitar	8
K10	22	Gitar	7,5

Tablo 1 incelendiğinde çalışma grubuna katılan öğrencilerin 2'sinin piyano, 2'sinin flüt, 2'sinin klarnet, 2'sinin gitar, 1'inin keman ve 1'inin çello çaldığı; yaşlarının 22-25 arasında olduğu, tüm katılımcıların 7 ve üzeri yıldır çalgı eğitimi aldığı görülmektedir.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplama aracı olarak araştırmacılar tarafından geliştirilmiş yarı yapılandırılmış görüşme sorularını içeren üç görüşme formu kullanılmaktadır. Bu görüşme formlarından ilki çalışma grubunun 5 haftalık Pomodoro tekniği ile çalışmalarını planlamadan önce, ön görüşme olarak yapılmıştır. Bu ön görüşme ile katılımcıların demografik bilgilerinin yanı sıra rutin çalışma planları/düzenleri hakkında bilgi ve Pomodoro tekniği hakkında hazırbulunuşluğu belirlenmeye çalışılmıştır. Formda kişisel bilgileri içeren 7 ve görüşleri belirlemeye yönelik hazırlanmış 6 soru bulunmaktadır.

İkinci görüşme süreç içinde tekniğin kullanılmaya başlandığı ilk hafta sonunda gerçekleştirilmiştir. Yapılan bu süreç içi görüşme ile çalışma grubunun bir haftadır uygulamakta olduğu çalgı çalışma sürecinde Pomodoro tekniğine uyum durumu ve yaşadıkları olumsuzluklar ile kazanımlar belirlenmeye çalışılmıştır. Form dört sorudan oluşmaktadır.

Süreç sonunda gerçekleştirilen 8 soruluk son görüşme ile çalışma grubunun ilgili tekniği kullanarak çalgı çalışma sürecini planladığı 5 haftanın sonunda Pomodoro tekniği ve bu tekniğin çalgı çalışma sürecinde kullanılabilirliğine yönelik görüşleri belirlenmiştir.

Süreç

Araştırma 2020-2021 yılı bahar yarıyılında gerçekleştirilmiştir. Süreç ön görüşmelerin yapılması ile başlamıştır. Ön görüşmelerden sonra çalışma grubuyla Pomodoro tekniğinin tanıtılması ve uygulama sürecinin ayrıntılı açıklanması amacıyla çevrimiçi ortamda toplantı yapılmıştır.

Cirillo'nun (2007, s. 24) Pomodoro tekniğinden verim almak için yedi ila yirmi günlük sabit uygulama gerekir önerisi doğrultusunda çalışmanın uygulama süreci beş hafta olarak planlanmıştır. Bu süreçte çalışma grubunu oluşturan öğrenciler günlük çalgı çalışmalarından önce planlama aşamasını gerçekleştirmiş ve yapılacaklar (çalışılacaklar) listesi hazırlamışlardır. Günlük çalışmalar bu liste yardımıyla takip edilmiş ve gün sonunda kayıt altına alınmıştır. Çalışma grubu her gün "günlük çalışma planı" ve "kayıt" listelerini araştırmacılara Whatsapp yoluyla çevrimiçi olarak göndermiştir. Bu sayede hem çalışma grubunun zamanı ne derece iyi kullandığını, kaç Pomodoro döngüsünde amaçladığı düzeye geldiğini, yaptığı planlama ile hedeflediği amaçlara ulaşıp ulaşamadığını gözlemlemesi ve gerekiyorsa düzenlemeler yapması amaçlanırken gerekli durumlarda araştırmacıların da varsa yapılan teknik hataları düzeltebilmesi sağlanmıştır.

Uygulama sürecinin ilk haftasından sonra çalışma grubu ile ikinci görüşme yapılmış ve çalışma grubunun Pomodoro tekniğine uyum süreci gözlemlenmiştir. Uygulama sonrasında çalışma grubu ile son bir görüşme daha yapılarak teknik hakkındaki görüşleri alınmıştır.

Verilerin Çözümlemesi

Çalışmada elde edilen veriler içerik ve betimsel analiz yöntemleri ile çözümlenmiştir. Betimsel analiz ile durum tespitine yönelik veriler çözümlenirken, içerik analizi ile veriler derinlemesine irdelenerek çalışma grubunun Pomodoro tekniği ve uygulama süreci hakkında görüşleri ayrıntılı olarak incelenmiştir. Yapılan üç görüşme ayrı ayrı çözümlenmiştir. Elde edilen verilerden tema ve kodlar oluşturulmuştur.

Başkale'ye göre (2016) nitel araştırmalarda geçerlik ve güvenilirlik terimleri yerine inanırılık, sonuçların doğruluğu, araştırmacının yetkinliği, inandırıcılık, güvenilebilirlik, onaylanabilirlik ve aktarılabilirlik gibi terimlerin kullanılması daha doğrudur. Bu çalışmada da çalışma grubu ile yeterli sürede etkileşim, katılımcı teyidi, uzman incelemesi ile inanırılık basamağı; amaçlı örneklem ve katılımcıların

ayrıntılı tanımı ile aktarılabilirlik basamağı; denetleme yolu, literatür, araştırma yöntemlerinin ayrıntılı tanımlanması ve başka araştırmacıların sonuçları incelemesi ile güvenilebilirlik basamağı; son olarak da araştırmacı ön yargılarını azaltma, denetleme ve cevaplardan doğrudan alıntılar yoluyla ile onaylanabilirlik basamağı sağlanmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra müzik eğitimi ve çalgı eğitimi alanında iki uzmanın değerlendirilmesine sunulan tema ve kodlar ile ilgili "P (Tutarlılık Yüzdesi) = Na (iki formda aynı kodlanan madde sayısı)x100/Nt (bir formda bulunan toplam madde sayısı)" (Çepni, 2009, s.196) formülü ile tutarlık incelemesi yapılmıştır. En az 70 olması beklenen tutarlık yüzdesinin hesaplamadan sonra $(58 \times 100 / 69) = 84,05$ olarak belirlenmiş olması araştırmacının güvenilirliğinin sağlanmış olduğunu göstermektedir. Uzmanlar ile yapılan görüşmeler sonrasında tema ve kodlar uzman görüşleri doğrultusunda tekrar düzenlenmiştir.

BULGULAR

Bu bölümde ön görüşme, ara görüşme ve süreç sonu görüşmelerden elde edilen veriler çözümlenmektedir.

Ön görüşmelerden elde edilen verilere göre tüm katılımcılar çalgılarını severek çalışmaktadırlar. Bir katılımcı bu soruyu "genellikle evet" (K7) olarak cevaplarken diğer bir katılımcı "çok severek çalışıyorum" (K10) diye yanıtlamıştır.

Katılımcıların Uygulama Öncesi Süregelen Çalışma Alışkanlıkları

Çalışma grubuna uygulama süreci öncesi çalışma alışkanlıklarının belirlenip sonrasında karşılaştırma yapılabilmesi amacıyla haftalık ve günlük çalışma düzenleri, çalışma süresi ve sürecine yönelik görüşleri sorulmuştur. Katılımcıların uygulama öncesi haftalık ve günlük çalışma süreleri Tablo 2'de gösterilmektedir.

Tablo 2. Çalışma grubunun haftalık ve günlük çalışma süreleri

Katılımcı	Haftada kaç gün çalıştığı	Günde kaç saat çalıştığı
K1	5 - 7	4 - 9
K2	2	2,5
K3	4 - 5	1,5 - 2
K4	5	3
K5	5	1
K6	4 - 5	3 - 4
K7	2	2
K8	3	1 - 2
K9	4 - 6	1 - 2
K10	5	1

Tablo 2 incelendiğinde; haftada 2 gün çalışan 2, 3 gün çalışan 1, 4 – 5 gün çalışan 2, 5 gün çalışan 3, 4 – 6 gün çalışan 1 ve 5 -7 gün çalışan 1 katılımcının olduğu ayrıca günde 1 – 2/2,5 saat arası çalışan 7, 3 – 4 saat çalışan 2 ve 4 saatten fazla çalışan 1 katılımcı olduğu görülmektedir. Bu veriler doğrultusunda araştırma kapsamında belirlenen çalışma düzenine bağlı olarak 2 katılımcının haftalık çalışma süresini, 4 katılımcının da günlük çalışma süresini arttıracaklığı görülmektedir. Çünkü planlanan süreçte katılımcılardan haftada en az 3 gün ve günde 4 Pomodoro şeklinde bir çalışma düzenlerinin olması gerektiği belirtilmiştir.

