

©

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART UNIVERSITY • FACULTY OF FINE ARTS
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ • GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ



INTERNATIONAL JOURNAL OF TROY ART AND DESIGN

ULUSLARARASI HAKEMLİ VE AÇIK ERİŞİMLİ ELEKTRONİK DERGİ

VOLUME | CİLT: 2

YEAR | YIL: 2022

ISSUE | SAYI: 5

E-ISSN: 2757-587X



Yayın Sahibi Publisher**Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü***Rector of Çanakkale Onsekiz Mart University*

Prof. Dr. Sedat Murat

Danışma Kurulu Advisory Board

Prof. Dr. Adnan Tepecik (Başkent Üniversitesi)
Prof. Canan Atalay Aktuğ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Dinçay Köksal (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Elvan Özkavruk Adanır (İzmir Ekonomi Üniversitesi)
Prof. Evren Karayel Gökkaya (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Hakan Daloğlu (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. İhsan Doğrusöz (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. İnciliay Yurdakul (Uşak Üniversitesi)
Prof. M. Fatih Karagül (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Rıdvan Coşkun (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Sema Ilgaz Temel (Marmara Üniversitesi)
Doç. Didem Çatal (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Gülderen Görenek (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. H. Cenk Beyhan (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. H. Esra Çizmeçi Avcı (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Halide Okumuş (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. İrem Pala (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Umut Germeç (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Yeşim Zümrüt (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Yayın Tasarımı Editorial Design

Doç. Ali Can Metin

Kapak Tasarımı Cover Design

Doç. Deniz Kürşad

Kapak Görseli Cover Artwork

Pieter Brueghel, Jagers in de Sneeuw, 1565

Dizgi Typesetting

Arş. Gör. Kaan Kaya

Web Sorumlusu Web Master

Arş. Gör. Kaan Kaya

Adres Address

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Terzioğlu Yerleşkesi, Çanakkale

Tel: +90 286 218 05 35

E-posta E-mail

troyartjournal@gmail.com

E-ISSN 2757-587X**Tarandığımız Indexler****A S O S**
indeks**DergiPark**
AKADEMİK

Baş Editör *Editor in Chief*

Prof. Evren Karayel Gökkaya

Editörler *Editors*

Doç. Ali Can Metin

Doç. Deniz Kürşad

Editör Yardımcıları *Editor Assistants*

Dr. Öğr. Üyesi Müjde Yücel Coşar

Arş. Gör. Ayşe Ekici

İngilizce Dil Editörleri *English Language Editors*

Doç. Dr. H. Esra Çizmeci Avcı

Eda İnal

Türkçe Dil Editörü *Turkish Language Editor*

Dr. Öğr. Üyesi Fatih Kana

Beşinci Sayı Editör Kurulu *Editorial Board of Fifth Issue*

Prof. Dr. Ahmet Feyzi Korur (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Prof. Fatih Karagül (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. Sevim Arslan (Marmara Üniversitesi)

Doç. Dr. Elif Avcı (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

Doç. Esra Kavcı (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Doç. Seçkin Sevim (Marmara Üniversitesi)

Doç. Yeşim Zümrüt (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Özge Kalyoncu (Ayvansaray Üniversitesi)

Beşinci Sayı Hakem Kurulu *Referee Board of Fifth Issue*

Prof. Celal Oktay Yalın (Maltepe Üniversitesi)

Prof. Dr. H. Sinem Şanlı (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Doç. Dr. Ahmet Oktan (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

Doç. Dr. Ebru Güler (Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi)

Doç. Dr. Nuray Hilal Tuğan (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Doç. Ferit Yazıcı (Trakya Üniversitesi)

Doç. Halide Okumuş Şen (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Doç. Pınar Çalışkan Güneş (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ali Altan Yücel (Beykent Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Borga Kantürk (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Deniz Özeskici (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Gülşah Polat (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi İpek Şenel Özayten (Kafkas Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Lale Altunel (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Konuk (Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ozan Otan (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Servet Senem Uğurlu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER CONTENTS

- 5 **AĞRI DAĞI LAV TAŞI TOZ ATIĞININ SAYDAM ÖZELLİĞE VE MAT ÖZELLİĞE SAHİP SERAMİK SIRLARINDAKİ ETKİSİNİN ARAŞTIRILMASI**
INVESTIGATION OF THE EFFECT OF MOUNT ARARAT LAVA STONE DUST WASTE ON CERAMIC GLAZES WITH TRANSPARENT AND MATTE PROPERTIES
Araştırma
Elçin Telli Ateş
Hasan Başkırkan
- 15 **BİLGİLENDİRME TASARIMLARINDA GÖRSEL ANLATI SÜRECİNE FERNANDO GOMEZ BAPTISTA ÖRNEĞİ**
THE EXAMPLE OF FERNANDO GOMEZ BAPTISTA ON THE VISUAL NARRATIVE PROCESS IN INFORMATION DESIGNS
Derleme
Mine Küçük
- 29 **ÇANAKKALE İLİ LÂPSEKİ İLÇESİ YÖRÜKLERİNİN ÇUL DOKUMALARINDA GÖRÜLEN BEREKET VE ÇOĞALMA MOTİFLERİ**
FERTILITY AND REPRODUCTION PATTERNS SEEN IN SACKCLOTH WEAVINGS OF NOMADIC COMMUNITIES OF LÂPSEKİ, DISTRICT OF ÇANAKKALE PROVINCE
Araştırma
Aslı Aksoy
- 44 **GEÇ DÖNEM OSMANLI RESİM SANATINDA KÜLTÜREL KİMLİĞİN TEMSİLİ; RESSAM HALİL PAŞA'NIN 'MADAM X' TABLOSU**
REPRESENTATION OF CULTURAL IDENTITY IN LATE OTTOMAN PAINTING ART; 'MADAM X' PAINTING BY PAINTER HALIL PASHA
Araştırma/Derleme
Mert Yavaşca
- 54 **KENTLİ SİNEMANIN METAMORFOZU: YENİ SİNEMANIN YENİ İSTANBUL'U**
METAMORPHOSIS OF URBAN CINEMA: THE NEW ISTANBUL OF NEW CINEMA
Araştırma
Tuğba Elmacı
- 65 **MANİSA İLİ KULA İLÇESİ'NDE YAŞAYAN BOZKURT AİLESİNE AİT KEÇE YAYGININ ETNOGRAFİK OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ**
ETHNOGRAPHIC EVALUATION OF THE FLOOR FELT OF BOZKURT FAMILY LIVING IN KULA DISTRICT OF MANİSA
Araştırma
Hilal Bozkurt
- 83 **ZAMANIN MALZEME OLARAK ELE ALINMASI: DAVID NASH'İN WOODEN BOULDER VE ASH DOME HEYKELLERİ**
DISCUSSING TIME AS MATERIAL: WOODEN BOULDER VE ASH DOME SCULPTURE BY DAVID NASH
Araştırma
Burcu Erden

Araştırma

AĞRI DAĞI LAV TAŞI TOZ ATIĞININ SAYDAM ÖZELLİĞE VE MAT ÖZELLİĞE SAHİP SERAMİK SIRLARINDAKİ ETKİSİNİN ARAŞTIRILMASI

INVESTIGATION OF THE EFFECT OF MOUNT ARARAT LAVA STONE DUST WASTE ON CERAMIC GLAZES WITH TRANSPARENT AND MATTE PROPERTIES

Öğr. Gör. Elçin Telli Ateş, Seramik ve Cam Tasarımı Programı, Iğdır Üniversitesi,
elcin.telli@igdir.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-3223-8377

Doç. Hasan Başkırkan, Seramik ve Cam Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
hasan.baskirkan@msgsu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-6052-8518

Öz

Seramik sırları, yüzey görünümlerine göre saydam, opak, mat veya yarı mat olacak şekilde sınıflandırılabilir. Oksit veya boyaların ilavesi ile farklı renklerde sırlar elde edilebilir. Atık malzemelerin kullanımı ile de doku ve renk yelpazesi artırılabilir. Bu çalışmada farklı pişirim sıcaklıklarına ve farklı yüzey görünümlerine sahip seramik sırlarına, Iğdır ili Ağrı Dağı lav taşı toz atığı ilave edilerek deneyler yapılmıştır. Atıklar, saydam özellikteki ve mat özellikteki sır reçetelerine %1, 3, 5, 8, 12, 20, 50 oranlarında eklenmiştir. 21 farklı etkiye sahip olan sır deneme sonuçlarının yüzey özellikleri incelenmiştir. Bu araştırma ile Ağrı Dağı lav taşı toz atığının saydam özelliğe sahip ve mat özelliğe sahip seramik sır bünyelerinde doku ve etkiyi artırmak için alternatif bir sır malzemesi olarak kullanılabilirliği saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ağrı Dağı, Lav taşı, Atık, Sır, Seramik

Abstract

It is possible to classify ceramic glazes as transparent, opaque, matte or semi-matt according to the impressions they create on the ceramics' surfaces. With the addition of oxides or pigments, an artist can obtain glazes in different colours. With the use of waste materials, the range of texture and colour can be increased. In this study, experiments were carried out by adding lava stone waste from Mount Ararat in Iğdır to ceramic glazes with different firing temperatures and different surface appearances. Wastes were added to the transparent glaze and matte glaze recipes at the rates of 1, 3, 5, 8, 12, 20, 50. The surface properties of the glaze results, which have 21 different effects, were investigated. With this research, it has been determined that Mount Ararat lava stone dust waste can be used as an alternative glaze material to increase the texture and effect in transparent glaze and matte ceramic glaze bodies.

Keywords: Mount Ararat, Lava stone, Dust waste, Glaze, Ceramic.

1. GİRİŞ

Ağrı Dağı Türkiye'nin en yüksek noktasına sahiptir. Heybetli görünüşü nedeniyle dikkat çeken bir yeryüzü şeklidir. Yanardağ olduğundan çeşitli dönemlerde faaliyete geçmiş ve patlamalar yaşamıştır. Bu patlamalar sonucunda lav akıntıları tepeler oluşturmuştur. Bölge incelendiğinde lav kalıntılarının taşlaşmış olduğu açıkça görülür. Yancar İnşaat Şirketi bu taşları bir mimari eleman olarak kullanmak üzere işlemektedir. Taşlar kesilirken toz haline gelen parçalar atık havuzuna aktarılarak orada bekletilmektedir. Atık malzemelerin ileri dönüşüm ile tekrar kullanılması her geçen yıl büyük bir önem arz etmektedir. Endüstride çeşitli özelliklere sahip atıklar değerlendirilerek seramik alanında doku çeşitliliğini artırmak, yapısal özellikleri çeşitlendirmek ve renk verici etki yaratmak için kullanılabilir. Bu çalışmada Ağrı Dağı lav taşı toz atığının seramik sırlarında renklendirici olarak kullanarak vereceği etkiyi görmek amaçlanmıştır. Araştırma sonucu, seramik sırları için yeni bir ileri dönüşüm alternatif renklendirici oluşturması açısından önemlidir. Yöntem olarak sır reçetelerine artan oranlarda lav taşı tozu eklenerek sır içerisinde verdiği etki izlenmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda literatürde atık malzemelerin seramik sırları içinde alternatif olarak kullanımına az da olsa rastlanmış fakat direkt lav taşı tozu atığı ile benzer bir çalışma ile karşılaşılammış, alanında yeni bir perspektif açacağı düşüncesi ile bu atık değerlendirilmek istenmiştir.

1.1 Ağrı Dağı

Türkiye'nin en yüksek noktası olan Ağrı Dağı'nın büyük bir çoğunluğu İğdir ili sınırları içinde bulunmaktadır. "Ağrı Dağı Türkiye'nin en yüksek volkanik dağı olup 120 km²'ye yaklaşan bir alan üzerinde yükselmektedir" (Avcı, vd., 2017: 126).

Ülkemizin, Ermenistan ve İran ile olan sınır bölgesinde yer alan ve 5137 metrelik yüksekliğiyle Türkiye'nin en yüksek dağı olan Büyük Ağrı Dağı ve 3896 metrelik Küçük Ağrı Dağı, birer volkan konisi olup, yaklaşık 17 km'lik yarıçaplı dairesel bir taban üzerine oturmuşlardır. Polijenik bir stratovolkan olan Ağrı Dağı esas olarak ortaç ve asidik lav akıntıları, aglomeralar ve tüflerden meydana gelmiştir. Koniler olasılıkla iki evrede gelişmiştir. Erken Kuvaterner'de her iki koninin esas olarak andezitik stratovolkan yapısı oluşmuş, ikinci evrede (Geç Kuvaterner) ise günümüzdeki morfolojiyi oluşturan en genç ve yeni lav akıntıları ve parazit yan koniler meydana gelmiştir (Blumenthal, 1958). Güner ve Şaroğlu (1987), Ağrı Dağı'nın oluşumunu 11 evrede tamamladığını belirtmişlerdir (MTA).



Görüntü 1: Ağrı Dağı arazi haritası. İğdir.

<https://www.google.com/maps/place/A%C4%9Fr%C4%B1+Da%C4%9F%C4%B1/@39.7024374,44.2815665,14z/data=!3m1!4m5!3m4!1s0x4014d232638342ad:0xaa6fa54b6b1247c!8m2!3d39.7024393!4d44.2990761!5m1!1e4> (Erişim Tarihi: 21.01.2021).



Görüntü 2: Aralık ilçesinden küçük ve büyük Ağrı Dağı.
Cehennem Vadisi.
Hüseyin Yıldız kişisel fotoğraf arşivi, 2016.



Görüntü 3: Ağrı Dağı
Hüseyin Yıldız kişisel fotoğraf arşivi, 2018.

1.2 Iğdır İli Ağrı Dağı Lav Kalıntısı

Maden Tetkik Araştırma Enstitüsüne göre Ağrı Dağı en son 1840 yılında patlamıştır. Bu patlama sonucunda çıkan lav kalıntıları ve daha öncekiler yığınlar halinde tepeler oluşturmuştur. Bu tepelerin büyük bir çoğunluğu Iğdır ilindedir. Iğdır ve çevresinde bu patlamaların oluşturduğu birçok maden yatağı bulunmaktadır. Çeşitli şirketler günümüzde de bu hammaddeleri mimari malzeme olarak değerlendirmektedir. Rezerv bakımından zengin bir maden yatağı olduğu bilinmektedir. Yapılacak araştırmalar sayesinde bu hammaddelerin sadece mimari malzeme olarak değil, seramik vb. gibi alanlarda da yardımcı malzeme olarak kullanılabilceği düşünülmektedir.



Görüntü 4: Ağrı Dağı ve lav kalıntısının Iğdır Üniversitesi Şehit Bülent Yurtseven Kampüsünden görünüşü.
Seyfullah Sinan Ateş kişisel fotoğraf arşivi, 2021.



Görüntü 5: Ağrı Dağı ve lav kalıntısının Iğdır Üniversitesi Şehit Bülent Yurtseven Kampüsünden görünüşü.
Emirhan Özdemir kişisel fotoğraf arşivi, 2021.

2. LAV TAŞI İLE ÇALIŞMA

Lav sert yapıda bir malzemedir. Bu nedenle yapı elemanı olarak duvarlarda kullanılmıştır. Araştırma kapsamında, organize sanayi bölgesinde bulunan fabrika ile görüşmeler yapılmıştır. Bu fabrikada yapı malzemesi olarak kullanılan birçok taş türü bulunmaktadır. Araştırma kapsamında siyah lav taşı tercih edilmiştir. Şirket siyah lav taşı kesimi sırasında makine altında kalan lav taşı tozlarını atık havuzunda biriktirmektedir. Bu toz katkı maddesi olmadığından kendiliğinden öğütülmüş lav taşı görevindedir. Öncelikle araştırmadaki deneylerde kullanılmak üzere, bu havuzdan 5 kg numune temin edilmiştir.



Görüntü 6: Siyah lav taşı üretim aşamaları.
Elçin Telli Ateş kişisel fotoğraf arşivi, 2020.



Görüntü 7: Atık havuzu ve siyah lav taşı tozu.
Elçin Telli Ateş kişisel fotoğraf arşivi, 2020.

2.1 Sır Bileşimleri

Seramik sırları birçok türe ayrılmaktadır (Arcasoy ve Başkırkan, 2020: 236). Yüzey görünümlerine göre mat, yarı mat, parlak, yüzei kristalli olacak şekilde, optik özelliklerine göre ise saydam, opak, kristalli olacak şekilde sınıflandırılabilir. Araştırma kapsamında siyah lav taşı tozunun etkisini daha iyi gözlemleyebilmek için saydam görünüme ve mat görünüme sahip sır reçeteleri tercih edilmiştir. Bunun amacı, tozun en bilinen iki farklı yüzey görüntüsüne sahip sır bileşimi içerisindeki etkisini tespit etmektir. Hedef ise, endüstriyel bir sır oluşturmak değil, sanat seramiğinde kullanılmak üzere sır yelpazesi geliştirmektir.

(A)	Parlak Saydam Sır (1000°C)	%
	Üleksit	40
	Sodyum Feldspat	10
	Potasyum Feldspat	10
	Sülyen	20
	Kuvars	10
	Yıkanmış Uşak Kaolini	10

Tablo 1: Araştırmada kullanılan (A) parlak saydam sır reçetesinin bileşimi (%) 1000°C, (Koç, 2019, s.24).

(B)	Parlak Saydam Sır (1160°C)	%
	Potasyum Feldspat	20
	Sodyum Feldspat	20
	Üleksit	30
	Kuvars	20
	Yıkanmış Uşak Kaolini	10

Tablo 2: Araştırmada kullanılan (B) parlak saydam sır reçetesinin bileşimi (%) 1160°C.

(C)	Mat Saydam Sır (1160°C)	%
	Potasyum Feldspat	30
	Sodyum Feldspat	25
	Çinko Oksit	10
	Kuvars	15
	Yıkanmış Uşak Kaolini	10
	Kalsit	10

Tablo 3: Araştırmada kullanılan (C) mat saydam sır reçetesinin bileşimi (%) 1160°C.

Reçete No	Reçete Bileşimi %	
	Sırlar [Saydam (A)-(B) / Mat (C)]	Lav Taşı Tozu Katkısı
1	100	1
2	100	3
3	100	5
4	100	8
5	100	12
6	100	20
7	100	50

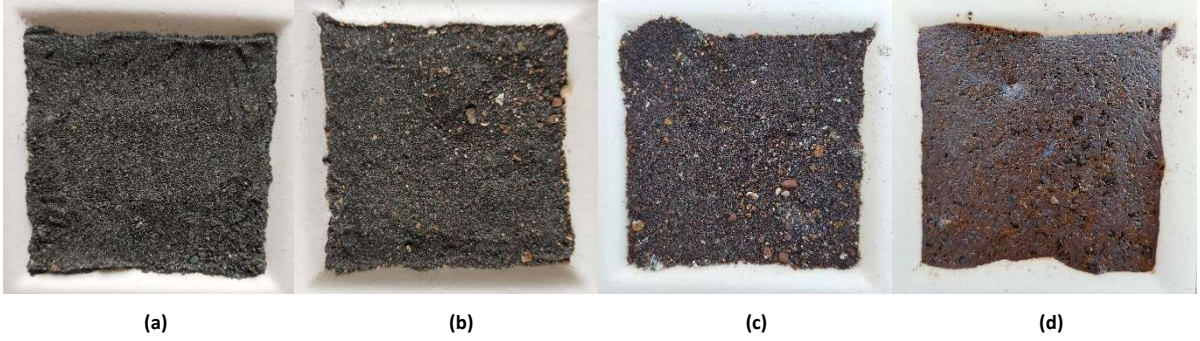
Tablo 4: Sır denemelerindeki hammadde % oranları.