Tablo 3'te katılımcıların süregelen çalışma sürelerinin yeterli bulma durumuna yönelik görüşleri belirtilmiştir. Elde edilen veriler çözümlendiğinde "yeterli, yetersiz, odaklanmaya bağlı ve kısmen" kodlarına ulaşılmıştır.

Tablo 3. Katılımcıların çalgı çalışma sürelerine yönelik görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	Örnek İfadeler
Çalışma Süresi	Yeterli	K7, K8	Benim için yeterli (K7). Yeterli (K8).
	Yetersiz	K1, K2, K4, K5, K6, K10	Başarılı olmam için yeterli değil (K1). Çalgı çalışma sürem yetersiz (K2). Yeterli değil (K10).
	Odaklanmaya bağlı	K3	Eğer odaklanmış şekilde çalışıyorsam çalıştığım saat yeterli. Odaklanmadan çalışmayı sürdürüyorsam genelde süre yetersiz kalıyor (K3).
	Kısmen	K9	Kısmen (K9).

Tablo 3 incelendiğinde katılımcıların çoğunun çalışma süresini yetersiz, odaklanmaya bağlı ya da kısmen yeterli bulduğu görülmektedir. Sadece 2 katılımcı

çalışma süresini yeterli bulmuştur.

Katılımcılara yeterince çalışamama nedenleri sorulmuştur. Elde edilen verilerden “yeterince çalışamama nedenleri” temasına yönelik “diğer dersler, KPSS, evde çalgı olamaması, odaklanma/motivasyon, gündelik işler ve okul dışı çalışma” kodları oluşturulmuştur. Katılımcıların görüşleri *Tablo 4*'te yer almaktadır.

Tablo 4. Katılımcıların çalgılarını yeterince çalışamama nedenlerine yönelik görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	Örnek İfadeler	
Yeterince çalışamama nedenleri	Diğer dersler	K1, K4, K6, K8	Başarılı olmam için yeterli değil fakat diğer bölüm derslerim yüzünden gerekli ve istediğim ilgiyi, zamanı çalgıma ayıramıyorum (K1).	
			Diğer derslere zaman ayırmam gerekiyor (K4).	
			Zaman ayıramamamın sebebi ise dönem içerisinde diğer derslerimin tekrarı (K6).	
				Derslerim yoğunluğu daha az olsa ve daha fazla çalgıma çalışabilmek isterdim (K8).
	KPSS	K2	Son sınıf öğrencisi olduğum için KPSS ağırlıklı çalışıyorum, dershaneye gidiyorum (K2).	
	Evde çalgı olmaması	K2	Evimde enstrümanım olmadığı için yeterli kadar zaman ayıramıyorum (K2).	
	Odaklanma / motivasyon	K3, K5, K10	Odaklanmadan çalışmayı sürdürüyorsam genelde süre yetersiz kalıyor (K3). Fazla zaman ayıramamamın sebebi motivasyonumun düşük olması (K5). Başka branşlara ilgimden ve kanalize olamamamdan ötürü bazen kaytanyorum (K10).	
Gündelik işler	K4, K9	Bazen gündelik işler fazla oluyor. Diğer derslere zaman ayırmam gerekiyor (K4). Günlük yaşantıma göre ayırdığım zamanlar değişebiliyor (K9).		
Okul dışı çalışma	K6	Dışarda verdiğim özel derslerden zaman bulamamamdan kaynaklı (K6).		

Tablo 4 incelendiğinde çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin farklı nedenlerle çalgılarına istedikleri yönde çalışamadıkları görülmektedir. *Tablo 3* ve *Tablo 4* birlikte incelendiğinde aslında çalışma süresini yeterli bulan K8'in ders yoğunluğu daha az olması durumunda daha fazla çalgı çalışmak istediği görülmektedir. Ayrıca çalışma sürecinde odaklanma/motivasyon sorunu yaşayan 3 katılımcının olduğu belirlenmiştir. Katılımcıların süregelen çalışma programlarına yönelik görüşleri *Tablo 5*'te yer almaktadır. Elde edilen verilerden “çalışma programı” temasına yönelik

“yapıyorum, özel bir program uygulamıyorum, sınav zamanı daha detaylı program uyguluyorum ve arada aksamalar” kodları belirlenmiştir.

Tablo 5. Katılımcıların günlük çalışma programlarına yönelik görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	Örnek ifadeler
Çalışma programı	Yapıyorum	K1, K3, K4, K5, K6, K7, K8, K9, K10	Uyku düzenime göre şekilleniyor (K1).
			Evet, yapıyorum (K4).
	Özel bir program uygulamıyorum	K2	Evet, çalışmadan önce hangi eserleri ya da etütleri çalışacağımı programlıyorum (K5).
			Çalışmadan önce plan yapmaya özen gösteriyorum ancak her zaman uyamıyorum (K6).
Sınav zamanı daha detaylı program uyguluyorum	K3	Detaylı çalışma programını sadece sınav olduğu zamanlarda yapıyorum (K3).	
Düzensiz çalışma programı	K6, K8	Çalışmadan önce plan yapmaya özen gösteriyorum ancak her zaman uyamıyorum (K6). Yapıyorum ama düzenli sıklıklarla değil (K8).	

Tablo 5 incelendiğinde aslında tüm katılımcıların kendine göre bir çalışma programının olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra bir katılımcı çalışma düzeninin olmasının yanı sıra özel bir program uygulamadığını, diğer bir katılımcı sınav zamanı daha detaylı program yaptığını ve iki katılımcı da plan yapmaya özen göstermelerine rağmen arada aksaklıkların olduğunu belirtmiştir. Katılımcılardan süregelen çalışma süreçlerinin verimliliğini değerlendirmeleri istenmiştir. Verilerden elde edilen bulgular Tablo 6'da gösterilmektedir.

Tablo 6. Katılımcıların çalışma sürecinin verimliliğine yönelik görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	Örnek ifadeler
Çalışma süresinin verimliliği	Evet	K1, K7, K8	Verimli değerlendirebildiğimi düşünüyorum (K1).
			Evet, çalışmalarım verimli (K7).
			Evet (K8).
	Kismen	K3, K4, K5, K9, K10	Genellikle evet (K3).
			Çoğunlukla evet (K4).
			Her zaman değil (K10).
			Bazen evet bazen hayır (K5).
			Kismen (K9).
	Hayır	K2	Hayır (K2).

Tablo 6 incelendiğinde katılımcıların çoğunun çalışma süresini verimli ya da genellikle/çoğunlukla verimli geçirdiği yönünde görüş bildirdiği görülmektedir. Bu soruya hayır ya da kısmen cevabı veren dört katılımcı bulunmaktadır.

Çalışma Grubunun Pomodoro Tekniği Hakkındaki Ön Bilgileri

Uygulama öncesi çalışma grubuna Pomodoro tekniği hakkında bilgilerinin olup olmadığı ve daha önce bu teknik ile çalışmalar gerçekleştirip gerçekleştirmedikleri sorulmuştur. Cevaplar doğrultusunda elde edilen veriler Tablo 7'de gösterilmektedir.