Lav Taşı Tozunun Kimyasal Analizi (%)	
Kızdırma Kaybı	1,82
CaO	5,99
SiO ₂	57,46
Fe ₂ O ₃	8,52
Al ₂ O ₃	11,96

MgO	6,75
Na ₂ O	2,10
K ₂ O	1,16
SO ₃	0,30
Cl	0,062
Toplam	96,122

Tablo 5: Lav taşı tozunun kimyasal analizi, (Arkoz Madencilik A.Ş. Ağrı Çimento Fabrikası).

Çalışmaya yön vermesi açısından, Lav taşı tozunun kimyasal analizinin yaptırılmasının ardından ısı karşısında nasıl bir renk ve özellik değişikliğine uğrayacağını gözlemleyebilmek için 900°C, 1000°C ve 1160°C sıcaklıklarda elektrikli kamara fırınında pişirilmiştir. Test sonucunda ham hali ile pişmiş halleri arasında büyük bir görüntü değişikliğine uğramadığı fakat 1160°C sıcaklıkta erime eğilimine geçerek kahve rengine dönüştüğü, bu verinin de kimyasal analizden de anlaşılacağı üzere demir bileşimi içerdiği tespit edilmiştir.



Görüntü 8: Lav taşı tozunun ham (a), 900°C (b), 1000°C (c) 1160°C (d) sıcaklıklarda elektrikli kamara fırınında pişirilmiş sonuçları.
Elçin Telli Ateş kişisel fotoğraf arşivi, 2021.

2.2 Deneysel Çalışmalar

Ağrı Dağı'ndan esinlenerek tasarlanan plaka kalıpları içerisine akçini döküm çamuru ile dökümler yapılmış, 950°C sıcaklıkta bisküvi pişirimleri gerçekleştirilmiştir. Reçeteler 10 gr üzerinden, hassas terazide tartılarak hazırlanmıştır. Tartımı yapıp havanda su ile elde yaklaşık 10 dakika öğütülerek 70 mesh'lik elekten geçirilen lav taşı tozu atığı ilavesi ile yapılan sırlar daha önceden bisküvi pişirimleri yapılmış olan sır plakaları üzerine akıtma yöntemi ile sırlama yapılarak uygulanmıştır. Sır hazırlama aşamasında hammadde ve tozun homojen olarak karıştığı gözlemlenmiştir. Su ile öğütülerek bir süre bekledikten sonra az bir seviyede de olsa çökme problemi ile karşılaşmıştır, hafif bir karıştırma işlemi ile sorun çözülmüştür. Sırın nemini atması için oda sıcaklığında 24 saat bekletilmiştir. 1000°C sıcaklık için hazırlanan deneme plakaları 8 saatte, 1160°C sıcaklık için hazırlanan deneme plakaları ise 13 saatte, elektrikli kamara fırınında nötr atmosferde pişirilip fotoğraflanarak kaydedilmiştir. Sır tartma, öğütme, süzme, sırlama, kurutma, pişirme, soğutma gibi üretim aşamalarının herhangi bir aşamasında bir zorlukla karşılaşılmasıdır.





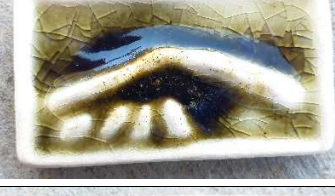




Görüntü 9: 1000°C'lik reçete tartımları ve porselen havanda öğütülmesi.
Elçin Telli Ateş kişisel fotoğraf arşivi, 2021.



Görüntü 10: 1160°C'lik reçete tartımlarının porselen havanda öğütülmesi.
Elçin Telli Ateş kişisel fotoğraf arşivi, 2021.

Sir hazırlama aşamasında hammadde ve atıklar porselen havanda elde öğütüldüğünden tamamen homojen değildir. Su ile öğütüldükten sonra kısmen çökme yaşanmıştır. Uygulama esnasında atığın belli bölgelerde birikmesinden dolayı renk oluşumu bazı bölgelerde yoğunlaşmıştır.

No	Parlak Saydam Sir 1000°C (A)	Parlak Saydam Sir 1160°C (B)	Mat Saydam Sir 1160°C (C)	Lav Taşı Tozu (%)
R1				1

R2				3
R3				5
R4				8
R5				12
R6				20
R7				50

Tablo 6: Ağrı Dağı Lav Taşı Toz Atığı ile Yapılan Sır Deneme Kodları, Oranları ve Görselleri.
Elçin Telli Ateş kişisel fotoğraf arşivi, 2021.

Son olarak, denemesi yapılan sırların üç boyutlu form üzerinde akıcılık, doku ve renk gibi özelliklerini görmek üzere sanatsal formlar tasarlanmıştır. Ağrı Dağı'ndan esinlenilerek plaka yöntemi ile kayaç katmanlarına benzer bir zemin hazırlanmıştır. Seramik bir form ile birleştirilerek bisküvi pişirimi yapılmıştır. Üretilmiş olan 21 farklı özelliğe sahip olan sır denemeleri içerisinde R5 (A), R6 (B) ve R7 (C) kodlu numuneler seçilerek, 500 gr. üzerinden tartılmış, bilyeli değirmenlerde su ile 30 dk. öğütülerek, 70 mesh'lik elekten geçirilmiştir. Yatay yüzey üzerinde başarı elde edilmiş denemeleri dik yüzeyde de görmek için, 950°C'de bisküvi pişirimi yapılan üç boyutlu formlar akıtma yöntemi ile sırlanmış, R5 (A) kodlu deneme 1000°C sıcaklıkta elektrikli kamara fırında nötr atmosferde 8 saatte, R6 (B) kodlu

deneme ve R7 (C) kodlu deneme ise 1160°C sıcaklıkta elektrikli kamara fırında yine nötr atmosferde 13 saatte pişirilmiştir. Bu denemeler ile dik yüzeylerde araştırmalar yapılmış ve genel olarak aynı sonuçlar alınmıştır.



Görüntü 11: Seramik Form, 1000°C, R5 (A), İğdir, 2021.
Elçin Telli Ateş kişisel fotoğraf arşivi, 2021.



Görüntü 12: Seramik Form, 1160°C, R6 (B), İğdir, 2021.
Elçin Telli Ateş kişisel fotoğraf arşivi, 2021.



Görüntü 13: Seramik Form, 1160°C, R7 (C), İğdir, 2021.
Elçin Telli Ateş kişisel fotoğraf arşivi, 2021.

3. GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇLAR

Uygulaması gerçekleştirilen çok sayıda deneme sonucunda, tüm sırların sanatsal seramik formlarda kullanılabilceği görülmüştür. Çalışmanın amacını oluşturan Ağrı Dağı Lav Taşı Toz Atığı katkılı sırların sanatsal amaçlı kullanım için renk paletinin geliştirilmesi, yapılan deneylerle hem saydam hem de mat sırlarda gerçekleştirilmiştir. Tüm sonuçlar değerlendirildiğinde Ağrı Dağı lav taşı toz atığının saydam özelliğe ve mat özelliğe sahip seramik sırlarına ilave edilerek sanatsal çalışmalarda alternatif renklendirici olarak kullanılabilceği ortaya konmuştur. Yapılan bu çalışmanın referans

alınarak oluşturulacak çalışmalara yön verebileceği ve konunun daha ileri bir boyuta taşınarak bir renklendirici alternatifi olarak kullanılabilmesi umudu taşınmaktadır. Sır reçeteleri oluşturulurken, kolay bulunur, ucuz ve zehirsiz hammadde tercih edilmeye çalışılmıştır. Fakat 1000°C sıcaklıkta geliştirebilmek için A kodlu Parlak Saydam Sır reçetesinde laboratuvarında muadil düşük derecede eriyen bir hammadde olmaması sebebi ile sülyen kullanılmak zorunda kalınmıştır. Sülyen zehirli olduğu için reçetelerin tartımı, sıranın kullanımı, pişirimi ve pişirim sonrası kullanımı gibi her aşamasında çok dikkatli olunmalıdır. Özellikle yiyecek içecek kaplarının sırlanmasında bu reçete kesinlikle kullanılmamalıdır. Sırlar hazırlanırken kullanılan hammadde ve toz kısmen de olsa homojen bir şekilde karışmıştır. Su ile öğütülüp bir süre bekledikten sonra az miktarda çökme sorunu ile karşılaşmış fakat küçük bir karıştırma hareketi ile soruna çözüm bulunmuştur. Uygulama esnasında özellikle çukur rölyefe sahip belli bölgelerde lav taşı tozunun biriktiği gözlemlenmiştir. 1000°C sıcaklıkta gelişen parlak saydam sır denemelerinde oranın %5'in üzerine çıkması ile lav taşı tozunun etkisi artarak devam etmiştir. %20-50 arası oranlarda lav taşı tozu seramik sıranın rengini koyulaştırmıştır. 1160°C sıcaklıkta gelişen parlak saydam sır sonuçlarında %50 ilave oranı hariç bor tülüne benzer etkiler vardır. Lav taşı tozunun etkisi %3 ilave oranı ile birlikte başlamıştır. %8 ilave oranından sonra lav taşı tozunun etkisi yüzeye yayılmış bir şekilde görülmektedir. %20-50 oranları arasında lav taşı tozu siyah renk olarak yüzeye yayılmıştır. Aynı derecede; mat saydam sır denemelerinde camsı yüzey oluşmuştur. Hâki yeşile benzer etkiler görülmektedir. Oranın %12'nin üzerine çıkması ile yüzeye yayılma ve renk etkisi artmıştır.

Eğitim kurumları ya da küçük çaplı seramik imâlathanelerinde daha çok butik, özel tasarım sanatsal ürünler üretilmektedir. Ürünlerin üzerine uygulanacak renk çeşitliliği arayışı her zaman ihtiyaçtır. Atık değerlendirmesi bu çalışmanın ana hedefini oluşturmaktadır. Atıkların alternatif arayışlara bir çözüm oluşturacağı düşünülmektedir. Geliştirilen sırlar hem yatay hem de dikey seramik yüzeylerde denenmiş ve olumlu sonuçlar alınmıştır. Çalışma kapsamı bu çerçeveye ile sınırlandırılmış ve istenilen başarıya ulaşılmıştır. Bu çalışma ile bir atığın sanatsal çalışmalar üzerinde birbirine benzemeyen etkide farklı özelliklere sahip sırlar oluşturduğu ortaya konmuştur. Ayrıca sırların içerisine yapılacak bileşimindeki farklı katkıların elde edilecek sonuçları görsel olarak zenginleştireceği düşünülmektedir.

Kaynakça

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

Ateş, S.S. (kişisel iletişim, 12 Ekim 2021)

Koç, E. (2019). Seramik sırlarında kullanılan renklendirici oksitlerin, karbonatların ve tuzların etkilerinin araştırılması. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

MTA Raporları Ağrı Dağı, 19.01.2021.

Özdemir, E. (Kişisel İletişim, 8 Ekim 2021)

Telli, E. (2019). Demir Bileşiklerinin (Hematit, Limonit, Wüstit, Demir Sülfat) Seramik Döküm Çamuru, Astar ve Sırın (1160°C) Bünye Özelliklerine Etkilerinin Araştırılması. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Yancar, M. (Kişisel İletişim, 25 Kasım 2020)

Yıldız, H. (Kişisel İletişim, 16 Şubat 2021)

Derleme

BİLGİLENDİRME TASARIMLARINDA GÖRSEL ANLATI SÜRECİNE FERNANDO GOMEZ BAPTISTA ÖRNEĞİ

THE EXAMPLE OF FERNANDO GOMEZ BAPTISTA ON THE VISUAL NARRATIVE PROCESS IN INFORMATION DESIGNS

Dr. Öğr. Üyesi Mine Küçük, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, mine.kucuk@dpu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-4447-5254

Öz

Bilgi üzerine temellenmiş ve iletişim ile şekillenen yaşamda insanoğlu, teknolojik gelişmelere bağlı olarak zamanının çoğunu tasarımla geçirmektedir. Bu nedenle tasarımı görebilmesi, okuyabilmesi, deneyimleyebilmesi ve anlayabilmesi önemlidir. 1888 yılından beri geçen zamana ayak uyduran sarı bir çerçeveye yüklediği anlam ile ikonik bir marka olan National Geographic, “insan odaklı yaklaşım” düşüncesini ilk gününden beri deneyimleyen bir yayın olmuştur. Okuyucusuna, büyük ölçüde bilginin görsellerle desteklenerek sunulması yönündeki tasarım felsefesi ile görsel hikâye anlatımı konusundaki başarısını yıllardır kanıtlamaktadır. Bu başarının yapı taşlarından biri National Geographic sanatçısı Fernando G. Baptista’dır. Derginin elle çizilen illüstrasyonlara dayanan imajını modern bir şekilde günümüze taşıyan Baptista, olaylara dayalı olarak zaman ve mekân genelinde, insanların yaşam ile olan karmaşık etkileşimini izleyiciye, görseller üzerinden anlatmaktadır. Çizimler, maketler, fotoğraflar ve teknoloji ile disiplinlerarası çalışma niteliğine sahip olan bir bilgilendirme tasarımcısıdır. Araştırma, Babtista’nın bilgilendirme tasarımları üzerinden, görsel anlatı ve görsel okuryazarlık bağlamında oluşturulan kavramsal çerçevesinde, bilgi, görsel ve insan etkileşimi üzerinde durmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Görsel Anlatı, Bilgilendirme Tasarımı, Görsel Okuryazarlık, National Geographic, Fenando G. Baptista*

Abstract

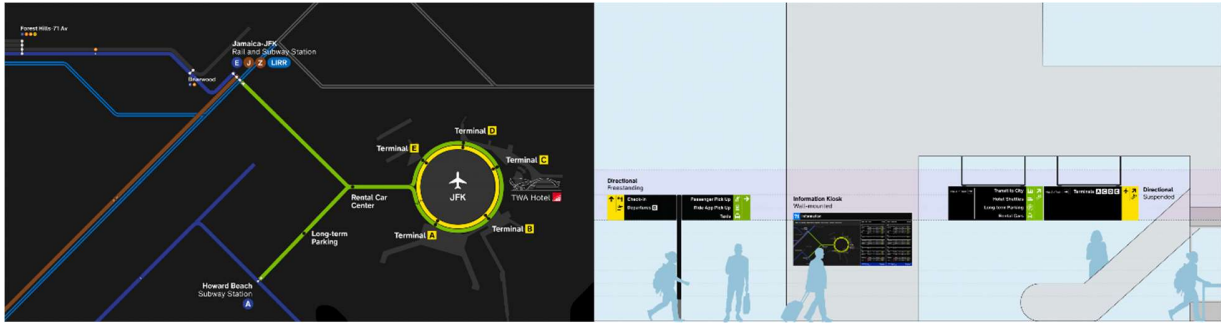
Experiencing a life based on knowledge and shaped by communication, dependent on technological developments, human beings spend most of their time designing. For this reason, it is important to be able to see, read, experience, and understand the idea of design. National Geographic, an iconic brand that keeps up with the times since 1888, with the meaning it conveys on a yellow frame, has been a publication that has engaged with the idea of "people-oriented approach" since its first day. It has been proving its success in visual storytelling for years, with its design philosophy of presenting information to its readers, to a large extent, supported by visuals. One of the building blocks of this success is National Geographic artist Fernando G. Baptista. Based on hand-drawn illustrations, while carrying the magazine’s modern image to the present day, Baptista tells the viewer the complex interaction of people with life across time and

space, through visuals based on events. He is an information designer who has the quality of working interdisciplinary with drawings, models, photographs, and technology. The research focuses on information, visual and human interaction within the conceptual framework created in the context of visual narrative and visual literacy through Baptista's information designs.

Keywords: Visual Narrative, Information Design, Visual Literacy, National Geographic, Fernando G. Baptista

1. GİRİŞ

1854-55 yılları arasında savaşın sayısal verilerini görselleştiren Florence Nightingale, 1933'te Londra'lılar için bir istasyondan diğerine nasıl gidileceğini gösteren metro haritasını tasarlayan Henry Beck veya 2000'lerin başında John F. Kennedy Havalimanının yönlendirme grafiklerini tasarlayan Paul Mijksenaar (Görüntü 1), bilgilendirme tasarımının tarihsel süreci içerisinde tasarımlarıyla iletişimin görseller ile oluşmasını sağlayan önemli isimlerden birkaçıdır. Karmaşık bilgilerin belirli bir kitle tarafından anlaşılmasını ve kullanılmasını kolaylaştıran tasarım çözümlerleri olarak ifade edebileceğimiz bilgilendirme tasarımı SEG'D'e (Society for Experimental Graphic Design) göre, bilginin erişilebilir olması ve kullanıcılar tarafından kolayca anlaşılabilir bir şekilde sunulması eylemdir (http-1). Çok yüzeysel bir tanımlama olmasına rağmen, bilgilendirme tasarımının amacını basit ama bütünü kapsayan bir şekilde aktarmaktadır. Emerson (2008) ise, benzer ve detaylı bir bakış açısıyla konuya yaklaşarak bilgilendirme tasarımını, fikirleri iletme, bilgileri gösterme veya ilişkileri görsel olarak ifade etmek için resimleri, sembolleri, renkleri ve kelimeleri kullanma olarak tanımlamıştır (Aktaran Heckman, 2009). Bu noktada bilgilendirme tasarımının estetik anlayış açısından grafik tasarımdan farklı olduğunu belirtmek önemlidir. Özellikle bir grafik tasarımcı tarafından tasarlanan bilgilendirme tasarımında tasarımcının bu ayrımı başarılı bir şekilde gerçekleştirmesi gerekmektedir. Bilgilendirme tasarımı daha çok bir amacı olan veri setleri ile ilgilidir (Taei, 2020) ve yüksek algı derecesini sağlama amacını gerçekleştirebilmek için her disipline ve düşünce yapısına açık olmalıdır (Knemeyer, 2003). Disiplinlerarası bir niteliğe sahip olması nedeniyle grafik tasarım ürünleri ile birlikte kullanılması mümkündür.

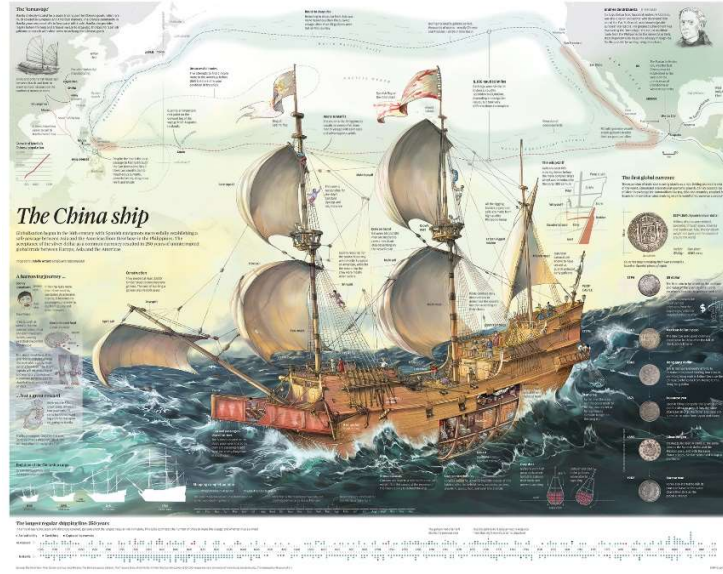


Görüntü 1: Paul Mijksenaar tarafından tasarlanan New York ve Ne Jersey Havaalanı Yönlendirme Grafikleri

<https://www.mijksenaar.com/project/new-york-and-new-jersey-airport-wayfinding-standards/>

Bilgilendirme tasarımı düşünceye yapı vererek problem çözümüne odaklıdır (Babwahsingh, 2013). Bu nedenle tasarım süreci içerisinde aldığı form bilginin içeriği, hedef kitle ve verilmek istenen mesaja göre çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitlilik kullanılan teknoloji ve görselleştirme tekniğine bağlı olsa da bilgilendirme tasarımı özünde, yardımcı olmakla ilgilidir. Temel olan değişmeyen nokta, ihtiyaçlara uyum sağlamak ve çözüm için yönlendirmektir. Bu nedenle izleyiciye önce bütünü gösterip ve devamında ayrıntılara dikkat çekerek, görseller aracılığıyla rehberlik ve talimat işlevini yerine getirmektedir. Estetik kaygı, bilgilendirme tasarımında gerçek üzerine odaklanmıştır. Bu nedenle tasarımcı, tasarım ilkeleri ve bu ilkelere bağlı çizilmiş sınırlar, bilgilendirme tasarımının estetik yaklaşımını yönlendirmektedir. Pettersson'a (2020) göre, bilgilendirme tasarımının prensipleri 'işlevsel', 'yönetimsel', 'estetik', ve 'algısal' olmak üzere dört başlık altında değerlendirilebilir. Bu sınıflandırmanın literatürde alternatiflerine ulaşmak mümkündür. Halen tanımlama konusunda netliğe ulaştırılmamış bilgilendirme tasarımının yapısal özellikleri konusunda da belirsizliklerin olması anlaşılabilir bir durumdur.

Bilgilendirme tasarımı, bir hikâye anlatım aracıdır ve genellikle görseldir (Taei, 2020). Sayı, zaman, kişi veya mekân olgularına bağlı olarak tarihsel süreç içerisindeki eğilimleri gösterebilir, karşılaştırmalar yapabilir ve az bilinenlere vurgu yapabilir (Görsel 2). Bu nedenle inandırıcılığı yüksektir. Anlatı, bireyler arasında inşa edilen sosyal bir eylem biçimidir (Smith and Weed, 2007). Toplumun aşına olduğu bir olgudur. Bir hikâyeyi, hikâyenin kendisini veya sunum sırasını anlatma eylemidir (Pimenta ve Poovaiah, 2010). Görsel anlatılar, mağara resimlerinden mozaiklere, heykellerden filmlere, çizgi romanlardan facebook sayfalarına kadar yüzyıllardır var olan iletişim araçlarıdır (Beckett, 1994; Emanuel and Challons-Lipton, 2013). Özellikle bilgilendirme tasarımı alanında önemli bir araştırma konusu olan, köklü bir geçmişe sahip görsel anlatının amacı, sadece 'göstermek' değil, aynı zamanda 'açıklamaktır' (Tuft, 1997). Avgerinou'ya (2009) göre görsel anlatı, bilgilendirmek, eğlendirmek veya ikna etmek gibi bir dizi işleve hizmet edebilmektedir.

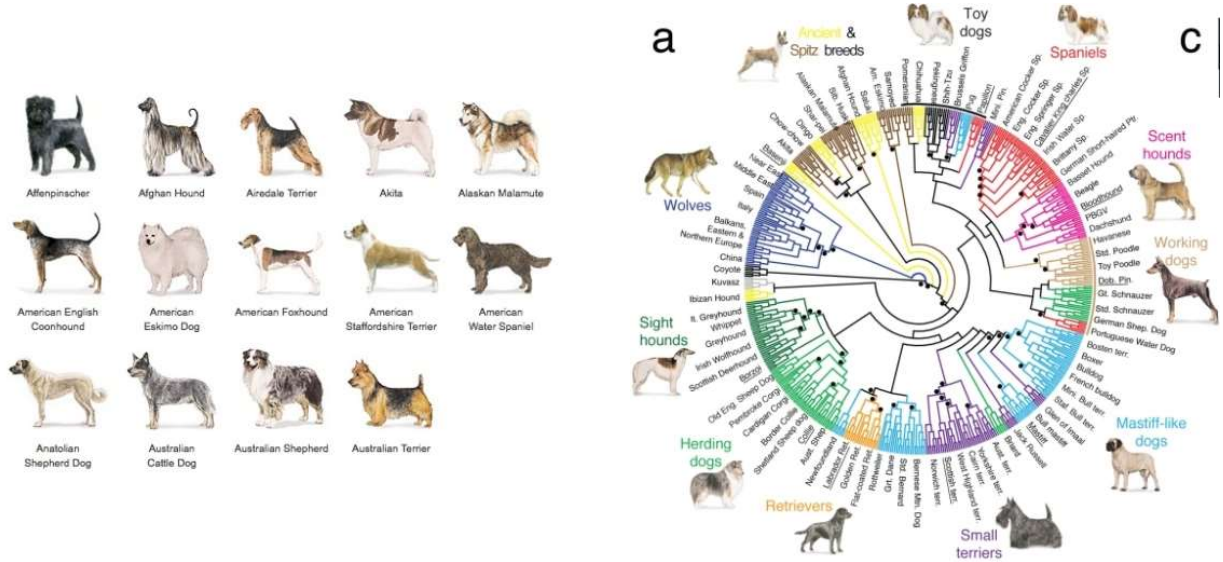


Görüntü 2: Adolfo Arranz Tarafından Tasarlanan Asya, Avrupa ve Amerika Arasında 16. yy da Başlatılan Küresel Ticareti Temsil Eden Bilgilendirme Tasarımı
<https://www.behance.net/gallery/85299333/The-China-ship>

Görsel anlatı, hedef kitle tarafından mesajın hızlı algılanabilmesi, hafızada kalabilmesi ve görsel olarak mesajı aktararak hayal edilmesini sağlaması açısından diğer anlatı tarzlarından ayrılmaktadır (Gökçen, 2020). Yapısal olarak, verilmek istenen bilgiler arasında öncelik sıralaması yapılarak, tasarım içerisinde vurgulanan anlatıma izleyicinin dikkatini çekebilme özelliğine sahiptir. Bu durum genelde tüm tasarım ürünlerinde izleyicinin dikkatini ürün üzerine toplamak amacıyla gerçekleştirilen bir tekniktir. Bunu gerçekleştirmek için renk, tipografi, illüstrasyon gibi tasarım elemanları üzerinde farklı teknikler uygulanmaktadır. Ancak bilgilendirme tasarımlarında dikkat edilmesi gereken nokta verilmek istenen bilginin vurgulanacak bölümünün doğru belirlenmesi ve izleyici tarafından doğru okunabilmesidir.

Tasarım alanının belirlenmesi görsel anlatıda önemli olan bir aşamadır. Cohen'e (2013) göre, alanı belirlemek için atılması gereken ilk adım hikâyede kullanılan anlatının sıralanmasıdır. Bu sıralama genellikle temel öğeler üzerinde gerçekleştirilir. Temel öğeler içerik bağlamında çeşitlilik gösterebilir. Ancak bilgilendirici niteliği olan bir görsel anlatıda temel öğe olan sınırsız bilginin, Richard Saul Wurman (1996) tarafından, LATCH (Location, Alphabet, Time, Category, Hierarchy) ile sıralanmasının mümkün olduğu ileri sürülmüştür (Aktaran Shedroff, 2000). Ancak burada önemli olan nokta tasarımcının görsel anlatıyı hangi başlık altında şekillendireceğidir. Aynı içeriğe sahip olmasına rağmen konum başlığı altında tasarlanan bilgilendirme tasarımı ile hiyerarşi başlığı altında tasarlanan bilgilendirme tasarımının farklı görsel anlatılar olarak izleyicinin karşısına çıkması mümkündür (Görsel 3). Wurman'ın (1996), "Ne kadar sıradan olursa olsun bir düzen duygusuna sahip olduğunuzda, çeşitli bakış açılarından gelen bilgileri incelemeye başlayabilirsiniz, bu

da bilgi kütleri arasındaki ilişkiyi anlamaya olanak tanır” (Aktaran Shedroff, 2000) görüşünde tasarım alanının belirlenmesi için anlatının sıralanmasının önemi net bir şekilde ifade edilmiştir.

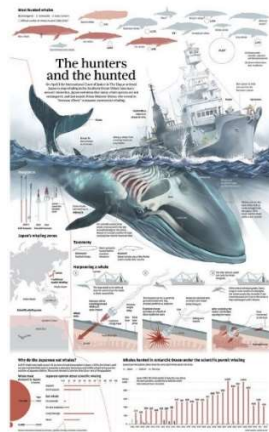


Görüntü 3: Alfabetik Sıralamaya Göre Tasarlanmış Bilgilendirme Tasarımı (soldaki görsel) ile Lokasyonlarına Göre Tasarlanmış Bilgilendirme Tasarımının (sağdaki görsel) Görsel Anlatı Karşılaştırması

<https://parsonsdessign4.wordpress.com/resources/latch-methods-of-organization/>

İkinci adım ise Segel ve Heer’e (2010) göre, hikâyenin görsel anlatısını oluşturabilmek için kullanılan kompozisyon tekniğinin belirlenmesidir. “Grafiksel estetik, genellikle tasarımın basitliği ve verilerin karmaşıklığında bulunur” şeklindeki ifadeyle Tufte’nin (2001), bilgilendirme tasarımının daha iyi kurgulanması için tasarımcıya vermiş olduğu öneriler şu şekildedir;

Bilgilendirme tasarımı, doğru seçilmiş bir format ve tasarımına sahip olmalı. Kelimeler, sayılar ve çizimler birlikte kullanılmalı. Denge, oran ve ölçek doğru yansıtılmalı, veriler hakkında anlatılacak bir hikâye olmalı ve anlatı niteliği taşınmalı. Teknik detaylara özen gösterilerek profesyonelce çizilmeli, gereksiz dekorasyondan kaçınılmalı (Aktaran Küçük, 2019).



Görüntü 4: Avcı ve Avlanan Temalı Bilgilendirme Tasarımı

<https://i.pinimg.com/564x/b2/85/5b/b2855bd7ae73433200828e4a07e0d026.jpg>

Tufte'nin vermiş olduğu bu öneriler bilgilendirme tasarımının kompozisyon mantığını tam olarak ifade etmese de tasarımcının tasarım sürecinin başında bu önerilere dikkat etmesi oluşturulacak kompozisyonda görsel kirliliğin önüne geçmesini sağlayacaktır. Bununla birlikte Wurman'ın LATCH sıralaması ile bir bütün olarak ele alındığında tasarımcıyı kompozisyon oluşturmada yönlendirebilecek bir kılavuzdan söz etmek mümkündür. Roth (2020), görsel anlatı oluşturmak için süreklilik, mod, dozaj, dikkat, artıklık, metafor ve ses olmak üzere yedi teknik üzerinde konuyu sınırlandırmıştır. Her bir başlık kendi içerisinde ayrıntılı tasarım elemanları çerçevesinde ele alınan bu sınırlandırmanın, ele alınan konunun kavramsal çerçevesi içerisinde Wurman'ın önerisinin detaylandırılmış önerisi olduğunu belirtmek gerekir. Görsel 4 kompozisyon kurgusu bağlamında incelendiğinde verilmek istenen mesaj iki ana karakter üzerinden kurgulanmıştır. Tasarımın konusu avcı ve avlanan olarak tipografik bir düzenleme ile tasarım içerisinde belirtilmiştir. Görsel elemanlar incelendiğinde boyutsal farklılıklarla izleyenin odağı tasarımın belli noktalarına vurgu yapılarak sağlanmaya çalışılmıştır. Birçok bilgilendirme tasarımında görünen harita kullanımı izleyiciyi belli koordinatlar içinde tutan bir yaklaşımdır. Kullanılan grafikler hikâyenin inandırıcılığını arttırmaktadır. Detay görüntülerinin kullanımı ise anlatılan hikâyenin gizeminin izleyiciye sunulmasını sağlamaktadır.

Görmek, bir şeyi görünür kılar, tanımlanmasını sağlar. Berger'in (2008) ifade ettiği gibi, "görme sözcüklerden önce gelir". Bilgilendirme tasarımları çok kavramını az olarak ifade edebileceğimiz bir görsel anlatım türüdür. Bilgi kavramının tanımlanmasıyla birlikte tarihsel süreç içerisinde geldiğimiz noktada, hız önemli bir kavram olarak kabul edilir bir durum olmuştur. Bu nedenle bir mesajın izleyici tarafından hızlı görünebiliyor, okunabiliyor ve algılanabiliyor olması önemlidir. Görsel anlatılar, günlük iletişimin baskın karakteri olması nedeniyle görsel okuma ve yazma becerilerinin, herhangi bir iletişim sürecinde bulunması gerekmektedir (ACRL, 2011). 1969 yılından beri geniş çapta kabul görmüş bir tanımlamanın yapılmamış olması (Hortin, 1982) ve buna bağlı olarak teorik eksikliklerden söz eden Braden (1996) görsel okuryazarlık alanında gerçekleştirilen araştırmaların belirsizliğine dikkat çekmiştir (Hortin, 1982; Braden, 1996; aktaran Avgerinou ve Pettersson, 2011).

Griffin ve Whiteside (1984), görsel okuryazarlığa üç perspektiften yaklaşılması gerektiğini ileri sürmüşlerdir:

- 1) Öğrenmenin felsefi, psikolojik ve fizyolojik yönlerini içeren teorik perspektif
- 2) Görsel uyarımlarla etkili bir şekilde ilişki kurarak insanların görsel okuryazar olmalarına yardımcı olmayı amaç edinen alıcı odaklı bir yaklaşımı içeren görsel dil perspektifi
- 3) Sunum yapan kişi odaklı bir yaklaşımı içeren sunum perspektifi ve görsel uyarımların tasarımı yoluyla iletişim sürecinin iyileştirilmesi.

Griffin ve Whiteside'in ileri sürdükleri bakış açısının üzerinden otuzsekiz yıl geçmiş olmasına rağmen, 'alıcı odaklı' ve 'görsel uyarımların tasarımı' gibi kullanımlar günümüzde tasarım alanında araştırmacıların önemli iki araştırma konusu durumundadır. Görsel okuryazarlık, görsel iletişim, görsel öğrenme ve görsel düşünme ile ilişkilendirilen bir olgudur. Bundan dolayı Pettersson'un yapmış olduğu görsel okuryazarlık tanımı görsel iletişim tasarımı disiplini açısından kabul edilebilir bir genelleme olmuştur.

Pettersson'a (1993) göre, görsel okuryazarlık, görsel mesajları doğru bir şekilde yorumlamak ve bu mesajları oluşturmak için öğrenilmiş yetenektir. Bu nedenle görsel okuryazarlıkta yorumlama ve tasarlama, yazı okuryazarlığında okuma ve yazmanın birbirine paralel olduğu söylenebilir (Aktaran Avgerinou ve Pettersson, 2011).

Benzer bir tanımlama yapan Yenawine'nin (1997), "görüntüde anlam bulma yeteneği" olarak ifade ettiği görsel okuryazarlık, çok boyutlu, çok disiplinli ve disiplinlerarası bir alandır ve bu yapı dijitalleşmiş bir ortamda daha ön plana çıkmaktadır. Gerçekleştirilen tanımlamalar ve teorilere bağlı olarak bilgilendirme tasarımı anlatı hizmeti veren, izleyici odaklı bir görsel araçtır. Disiplinlerarası yapısından dolayı çok farklı platformlarda uygulanabilmektedir. Bu platformlardan biri de National Geographic yayınıdır. 1888 yılından beri geçen zamana ayak uyduran sarı bir çerçeveye yüklediği anlam ile ikonik bir marka olan National Geographic, "insan odaklı yaklaşım" düşüncesini ilk gününden beri deneyimleyen bir yayın olmuştur. Okuyucusuna, büyük ölçüde bilginin görsellerle desteklenerek sunulması yönündeki tasarım felsefesi ile görsel hikâye anlatımı konusundaki başarısını yıllardır kanıtlamaktadır. Araştırmada National Geographic bir kaynak olarak kullanılmıştır. Belirli bir kültürel ve görsel bağlama yerleştirilmiş bir görsel anlatı sürecinde bilgilendirme tasarımının nasıl ele alındığı, içerikle ilişkisi, izleyici-görsel anlatı etkileşimi National Geographic sınırları içerisinde incelenmiştir.

1.1 İkonik Bir Marka: National Geographic

Muazzam bir kültürel öneme sahip olan National Geographic, National Geographic Society'nin (topluluk) resmi dergisidir. Kuruluşu 1888 yılına dayanan topluluk bünyesinde ilk sayısı 1891 yılında yayınlanan National Geographic (Tiefenthaler), ilk gününden günümüze kadar aralıksız yayın yapmış, Whitley ve Kalof'un (2014) ifadesine göre, küresel tirajı ile en eski, etkili ve geniş çapta okunan popüler bilim dergilerinden biri olarak kabul görmüştür. National Geographic Society, keşif, bilimsellik, mükemmellik, eğitim, hikâye anlatıcılığı üzerine temellenen misyonuna sadık kalırken, değişen dünya standartlarına da uyum sağlama amacını taşımaktadır (Tiefenthaler). 1900'lü yılların başında illüstrasyonların önemi artmış ve dergi içeriği çeşitli illüstrasyon teknikleriyle desteklenmiştir. Lutz ve Collins'e (1993) göre National Geographic, 'Amerika'nın Dünya'daki Merceği' olarak adlandırılmaktadır ve ulusal farkındalık yaratma konusunda önemli eğitici bir rol üstlenmiştir. Almış olduğu bu sorumluluk bilinci içerisinde derginin içeriği bilim, tarih ve kültür çerçevesinde genişletilmiştir. Özellikle ele aldığı konuları fotoğraf ve illüstrasyonlarla birlikte kullanması, halkın görsel okuryazarlığı ve popüler bilinci üzerindeki dolaylı etkisi nedeniyle 'ikon üreticisi' olarak adlandırılmıştır (Hawkins, 2010; Lutz & Collins, 1993; aktaran Born, 2019). Ancak tüm olumlu anlatımlara rağmen National Geographic'in politik yaklaşımı nedeniyle eleştirilerin de yapıldığını belirtmek gerekir. Kaynaklar özellikle konu başlıklarının belirlenmesinde, kullanılan görsellerde okuyucunun algısının planlı bir şekilde yönlendirilmesi konusunda eleştirilerin olduğunu göstermektedir.