Tablo 7. Katılımcıların Pomodoro tekniğine yönelik ön görüşleri

Tema	Alt Tema	Kodlar	Katılımcılar	Örnek ifadeler
Pomodoro Tekniğine yönelik ön görüşler	Teknik hakkında bilgi	Yok	K1, K7	Hayır, yok (K1). Hayır, bilgim yok (K7).
		Var	K2, K3, K4, K5, K6, K8, K9, K10	Evet (K2). Evet, var (K3). Evet, 25 dakikalık çalışma 5 dakikalık mola tekniği (K4).
	Uygulama	Uygulamadım	K1, K2, K4, K5, K6, K7, K8, K9, K10	Hayır, uygulamadım (K2).
				Hayır, kullanmadım (K5).
		Uyguladım	K3	Evet, var. Henüz uygulamadım (K9).
				Var, hiç uygulamadım (K10).
				Uyguladım fakat müzik ile bağlantısı olmayan bir ders için uyguladım (K3).

Tablo 7 incelendiğinde katılımcıların çoğunun Pomodoro tekniği hakkında bilgi sahibi olduğu ama bu teknik doğrultusunda çalışmalar gerçekleştirmediği görülmektedir. Yapılan görüşmelerden sadece bir katılımcının daha önce farklı bir alanda bu tekniği uyguladığı belirlenmiştir.

Ara Görüşmeden Elde Edilen Bulgular

Çalışma grubu ile çalgı çalışma süreçlerini Pomodoro tekniğine yönelik düzenledikten bir hafta sonra ara görüşme yapılmıştır. Yapılan bu süreç içi görüşme ile katılımcıların bir haftadır uygulamakta olduğu çalgı çalışma sürecinde Pomodoro tekniğine uyum durumu, yaşadıkları olumsuzluklar ve kazanımları belirlenmeye çalışılmıştır. Katılımcıların bir haftalık sürece yönelik görüşleri *Tablo 8*'de yer almaktadır.

Tablo 8. Katılımcıların ara görüşmede Pomodoro Tekniği sürecine yönelik görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	Örnek İfadeler
Süreç	Zorlanma	K1	Kendime süreler belirleyip çalıştım, biraz zorlandım (K1).
	Daha verimli çalışma	K2, K5	Birkaç Pomodoro yaptıktan sonra 25 dakikada daha odaklı ve dikkatli çalıştığımı fark ettim (K2). Çalışmalarımın daha verimli olmaya başladığını düşünüyorum (K5).
			Bu süreçte 3 gün boyunca her gün 4 Pomodoro bitirecek şekilde çalışmalar yaptım (K3).
			Çalışmadan önce kendime belli Pomodoro süreleri belirledim ve bunlara uygun olarak çalışmaya özen gösterdim (K4).
	Planlı çalışma	K3, K4, K6, K7, K8, K9	Haftaya, günlük çalışma planımı yazarak başladım (K6). İkişer tekrar ile Pomodoroları yaptım (K7). 25 dakika ders ve 5 dakika molalar şeklinde çalıştım (K8). Eserlerimi dörder Pomodoro olarak çalıştım (K9).
Kolay	K10	Gayet kolaydı (K10).	

Tablo 8 incelendiğinde katılımcıların bir haftalık Pomodoro tekniği uygulaması sonrası süreci özellikle çalışma planları doğrultusunda değerlendirdiği görülmektedir. Bunun yanı sıra bu süreçte daha verimli çalıştığını belirten iki katılımcı bulunmaktadır.

Süreci zorlayıcı olarak değerlendiren katılımcının olmasının yanı sıra tam tersi şekilde süreci kolay olarak değerlendiren de bir katılımcı vardır.

Katılımcılarına bir haftalık süreçte çalgı çalışmaya yönelik Pomodoro tekniği kullanımına dayalı yaşadıkları olumsuzluklar sorulmuştur. Katılımcıların cevapları doğrultusunda elde edilen bulgular *Tablo 9*'da gösterilmektedir.

Tablo 9. Katılımcıların bir haftalık süreçte yaşadıkları olumsuzluklara yönelik görüşleri

Tema	Alt tema	Kodlar	Katılımcılar	Örnek ifadeler
İlk hafta yaşanan olumsuzluklar	Süre	Mola süresi	K5	Mola süresinin 5dk olması beni biraz olumsuz etkiledi (K5).
		Pomodoro süresi uzun	K6	Zamanlama konusunda sıkıntı çektim (K6).
		Pomodoro süresi kısa	K1, K10	Dakikalara uymak zorunda kalmak beni olumsuz etkiliyor (K1). İlk başlarda kısa süre çalışmak tuhaf hissettirmişti (K10).
	Planlama	Belirlenen Pomodoro sayısı	K3	Çalışmalara verdiğim Pomodoro sayıları bazen eksik kalabildi (K3).

Tablo 9 incelendiğinde katılımcıların yarısının ilk bir haftalık süreçte herhangi bir olumsuzlukla karşılaşmadığı bunun yanı sıra bazı katılımcıların süreçte olumsuzluklar yaşadığı belirlenmiştir. Bu olumsuzluklar çoğunlukla süre ile ilgilidir. Bazı katılımcılar önceki çalışma süreçlerine göre Pomodoro sürelerini kısa ya da uzun bulurken bir katılımcı da mola süresinin kısalığından dolayı olumsuzluklar yaşadığını belirtmiştir. Ayrıca bir katılımcı sürecin başında planlama yaparken amacı gerçekleştirmeye yönelik doğru planlama yapamadığını ama sonrasında bu durumu telafi ettiğini belirtmiştir.

Katılımcılara "Pomodoro tekniğine uyum sağlamakta zorluk yaşadınız mı?" diye sorulmuştur. Elde edilen verilerden oluşturulmuş tema ve kodlar *Tablo 10*'da yer almaktadır.

Tablo 10. Katılımcıların Pomodoro tekniğine uyum zorluğuna yönelik görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	Örnek İfadeler
Uyum Zorluğu	Yaşandı	K1, K6	Yaşadım hem de çok yaşadım (K1). Odaklanma veya uyum gibi bir sıkıntı yaşamadım (K2). Hayır, yaşamadım (K3).
	Yaşanmadı	K2, K3, K7, K8, K9, K10	Tekniğe uyum sağlamakta herhangi bir zorluk yaşamadım (K9). Normalden daha kolaydı (K10).
	Yaşandı ama alışıldı	K4, K5	İlk gün çalışmamda yaşadım... Ancak diğer günlerdeki çalışmamda daha az sorun yaşadığımı ve bu sürece alışmaya başladığımı fark ettim (K4). İlk günler biraz zorlandım fakat sonra alışmaya başladım (K5).

Tablo 10 incelendiğinde, katılımcıların çoğunun ilk haftalık Pomodoro tekniği uygulamasına yönelik uyum zorluğu yaşamadığı, iki katılımcının ilk uygulamalarında yaşadığı ama sonrasında alışmaya başladığı ve iki katılımcının da uyum sağlamakta zorlandığı görülmektedir.

Katılımcılarının bir haftalık uygulama sonrası Pomodoro tekniği ile çalgı çalışma süreçlerinden edindikleri kazanımlara yönelik görüşleri Tablo 11'de gösterilmektedir.

Tablo 11. Katılımcıların bir haftalık Pomodoro tekniği uygulamasından edindikleri kazanımlara yönelik görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	Örnek ifadeler
İlk hafta uygulama sonrası kazanımlar	Disiplin	K1	Tek diyebileceğim şey sanırım disiplin kazandırmış olması diyebilirim (K1).
	Verimli/etkili çalışma	K2, K4, K5, K8, K10	...Pomodoro yaptıktan sonra 25 dakikada daha odaklı ve dikkatli çalıştığımı fark ettim (K2).
			Çalgı çalışmamda vaktimi daha değerli ve verimli geçirmeyi öğrendim (K5).
			Daha detaylı ve özenli çalışmamı sağladı (K4).
	Öz kontrol	K2	Pomodoro tekniği verimli ve daha az yorucu bir teknikle çalıştık (K8).
			Eserime daha iyi konsantre olmamı sağladı ve not aldığım için de daha sistematik ilerleyebildim (K10).
Detaylı çalışma	K2, K3, K4	Çalışmalarımı daha derinine inerek ilerletmemi sağladı (K3).	
Planlama	K6, K7	Çalışmalarımı günlük planlama konusunda bana katkısı olduğunu düşünüyorum (K6). Planlama aşamasının ve sistemiğimin geliştiğini hissediyorum (K7).	