Görüntü 5: National Geographic Dergi Kapak Tasarımının Evrimi
<https://godfreydadich.com/work/national-geographic>

National Geographic, gezegenimizin şekillenmesinde önemli rol oynayan görünmez alan mikrobiyolojiden insanlara, okyanusun derinliklerinden uzayın derinliklerine, mağara insanından marsa gidecek insanlara kadar sayısız bilimsel ve kültürel yaklaşımın içerisinde dünyamızı mercek altına alarak sınırlarını araştıran ve okuyucusunu aydınlatan bir dergidir. 2018 yılı Mayıs sayısı ile birlikte bu kurumsal yapısını güncelleyerek daha iyi bir kullanıcı deneyimi sağlamak amacıyla bazı tasarımı yenilikleri gerçekleştirmiştir. Özellikle ilk gününden beri hikâye anlatıcılığı niteliği ile diğer dergilerden farklılaşan dergi, görsel anlatılara vurgu yaparak okuyucunun görsel okuryazarlık deneyimini daha ileriye taşıma sorumluluğunu üstlenmiştir. Kekulhaus ve Murphy'nin (2018) National Geographic dergisinin güncellenmiş tasarımını tanıtan yazısında, "her sayıda yaklaşık olarak aynı uzunlukta dört veya beş uzun metrajlı hikâye yerine, şimdi illüstrasyonlar ve fotoğraflardan oluşan zengin görsel özellikleriyle birkaç kısa hikâye olacak; derginin alametifarikası olan derin, küresel habercilik ve görselliğe sahip iki klasik boy hikâye ve bir büyük uzunlukta hikâye sarı çerçevede yer alacak." Popüler bilim dergilerinde görsel anlatılar ve metinler okuyucuya çok yönlü bir algı yaratmaktadır. Bu nedenle kullanılan anlatım araçları arasındaki etkileşimin dikkate alınması gerekmektedir. Özellikle ulusal bir misyonu olan National Geographic'te yer alan metinler, görsel anlatıları konumlandırmaya ve yapılandırmaya yardımcı olurken (Whitley ve Kalof, 2014), okuyucuya aktarılmak istenen söylemlerin içindeki gizli anlamlar da görsel anlatıların sorumluluğunu etkilemektedir. Bartes'in (1977) ifade ettiği gibi, "metinsel öğeler genellikle görsel anlatıların anlamını sabitlemeye hizmet eder, diğer anlam katmanları sabit kalır."

National Geographic'in hikâyelerini canlandıran görsel anlatıları incelendiğinde sanatsal ve teknolojik alanda gerçekleşen gelişmelere bağlı olarak çeşitlilik göstermesine rağmen, derginin fotoğraf ve bilgilendirme tasarımlarını oluşturan illüstrasyonlar üzerine koruduğu bir kurumsal yapısının olduğunu belirtmek gerekir. Hikâye anlatımı ve görsel anlatılar üzerine derginin önde gelen sanatçılarından Fernando G. Baptista gerçekleştirdiği sürükleyici görsel anlatılarla derginin ve ele alınan hikâyenin dikkat çekmesini sağlayan önemli kilometre taşları arasında yer almaktadır.

1.2 Fernando Gomez Baptista

2007 yılında National Geographic ailesine katılan İspanya doğumlu Fernando G. Baptista, gerçekleştirdiği tasarımlarla iki Emmy ödülüne aday gösterilen ve 200'den fazla ödüle layık görülen bir sanatçıdır (Goldberg, 2021). 2012 yılında son 20 yılın en etkili beş bilgilendirme tasarımı sanatçısından biri seçilmiştir. (Sicardo, 2019). Baptista şuan bulunduğu konuma gelene kadar nasıl bir süreçten geçtiğini şu sözleriyle ifade etmiştir;

Washington'daki National Geographic'te güzel sanatlar diploması olan kıdemli bilgilendirme tasarımı editörüyüm. Birkaç yıl bulabildiğim her yerde tasarımcı ve illüstratör olarak, çizim dersleri vererek, fuarlara ve tiyatrolara stand ve setler tasarlayarak, portre ve duvar resmi boyayarak serbest bir şekilde çalıştım. Hayatım boyunca çizgi roman çizdim (<http-2>).

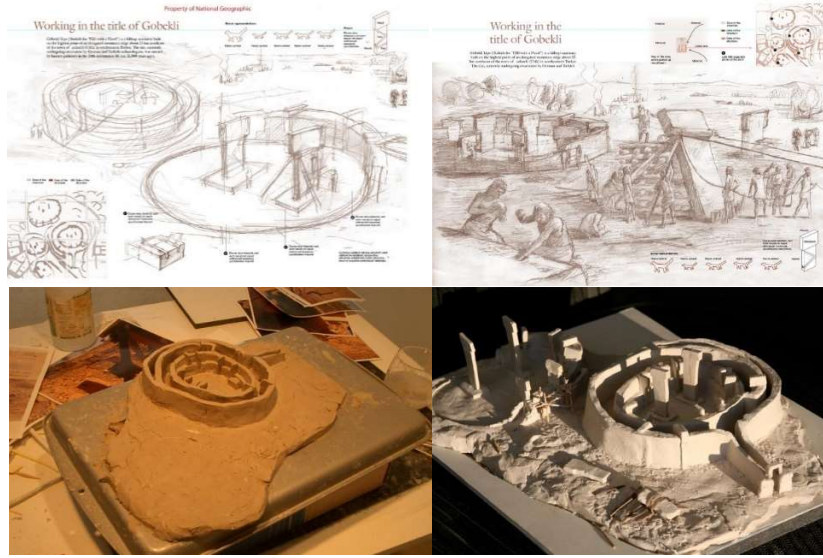
Serbest çalışma temposu sonunda kendini El Correo gazetesinde işsizliğin grafiğini, hava durumu haritasını, seçim grafiklerini, vb. bilgilendirme tasarımlarını hazırlarken bulan Baptista, zaman içinde sinematografik bakış açısı, kullandığı renk skalası ile gazetenin bilgilendirme tasarımlarında ve hatta İspanyol bilgilendirme tasarımlarında görsel bir kimlik oluşturarak yeni bir alan yaratmıştır (Ondarro, 2018). Geçmiş deneyimlerini bir araya getirdiği heykel ve illüstrasyonlardan oluşan tasarımları, günümüzde birçok tasarımcıya ilham kaynağı olmaktadır. Tasarımlarını oluştururken National Geographic desteğiyle araştırma gezileri yapan Baptista, Türkiye'de bulunan Göbekli Tepe için hazırladığı bilgilendirme tasarımı için de tarihi yerinde incelediği, her çalışmasında olduğu gibi uzmanların görüşlerini aldığı araştırma odaklı bir süreci deneyimlemiştir (Escuela Periodismo, 2016).



Görüntü 6: Fernando Baptista Tarafından Tasarlanan Göbekli Tepe Bilgilendirme Tasarımı
<http://www.thefunctionalart.com/2012/04/designing-information-graphics-and.html>

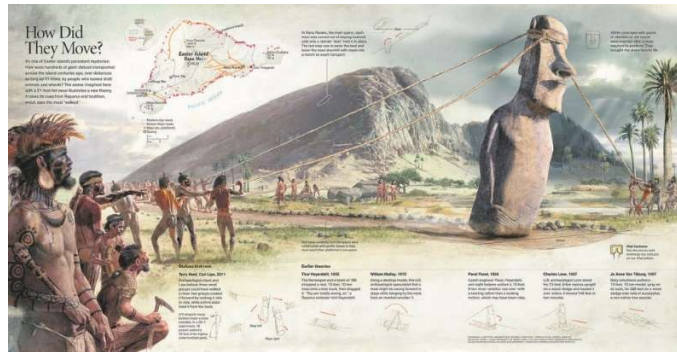
Anadolu'da inşa edilmiş ilk tapınak olma niteliğine sahip Neolitik döneme ait Göbekli Tepe, 2018 yılında UNESCO Dünya Mürası listesine giren bir buluntudur. Boyu 6 metre, ağırlığı 40 tonu bulabilen T yapılı anıtsal dikili taşlar (Stellar) Göbekli Tepe'nin gizemli yapılarıdır (<http-3>). Var olan bu gizemin kısmen de olsa aydınlatılmasına yardımcı olan Baptista'nın hazırladığı bilgilendirme tasarımı buluntunun mimari altyapısını okuyucuya aktarmaktadır. Uzman görüşler doğrultusunda oluşturulan bilgilendirme tasarımında Baptista'nın öncelikle kompozisyon kurgusu üzerinde çalıştığı kaynaklardan elde edilen görseller doğrultusunda anlaşılmaktadır (Görsel 7). Tasarımda kullanılacak görüntü açısının belirlenmesi, görsellerin birbirleriyle olan hiyerarşik sıralaması, kullanılan renk skalası, bilgilendirici metinlerin kompozisyon içindeki yeri gibi bir kompozisyonu oluşturan problemlerin eskiz aşamasında çözülmeye çalışıldığı görülmektedir. Devam eden süreçte temsili bir maket oluşturan Baptista, tasarımı hikâye bağlamında görselleştirerek okuyucunun karşısına hikâyeyi anlatan

bir bilgilendirme tasarımını çıkarmıştır (Görsel 6). Tasarım detaylı incelendiğinde hikâye görselin merkezinde kurgulanmıştır. Bilgilendirme tasarımlarında olması gereken başlık bölümüne bakıldığında ise National Geographic'in kurumsal olarak kullandığı yazı karakteri ile başlığın yazıldığı görülmektedir. Hiyerarşik bir düzen içerisinde kısa bir giriş paragrafının yapıldığı görülmektedir. Tapınağın görselleştirme açısının okuyucuyu başlığa ve kısa giriş paragrafına yönlendirdiği görülmektedir. Bunun dışında tasarım içerisinde yer alan küçük detay çizimler ana görselin daha iyi algılanmasını sağlayan yardımcı tasarım elemanlarıdır. Bu nedenle bu elemanların tasarımın odak noktasından ayrı bir alanda bir düzen içinde kurgulanması okuyucunun verilmiş olan bilgileri okuması için dikkatini üzerine çeken bir yaklaşımdır. Çünkü bu alanda verilmiş olan bilgiler hikâyenin gizemini aktarma görevini üstlenmiştir.



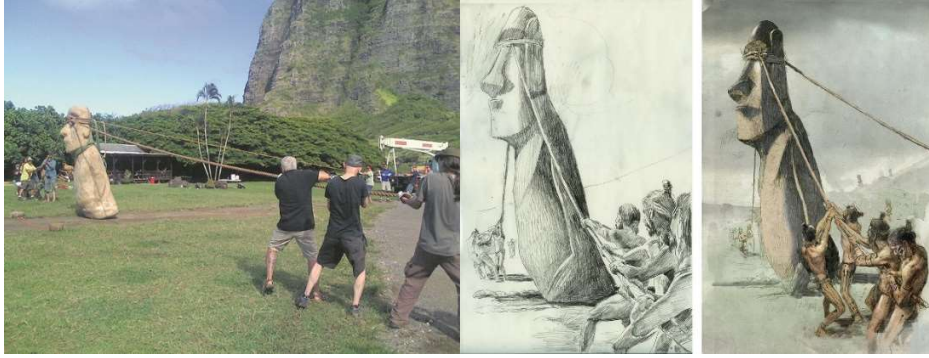
Görüntü 7: Fernando Baptista Tarafından Tasarlanan Göbekli Tepe Bilgilendirme Tasarımı Detay Görselleri
<http://www.thefunctionalart.com/2012/04/designing-information-graphics-and.html>

Baptistanın araştırma tabanlı çalışma yaklaşımı görsel iletişimin buzdağı hipotezini en iyi tanımlayan örnektir. Herhangi bir yerde yayınlanan bir görsel anlatının tasarlanma süreci incelendiğinde alan araştırması, tasarım geliştirme ve tasarlama süreci buzdağının görünmeyen kısmında yer almaktadır. Baptista'nın bilgilendirme tasarımlarına verilebilecek örneklerden bir diğeri ise Paskalya Adası'nda bulunan taş heykellerin yerli halk tarafından nasıl hareket ettirildiğini açıklayan yeni bir teoriyi betimleyen bilgilendirme tasarımıdır (Görsel 8).



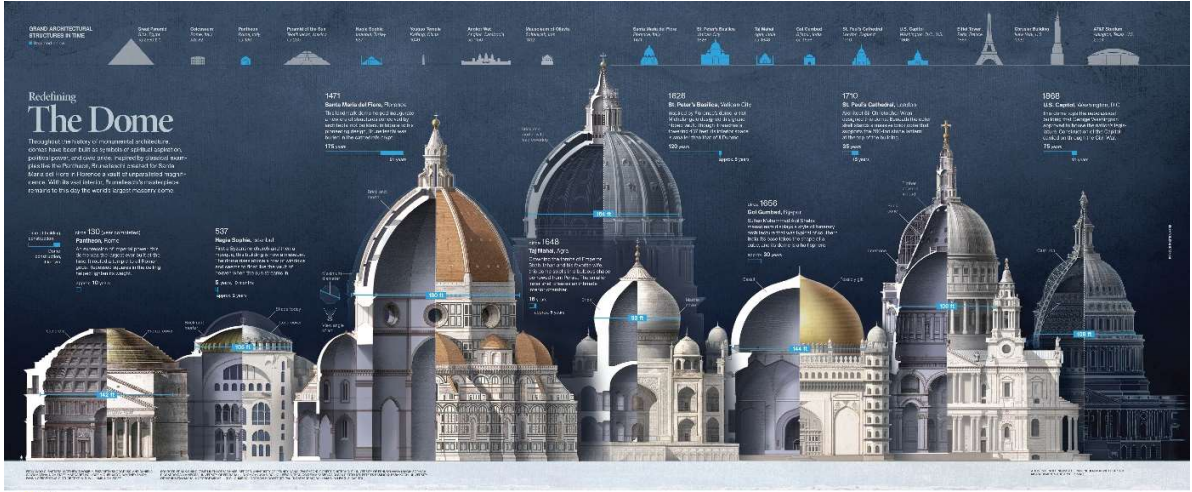
Görüntü 8: Fernando Baptista Tarafından Tasarlanan Paskalya Adası Taş Heykellerinin Bilgilendirme Tasarımı
<https://www.nationalgeographic.com/culture/article/120622-easter-island-statues-moved-hunt-lipo-science-rocked>

1250-1500 yılları arasında Rapu Nui halkı tarafından inşa edilen Paskalya Adası'nın anıtsal taş başlı Moai heykelleri ilk olarak 1722 yılında Avrupalılar tarafından keşfedilmiştir. Tarihsel süreç içinde birçok araştırmacının merak ettiği konu bu büyük yapıların bulunduğu alan nasıl getirildikleri ve yerleştirildikleri olmuştur. Bu nedenle çeşitli girişimlerde bulunan araştırmacılar en sonunda bir heykelin zarar görmesi nedeniyle araştırmaların belli bir süre durmasına neden olmuştur. 2011 yılında National Geographic desteğiyle iki araştırmacının ortaya atmış olduğu teori ile Görsel 8'de görünen bilgilendirme tasarımının hikâyesi başlamış oldu. Teorinin doğruluğunu kanıtlamak amacıyla yaklaşık 3 metre 5 tonluk bir heykel replikası hazırlanarak Hawaii'ye taşınmıştır. Gerçekleştirilen deney ile yaklaşık 18 kişi ile devasa Moai heykeli hareket ettirilmiştir (http-4). Deney anını gözlemleyen Baptista, bu hikâyenin bilgilendirme tasarımını hazırlayarak okuyucuya Paskalya Adası'nın Moai heykelleri hakkındaki teoriyi anlatmıştır (Görsel 9).



Görüntü 9: Fernando Baptista Tarafından Tasarlanan Paskalya Adası Taş Heykellerinin Bilgilendirme Tasarımının tasarım eskizleri
<http://zavekainfografica.blogspot.com/2012/08/entrevista-2-fernando-baptista-makinf.html>

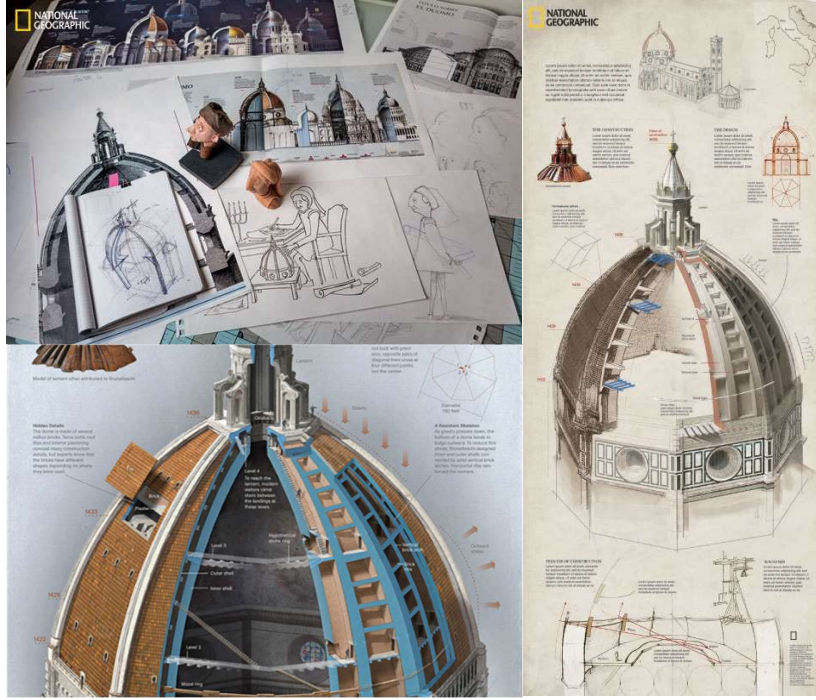
Tasarım detaylı incelendiğinde hikâye açık kompozisyon kurgusu ile betimlenmiştir. Tasarım içerisinde Moai heykelini temsil eden bir illüstrasyon ve o dönemin yerli halkını betimleyen insanlar görselleştirilmiştir. Hikâye heykelin nasıl hareket ettirildiğine dair ortaya atılan teoriyi betimlediği için bu teorinin deneyi sırasında elde edilen görsellerin bilgilendirme tasarımına referans olduğu kaynaklardan edinilen görseller aracılığıyla anlaşılmaktadır. Tasarımda mekân perspektifi başarılı bir şekilde uygulanmıştır. Bu tasarımda iki ana eleman yer almaktadır. Göbekli Tepe tasarımında olduğu gibi okuyunun odağının merkeze toplandığını söylemek zordur. Bunun nedeni, kullanılan perspektiften dolayı Moai heykeli ile tasarımın sol kenarında yer alan yerli insanın boyutsal olarak tasarım içerisinde birbirine yakın olmasıdır. Bu nedenle okuyucu görsele baktığı zaman Moai heykeli ve yerli insan arasında bakışını hareket ettirmektedir. Bu durum hikâyenin içeriğiyle ilişkilendirilebilir. Burada Moai heykelinin nasıl hareket ettirildiği gizemli bir konu olmasına rağmen bu hareketi sağlayacak insan potansiyelinde önemli bir konudur. Tipografik elemanlar ise Baptista'nın birçok tasarımında görmeye alışık olunan tarzda kullanılmıştır. Hikâyenin başlığı ve kısa bir giriş paragrafının yer aldığı bölüm tasarımın sol üst köşesinde konumlandırılmıştır. Hiyerarşik olarak tasarım içerisinde kullanılan diğer metinsel bilgilere göre vurgunun bu noktaya yapıldığı anlaşılmaktadır. Tasarım içerisinde harita kullanımı okuyucuya mekân hakkında bilgi verme konusunda başarılı bilgilendirme tasarımı araçları arasındadır. Baptista, harita üzerinde hikâyesinin geçtiği alanları işaretleyerek birkaç karede anlatabileceği durumu kısaca özetlemiştir. Geriye kalan küçük detaylar ise hikâyenin diğer tamamlayıcı öğeleridir. Küçük metinlerle desteklenerek ana tema hakkında ipuçlarını okuyucuya vermektedir. Baptista'nın bilgilendirme tasarımlarına verilebilecek örneklerden bir diğeri ise Filippo Brunelleschi tarafından inşa edilen Floransa Katedrali'nin Kubbesi'nin büyüklüğüne yönelik gerçekleştirdiği bilgilendirme tasarımıdır (Görsel 10). Katedral kaynaklarda Santa Maria del Fiore ya da Duomo isimleriyle de anılmaktadır.



Görüntü 10: Fernando Baptista Tarafından Tasarlanan Floransa Katedrali'nin Kubbesine ait Bilgilendirme Tasarımı
<https://graficatessen.es/fernando-gomez-baptista-el-maestro-de-la-infografia/>

Tarihsel verilere göre 1296 yılında Santa Maria del Fiore tarafından inşa edilmeye başlanan Floransa Katedrali'nin inşası kubbesinin nasıl tamamlanacağına dair teknik promlenden dolayı bir süre durmuştur. 1418 yılında gerçekte kuyumcu ve saatçi olan Filippo Brunelleschi tarafından inşasına başlamıştır. Günümüzde hala mühendisler, mimarlar ve tarihçiler, Floransa Katedrali'nin tepesinde ortaya çıkan bu kubbenin nasıl yapıldığına dair ortak bir fikirde buluşamamışlardır (http-5).

Bilgilendirme tasarımı incelendiğinde Floransa Katedrali'nin kubbesi dışında birçok Dünya'nın önde gelen kubbelerini de tasarım içerisinde görmek mümkündür. Baptista'nın böyle bir tasarım oluşturmasının arka planında Floransa Katedrali'nin Kubbesinin hala dünyanın en uzun kubbesi olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle diğer kubbelerle karşılaştırılmanın yapıldığı bir tasarım ile okuyucuya bilgilendirme yapmaktadır. Sayısal verilerin bu tasarımda verilmek istenen bilgilerin başında geldiğini söylemek mümkündür. Düz bir çizgi üzerinde görselleştirilen tasarımı üç katman içinde inceleyebiliriz. Görselin alt kısmında kubbe illüstrasyonlarını boyut farklılıklarına göre yerleştirildiğini görmekteyiz. Ancak burada herhangi bir büyükten küçüğe doğru yapılmış bir sıralamadan söz etmek mümkün değildir. İkinci katman ise her kubbe hakkında kısa metinlerin yer aldığı bilgilendirici alan yer almaktadır. Bu alan içerisinde tasarımın sol bölümünde National Geographic'in kurumsal yazı karakterleri ile hazırlanmış bir başlık ve tasarımın genelini özetleyen kısa bir paragraf görülmektedir. En üst katmanda ise Eifel Kulesi, Piramitler vb. Dünyanın uzun anıtlarının yer aldığı ek bir bilgilendirmenin yapıldığı görülmektedir. Kompozisyon mantığı olarak düz bir dizilim üzerinde kurgalandığı için monotonlaşan konu içeriğinin diğer yüksek anıtlarla karşılaştırılması ile içeriğe hareket katan bir yaklaşımın uygulandığı görülmektedir. Tasarım çizgisi bağlamında her mimari yapının birbirinden farklı özelliği olmasına rağmen aynı çizgi anlayışında foto-gerçekçi görselleştirilmiştir. Kubbeler üzerinden küçük bir kesit açılarak mimari yapıların birbiri arasındaki fark bu yaklaşım ile de aktarılmıştır. Baptista'nın bu çalışmasını diğer çalışmalardan ayıran özelliği ise etkileşimli bir bilgilendirme tasarımı olmasıdır. Kullanıcının görsel üzerinde herhangi bir mimari yapıyı sağa sola hareket ettirebildiği bir seçenek sunarak teknolojinin imkânlarını okuyucuya sunan bir tasarım olmuştur.



Görüntü 11: Fernando Baptista Tarafından Tasarlanan Floransa Katedrali'nin Kubbesine Ait Bilgilendirme Tasarımından Detaylar
<https://www.digitalmediaworld.tv/in-depth/226-brunelleschi-s-dome>

Fernando Baptista, National Geographic bünyesinde önemli tasarımlara imza atan bir tasarımcıdır. Ancak bu tarz gerçekleştirilen çalışmalar bir kişi ile tamamlanabilecek çalışmalar değildir. Bu nedenle ele alınan tasarımlara ekip işi olarak bakmak doğru olacaktır. Tasarım anlayışı bakımından geleneksel ile teknolojik imkânları bir arada kullanarak kendine bir kimlik oluşturan Baptista, yeteneğini herkese kanıtlamış bir tasarımcıdır. İlerleyen süreçte National Geographic ve Baptista iş birliğinde hangi hikâyelerin görselleştirileceği öngörmek zordur ancak çalışmalarına teknolojinin daha fazla entegre olacağı düşünülmektedir.

2. SONUÇ

Sanat, tasarım, mimari, müzik, kimya vb. alanlara dahil olarak izleyiciye görsel olarak bilgi aktaran bilgilendirme tasarımlarının gelecek yıllarda bu anlayışı daha da genişleteceği öngörülmektedir. Disiplinlerarası yapısından dolayı kendi tasarım prensiplerinin yanında, dahil olduğu disiplinin de prensiplerini göz önünde bulundurmak durumundadır. Bu nedenle bir bilgilendirme tasarımcısına bu noktada büyük sorumluluklar yüklenmektedir. Baptista bu duruma uyan sayılı tasarımcılardan biridir. Yeri geldiğinde alan araştırmasına çıkan, topladığı malzemelerle kafasındaki fikri görselleştiren birisidir. Bu süreç içerisinde çeşitli görselleştirme tekniği kullanan çok yönlü bir yetenek sergilemektedir.

Bilgilendirme tasarımı izleyiciye hikâye anlatan bir tasarım türüdür. Burada önemli olan hikâyenin temelinde gerçek bilgilerin olmasıdır. Kurgusal bir hikâye bilgilendirme tasarımında ele alınacak bir içerik olmamalıdır. Bu yaklaşımdan dolayı kaynaklarda veri görselleştirme ile çok sık karıştırılmakta, hatta aynı anlama geldiği düşünülmektedir. Gelecek tarihlerde gerçekleştirilen araştırmalar sonucunda bu durumun daha net açıklanacağı öngörülmektedir. Görsel anlatının tarihsel süreç içerisinde mağara resimlerine dayandırabileceğimiz bir geçmişi olmasına rağmen, özellikle teknolojiye gerçekleşen değişimler ile günümüzde birçok araştırmacının üzerinde durduğu bir konudur. Bu durumun oluşmasında toplumların görsel okuryazar bir yaşam sürecine dahil olması ve her bir görsel anlamsal olarak bakılmasından kaynaklanmaktadır. Bunun en belirgin örneği sosyal medya ortamlarında, altında hiçbir ifadenin olmadığı fotoğrafların paylaşılmasıdır. Bu tarz bir toplumsal anlayış içerisinde 'anlam' önemli bir olgu haline gelmiştir.

Bu nedenle görsel okuryazar bir toplumun oluşumunda National Geographic vb. kaynakların katkısı gözardı edilmemelidir.

Kendine ait bir anlatım dili olan National Geographic, birkaç bilim adamının önderliğinde ortaya çıkan bir yayındır. Bilimsel bir yapıya sahip olması nedeniyle ele aldığı konuları gerçeklik bağlamında incelediğimizde bilgilendirme tasarımlarının kullanılmasına uygun ortamlardan biri olduğunu belirtmek mümkündür. Bunun farkında olan National Geographic, bu durumu fırsata çevirerek kendini diğer yayınlardan ayıran bir konuma yerleşmiştir ve bu misyonunu sürdürmektedir. Teknolojik gelişmeler basılı medya üzerinde yeni bakış açılarının oluşturulmasına neden olmuştur. Bu nedenle bu süreç içerisinde National Geographic de dahil olarak 2018 yılında güncellenmiştir. Özellikle tasarım alanında gerçekleşen güncelleme ile kullanılan ikonik sarı çerçevenin görünümünden yazı karakterlerine, web sayfasından etkileşimli tasarımlara kadar birçok nokta kurumsal yapısı bağlamında değerlendirilmiştir. Benzer bir yaklaşımı bünyesinde yer alan tasarımcılardan da bekleyen National Geographic, bu konuda onlara gerekli desteği vererek, misyonuna uyan bir çalışma disiplini sergilemektedir. Fernando Gomez Baptista, 2017 yılından beri National Geographic ile çalışan bir tasarımcıdır. Ekibi ile ele aldığı konularda göstermiş olduğu tasarım performansı ile birçok tasarımcıya örnek olmaktadır. Farlı görselleştirme tekniklerini bir arada kullanması nedeniyle araştırmaya konu olan Baptista, bilgilendirme tasarımı konusunda alana kaynak oluşturan önde gelen tasarımcılardan biridir. Konuya profesyonel bir bakış açısıyla yaklaşarak, bir bilgilendirme tasarımının oluşum sürecini de hikâyeleştirmektedir.

Görsel anlatı üzerine görsel iletişim alanında gerçekleştirilebilecek sayısız konu başlığı bulunmaktadır. Bu nedenle ilerleyen süreçte bu konunun farklı bakış açılarıyla ele alınması literatürde yeni kaynakların gündeme gelmesi açısından önemlidir.

Kaynakça

Avgerinou, M.D. (2009). Re-viewing visual literacy in the 'Bain d'images' era. *TechTrends*, 53, 28–34.

DOI:10.1007/s11528-009-0264-z

Avgerinou, M. D. & Pettersson, R. (2011). Toward a Cohesive Theory of Visual Literacy. *Journal of Visual Literacy*, 30(2), 1-19, DOI: 10.1080/23796529.2011.11674687

Babwahsingh, M. (2013, November 29). The Real Meaning of Information Design. 28 Mart 2022 tarihinde <http://michaelbabwahsingh.com/2013/11/29/the-real-meaning-of-information-design/> adresinden erişildi.

Barthes, R. (1977). *Image, music, text: Essays*. (S. Heath, Trans.). New York, NY: Hill and Wang.

Beckett, W. (1994). *The story of painting*. New York: DK Publishing.

Berger, J. (2008). *Görme Biçimleri*. New York: Penguin.

Born, D. (2019). Bearing Witness? Polar Bears as Icons for Climate Change Communication in National Geographic, *Environmental Communication*, 13(5), 649-663, DOI: 10.1080/17524032.2018.1435557

Cohen, N. (2013). Visual Narrative Structure. *Cognitive Science* 37 (3), 413–452. DOI:10.1111/cogs.12016.

Emanuel, R., & Challons-Lipton, S. (2013). Visual literacy and the digital native: Another look. *Journal of Visual Literacy*, 32, 7–26. DOI:10.1080/23796529.2013.11674703

Escuela Periodismo (2016, May 13). Fernando Baptista: “ Mi Trabajo Consiste En Contar La Parte De La Historia Que Los Textos y Las Fotos No Pueden”. 28 Mayıs 2022 tarihinde <http://comunicaciones.uc.cl/fernando-baptista-mi-trabajo-consiste-en-contar-la-parte-de-la-historia-que-los-textos-y-las-fotos-no-pueden/> adresinden erişildi.

Griffin, R. & Whiteside, J. A. (1984). Visual Literacy A Model For Understanding The Discipline. Journal of Visual Verbal Languaging, 4(2), 65-73, DOI: 10.1080/23796529.1984.11674386

Goldberg, S. (2021, Temmuz 27). Meet One of Nat Geo's Amazing Artist. 6 Haziran 2022 tarihinde <https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/meet-fernando-gomez-baptista-one-of-nat-geos-amazing-artists> adresinden erişildi.

Gökçen, N. K. (2020). Yayın İllüstrasyonlarında Görsel Hikâye Anlatımı. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi. 647567
Küçük, M. (2019). Görsel İletişim Tasarımı Bağlamında Bilgilendirme Tasarımına İlişkin Bir Eylem Araştırması. (Doktora Tezi). YÖK Tez Merkezi. 547278

Heckman, D. (2009). Visualizing Information for Advocacy: An Introduction to Information Design, by John Emerson. Design and Culture, 1(3), 377-378. DOI: 10.1080/17547075.2009.11643300

Kekulhaus, A. & Murphy, M. (2018, Nisan 16). National Geographic Magazine Introduces Redesigned Print Edition. 22 Mayıs 2022 tarihinde <https://nationalgeographicpartners.com/2018/04/magazine-redesign-print/> adresinden erişildi.

Knemeyer, D. (2003, July 15). Information Design: The Understanding Discipline. 25 Mart 2022 tarihinde <https://boxesandarrows.com/information-design-the-understanding-discipline/> adresinden erişildi.

Lutz, C., & Collins, J. L. (1993). Reading national geographic. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Ondarro, T. (2018, Diciembre 5). Fernando G. Baptista. Artista De Infinitas Habilidades. 28 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.baobilbao.com/fernando-gomez-baptista/> adresinden erişildi.

Pettersson, R. (2020). ID theories. Tullinge, Sweden: Institute for Infology.

Pimenta, S.K., & Poovaiah, R. (2010). On Defining Visual Narratives. Design Thoughts. 25-46. 12 Nisan 2022 tarihinde <http://www.idc.iitb.ac.in/resources/dt-aug-2010/On%20Defining%20Visual%20Narratives.pdf> adresinden erişildi.

Roth, E. R. (2021). Cartographic Design as Visual Storytelling: Synthesis and Review of Map-Based Narratives, Genres, and Tropes. The Cartographic Journal, 58(1), 83-114, DOI: 10.1080/00087041.2019.1633103

Segel, E. and Heer, J. (2010). Narrative Visualization: Telling Stories with Data. IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics 16 (6), 1139–1148 DOI:10.1109/tvcg.2010.179.

Shedroff, Nathan. (2000, December 28). The Business of Understanding. 3 Nisan 2022 tarihinde <https://www.informit.com/articles/article.aspx?p=130881> adresinden erişildi.

Sicardo, K. (2019, October 13). Fernando Gomez Baptista, El Maestro De La Infografia. 8 Haziran 2022 tarihinde <https://graficatessen.es/fernando-gomez-baptista-el-maestro-de-la-infografia/> adresinden erişildi.

Smith, B. & Weed, M. (2007). The potential of narrative research in sports tourism. Journal of Sport and Tourism, 12 (3/4), 249-269. DOI: 10.1080/14775080701737005

Taej, P. (2020, June 22). What Is Information Design and Why Is It Important? 25 Mart 2022 tarihinde <https://medium.com/sketch-app-sources/what-is-information-design-and-why-is-it-important-f46325300c36> adresinden erişildi.

Tiefenthaler, J. (?). Letter From The Ceo. 23 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.nationalgeographic.org/ng-next/#mission> adresinden erişildi.

Tufte, E.R. (1997) Visual Explanations: Images and Quantites, Evidence and Narrative Cheshire. Graphics Press.

Whitley, C. T., & Kalof, L. (2014). Animal imagery in the discourse of climate change. International Journal of Sociology, 44(1), 10–33. DOI: 10.2753/IJS0020-7659440102

Yenawine, P. (1997). Thoughts on visual literacy. In J. Flood (Ed.), Handbook Of Research On Teaching Literacy Through The Communicative And Visual Arts. 845-846. New York: Macmillan Library Reference.

http-1 What is Information Design. SEGD. 23.02.2022 tarihinde <https://segd.org/what-information-design> adresinden erişildi.

http-2 Fernando Gomez Baptista. 15 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.domestika.org/es/fernandobaptista> adresinden erişildi.

http-3 Göbekli Tepe Örenyeri. 12 Mayıs 2022 tarihinde <https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=SGT01&DistId=SGT> adresinden erişildi.

http-4 Entrevista (2) A Fernando Baptista: Makinf Off Del Gráfico De Las Estatuas De Pascua. 28 Mayıs 2022 tarihinde <http://zavekainfografica.blogspot.com/2012/08/entrevista-2-fernando-baptista-makinf.html> adresinden erişildi.

http-5 Hurst, A. (?). Brunelleschi's Dome. 28 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.digitalmediaworld.tv/in-depth/226-brunelleschi-s-dome> adresinden erişildi.

ÇANAKKALE İLİ LÂPSEKİ İLÇESİ YÖRÜKLERİNİN ÇUL DOKUMALARINDA GÖRÜLEN BEREKET VE ÇOĞALMA MOTİFLERİ

FERTILITY AND REPRODUCTION PATTERNS SEEN IN SACKCLOTH WEAVINGS OF NOMADIC COMMUNITIES OF LÂPSEKİ, DISTRICT OF ÇANAKKALE PROVINCE

Doç. Aslı Aksoy, El Sanatları Bölümü, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,
aaksoy@comu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-4228-4120

Öz

Çanakkale, Kuzeybatı Anadolu'nun önemli dokuma merkezlerinden biridir. Şehrin idari sınırları içerisindeki köylerde Yörükler, Bulgaristan Muhacirleri, Pomaklar, Türkmenler ve diğer topluluklar yaşamaktadır. Ancak Lâpseki ilçesi özelinde daha ziyade Yörüklerin yerleşik olduğu görülür.