İlk hafta uygulamasından sonra yapılan ara görüşmeden katılımcıların çalgı çalışma süreçlerini Pomodoro tekniği doğrultusunda planlamaları ile disiplin, verimli ve etkili çalışma, öz kontrol, detaylı çalışma, özenli çalışma ve plan yapma becerisi geliştirme gibi olumlu kazanımlar edindikleri görülmektedir. Ayrıca bir katılımcı bu teknik doğrultusunda çalışmanın daha az yorucu olduğunu belirtmiştir.

Katılımcıların Uygulama Sonrası Süreç ve Pomodoro Tekniğinin Çalgı Çalışmada Kullanılabilirliğine Yönelik Görüşleri

Beş haftalık uygulama sonrası katılımcılardan Pomodoro tekniği ile çalgı çalışma süreçlerini değerlendirmeleri istenmiştir. Katılımcıların çoğunluğunun Pomodoro tekniği ve uyguladıkları süreç hakkında çok olumlu görüşleri olduğu belirlenirken, bir katılımcının olumsuz görüşü olduğu görülmektedir. Katılımcıların 5 haftalık sürece ilişkin görüşleri *Tablo 12'*de yer almaktadır.

Tablo 12. Katılımcıların 5 Haftalık sürece yönelik görüşleri

Tema	Alt Tema	Kodlar	Katılımcılar	Örnek ifadeler	
5 haftalık süreç	Olumlu Görüşler	Kalıcı çalışmalar	K3	Çalıştıklarımın daha kalıcı olmasına da yardımcı oldu (K3).	
		Detaylı çalışma	K2	...eserlerimi bölümlere bölerek detaylı çalışma fırsatı sağladı (K2).	
		Programlı/planlı çalışma alışkanlığı	K3, K8	Daha planlı daha programlı, hedefe çabuk ve sağlam şekilde ulaştığım bir süreç oldu (K3). ...bu süreçte aslında kısıtlı zamanlarımızda nasıl hem daha verimli hem de daha planlı bir şekilde planlayarak çalışma alışkanlığını bana kazandırmış oldu (K8).	
		Verimli	K4, K5, K7, K8, K9	...bu teknikle çalışmaya başladıktan sonra çalışmalarımın daha verimli geçtiğini fark ettim (K4). ...sürecin sonuna doğru bu durum değişti ve daha verimli çalışmaya başladım... (K5). Çalışmalarımı planlamada daha verimli oldum. Çalışmalar çok uzun sürmediği için verimim arttı (K7). Gayet keyifli ve bir o kadar da verimli bir şekilde çalıştım... (K8). ...Son haftaya yaklaştığımızda eserleri daha hızlı ve daha verimli bir şekilde kavramaya başladığımı fark ettim (K9).	
		Faydalı	K6	İlk haftalarda çalışmalarını bölmek konusunda problem yaşadım. Çalışma süresi uzun geliyor bu yüzden dikkatim dağılıyordu. Ancak çalışma içeriğini arttırdıktan sonra bu problem ortadan kalktı ve faydasını görmeye başladım (K6).	
		Keyifli	K8	Gayet keyifli ve bir o kadar da verimli bir şekilde çalıştım... (K8).	
		Konsantre çalışma alışkanlığı	K2, K10	Pomodoro tekniği bana tam konsantre olup eserlerime dikkatli bir şekilde çalışmamı ve eserlerimi bölümlere bölerek detaylı çalışma fırsatı sağladı (K2). Dikkatimi çalgıma vermekte zorlanırken Pomodoro sayesinde bunu aştım (K10).	
		Olumsuz Görüşler	Pomodoro süresi yetersiz	K1	25 dakika sürem dolmasa daha uzun çalışırım ama mecburen bırakıyorum (K1).

Tablo 12 incelendiğinde katılımcıların beş haftalık süreci "kalıcı, detaylı, planlı/programlı ve verimli" olarak betimlediği, Pomodoro tekniği ile çalışmanın konsantre çalışma alışkanlığı kazandırdığı ve bu çalışmaların faydasını gördüklerini belirttiği görülmektedir. Bunun yanı sıra bir katılımcı Pomodoro tekniği hakkında olumsuz

görüş bildirerek bir Pomodoro süresinin çalgı çalışmak için az olduğunu söylemiştir.

Katılımcılara 5 haftalık çalışma süreci sonunda Pomodoro tekniğinin çalgılarında daha başarılı olmalarını sağlayıp sağlamadığı sorulmuştur. Katılımcıların buna yönelik görüşleri *Tablo 13*'de gösterilmektedir.

Tablo 13. Katılımcıların Pomodoro tekniği ile çalgı çalışmalarının başarı durumlarına katkısına yönelik görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	Örnek ifadeler
Başarı durumu	Arttırdı	K2, K3, K4, K6, K7, K8, K9, K10	Kesinlikle sağladı (K3).
			Kesinlikle. Devamlı bu teknik ile çalışmak çalgıdaki başarılarımı arttırdı (K4).
			Kesinlikle evet. Verilen süre boyunca dikkatim dağılmadan ve planlı çalışması öğrendim (K6).
			Elbette daha sistematik çalışmanın dönütü çok güzel oldu (K7).
			Bu teknikle daha kısa sürede daha başarılı olabildiğimi düşünüyorum (K9).
			Az süre çalışarak daha çok yol aldığımı düşünüyorum (K10).
	Arttırmadı	K1	Yani aslında tek farklılık benim saatlere rahatlıkla yaydığım çalışma saatlerimi daha düzenli hala getirdi, sanırım başarımla hala aynı (K1).
	Kararsız	K5	Çalgımda daha başarılı olduğum konusunu bilmiyorum ama daha sistematik bir şekilde çalışmama sebep olduğunu düşünüyorum (K5).

Tablo 13 incelendiğinde katılımcıların çoğunun Pomodoro tekniği kullanarak çalışmalarının çalgı çalmadaki becerilerini arttırdığını belirtmiştir. Bunun yanı sıra bir katılımcı düzenli çalışma alışkanlığı kazanmış olsa da başarısında bir değişiklik olmadığını, diğer bir katılımcı da benzer şekilde sistematik bir şekilde çalışmasına sebep olsa da daha başarılı olduğu konusunda kararsız olduğunu söylemiştir.

Pomodoro tekniği zamanı verimli kullanmaya yönelik geliştirilmiş bir tekniktir. Çalgı çalışma sürecinde pratiğe geçirildiğinde benzer bir verimin alınıp alınamadığına yönelik katılımcılara "Sizce bu teknik çalgı çalışma sürecinizi daha verimli değerlendirmenizi sağladı mı?" sorusu sorulmuştur. Katılımcıların verdiği yanıtlar *Tablo 14*'de görülmektedir.

Tablo 14. Katılımcıların Pomodoro tekniğinin zamanı verimli kullanmaya katkısına yönelik görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	Örnek ifadeler
Zamanı verimli kullanmaya yönelik katkı	Evet	K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8, K9, K10	<p>Şöyle ki bana kattığı tek şey benim daha düzenli ve tertipli çalışmam oldu. Beni bir düzene soktu. Tek verimi düzgün zaman kullanımı diyebilirim (K1).</p> <p>Elbette. Çalışmalarım daha dolu ve verimli geçti (K4).</p> <p>Evet, sağladı çalışmam gereken şeyleri daha verimli ve daha odaklanmış şekilde çalışmama yardımcı oldu (K5).</p> <p>Evet. Eskiden çalışma sürelerim ve dinlenme sürelimi ayarlama konusunda problemler yaşıyordum. Pomodoro çalışması ile hem çalışma sürelerimi hem de dinlenme sürelerimin planlı olması çalışmayı daha kolay ve istekli hale getirdi (K6).</p> <p>...Bir düzen içerisinde çalıştığımız için verimlilik arttı (K9).</p> <p>Kesinlikle sağladı, tek odağımı çalgıya verdim (K10).</p>

Tablo 14 incelendiğinde tüm katılımcıların Pomodoro tekniğinin çalgı çalışma sürecinde de zamanı verimli kullanma konusunda katkı sağladığını belirttiği görülmektedir.

Katılımcılara Pomodoro tekniği kullanarak geçirdikleri çalgı çalışma süreci sonrası tekniğin olumlu ve olumsuz yönlerine ilişkin görüşleri sorulmuştur. Katılımcıların görüşleri bu konuya yönelik görüşleri Tablo 15'de gösterilmektedir.

Tablo 15. Katılımcıların Pomodoro tekniğinin olumlu ve olumsuz yönlerine ilişkin görüşleri

Tema	Kodlar	Katılımcılar	Örnek ifadeler
Olumlu Yönleri	Zaman planlaması	K1, K4, K7, K9,	Zaten plan yapan biriydim ama en sevdiğim yönü bu planların bir zaman içerisinde olmasıydı... (K1). Sanırım planlama yapmak ve kendimi bu çalışma planına şartlamak. Her çalışmamın saatlerinin olması daha disiplinli ve düzenli çalışmama neden oldu (K4). Benim için en önemli olan sistematik çalışma ve sürelerin belli olması (K7).
	Zaman aralıkları	K2, K3, K5, K8, K9, K10	Zaman aralıklarının 25 dakika olması tam konsantre ile çalışıp odaklanmamı sağladı (K2). Zaman aralıklarının belli olması çalgınıza ayırdığınız zamanı daha iyi değerlendirmenizi sağlıyor... (K3). Çalışma süresi ve ara süresi en sevdiğim yönü olabilir (K5). Molanın çok yakında geleceğini bilmek çalgı çalmayı çok keyifli hale getiriyor (10).
	Günlük plan hazırlama	K6, K8	Çalışmanın en sevdiğim yönü günlük plan hazırlamak... (K6). Açıkçası benim için günlük planlama kısmı ve çalışma süresi kısımlarını çok sevdim (K8).
Olumsuz Yönleri	Ara ve çalışma süreleri	K1	Dediğim gibi ara ve çalışma sürelerinin kısa olması benim sevmediğim yönleri. Çünkü tam konsantrem tam olduğu anda sürem doluyor ve bırakmak zorunda kalıyorum, ya da eserin en can alıcı kısmında yine sürem bitiyor ve bırakmak zorunda kalıyorum... (K1). Ara süreler biraz kısa geldi. Bu beni olumsuz etkiledi (K4).
	Ara sürelerinin kısalığı	K4, K5, K6	Ara süresi bana biraz az geldi bunu olumsuz diye nitelendirsem de sonrasında sürenin az olmasının avantajını gördüm (K5). Çalışmanın sevmediğim tek kısmı aralarının kısa olmasıydı. Son zamanlara doğru bazen dinlenme süreleri 7-10 dakika olarak değişmeye başlamıştı (K6).
	Kayıt tutmak	K7	Sevmediğim noktası sürekli kayıt altında olması (K7).
	Günlük Pomodoro sayısı	K8	Teknik gayet iyiydi yalnızca az Pomodoro yapmak benim için olumsuzdu (K8).
	Günlük plan yapma	K10	Günlük plan yapmayı sevmediğim için bu madde beni zorlamıştı (K10).

Tablo 15 incelendiğinde katılımcıların Pomodoro tekniğinin olumlu yönleri olarak zaman planlaması, zaman aralıkları ve günlük plan hazırlamak cevaplarını verdikleri; bunun yanı sıra olumsuz yönleri olarak ara ve çalışma süreliğinin kısalığı,

kayıt tutmak, günlük Pomodoro sayısı ve günlük plan yapmak gibi cevaplar verdiği görülmektedir. Ayrıca üç katılımcı bu tekniğin çalgı çalışma sürecinde herhangi bir olumsuz yönü olmadığını belirtmiştir.

Katılımcılara Pomodoro tekniğini bundan sonraki çalgı çalışma süreçlerinde kullanıp kullanmayacakları, bu tekniği arkadaşlarına önerip önermeyecekleri ve diğer çalışmalarında bu tekniklerinden yararlanma durumlarına yönelik sorular sorulmuştur. Katılımcılardan elde edilen veriler doğrultusunda Pomodoro kullanımı temasına yönelik çalışmanın sürdürülmesi, önerilmesi ve diğer çalışmalarda kullanılması alt temaları oluşturulmuştur. Bu alt temalara ilişkin kodlar ve katılımcı örnek ifadeleri *Tablo 16*'da yer almaktadır.

Tablo 16. Katılımcıların Pomodoro kullanımına yönelik görüşleri

Tema	Alt Tema	Kodlar	Katılımcılar	Örnek ifadeler
Çalışmanın sürdürülmesi	Devam edeceğim		K2, K3, K4, K6, K7, K8, K9	Evet (K2). Evet, bu çalışmayı devam ettiriyorum ve ettireceğimde (K3). Evet düşünüyorum. Kendim için daha disiplinli ve düzenli çalışma sistemi oluşturdu. Çalgı çalışmalarında olabildiğince bunu devam ettirmeyi planlıyorum (K4). Evet, böylesine planlı çalışmak verimi artırıyor ve ben de çalışmalarımı bu plana göre düzenleyeceğim (K6). Bundan sonra çalgı çalışma sürecimde bu tekniği kullanacağımı düşünüyorum (K9).
	Devam etmeyeceğim		K1	Sanırım devam etmeyeceğim (K1).
	Belli başlı zamanlarda devam edeceğim		K5, K10	Sürekli olmasa da sınav zamanlarımda ya da daha verimli çalışmak istediğim, yararının olacağını düşündüğüm zamanlarda bu tekniği kullanmayı düşünüyorum (K5). Yoğun çalgı çalışmam gereken zamanlarda uygulayabileceğim güzel bir teknik (K10).
Pomodoro kullanımı	Önerilmesi		K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8, K9, K10	Tabii ki de öneririm, çünkü her ne kadar bana süreler yetmese de planlı bir insan olmama rağmen beni daha planlı ve zaman açısından daha düzenli biri yaptı. O yüzden öneririm (K1). Bu sürece dâhil olmadan önce de faydalarını görüp birçok arkadaşına söylemişim. Çalgı çalışmasında da faydalarını gördüğüm andan itibaren hep önerdim, önermeye de devam edeceğim (K3). Kesinlikle öneririm (K5). Kesinlikle önereceğim (K7). Evet kesinlikle öneririm (K8). Öneririm birkaç kişiye de bahsetmişliğim var (K10).

Diğer çalışmalarda kullanılması	Kullanmam	K1	Düşünmüyorum çünkü yine tam almışken bana süresi yetmiyor ya da ara süresi yetmiyor. Bunu kpss çalışmamda denedim ve ara verdiğim zaman 5 dakika sonra başlayamadım (K1).
	Kullanıyorum	K2, K3, K5, K9	Evet. Pomodoro tekniğini KPSS'ye hazırlanma sürecinde de uyguluyorum ve faydasını görüyorum (K2). Bu teknik genel olarak müzik dışında da kullandığım bir tekniktir zaten o yüzden Pomodoro ile çalışmalarına devam edeceğim (K3). Evet. Test çözerken de bu teknikten yararlandım çok faydalı olduğunu düşünüyorum (K5). Hayatımızda bulunan her türlü çalışmalarda da bu tekniğin faydalı olacağını düşünüyorum. Ve diğer çalışmalarımda da kullanacağım. Hatta birkaç çalışmada denedim gayet verimli oldu (K9).
	Faydalı olacağını düşünüyorum	K4, K6, K8, K10	Diğer derslerde de bu tekniğin faydalı olacağını düşünüyorum (K4). Evet, çalışma süresi uzun olduğu için teorik derslerden dikkat dağınıklığını önlemek açısından yararlı olacağını düşünüyorum (K6). Evet, mesela KPSS çalışırken de faydalı olacağını düşünüyorum (K8). Düşünüyorum çünkü sonuçta konsantrasyonla ilgili bir yöntem. (10)
	Her çalışma için uygun mu bilmiyorum	K7	Elbette verimli olacağı konular olacaktır ama her çalışma için uygun mudur tartışmaya açık (K7).