Bu çalışmada, Çanakkale'nin Lâpseki ilçesi Yörük köylerinde yürütülen saha çalışmalarında tespit edilen çul dokumalar üzerindeki motifler ele alınmıştır. Çalışmada önce *literatür taraması* yapılarak alana yönelik mevcut çalışma birikimi ortaya konulmuştur. Mevcut birikimin Lâpseki çul dokumalarını genel olarak ele aldığı, üzerlerindeki motif ve desenler özelinde bir çözümleme yapmadığı görülmüştür. Bu çalışmada Lâpseki ilçesine bağlı on bir köy, *alan çalışması* yöntemiyle taranmıştır. Köy muhtarları ve yerel halkla şifahi yapılan *görüşmelerle* Yörük çulları ve bunların üzerindeki motifler, fotoğraf ve çizimlerle tespit edilmiştir. Çalışmanın amacı söz konusu motifleri sembolik ve güncel anlamlarıyla ilgili literatüre kazandırmaktır. Çalışma sonucunda, elde edilen veriler ve bunların ortaya koyduğu bulgular sonucunda bu dokumalar üzerindeki motiflerin ana temasını *elibeline* ve *koçboynuzu* gibi bereket ve çoğalma grubu motiflerinin oluşturduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Çanakkale İli, Lâpseki İlçesi, Yörük Dokumaları, Bereket, Çoğalma Motifleri

Abstract

Çanakkale is one of the important weaving centers of Northwest Anatolia. Yoruks, Bulgarian Immigrants, Pomaks, Turkmens and other communities live in the villages that are located within the borders of the city. However, Yoruks are mostly settled in the Lâpseki district. This study discusses the motifs on the sackcloth weavings, which were gathered through various field studies carried out in the Yoruk villages of Lâpseki district of Çanakkale. First, the literature review was made and the current studies that improve this research are discussed. The existing studies deal with the Lâpseki sackcloth weavings in general and do not include analysis in terms of the motifs and patterns on them. In this study, eleven villages of Lâpseki district were examined by a field study method. Through oral interviews with the village headmen and local people, the motifs on the Yoruk sackcloths were identified with photographs and

drawings. The aim of the study is to make these motifs part of the literature, focusing specifically on their symbolic and current meanings. As a result of the study, it was seen that the main theme of the motifs on these weavings was the abundance and proliferation group motifs such as elibelinde and rams horn.

Keywords: Çanakkale Province, Lâpeki District, Yoruk Weavings, Fertility, Reproduction Patterns

1. GİRİŞ

Gündelik ihtiyaçların temini amaçlı üretilen ve Geleneksel Türk El Sanatlarının önemli bir kolunu oluşturan, dokumalar, yapıldıkları bölgenin iklim özelliklerini, yaşam biçimini ve folklor motiflerini yansıtır. Toplumlar, çevrelerindeki dünyayı, doğayı, gözlemlerini bazen aslına uygun bazen de stilize ederek oluşturdukları sembol ve motifler aracılığıyla yüzeylere yansıtma ihtiyacı duymuşlardır (Sert ve Susuz, 2018: 157). Yerleşik hayata geçmeden önceki süreçte konargöçer bir yaşam süren Türkler geniş bir kültür belleğine sahiptir (Sert ve Susuz, 2018: 157). Tarih öncesi dönemlerden itibaren çeşitli kullanım eşyaları ve mimari öğeler üzerine resmettikleri motifler, kimi zaman statü ve mülkiyet işaretlerini (im) gösteren, kimi zaman da tarım, hayvancılık, kozmogoni ile bağlantılı fikirlerinin torunlara aktarımını sağlayan birer "ata hafızası" vazifesi görmüşlerdir.

Türk dokumalarında süslemenin yapısı, stilizasyona yol açan teknik, malzeme ve ritim duygusu ile belirlenen geometrik üsluba bağlıdır. Türklerin umutlarını, korkularını, inanç ve isteklerini yansıtan anlamlar kodladıkları, sözsüz anlatım biçimleri olan motiflerin çoğu, dokumalar üzerinde Orta Asya'dan Anadolu'ya geçerek günümüze kadar ulaşabilmiş, çok sade bir forma sahip olmakla birlikte estetik değerlerini asla yitirmemiş geometrik şekiller ve sembolik anlamlar yüklenen türevleridir.

İlkel toplumların temel ihtiyaçlarını beslenme ve çoğalma güdülerini oluşturmuştur. Bu konudaki gereksinimlerini başlangıçta mağara duvarlarına ve sonrasında ise çeşitli el sanatları ürünleri üzerine ilkel çizimlerle sembolize ederek resmetmişlerdir. Bereket kavramı Paleolitik dönemde av hayvanları, tarım toplumlarında buğday başağı ve göçebe yaşam tarzında ise sürekli üreyerek bollaşan hayvan sürülerinin varlığı ile ifade edilmiştir (Ateş, 1996: 18). Kaya ve mağara resimlerinde, idollerde, kabartmalarda önce insan ve hayvan; ardından çeşitli tarla mahsulleriyle ilişkilendirilerek, görselleştirilmiştir. Zaman içinde iri göğüs ve kalçalarıyla ana tanrıça olarak görülen kadın; boğa, geyik, koç gibi hayvanlar ve boynuzları ayrıca nar, incir, üzüm, mısır, buğday arpa başağı gibi taneli bitkilerle ilişkilendirilmiştir (Altier, 2018: 22).

İnsanların müdahale edemediği iklim koşullarına bağlı olarak hasatlarının iyi geçmesi, hayvanlarının doğurganlığı; aile yaşantılarının, çocuklarının, gelirlerinin bol olması hep bereket kavramıyla ilişkilendirilmiştir (Altier, 2018: 21). Türklerin anayurdu olan Orta Asya'nın göçebe çobanlıktan ilkel tarım kültürlerine geçiş sürecine ait çömlerleri üzerinde yer alan süslemelerin sıklıkla, Anadolu dokumalarında birebir aynılığı görülen bereket ve çoğalma ile ilgili motifleri içermesi de bu bağlamda değerlendirilmelidir. İslam inanışında ise bereket, hem dünya hem ahirete yönelik kazançla ilgilidir (Altier, 2018: 32).

Çanakkale ili asırlar boyunca halkının geçmişinden günümüze taşıdığı kültürel değerleri dokumaları vasıtasıyla günümüze aktarabilen, Kuzeybatı Anadolu'nun önemli dokuma merkezlerinden biri olmuştur. Ayvacık, Ezine, Bayramiç, Çan, Yenice ve Lâpeki; köylerinde, yakın zamana dek dokunmuş olan havsız kirkitli dokuma örnekleri üzerinde eski dönemlerin sembolizmini barındıran motiflerin açıkça görülebildiği ilçe merkezleridir.

Çalışma için Lâpeki halkı ile yüzyüze görüşmeler yapılarak Yörük çul dokumalarının yapıldığı 19 adet köy olduğu öğrenilmiştir. Çalışma bu köylerden 11 tanesine gidilerek gerçekleştirilmiştir. Bu köyler Adatepe, Alpagut, Balçılar, Çamyurt, Ecialan, Gökköy, Karamusalar, Kızıldam, Kocabaşlar, Taştepe, Hacıgelen köyleridir. Saha çalışmasında yörede dokuz adet farklı çul örneğinin yapıldığı görülmüştür. Çul örneklerinden sekiz adetinin kompozisyon yapısının tamamen bereket ve çoğalma ve bunlarla bağlantılı temalara sahip motifler ve motif gruplarından oluştuğu görülmüştür. Çul dokumaları üzerinde görülen motiflerin güncel ve sembolik analizleri, yöre halkından derlenen bilgiler ve literatür taraması sonucu elde edilen veriler ile gerçekleştirilmiştir. Elde edilen bulgular, tarım ve

hayvancılıkla geçinen Lâpseki Yörüklerinin yaşam tarzları ile Orta Asya'dan itibaren süregelen kültürel geleneklerini yakın geçmişe kadar sürdürdüklerini gösterir niteliktedir. Çalışmada yöreye ait çul dokumalarının görsel ve sembolik analizleri fotoğraf ve çizimleriyle desteklenerek sunulmuştur.

1.1 Lâpseki İlçesinin Tanıtımı ve Çul Dokumalarının Tespit Edildiği Köyleri

Lâpseki, Kuzeyden Marmara Denizi, Batıdan Çanakkale Boğazı, doğudan Biga, güneydoğudan Çan ve güneyden Çanakkale Merkez ilçeleri ile çevrelenmektedir (Koca, 2004: 145). "İstanbul'un fethine kadar, Rumeli'ye akınlar Lâpseki üzerinden olduğu için, hareketli olan bu sahada kırsal yerleşimlerin çoğu ancak 18. Yüzyılda kurulabilmiştir" (Koca, 2003: 66). Lâpseki'de görülen konar-göçer Yörük topluluklarına dair kısıtlı miktarda veri, 16. yüzyıla ait Osmanlı kayıtlarda görülen köy ve mezra isimleriyle saptanabilmektedir. Mevcut kayıtlar dokumacılıkla uğraşan köylerin ağırlıklı olarak Beğdili Aşiretine tabi Karakoca Yörükleri olduğunu göstermektedir (Oğuz, 2013: 20, Türkay, 2005: 409). Diğer bazı dokumacı köylerin eski Akkoyunlu elinin kalıntısı olan Diyarbekir Türkmenleri'ne tabi Alpagut (Alpavut) Türkmenleri (Sümer, 2012: 610, Altınay, 1930), Avşar Boyunun Urfa Siverek'ten dağılan Kara Musalılar (Musacalı) Türkmen Yörükleri (Aksoy ve Kasımoğlu, 2017: 23) ve Kocabaş Yörükleri oldukları yerel halkın söylemlerinin literatür bilgileriyle karşılaştırılması ile tespit edilmiştir (Aksoy ve Kasımoğlu, 2017: 23).

Yöre halkı tarafından, 1980-1990 yılları arasında, ilçenin Taştepe, Kırclar, Kızıldam, Karamusalar, Balçılar gibi bazı köylerinde Halk Eğitim Merkezi ve İlçe Tarım Orman Müdürlüğü tarafından halıcılık kursları açıldığını söylenmiştir Bu kurslarda Çan ve Ayvacık halı desenleri dokutulmuştur (07.07.2021 tarihinde Karamusalar köyünden Hasan Ergin ve halı dokumacı Sabriye Gökçe ile yapılan yüz yüze görüşme). Ecişalan köyünde 80'li yıllarda halıcılığın bir geçim kaynağı olduğu ve köyde dokunan Çan halılarının çeyizlik olarak diğer köylere satıldığı, 90'lı yılların başlarında ise bırakıldığı ifade edilmiştir (07.03.2014 tarihinde Mutlu Keskin ile yapılan yüz yüze görüşme). Yine 80'li yıllarda Sayın Şerife Atlıhan tarafından Karamusalar köyünde doğal boyalarla Ayvacık halısı dokutulduğu söylenmiştir. (07. 03. 2014 tarihinde dokumacı Zeynep Sevinç ile yapılan yüz yüze görüşme). Bununla birlikte 20-25 yıl öncesine kadar yapımını sürdürdükleri, halen kullandıkları ve sandıklarında yer alan geleneksel havsız kirkitli dokumaları olan yer yaygıları, heybe ve torbalarının geçmişten getirdikleri mirasları olduğu görülmüştür.

Alan çalışmalarında Lâpseki yöresine ait havsız kirkitli dokumaların Adatepe, Alpagut, Balçılar, Beybaş, Biberler, Çamyurt, Dumanlı, Ecişalan, Gökköy, Hacıgelen, Harmancık, Karamusalar, Kızıldam, Kırclar, Kilimli, Kocabaşlar, Taştepe, Şahinli, Yeniceköy köylerinde yapılmış oldukları görülmüştür. Bu köyler Yörük köyleridir. Çan ilçesinin Kilimli, Dumanlı ve Şerbetli köyleri ve Çanakkale Merkeze bağlı bazı köyler ile Biga- Lâpseki sınırındaki kimi Yörük köylerinde de aynı dokuma örnekleri bulunmuştur. Bu köyler geçmişte Lâpseki sınırları içinde yer almışlardır (Aksoy ve Kasımoğlu, 2017: 20).

1.2 Lâpseki İlçesi Nakışlı Çul Dokumalarının Teknik, Renk ve Desen Özellikleri

Sadece keçi kılından bezayağı dokuma örgüsünde yapılan havsız kirkitli dokumalara yörede çul denir. Ayrıca koyun yününden dokunsa bile, zili ve cicim teknikleri ile yapılmış olan ve bu çalışmanın esasını teşkil eden desenli dokumalar da yörede "çul" olarak bilinir. Kilimler üzerindeki desen ve motifleri ifade etmek için yörede nakış sözcüğü kullanılır. Desenli dokumalarda nakış ipliklerinde yün, nakışsız kısımlarda ise yün veya yün-keçi kılı birlikte eğrilerek kullanılmıştır (Aksoy ve Kasımoğlu, 2017: 24).

Bezeme ve süslemede motif; bir deseni oluşturan parçalardan her birinin adıdır. Desen ise çeşitli şekillerde bir araya gelen motiflerden oluşur (Sözen ve Tanyeli, 2012; 214). Anadolu'da desene, yörelere göre yanış, nakış, örnek gibi farklı isimler verilir (Ateşok, 2014: 25). Lâpseki yöresine ait nakışlı havsız kirkitli dokumalar cicim ile zili ve cicim-kilim teknikleriyle dokunmuşlardır. Cicim, desen ipliği denilen, bir ya da daha fazla sayıda renkli ek ipliklerin, farklı sayılarda çözümlü iplikleri üzerinden atlatılarak geçirilmesi ve her desen sırasından sonra atkı ipliğiyle sıkıştırılmasıyla, yaygının yüzeyinde sonradan işlenmiş hissi yaratan motiflerin oluşturulduğu bir dokuma tekniğidir (Ölçer, 1988: 18). Seyrek motifli cicim, atkı yüzü seyrek motifli cicim, sık motifli cicim ve atkı yüzü sık motifli cicim gibi türleri vardır (Balpınar Acar, 1982: 56-59). Zililer, cicim gibi havsız kirkitli dokumalar üzerine üçüncü bir iplik sistemiyle yapılan dokumalardır. Atılan bir sıra desen ipliğinden sonra araya kalınlığına göre bir veya birkaç sıra atkı ipi atarak sıkıştırılır. Cicim tekniğinde deseni veren renkli iplik yukarı doğru sarılarak giderken desenin konturlarını oluşturur. Zili tekniğinde ise

atlamalarla motiflerin içi doldurulur (Bayraktaroğlu, 2014: 103). Düz zili, çapraz zili, seyrek zili, damalı zili, kontürlü zili gibi çeşitleri vardır (Bayraktaroğlu, 1990:304). Yörede sadece kilim adıyla bilinen ve bu çalışmanın kapsamı dışında tutulan cicim-kilim tekniklerinin karışımıyla yapılan dokumaların kompozisyonları ise zeminde dokumanın enini kaplayan çeşitli kalınlıklardaki ve farklı renklerdeki kilim tekniğiyle düz dokunmuş ve cicim tekniğiyle desenlendirilmiş şeritlerden oluşur.

Lâpseki Yörüklerinin dokumaları çok renkli olup araştırma esnasında bulunan örneklerin özellikle nakışlarında sentetik boyalarla boyalı iplikler ve hazır renkli yün iplikleri kullanılmıştır. Kullanılan zemin renkleri erken örneklerinde kahve, siyah keçi kılı; daha geç örneklerde ise beyaz, krem yün gibi doğal renkler ile açık/koyu sarı, açık/koyu turuncudur. Nakış iplikleri ise pembe, kırmızı, sarı, eflatun/mor ve turkuaz başta olmak üzere yeşilin, açıkli koyulu tonlarıdır (Aksoy ve Kasımoğlu, 2017: 25).

Lâpseki yöresi çul dokumalarının dokuz farklı zemin kompozisyonuna sahip oldukları görülmüştür. Bu kompozisyonları oluşturan desenler, yöre halkı tarafından; Çatlak Çağla (Eşek Ayağı), Elibelinde Tek Tırnaklı, Koçboynuzu, Baklava Dilimi, Akıllı/Deli Yansürme, Kırkkıvrım, Deli Yanal (Havan Yarımı, Kaymalı Bulut) ve Yaprak Nakışlı olarak isimlendirilmektedir.

1.3 Bereket ve Çoğalma Motifli Lâpseki Çul Dokumaları

Lâpseki ilçesi Yörük köylerinde tespit edilen nakışlı çul dokumaların tasarım şeması ana zemin, ince ve kalın bordürler ile bordürün iki katı genişliğinde olan kilimlik bölümlerinden ibarettir. Bu dokumaların orta bölümündeki zemin kompozisyonları, verev veya dikey ekseninde zemini bir ağ gibi saracak düzende yerleştirilmiş eşkenar dörtgen formlarla şekillendirilmiştir. Bu formların içinde daima bereket ve çoğalma konulu motifler yer alır. Bazı çulların desen kompozisyonlarında, benzer içerikli birden fazla nakış/motif tarafından oluşturulan motif gruplarının iç içe olacak şekilde, aynı renklerin dönüşümlü kombinasyonlarıyla tekrarlanarak yerleştirildiği de görülür. Yöreye ait çulların desen isimlerini zemin kompozisyonlarından aldıkları tespit edilmiştir.

İncelenen tüm örneklerin kalın bordür kısımlarındaki süslemeyi sadece bereket ve çoğalmayı simgeleyen koçboynuzu nakışlarının üç farklı türevinin oluşturduğu görülür. Bunlar bazen bir dokumada tek bazen ise yatay ekseninde ve dikey ekseninde iki farklı türün kullanımıyla, dönüşümlü renklerle tekrarlanır. Dokumaların oldukça geniş olan kilimlik/toprakçalık bölümlerinde ise cicim tekniği ile oluşturulmuş çengel, tırnaklı ve yedi bala motiflerine rastlanmıştır.

1.3.1 Çatlak Çağla Nakışlı Çul Dokuma

Zemini, her birinin içinde birer bereket motifleri yerleştirildiği görülen, eşkenar dörtgenlerden oluşan bir ağ biçiminde şekillenen bu dokumanın desen ismi, fotoğraflandığı Lâpseki'nin Adatepe Köyü'nde bilinmemektedir (24.04.2015 ve 28.06.2021 tarihlerinde dokumacı Mihriban Turan ile yapılan yüzyüze görüşme). Kocabaşlar köyünde ise dokumadaki bereket motifleri, dokumacılar tarafından çatlayarak ikiye bölünen birer çağla bademe benzetildiği için "Çatlak Çağla" olarak adlandırılmıştır (06.04.2014 ve 07.07.2021 tarihlerinde Ekrem Koç ve dokumacı Emine Koltuk, 04.06.2021 tarihinde Nurdane Öge ile yapılan yüzyüze görüşme). Anadolu dokumalarında bereket motifleri çoğu zaman stilize edilmiş çok taneli, çok çekirdekli meyve ve tahıllarla özdeşleştirilmektedir.



Görüntü 1: Çatlak Çağla nakışlı çul dokuma ve motif çizimleri, Lâpseki, Adatepe köyü, 102x 190 cm.
Yazarın fotoğraf arşivi ve çizimleri

Görüntü 1’de yer alan “Çatlak Çağla” desenli çul örneğinin bordüründe görülen cicim tekniğiyle dokunmuş koçboynuzu motifleri ve geniş kilimlik kısımlarında yer alan çengel motifleri sembolik anlam ve içerikleri açısından zeminde görülen bereket motifini tamamlar niteliktedir. Koçboynuzu motifi, Orta Asya ve Anadolu Türk dokumalarında erkeklığı, kuvveti, bereket, bolluk ve çoğalmayı sembolize eder (Erbek, 2002: 34). Çengel motifi birincil olarak kötü gözün etkisini yok etme amaçlı kullanılsa da dişil ve eril kavramlar arasında bir köprü vazifesi görmesi açısından evlilik ve bereketle de bağlantılı görülmektedir (Erbek, 2002: 138).