Tablo 16 incelendiğinde katılımcılardan çoğu Pomodoro tekniğini çalgı çalışma süreçlerinde devam ettireceği, bir katılımcının bu tekniği çalgı çalışma sürecinde devam ettirmeyeceği, bazı katılımcıların da belli başlı zamanlarda (sınav vb.) bu teknik ile çalgı çalışacağını belirttiği görülmektedir. Tüm katılımcılar bu tekniği arkadaşlarına önerme konusunda hem fikirdir. Pomodoro tekniğini diğer çalışmalarında kullanmaya yönelik görüşler arasında bir katılımcı kullanmayacağını, dört katılımcı zaten kullandığını, dört katılımcı bu tekniğin diğer çalışmalarda da faydalı olacağını düşündüğü ve bir katılımcının da bu tekniğin her çalışma için verimli olup olmayacağı konusunda çelişkilerinin olduğu belirlenmiştir.

SONUÇ

Araştırmanın katılımcılarının betimlenebilmesi ve süregelen çalışma düzenlerinin belirtilebilmesi amacıyla ön görüşmeler yapılmıştır. Ön görüşmelerinden

elde edilen veriler doğrultusunda tüm katılımcıların çalgılarını severek çalıştığı sonucuna varılmıştır. Pomodoro tekniğinin uygulanabilmesi için planlanan işin sevilerek yapılması önemli olmamakla birlikte çalgı çalışma sürecinin daha verimli ve etkili olması için severek çalışma büyük önem taşımaktadır. Özmenteş de (2013b) çalışmasında benzer bir konuya değinerek çalgı öğrenmenin oldukça sabır isteyen ve başarı sağlanması için de müziği ve çalınan enstrümanın sevilmesi gerektiğini belirtmektedir.

Moray'a (2003) göre çalgı çalışmak belli bir disiplin ve sorumluluk işidir. Bu bilince sahip öğrenciler düzenli bir şekilde çalgılarına çalışarak başarılı olurlar ancak yalnız sınav zamanlarında çalışma yapanlar başarısızlık yaşarlar. Bunun yanı sıra gün içerisinde farklı çalışma süreleri olan öğrencilerin çalışma sürelerini yeterli bulma durumları da değişebilmektedir. Daha uzun saatler çalışan bir öğrenci çalışma süresini yetersiz bulabilmektedir. Ön görüşmelerden elde edilen veriler doğrultusunda çalışma grubunu oluşturan klarnet öğrencilerinin haftada 2-3 gün, günde 1-2 saat çalışma süresini yeterli bulduğu bunun yanı sıra haftada 5-7 gün, günde 4-9 saat arası çalışan piyano öğrencisinin çalışma süresini yetersiz bulduğu belirlenmiştir. Bu durumda çalgısal farklılıkların ve ideallerin ihtiyaç duyulan çalgı çalışma süresini etkilediği sonucuna varılabilir. Örneğin genç piyanistlerin enstrümanda sağlıklı bir duruşa sahip oldukları sürece genellikle genç orkestra enstrümanlarından (keman, viyola, trompet vb.) daha uzun süre pratik yapabileceklerini belirtmektedir (Holland, 2017).

Gerçekleştirilen ön görüşmelerden katılımcıların bir kısmının odaklanma/motivasyon sorunu yaşadığı belirlenmiştir. Yine katılımcıların görüşleri doğrultusunda süreç ortası ve süreç sonrası yapılan görüşmelerden Pomodoro tekniğinin çalgı çalışma sürecinde odaklanma ve motivasyona önemli ölçüde katkı sağladığı sonucuna varılmıştır.

Süreç ortası yapılan görüşmelerden katılımcıların ilk hafta uygulamalarına yönelik özellikle planlı ve verimli çalışmış olmalarına vurgu yaptıkları görülmektedir. Özmenteş'e göre (2013a, s. 413) Hallam çalgı çalışmayı "Çalışma zamanının yönetilmesi, bilişsel taktikler ve üst bilişsel taktikler" başlıkları altında incelemektedir. Araştırmada yapılan uygulama da çalışma zamanının yönetilmesi aşamasının doğru planlamasına örnek oluşturabilecek tekniklerin denenmesi amacına yönelik düzenlenmiştir.

İlk hafta uygulamasından sonra bir katılımcı bu süreci zorlayıcı olarak

değerlendirirken diğer bir katılımcı süreci kolay olarak betimlemiştir. Sürecin ilk haftasından sonra mola sürelerini kısa bulan, Pomodoro sürelerini uzun ya da kısa bulan katılımcılar olmuştur. Bu durum beklenen bir sonuçtur. Albayrak ve Bulut (2021) yaptıkları araştırmada çalgı çalışma süreci ile ilgili olarak öğrencilerin çalgılarına olan ilgileri ne kadar artarsa çalışma sürelerinin de bir o kadar arttığını tespit etmişlerdir. Çalgı çalışma sürecinde çoğunlukla öğrenciler süre belirlemeksizin yoruluncaya ya da dikkatleri dağılıncaya kadar çalışmaktadırlar ve verdikleri aralar da değişiklik göstermektedir. Bu süreç bazen 1-2 saat aralıksız çalışmalar ya da 10-15 dakikalık kısa çalışmalar ve uzun aralar da içerebilmektedir. Bu nedenle ilk hafta sonunda katılımcıların altısı tekniğe alışma sürecinde zorluk yaşamadığını belirtirken iki katılımcı zorluk yaşadığını, diğer iki katılımcı da başlarda yaşadığını ama sonrasında alıştığını belirtmiştir.

Araştırmanın çalışma grubunu oluşturan katılımcıların da farklı çalışma alışkanlıkları olduğu için 25 dakikalık çalışma süresi ve 5 dakikalık mola sürelerine hemen uyum sağlayamayacakları düşünüldüğü için ara görüşme yapılarak süreç hakkında görüş belirtmeleri istenmiştir.

Bunun yanı sıra ilk haftalık süreci zorlandım olarak belirten katılımcı süreç sonu görüşmelerinde de Pomodoro tekniğinde yer alan Pomodoro sürelerinin ve ara sürelerinin kendisine uygun olmadığını her fırsatta dile getirmiştir. Bu katılımcı kesintisiz olarak daha uzun süreler çalışmaya ve daha uzun süre ara yapmaya yönelik bir çalışma düzeni olan bir öğrencidir. Beş haftalık süreçte Pomodoro tekniği ile disiplinli bir şekilde çalgı çalışma sürecini gerçekleştirmiş olmasına rağmen bu tekniğe uyum sağlayamamıştır ve gelecek çalışmalarında bu teknik ile çalışmayı devam ettirmeyeceğini belirtmiştir. Bu durum da beklenen bir sonuçtur. Çünkü yukarıda bahsedildiği gibi her öğrencinin farklı çalışma disiplini ve dikkat süresi bulunabilmektedir.

İlk hafta sonunda katılımcılar Pomodoro tekniği ile çalgı çalışmaları sonucunda disiplin, verimli ve etkili çalışma alışkanlığı, öz kontrol, detaylı ve özenli çalışma alışkanlığı, planlama yapma becerisi gibi kazanımlar elde ettiklerini belirtmişlerdir. Bir katılımcı bu teknik sayesinde çalışmanın daha az yorucu olduğunu söylemiştir. Katılımcıların belirttiği bu kazanımlar tekniğin hedeflediği amaçlar ile de birebir uyumaktadır (Özçelik Herdem, 2018).