1.3.2. Elibelinde Tek Tırnaklı Nakışlı Çul Dokuma

Bu çul dokuma örneğinin zemini, her birinin içinde birer elibelinde motifi yerleştirildiği görülen verev şekilde devam eden eşkenar dörtgenlerden oluşan bir ağ biçiminde şekillenmiştir. İnce bir şerit olarak elibelinde motiflerini saran eşkenar dörtgen formların içinde yörede “Tırnak” veya “Tırnak organ” olarak isimlendirilen şekiller görülmektedir. Bu dokuma örneği Lâpseki’nin Yörük köylerinde “Elibelinde Tek Tırnaklı Çul” olarak adlandırılmaktadır (24. 04. 2015 ve 28.06.2021 tarihlerinde dokumacı Mihriban Turan, 15. 03. 2014 tarihinde Mustafa Sümbül, 07. 03. 2014 ve 09.07.2021 tarihlerinde dokumacı Zeynep Sevinç ile yapılan yüz yüze görüşme).



Görüntü 2: “Elibelinde Tek Tırnaklı” nakışlı çul ve motif/motif grubu çizimleri, Lâpseki, Adatepe köyü, 165 x 242 cm.
Yazarın fotoğraf arşivi ve çizimleri

Anadolu dokumalarında insan motifi az görülür. Sıklıkla ellerini beline koymuş bir kadın figürüne benzer, eli belinde olarak adlandırılan süslemeler kullanılır (Deniz, 2010: 61). Elibelinde motifi, eski anaerkil inançlarda tapınılan ana tanrıçayı sembolize eder. Bilimsel saptamalar, doğuran güçlü kadına tapınmanın ilk kez i.Ö. 7000-8000 yıllarında Mezopotamya’da başladığına işaret etmektedir (Erbek, 2002: 12). Elibelinde motifi ana tanrıçaya atfedilen analık, doğurganlık, bereket, verimlilik özelliklerinin de sembolüdür (Emirdağ Yardımlaşma Derneği, 2016: 8). Prehistorik Çağ’da erkeğin üremedeki biyolojik rolü anlaşılmadığı için, üreme eylemi sadece dişilerle ilişkilendirilmiştir. Bereket ve çoğalma sembolü olarak benimsenen ana tanrıça, farklı toplumlar tarafından; Afrodit, Artemis, Atena, Hera, İştâr, İsis, Hepa (Havva), Kibele, Leto gibi çeşitli adlarla isimlendirilmiştir. Elibelinde motifi, farklı yörelerde gelin kız, çocuklu kız, ana kız gibi isimlerle de anılır (Erbek, 2002: 12).

Elibelinde motifi Lâpseki çul dokumalarının sadece zemin kısımlarında kullanılmıştır. Bordürlerde görülmez. Görüntü 2’de yer alan “Elibelinde Tek Tırnaklı Çul” örneğinde zemini çepeçevre saran bordürde, bereket motifi olarak da kabul edilen bir koçboynuzu motifi (Erbek, 2002: 40,58 şekil 129,140) dönüşümlü renklerle tekrarlanır. Aynı örneğin geniş kilimlik bölümlerinde yer alan motif ise dokumanın zemininde görülen yörede “Tek tırnaklı” veya “Tırnak” adı verilen motife benzer. Zemin ve bordürü bereket ve çoğalma temalı motiflerden ibaret olan Lâpseki Yörük çullarının sembolizmi ile bağlantı kurulduğunda bu motifin bitkisel bir form olabileceği görülür. Benzerleri Anadolu’da un çuvaları üzerinde sık görülen bu motif, Fethiye yöresinde de “Tırnak” veya “Tırnacık” adıyla bilinir. Fethiye’de bilinen bir diğer ismi olan “Yel Eğdi” (Ölmez ve Etikan, 2014: 70) ise bu motifin rüzgârda eğilen başak veya yabancı yulaf türü bitkisel bir form olma ihtimalini doğrular niteliktedir.

1.3.3. Koçboynuzu Desenli Çul Dokuma

Zemin kompozisyonu, yan yana ve artarda dizili büyük ebatlı koçboynuzu motifleri ve aralarında yer alan yörede “Baklava” adı verilen iç içe geçmiş büyük ve küçük eşkenar dörtgen motiflerinden oluşan bu zili dokuma, Lâpseki’nin dokumacılık ile uğraşan Yörük köylerinin tümünde “Koçboynuzu Nakışlı Çul” olarak bilinmektedir (18.05. 2013 28.06. 2021 tarihlerinde dokumacı Ulgiye Yılmaz, 24. 04. 2015 ve 28.06.2021 tarihlerinde dokumacı Mihriban Turan, 15. 03. 2014 tarihinde Mustafa Sümbül, 07. 03. 2014 ve 09.07.2021 tarihlerinde dokumacı Zeynep Sevinç ile yapılan yüz yüze görüşme). Koçboynuzu motifi 3 farklı çeşidiyle hem dokumanın orta alanında hem de cicim tekniğiyle dokunmuş kenar sularında kullanılmıştır.



Görüntü 3: Koçboynuzu nakışlı çul ve motif/motif grubu çizimleri, Lâpseki Adatepe köyü, zili ve cicim teknikleri, 150x207cm.
Yazarın fotoğraf arşivi ve çizimleri

"Koçboynuzu" motifi, yörelere göre farklı isimler alır ve bereketi, erkeklığı ve cesareti temsil eder. Anadolu kültüründe ana tanrıçadan sonra ya da onunla birlikte kullanılan bir motiftir. Boynuzlu yanış, koçlu yanış, gözlü koç, koçbaşı gibi isimlerle de bilinir. Koçun önden, yandan ve tepeden görünüşü spiral, hilal gibi şekillerle stilize edilerek dokumalara aktarılmıştır (Erbek, 2002: 34). Boynuz sembolü insanlık tarihinde her zaman güç kuvvet timsali olan erkekle özdeşleştirilmiştir (Erbek, 2002: 30). Bu motifin en eski örnekleri Tripolye Kültürü'ne (M.Ö. 7000 -6000) ait kil kaplar üzerinde görülür. Ayrıca Andronovo gibi Orta Asya ön-Türk kültürlerine ait seramiklerde ve metal süslemelerinde, halıcılıkta, kaya resimlerinde yaygındır. Anadolu'nun yanı sıra Azerbaycan, Türkmen, Karakalpak, Dağıstan halılarında farklı formları bulunur (Halilov, 2017: 64). Boynuz sembolizmi Yakın Doğu'da Neolitik dönemden itibaren gelişen pastoral kültür ve koyunların evcilleştirilmesi ile bağlantılıdır. Sığır kullanımını gerektiren sabanın keşfiyle kendisini kullanan erkeğin gücünü temsil etmeye başladığı düşünülmektedir (Özyurt, 2011-2012: 7).

Tarım toplumlari, ilkbaharda Dünya'nın yeniden doğması için, boğa veya koç gibi boynuzlu hayvanları Ana Tanrıça'ya kurban etmiş ve bu da onlara göksel tanrıların gücünü atfetmiştir. Kurbandan dökülen ve yaşamı sembolize eden kanın sahip olduğu gücün, toprağı iyi bir hasat için gübreleyerek güçlendirdiğine inanılmıştır (Özyurt, 2011-2012: 8). MÖ 7. binyıla tarihlenen Orta Anadolu'daki bir yerleşim yeri olan Çatalhöyük'te erkek tanrı, boğa veya koçbaşı şeklinde temsil edilir. Koçboynuzu motifi, Anadolu'da elibelinde motifi ile sembolize edilen ana tanrıçanın eşi olan erkek tanrının simgesi olarak, Sümer'de Dumuzi, Akad'da Tammuz, Mısır'da Osiris, Hitit'te Telepinu, Frig'de Attis, Helen'de Adonis ile özdeşleştirilir (Erbek, 2002: 34).

Zerdüştlükte de koç, dağ keçisi ve boğa kutsal kabul edilmiş ve görüntülerinin belirli kutsal ve büyüdü özelliklere sahip olduğu düşünülmüştür. Dağ keçileri ve dağ koçlarının, boynuzları ve toynakları, göçebe halkların zengin sanatlarında yüzyıllar boyunca yer almış ve Kazaklar, Kırgızlar, Karakalpaklar, Türkmenler gibi Türk asıllı halkların milli süslerinin vazgeçilmez bir parçasını oluşturmuştur. Antik çağlardan beri kullanımına rastlanan keçi tasvirleri vücutları zamanla küçülüp, boynuzları büyüyecek şekilde evrimleşmişlerdir (Mahmood, 2013).

Müslüman öncesi kült ve inançlarla ilişkilendirilen koç imajının veya boynuzlarının semantiğı, İslam'ın kabulünden sonra da önemini yitirmemiş, göçebe halkların zihnindeki koç imajı, cesaret ve güçle ilişkilendirilmiştir. Yerleşik topluluklarda ise koçboynuzu sembolizminin doğurganlık kültüyle bağlantılı olduğu görülmektedir (Mahmood, 2013). Görüntü 3. te yer alan Koçboynuzu Çul Dokumanın kilimlik bölümlerinde "Tırnak" motifi görülmektedir.

1.3.4. Baklava Dilimi Nakışlı Çul Dokuma

Bu dokuma, fotoğraflandığı Lâpseki'nin Adatepe Köyü'nde, zemininde yer alan iç içe geçmiş, dış kısımları tırnak şeklinde çıkıntılara sahip ve kaydırılmış eksenler düzeninde zeminin tamamında tekrar eden eşkenar dörtgen formların halka ve eski dokumacılar, bir baklava dilimini andırması nedeniyle "Baklava Dilimi Çul" adıyla bilinmektedir (24. 04. 2015 ve 28.06.2021 tarihlerinde dokumacı Mihriban Turan ile yapılan görüşme).



Görüntü 4: Baklava Dilimi nakışlı çul ve motif/motif grubu çizimleri, Lâpseki, Adatepe köyü, 62x108 cm
Yazarın fotoğraf arşivi ve çizimleri

Anadolu genelinde dokumalar üzerinde “Baklava” veya “Elmas” isimleriyle tanınan eşkenar dörtgen formlar, Paleolitik çağdan günümüze kadar farklı medeniyetlerin çeşitli sanat üretimleri üzerinde görülmekte olup tarımsal, topraksal, bitkisel doğurganlık fikrini ifade ettiği düşünülmektedir (Welters ve Eicher, 1999: 16-21)

“Baklava dilimi” çul üzerindeki temel motif grubunu teşkil eden tırnaklı eşkenar dörtgen formlar, Anadolu dokumacısının imgeleminde, sarmaşık türündeki bir bitkinin, “Pıtrak” adı verilen dikenli meyvelerinin stilize edilmiş halidir (Deniz,2000:184). Dikenleriyle kötü gözü ve nazarı engellediği düşünülen “Pıtrak motifi” çok sayıda bulunduğu için bereket motifi işlevine de sahiptir. “Pıtrak gibi” deyimini ağaçlardaki meyve bolluğunu ifade eder ve Anadolu dokumalarında un çuvaları, ekmek örtüleri, tohum torbaları üzerinde sık görülür. Neolitik dönemden kalan mühürler üzerinde de bu motife rastlanır (Erbek, 2002: 108).

Baklava dilimi motiflerinin göbeğine yerleştirilen, içi çapraz çizgilerle bölmelere ayrılmış en küçük eşkenar dörtgen formu, gerek kadınlar ve gerekse toprağın bolluk ve bereketini çağrıştırdığı varsayılan bol çekirdekli ve tohumlu meyveler ile bağlantılı görülen bir diğer bereket motifidir. Bu form Anadolu dokumalarında sıklıkla “Pıtrak” motifinin göbek kısmına dâhil edilmiştir (Erbek, 2002: 48).

Görüntü 4’te görülen “Baklava Dilimi Çul” örneğinin bordüründe bulunan koçboynuzu ve koçboynuzu benzeri bereket motifleri ile geniş kilimlik bölümlerinde yer alan çengel motifleri de sembolik anlam ve içerikleri açısından zeminde görülen, yerel adı “Baklava dilimi” olan bereket motifini tamamlar niteliktedir.

1.3.5. Akıllı Yansürme Nakışlı Çul Dokuma

Bu dokumanın zemin kompozisyonu, Lâpseki’nin tüm Yörük köylerinde “Akıllı Yansürme” ismiyle bilinmektedir. Yörede “Yansürme” deseni “Akıllı Yansürme” ve “Deli Yansürme” olmak üzere ikiye ayrılır 18.05. 2013 28.06. 2021 tarihlerinde dokumacı Ulgiye Yılmaz, (07. 03. 2014 ve 09.07.2021 tarihlerinde dokumacı Zeynep Sevinç, 05.05. 2014 tarihinde Mihriban Samur, 04. 06. 2021 tarihinde Nurdane Öğe ile yapılan yüzyüze görüşme). “Yansürme” ismi, zemin kompozisyonunu oluşturan dört yanından tırnak motifleriyle çevrelenmiş, eşkenar dörtgen formunda ve Türk dokumalarında “Pıtrak” (Bkz. Erbek, 2002: 110) olarak bilinen motiflerin vevv şeklinde, dokuyucunun söylem tarzıyla ise yan yan gitmesinden gelmektedir.



Görüntü 5: Akıllı Yansürme nakışlı çul ve motif/motif grubu çizimleri, Lâpseki Kocabaşlar Köyü, 70x112 cm.
Yazarın fotoğraf arşivi ve çizimleri

Pıtrak motiflerinin göbeğine “Elibelinde” desenlerinin yerleştirilmesiyle oluşan motif grubu “Akıllı Yansürme” olarak adlandırılmaktadır. Yaşlı dokuyucuların söylemine göre “Yansürme” desenini akıllı yapan “Elibelinde” adı verilen kadın motiftir (06.04. 2014 ve 07.07.2021 tarihlerinde dokumacı Emine Koltuk ile yapılan yüzyüze görüşme). Desen boyunca, vevv şeklinde devam eden yansürme motifleri, dört yanından, eğik dikdörtgen formlar içine yerleştirilmiş çengel motifleri ile çevrelenmiştir. Eğik dikdörtgen formlar, Türk dokuma sanatında “Göz” motifi olarak adlandırılan (Bkz Erbek, 2002: 133), ortalarından birbirini çapraz kesen iki çizgiyle bölünmüş baklava formları ile birbirlerine bağlanarak, zemini sonsuzluk prensibine uygun bir ağ biçiminde bölmelere ayırırlar. Dokuma sanatında göz motifi, kem göze karşı bir ayna vazifesi görür ve insanları, hayvanları ve mısır, buğday ürünlerini nazardan korumak için kullanılır. Göz motifinin, dokumalarda sıklıkla elibelinde, koçboynuzu ve bereket motiflerinin içinde veya çevresinde kullanıldığı görülür (Erbek, 2002:128).

Görüntü 5.de görülen örneğin en ve boy bordürlerinde, iki farklı formda koçboynuzu motifi kullanılmıştır. Dokumanın kilimlik kısımlarında “Tırnak” motifi görülmektedir.

1.3.6. Deli Yansürme Nakışlı Çul Dokuma

Görüntü 6’da görülen dokumanın zemin örneği, Lâpseki’nin Adatepe haricindeki Yörük köylerinde “Deli Yansürme” olarak bilinir (18.05. 2013 28.06. 2021 tarihlerinde dokumacı Ulgiye Yılmaz, 06.04. 2014 ve 07.07.2021 tarihlerinde dokumacı Emine Koltuk, 04. 06. 2021 tarihinde Nurdane Öge, 04, 06. 2016 tarihinde dokumacı Adile Şen, 07. 03. 2014 ve 09.07.2021 tarihlerinde dokumacı Zeynep Sevinç ile yapılan yüzyüze görüşme). “Deli Yansürme” çulun desen kompozisyonu “Akıllı Yansürme” ile aynıdır. Fakat pıtrak motif grubunun ortasında elibelinde deseni yerine, içindeki noktaların Anadolu kültüründe çok tohumlu meyveleri, ilkel çağların sembolizminde ise ekili bir tarlayı sembolize ettiği düşünülen dörtgen formunda bir bereket motifi yer alır.



Görüntü 6: Deli Yansürme nakışlı çul ve motif/motif grubu çizimleri, Lâpseki Kocabaşlar Köyü, 160x240 cm.
Yazarın fotoğraf arşivi ve çizimleri

Lâpseki'nin Adatepe Köyü'nde ise aynı zemin örneği, "Böce Bıyığı" olarak adlandırılmaktadır. Adatepe köyü, Biga Çanakkale yolu kenarında yer alması nedeniyle modern hayatla daha erken karşılaştığından, dokumalara verilen desen isimleri, çoğu denize uzak ve iç kesimlerde kalıp yerel örnek isimlerini nispeten koruyabilen diğer köylerden farklılık göstermektedir (24. 04. 2015 ve 28.06.2021 tarihlerinde dokumacı Mihriban Turan ile yapılan görüşme).

Görüntü 6'da görülen örnekte bordürlerde ende ve boyda farklı formda olmak üzere iki koçboynuzu örneği görülür. Dokumanın kilimlik kısımlarında cicim tekniğiyle yapıldığı görülen "Tırnak" motifleri yer alır.

1.3.7. Kırkkıvrım Nakışlı Çul Dokuma

Bu dokuma Lâpseki ilçesi genelinde aynı adla tanınmaktadır (18.05. 2013 28.06. 2021 tarihlerinde dokumacı Ulgiye Yılmaz, 06.04. 2014 ve 07.07.2021 tarihlerinde dokumacı Emine Koltuk, 05.05. 2014 tarihinde Mihriban Samur, 04, 06. 2016 tarihinde dokumacı Adile Şen, 07. 03. 2014 ve 09.07.2021 tarihlerinde dokumacı Zeynep Sevinç ile yapılan yüzyüze görüşme). Zemin tasarımı, "Kırk kıvrım" adı verilen dörtkenarından içe dönük çengel şeklinde kıvrımlar çıkan eşkenar dörtgen formdan müteşekkil bir "Bereket" (Bkz. Erbek, 2002: 54) motifinin içine yerleştirilen, renk ve desen kompozisyonu şaşırtmalı düzende giden, eli belinde (Bkz. Erbek, 2002: 24) motiflerinden oluşmaktadır. "Kırk kıvrım" isimli benzer motifler; Çorum (Özkoca, 2017:203), Sivas, Yozgat ve Toros (Soysaldı, :1240,1241) gibi Anadolu'nun çeşitli yerlerindeki Yörük dokumalarında da görülürler.