Katılımcılar ile beş haftalık süreç sonrasında süreç sonu görüşmeleri yapılmıştır. Çoğunlukla olumlu görüş belirten katılımcılar Pomodoro tekniği ile çalışma sürecini

süreç ortası görüşmelerine paralellik gösteren şekilde kalıcı, detaylı, planlı/programlı, verimli, faydalı, keyifli olarak betimlemişlerdir. Sadece bir katılımcı süreci ortasında yapılan görüşmede de benzer şekilde belirttiği gibi Pomodoro sürelerinin kendisi için yetersiz geldiğini söylemiştir.

Süreç sonu yapılan görüşmelerden çoğu katılımcıda Pomodoro tekniğini kullanarak çalgı çalışmalarının başarı düzeylerini arttırdığı sonucuna varılmıştır. Bir katılımcı bu soruyu “çalgımda daha başarılı olduğumu bilmiyorum” şeklinde yanıtlayarak kararsız bir cevap vermiştir. Katılımcı 1 bu soruyu “çalışma saatlerimi daha düzenli hale getirdi, sanırım başarıma hala aynı” şeklinde yanıtlayarak bu tekniğin başarısında bir etkisi olmadığını vurgulamıştır.

Tüm katılımcılar Pomodoro tekniğinin çalgı çalışma sürecinde de zamanı verimli kullanmaya yönelik önemli katkılarının olduğunu belirtmişlerdir. Özçelik Herdem'de (2018) çalışmasında Pomodoro tekniğinin içerdiği sistemli çalışma sayesinde müzik eğitimi ana bilim dalı öğrencilerinin çalgı öz doyumuna ulaşmaya ve akademik başarılarının artmasına katkı sağlayacağını belirtmiştir.

Gerçekleştirilen son görüşmelerle katılımcıların çoğu Pomodoro tekniğindeki zaman aralıklarını (çalışma ve ara süresi) tekniğin önemli olumlu yanı olarak belirttiği; bunun yanı sıra zaman planlaması ve günlük plan hazırlamanın da diğer olumlu yanları olduğu belirlenmiştir. Fakat tekniğin olumsuz yönleri arasında bazı katılımcılar açısından ara ve çalışma sürelerinin kısalığı, kayıt tutmak ve günlük plan yapmak cevaplarının alınması bir çelişki varmış sonucu yaratmaktadır. Bu çelişkili durum cevapları veren katılımcılar ayrıntılı incelendiğinde ortadan kalkmaktadır. Örneğin Katılımcı 1 ara ve çalışma sürelerini kısa bulmakta ama zaman planlaması yapmayı olumlu olarak belirtmektedir. Benzer şekilde günlük plan yapmayı olumlu bir yön olarak gören katılımcılardan bazıları ara sürelerini kısa bulmaktadır. Burada yine görüşleri etkileyen durumun katılımcıların çalışma alışkanlıkları ve kondisyonları olduğu düşünülmektedir.

Pomodoro tekniği hakkındaki tüm olumlu ve olumsuz düşüncelere rağmen katılımcıların çoğu bu teknik ile çalgı çalışma süreçlerini planlamaya devam edeceklerini, bazı katılımcıların da bu tekniği belli başlı zamanlarda kullanmaya devam edeceğini belirttiği görülmektedir. Pomodoro tekniğini hem çalgı çalışma sürecinde hem de diğer çalışmalarda kullanmaya devam etmeyecek bir katılımcı vardır. Bunun yanı sıra tüm katılımcılar bu tekniği arkadaşlarına önerdiklerini ya da önerebileceklerini; pek çoğu müzik dışındaki diğer çalışmalarda da bu tekniği

kullanabileceğini ya da kullandığını belirtmiştir.

Yapılan araştırma sonucunda araştırmaya katılan müzik öğrencilerinin Pomodoro tekniği kullanarak çalgı çalışma süreçlerini özellikle daha planlı, verimli ve etkili kılacakları düşüncesinde olduğu sonucuna varılmıştır. Bu teknik ile çalışma sayesinde çoğu katılımcı çalgı çalmadaki başarısını arttırmıştır. Çalgı çalışma sürecinde zamanı verimli kullanmak başarılı olmak açısından çok önemlidir. Jørgensen (2002) çalışmasında düzenli çalgı çalışma süresi arttıkça çalgı başarısının da yükseldiğini gözlemlemiştir. Yapılan çalışma ile de Pomodoro tekniği kullanılarak gerçekleştirilen çalgı çalışma sürecinin, zamanı daha verimli kullanmada önemli bir katkısı olduğu sonucuna varılmıştır. Böylelikle öğrencilerin çoğunlukla yaşadıkları odaklanma ve motivasyon sorunlarının üstesinden zamanı etkili kullanmaya yönelik geliştirilmiş teknikleri çalışma süreçlerine adapte etmeleriyle ortadan kaldıracakları ön görülmektedir.

Pomodoro tekniği genel olarak 25 dakika çalışma 5 dakika mola ve dört Pomodoro sonrası uzun mola planlaması üzerine kurgulanmışsa da müzik öğrencilerinin farklı çalışma alışkanlıkları ve kondisyonlarından dolayı bu zaman planlamalarının odaklanmayı engellemeyecek şekilde planlanabileceği düşünülmektedir. Katılımcılar da yanıtlarında bazen ufak değişimlerle planlarını yaptıklarını belirtmişlerdir. Çalgı çalışma sürecinde özellikle başlangıç seviyesi sonrası ve yaş ilerledikçe 25 dakikadan daha uzun odaklanmaların mümkün olduğu pek çok müzik eğitimcisi tarafından da belirtilmektedir.

Pomodoro tekniği hakkında yapılmış diğer tüm çalışmalara ek olarak bu çalışma ile de çalgı çalışma sürecinin Pomodoro tekniği doğrultusunda planlanmasının çalgı çalışmada etkili bir yöntem olduğu ve müzik öğrencileri tarafından uygulanabileceği sonucuna varılmıştır.

ÖNERİLER

Bu sonuçlar doğrultusunda araştırma ile hem müzik öğrencilerine hem de onları yönlendirecek olan eğitimcilere bazı öneriler getirilmektedir:

- Ön görüşme sorularına göre çoğu öğrencinin Pomodoro tekniğini duyduğunu ancak detaylı bilgi sahibi olmadığını belirtmiştir. Bu durum öğrencilerin zamanı etkili kullanma tekniklerini bilseler de çalgı çalışma süreçlerine adapte etmediklerini düşündürmektedir. Buna yönelik müzik eğitimcilerin öğrencilerini etkili

zaman kullanımı açısından bilgilendirmeleri, yönlendirmeleri ve zamanlarını ne şekilde kullanabilecekleri açısından örneklendirmeleri,

- Müzik öğrencisi ve eğitimcilerine yönelik, müzik ve çalgı çalışma süreci örnekleri ile etkili zaman kullanımı tekniklerinin uzmanlar tarafından tanıtılıp açıklanması, bu konulara yönelik seminer ve söyleşilerin düzenlenmesi,
- Müzik öğrencilerinin çalgı çalışma alışkanlıklarının etkili zaman kullanımı teknikleri ile geliştirilerek aynı zamanda etkili çalgı çalışma sürecinin de oluşturulmasına katkı sağlanması,
- Müzik eğitimi ana bilim dalı öğrencileri ile uygulanmış bu çalışmanın farklı yaş grupları ile de uygulanması,
- Mesleki müzik eğitimi alanında uygulanmış bu çalışmanın özengen müzik eğitimi sürecindeki katkılarının da incelenmesi,
- Öğrenciler ile uygulanmış Pomodoro tekniğini içeren bu çalışmaya ek olarak çalgı çalışma sürecine adapte edilebilecek farklı etkili zaman kullanımı tekniklerinin de müzik öğrencileri tarafından denenmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Araújo, M. V. (2016). Measuring self-regulated practice behaviours in highly skilled musicians. *Psychology of Music*, 44(2), 278-292. DOI: 10.1177/0305735614567554

Albayrak, C. ve Bulut, D . (2021). Güzel sanatlar lisesi viyolonsel öğrencilerinin bireysel çalgı çalışma alışkanlık düzeylerinin karşılaştırılması . *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi* , 9(26), 159-179. DOI: 10.33692/avrasyad.895640

Almalki, K., Alharbi, O., Al-Ahmadi, W. ve Aljohani, M. (2020, Temmuz). Anti-procrastination Online Tool for Graduate Students Based on the Pomodoro Technique. *International Conference on Human-Computer Interaction* (s. 133-144). Springer, Cham. https://www.researchgate.net/publication/342836696_Anti-procrastination_Online_Tool_for_Graduate_Students_Based_on_the_Pomodoro_Technique. Erişim Tarihi: 30 Aralık 2020.

Balcı, A. (2015). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler* (11. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.

Başkale, H. (2016). Nitel araştırmalarda geçerlik, güvenirlik ve örneklem büyüklüğünün belirlenmesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Elektronik*

Dergisi, 9(1), 23-28. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/deuhfed/issue/46796/586804>.
Erişim Tarihi: 31 Aralık 2020.

Bekereci, Ü., Yazıcı, M. ve Hamzaoğlu, E. (2020). Pareto Analizi Tekniğiyle Belirlenen Parametrelerin Öğretim Sürecinde Kullanımının Öğrencilerin Akademik Başarılarına Etkisi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 51(51), 199–219. DOI:10.15285/maruaebd.541606

Bonneville-Roussy, A. ve Bouffard, T. (2015). When quantity is not enough: disentangling the roles of practice time, self-regulation and deliberate practice in musical achievement. *Psychology of Music*, 43(5), 686-704. DOI:10.1177/0305735614534910

Byo, J. L. ve Cassidy, J. W. (2008). An exploratory study of time use in the practice of music majors: self-report and observation analysis. *Update: Applications of Research in Music Education*, 27(1), 33-40. DOI:10.1177/8755123308322272

Cerit, E. (2010). *Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Bireysel Piyano Çalışma Yöntemleri ile Bazı Değişkenler Arasındaki İlişkilerin Belirlenmesi*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Cirillo, F. (2007). *La Technique Pomodoro*. Virgin Digital. California: Random House.

Cirillo, F. (2009). *The Pomodoro Technique*. San Francisco: Lulu.com.

Cirillo, F. (2018) *Pomodoro Tekniği*. (Çev. Özlem Tezer), (2. baskı). Ankara: Buzdağı.

Creswell, J.W. ve Clark, W.L.P (2020). *Karma Araştırma Yöntemleri, Tasarımı ve Yürütülmesi*. (Çev. Yüksel Dede, Selçuk Beşir Demir, 4. Edisyon) Ankara: Anı.

Drake, C. ve Palmer, C. (2000). Skill acquisition in music performance: relations between planning and temporal control. *Cognition*, 74(1), 1-32. DOI:10.1016/S0010-0277(99)00061-X

Ericsson, K. A. ve Charness, N. (1994). Expert performance: its structure and acquisition. *American Psychologist*, 49(8), 725. DOI:10.1037/0003-066X.49.8.725

Ericsson, K. A., Krampe, R. T. ve Tesch-Römer, C. (1993). The role of deliberate

practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, 100(3), 363-406. DOI: 10.1037/0033-295X.100.3.3633

Fenmen, M. (1997). *Müzikçinin El Kitabı*. Ahmet Say (Ed.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi.

Glesne, C. (2020) *Nitel Araştırmaya Giriş* (Çev. Ali Ersoy ve Pelin Yalçinoğlu), (6. Baskı). Ankara: Anı.

Gobbo, F. ve Vaccari, M. (2008). The Pomodoro Technique For Sustainable Pace In Extreme Programming Teams. *Lecture Notes in Business Information Processing*, 9 LNBIP, 180–184. DOI: 10.1007/978-3-540-68255-4_17

Guerrero, A. L. (2008). Self-regulation strategies used by student musicians during music practice. *Music Education Research*, 10(1), 91-106. DOI: 10.1080/14613800701871439

Hallam, S. (2020). The Development Of Performance Planning Strategies In Musicians. *Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition*, 592-601.

Holland, S. (2017, July, 01). *In e-musicmaestro*. <https://www.e-musicmaestro.com/blog/8/music-practice-how-long-how-often>. Erişim Tarihi: 25 Nisan 2021.

Hultberg, C. (2007). Practitioners and researchers in cooperation method development for qualitative practice-related studies. *Music Education Research*, 7(2), 211-224. DOI: 10.1080/14613800500169449

Jørgensen, H. (2002). Instrumental performance expertise and amount of practice among instrumental students in a conservatoire. *Music Education Research*, 4(1), 105–119. DOI: 10.1080/14613800220119804

Karasar, N. (1999). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (9. Baskı). Ankara: Nobel.

McPherson, G. E. ve Renwick, J. M. (2001). A Longitudinal Study of Self-Regulation in Children's Musical Practice. *Music Education Research*, 3(2), 169-186. DOI: 10.1080/14613800120089232

Moray, E. (2003). *Üniversite Müzik Öğrencilerinin Çalgı Çalışma Tutum ve Alışkanlıklarının İncelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Marmara Üniversitesi, Eğitim bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Noteberg, S. (2009). *Pomodoro Technique Illustrated: The Easy Way To Do More In Less Time*. Texas: Pragmatic Bookshelf.

Nielsen, S. G. (2004). Strategies and self-efficacy beliefs in instrumental and vocal individual practice: a study of students in higher music education. *Psychology of Music*, 32(4), 418–431. DOI:10.1177/0305735604046099

Özçelik Herdem, D. (2018). Çalgı eğitiminde zamanı etkin ve verimli kullanma ile akademik başarı arasındaki ilişki ve bir teknik öneri. Gazi Üniversitesi eğitim fakültesi örneği. *Electronic Turkish Studies*, 13(26), 941-952. DOI: 10.7827/TurkishStudies.14525

Özmenteş, S. (2013a). Çalgı eğitimi alan lisans öğrencilerinin kullandıkları çalışma taktikleri. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 26(2), 439-453.

Özmenteş, S. (2013b). Çalgı eğitiminde öğrenci motivasyonu ve performans. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*. 2(2), 320-331.

Parasız, G. ve Gülüm, O. (2007). Öğrencilerin haftalık keman çalışma alışkanlıklarının incelenmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(31), 1045-1075. DOI: 10.7816/idil-06-31-11

Priyanga, E. A. I., De Silva, B. P., Jayarathna, H. P., Karunarathne, K. R. ve Perera, R. M. (2019). Concentration Device for Increasing Productivity Through the Improvement of Pomodoro Technique Using Colour Psychology. *International Research Conference of UWU-2019*. Uva Wellessa University, Sri Lanka. <http://www.erepo.lib.uwu.ac.lk/handle/123456789/42>. Erişim Tarihi: 21 Haziran 2021.

Schatt, M. D. (2011). 'If I have time': junior high school instrumentalists' attitudes regarding practice. *Visions of Research in Music Education*, 19, 1938-2065.

Schneider, C. R., Haines, Y. Y., Li, D. ve Lambert, J. H. (1996). *Capacity reliability of water distribution networks and optimum rehabilitation decision making*. *Water Resources Research*, 32(7), 2271-2278.

Swan, K., Danner, A., Hawkins, M., Grant, S. G. ve Lee, J. (2020). Zooming Inquiry: online teaching with the pomodoro technique. *Social Education*, 84(4), 229–235. <https://www.ingentaconnect.com/contentone/ncss/se/2020/00000084/00000004/art00009>. Erişim Tarihi: 31 Aralık 2020.

Şentürk, G. C., Kapçak, Ş. ve Işıksungur, B. K. (2018). Müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı çalışma alışkanlıklarının çeşitli değişkenler açısından

incelenmesi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15(1), 1232-1255. DOI:
10.23891/efdyyu.2018.103

arts

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi
Artuklu Journal of Arts and Humanities

Year/Yıl 2021, Issue/Sayı 6, September/Eylül