Görüntü 7: Kıkkıvrım nakışlı çul ve motif/motif grubu çizimleri, Lâpseki Alpagut Köyü, 70x108.cm.
Yazarın fotoğraf arşivi ve çizimleri

Paleolitik çağdan itibaren özellikle çömlek süslemelerinde yaygın olan topraksal ve bitkisel doğurganlık fikrini temsil ettiği varsayılan eşkenar dörtgen motifinin, köşelerinden kancalar (kıvrımlar) çıkan –Kıkkıvrım benzeri- daha geç türlerinin tarımsal özünü yansıtan sürgünlerini (filizlerini) sembolize ettiği düşünülmektedir. Eşkenar dörtgen motifinin dokumalar üzerine geçişinin, bu süslemelere sahip çanak çömlek sayısının azaldığı ve tarımsal topluma geçiş süreci olan Neolitik dönemde başlamış olduğu varsayılmaktadır (Rybakov, 1994: 161). Doğurganlıkları sebebiyle toprak gibi hayatın ve canlılığın kaynağı olarak görülen kadınları sembolize eden “Elibelinde” nakışının (Erbek, 2012: 12), kıvrımlı kenarları olan bir bereket motifinin içerisine yerleştirilmesiyle oluşturulan “Kıkkıvrım” motif grubunun, varlıkları ilkel çağlara uzanan bu motiflerin sembolizmine dair varsayımları pekiştirici olduğu görülmektedir.

Görüntü 7. de görülebilen “Kıkkıvrım” Nakışlı Çul Seccadenin başlangıç ve bitiş kısmında farklı formda olmak üzere iki koçboynuzu örneği görülür. Dokumanın başlangıç kilimlik kısmında “Küpe” ve bitiş kısmında “Tırnak” motifi yer alır. Küpe sözcüğü (Fransızca: boucle), Latince’den türemiştir ve vulvayı temsil eden “küçük ağız” anlamına gelir. Kuzey Afrika’da sözcük olarak, cinsel sembolizmle ilgili kullanımı saptanmıştır. Cezayir’de bir kadının doğurganlık evrelerine göre farklı türlerinin kullanıldığı bilinmektedir (Chevalier, 1996: 330,331). Anadolu’da Çatalhöyük’te bulunan ana tanrıça heykelticlerinin kulaklarında da yine cinsel sembolizme işaret eden küpe deliklerine rastlanmıştır (Erbek, 2012: 70). Anadolu’da ise bir kadın için ilk kızlık küpesi ile gelinlik küpesi büyük anlam ifade eder (Koçu, 1996: 164). Anadolu Türk kültüründe kadınların ve Osmanlı İmparatorluğu döneminde esnaf ve zanaatkârlar ile köçekler gibi belli meslek ve dini gruplara bağlı erkeklerin önemli bir zıynet eşyası olarak kabul görmüştür (Koçu, 1996, 162). Geleneksel Türk düğünlerinde baş süsleme geleneğinin önemli bileşenlerinden biri olan ve Anadolu dokumalarında sarkık formda stilize edilen küpe motifi, dokumalarda bir genç kızın evlilik isteğini gösterdiğinden çoğalma ile ilgili motifler grubuna dâhil edilir (Erbek, 2012: 70).

1.3.8. Deli Yanal/Havan Yarımı/Kaymalı Bulut Nakışlı Çul

Bu dokuma Lâpseki’nin Kocabaşlar köyünde “Deli Yanal”, Adatepe köyünde “Havan Yarımı”, Balcılar köyünde ise “Kaymalı Bulut” olarak isimlendirilmektedir (24. 04. 2015 ve 28.06.2021 tarihlerinde dokumacı Mihriban Turan, 06.04. 2014 ve 07.07.2021 tarihlerinde Ekrem Koç ve dokumacı Emine Koltuk, 04, 06. 2016 tarihinde dokumacı Adile Şen ile yüzyüze görüşme). Zemin kompozisyonu, vevv giden çok sayıda dikdörtgen form ile bölmelere ayrılmıştır.

Görünüm olarak eşkenar dörtgene yakın formda olan dikdörtgen bölmelerin dış konturları yoktur. İçlerinde yer alan motiflerin dış kenarlarıyla şekillenmişlerdir. Bölmeler arasında görülen zemin rengi doğal bir kontur oluşturmaktadır. Her bir bölme, içlerinde siyah su yolu/zikzak motifleri olan birer adet kalın şeritle verev olarak bölünerek iki büyük üçgen oluşturur.



Görüntü 8: Deli Yanal çul ve motif/motif grubu çizimleri, Lâpseki Adatepe Köyü, zili ve cicim teknikleri, 160x240 cm.
Yazarın fotoğraf arşivi ve çizimleri

Suyolu motiflerinin içlerini dolgulayan küçük üçgen formlar ise, değişken renk kombinasyonlarıyla birer muska veya göz motifi izlenimi verirler. Suyolu motifleri baş ve kol kısımları ters simetriyle yerleştirilmiş birer adet çeyrek elibeline motifini çevreler. Renk simetrisi çapraz dönüşümlü olacak şekilde ayarlanan çeyrek elibeline motifleri, simetrik olarak yan yana ve karşı karşıya bakacak şekilde yerleştirilerek bir bütün oluşturulmuştur. Zemin şeması uzaktan bakıldığında kaymalı verev eksende giden eşkenar dörtgenlerden bir ağ görünümüne sahiptir. “Deli Yanal” ismini dokuyucu tarafından yan yana gittiği düşünülen, şaşırtmacalı renklere sahip bu ağ yapısından almıştır. “Kaymalı Bulut” adı ise içinde su yolu motifleri bulunan şeritler tarafından oluşturulan verev ağ yapısının gökyüzünde kayan bulutlara benzetilmesiyle ilgilidir.

Görüntü 8 ve incelenen diğer “Deli Yanal” çul örneklerinin bordürlerinde çeşitli renklerde ve koçboynuzu formunda tek tip bereket motifleri cicim tekniğiyle yan yana sıralanmıştır. Kilimlik kısımlarında üç sıra halinde, cicim tekniğiyle yerleştirilmiş “Yedi Bala” motifleri görülür. Anadolu’nun pek çok yerinde yaygın görülen bu motif Çanakkale ilinin kirkitli Yörük dokumalarının da ortak motifidir. Yörede yedi çocuk veya yedi belayı simgelediği düşünülmektedir (Deniz, 1998:148). Yedi bala motifleri Anadolu genelinde, dokunması zor olduğu için “Gelin ağlatan”, “Gelinboğan” ve “Kariboşatan” gibi isimlerle de tanınmaktadır (Görgünay Kırzioğlu, 2001: 7).

2. SONUÇ

Anadolu’ya ait havsız kirkitli dokumalar Yörük ve Türkmen dokuyucu gruplarının Orta Asya’dan itibaren gizli bir dille yanında taşıdığı hafızasını ve kimliğini temsil eder. Bu dokumalar üzerinde yer alan ve desen kompozisyonlarını oluşturan motifler dokuyucunun içinde yaşadığı doğa ve çevresel etkilerin yanı sıra inanç, istek, korku, gibi beklentileri yansıtır. Anadolu kirkitli dokumaları üzerinde görülen motifler sıklıkla yaşam ve ölüm döngüsü ile hayatla ilişkili üreme ve bereket temaları ekseninde şekillenir.

Bu çalışmada Çanakkale ilinin Lâpseki ilçesi Yörük köylerinde, yöre halkı tarafından çul olarak adlandırılan cicim ve zili dokumalar üzerindeki motif ve desen kompozisyonları incelenmiştir. Osmanlı'nın Oğuz ve bazı Tatar toplulukları Rumeli'ye aktardığı bölge olduğu gibi 19.yy'dan itibaren Rumeli'den ters göçlerin de olduğu bir depo vazifesi gören Lâpseki hareketli bir sahada yer almıştır. Lâpseki Yörük köylerine dair en erken veriler 16.yy. Osmanlı kayıtlarında görülür. Bazıları ise ancak 18. yy'da kurulabilmiştir.

Lâpseki çul dokumalarının desen örnekleri Lâpseki'yle aynı Yörük grupların yerleşmiş olduğu tarihi belgelerde mevcut olan Afyon, Aydın, Balıkesir, Denizli, Fethiye, Uşak, Adana, Burdur, Isparta Yalvaç, Mut, Kayseri-Sarız, Konya, Sivas, Nevşehir-Kozaklı, Şanlı Urfa-Siverek, Çorum'da görülürler (Aksoy ve Kasımoğlu, 2017: 26). Yenice, Çan, Bayramiç ve Ayvacı ilçelerine ait Yörük köylerinin havsız kirkitli dokumaları ise nadir örnekler dışında Lâpseki yöresinin çul dokumalarından farklılık gösterirler (Bkz. Yarmacı ve Başaran, 2019: 272,278, Deniz, 1998, Fırat vd, 2014: 46-49). Görülen benzer çul dokuma örneklerinin sebebi yörenin geçmişteki idari yapısı ile bağlantılıdır. Lâpseki Çul dokumalarının görüldüğü bazı köyler günümüzde Çan ve Biga ilçeleri ile Çanakkale Merkeze bağlı iken geçmişte Lâpseki ilçesinin sınırları içinde yer almışlardır (Koca, 2003: 59). Bu çalışmanın gerçekleştirilme sebebi yapılan literatür taramasında Lapseki yöresine ait çul dokumaların desen ve kompozisyon özelliklerini tanımlayan bir çalışmaya rastlanamamasıdır.

Yapılan çalışmada Çanakkale ilinin Lâpseki ilçesi Yörük köylerinde, yöre halkı tarafından çul olarak adlandırılan cicim ve zili dokumalarda, çeşitli bereket motifleri ve doğum ve çoğalmayla ilgili motiflerin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Dokumacıların, Anadolu'da yaygın olarak kullanılan elibelinde, koçboynuzu gibi bazı motif isimlerini hatırlarken, birden fazla motifin birleşimiyle oluşan desen veya motif gruplarına Çatlak çağla, Baklava dilimi gibi güncel, deli yanal, akıllı/deli yansürme, Kaymalı bulut gibi kompozisyon özellikleri veya tırnak/tırnaklı gibi dokuma tekniğiyle bağlantılı isimler verdikleri görülmüştür.

Bereket ve çoğalma temalı motifler, farklı desen veya tasarıma sahip cicim ve zili örnekleri üzerinde, aynı motifin birden fazla tekrarıyla veya farklı bir stilizasyonda kullanımıyla ortaya çıkmış şekilde görülebilmektedir. İncelenen örneklerin tümünün bordürlerinde koçboynuzu motifinin üç farklı türevinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bir örnekte ise zemin tasarımında kullanılmıştır. Yöreyle ait örneklerin çok geniş dokunan kilimlik kısımlarında sıklıkla "Tırnak", Yedi Bala" ve "Çengel" motifleri kullanılmıştır. Elibelinde motifi ise yöreye ait çul dokumalarının bordürlerinde görülmeyip sadece zemini oluşturan motif gruplarının göbek kısmında yer almıştır.

Tarım ve hayvancılıkla geçinen Lâpseki Yörüklerinin yaşam tarzları içinde yaşadıkları doğanın düzenine göre şekillenmiştir. Yöreyle ait cicim ve zili dokumalarının tamamen bereket ve çoğalmayla ilgili motiflerle tanzim edilmiş olması ve bu motiflerin yer yaygılarının yanı sıra tarlaya giderken at üstüne takılan heybeler ve tohum torbaları üzerinde de bulunması, yöre halkının bir tarım topluluğu olduğu bilincini taşıdığını ve bu motiflerin ilkel tarım topluluklarından gelen ilksel anlamlarını halen muhafaza ettiklerini göstermektedir.

Bölgede bulunan çul dokumalar üzerinde yer alan motifleriyle geçmişten gelen kültürün devam ettirildiğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Yakın geçmişe kadar literatürde yer almadığı görülen olan Lâpseki Yörük çul dokumalarının köylere gelen araçlar tarafından ucuz makine halıları ve hatta bir battaniye karşılığı takas edildiği bu çalışma için gerçekleştirilen alan araştırmaları esnasında bizzat görülmüştür. Lâpseki kirkitli düz dokumaları, ilçenin genellikle kıyıda uzak dağlık köylerinde yapıldıkları için turistik el sanatı ürünü olarak da değerlendirilememişlerdir. Üzerinde yöreye özgü motif ve desen kompozisyonu özelliklerini taşıyan Çul dokumaları da içeren havsız kirkitli dokuma geleneğinin yöredeki son örnekler de yitip gitmeden canlandırılarak tekrar hayata geçirilmesi üniversite ve yerel kamu kurum ve kuruluşlarının ortak çalışmalarıyla gerçekleştirilebilecek projelere bağlıdır.

Kaynakça

Aksoy, A. ve Kasımoğlu, H. (2016). *Anadolu'dan Çanakkale'ye Kültürel Göçler: Lâpseki Yöresi Yörükleri ve Düz Dokuma Yaygıları. Göç: II. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi Bildiri Kitabı (ss.20-28). Dokuz Eylül Üniversitesi: İzmir.*

- Altier, S. (2018). Bir motifin peşinden: Osmanlı sanatında bereket boynuzu. *History Studies*, 10(7), 21-57. doi: 10.9737/hist.2018.648
- Altınay, A. R. (1930). *Anadolu'da Türk Aşiretleri*. İstanbul: Türkiyat Enstitüsü Yayını.
- Ateş, M. (1996). *Mitolojiler, Semboller ve Halılar*. İstanbul:Symbol Yayıncılık.
- Ateşok, E. (2014). Karakeçili ilçesinde dokunan kilimlerin geleneksel motif özellikleri. *Kalemşi Dergisi*, 2 (3), 23- 38. <https://doi.org/10.7816/kalemisi-02-03-03>
- Balpınar, A. B. (1982). *Kilim, Cicim, Zili, Sumak: Türk Düz Dokuma Yaygıları*, İstanbul: Eren Yayınları.
- Bayraktaroğlu, S. (1990). Eski Şehir ve çevresi halı-kilim ve düz dokuma yaygıları. *Vakıflar Dergisi*, 21, 299-324.
- Bayraktaroğlu, S. (2014). Çağlayancerit Kezban Hatun Camiindeki cicim, zili ve sumak dokumaları. *Vakıflar Dergisi*, 42, 99-122.
- Chevalier, J. and Gheerbrant, A. (1996). *The Penguin Dictionary of Symbols*. England: Clay Ltd, St Ives plc.
- Deniz, B. (1998). *Ayvacık (Çanakkale) Yöresi Düz Dokuma Yaygıları*, Ankara: K.B Yayınları.
- Deniz, B. (2000). *Türk dünyasında halı ve düz dokuma yaygıları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Deniz, B. (2005). *Anadolu-Türk halı sanatının kaynakları*. *Sanat Tarihi Dergisi*, XIV-I, 79-103.
- Emirdağ Yardımlaşma Derneği (EYAD). (2016). *Kilim Motifleri: Kültürel Miras*, 13 Ağustos 2022 tarihinde <https://www.eyadasbl.be/wp-content/uploads/2016/10/EYAD-Brochure-KILIM-WEB-2016.pdf> adresinden erişildi.
- Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten günümüze Anadolu motifleri (from Çatalhöyük to the present)*. Ankara: Dumat Offset Ltd.
- Fırat, M., Aksoy Karadeniz, A. ve Gözükızıl, Ö. (2014). *Çanakkale El Sanatları*. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayını.
- Görgünay Kırzioğlu, N. (2001). *Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyası'nda Ortak Yanışlar (Motifler)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Halilov, T. (2017). Prototürk Kültürünün Işığında Nahçıvanın Tunc Çağı Seramikleri. *Asia Minor Studies*, 5(10), 59-71. <https://doi.org/10.17067/asm.296437>
- Halilov, T. (2022). *Seramik Bulguların Işığında Nahçıvan'daki Tunç Çağı Kültürü*. XVIII. Türk Tarih Kongresi Bildiri Kitabı (1). Türk Tarih Kurumu: Ankara.
- Koca, N. (2003). *Lâpseki ilçesinin beşerî ve ekonomik coğrafyası*. Yayınlanmamış doktora tezi. Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Koca, N. (2004). Lâpseki ilçesinde köy yerleşmeleri. *Doğu Coğrafya Dergisi* 9(12),143-167.

Koçu, R.E. (1996). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. İstanbul: Güncel Yayıncılık Ltd. Şti.

Mahmood, K. S. (2013). *История орнаментальных традиций в ковроткачестве Ирана и Центральной Азии (İran ve Orta Asya'da Halı Dokumacılığında Süs Geleneklerinin Tarihi)*. Yayınlanmamış doktora tezi. <http://cheloveknauka.com/istoriya-ornamentalnyh-traditsiy-v-kovrotkachestve-irana-i-tsentralnoy-azii>. Kurgan-Tube Devlet Üniversitesi, Tacikistan.

Oğuz, K. M. (2013). *Temettuat defterlerine göre Lâpseki kazasının sosyo-ekonomik yapısı (1844-1845)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.

Ölçer, N. (1988). *Kilimler*. İstanbul: Eren Yayıncılık.

Ölmez, F. N ve Etikan, S. (2014). *Muğla Yöresi Heybe, Torba ve Çuval Dokumaları*. Art-E. Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi. Teke Yöresi Kültürel Değerleri Özel Sayısı. 20.08.2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193465> adresinden erişildi.

Özkoca, B. (2017). *Çorum düz dokumalarının (kilim-cicim-zili-sumak) özellikleri ve dokuma sayalı ayakkabı tasarımları*. Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi. Gazi Üniversitesi, Ankara.

Özyurt, Ü. (2011-2012). *Il linguaggio del kilim d'Anatolia*. 13 Temmuz 2022 tarihinde http://www.rossanacentioni.it/atelierEspressivo/2011-2012/06/approfondimenti/Il_linguaggio_del_kilim_d_anatolia.pdf adresinden erişildi

Rybakov, B. A. (1994). *Paganism of the ancient Slavs*. Moscow: Nauka, 1994. P.161

Sert, F. N. ve Susuz, M. (2018). *Geleneksel Türk motif örnekleri ile Amerika yerlilerinin ayakkabı desenleri arasındaki benzerlikler*. Kalemisi Dergisi 6 (11), 155-174. doi: 10.7816/kalemisi-06-11-10

Soysaldı, A. (2008). *Eski Erzurum Evlerinde Sergilenen Yöreye Ait Etnoğrafik Eserler Koleksiyonu*. 38. ICANAS, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiri Kitabı III. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

Sözen, M., Tanyeli, U. (2012). *Sanat kavramları ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sümer, Faruk (2012). *Türkmenler*. TDV İslam Ansiklopedisi. (Cilt: 41, ss. 607-611). İstanbul: TDV Yayını.

Türkay, C. (2005). *Başbakanlık Arşiv Belgelerine göre: Osmanlı İmparatorluğunda oymak, aşiret ve cemaatler*. İstanbul: İşaret Yayınları.

Welters, L., Eicher, J.B. (1999). *Folk dress in Europe and Anatolia: beliefs about protection and fertility.. Oxford ve New York: Berg Publishers*.

Yarmacı, H., Başaran, F.N. (2019). *Çan (Çanakkale) Yöresinde Heybe ve Torba Dokumalar*. 2. Uluslararası Yörük Yaşamı Kültürü ve Türk Sanatları Sempozyumu Bildiri Kitabı. Alanya: Akdeniz Üniversitesi.

GEÇ DÖNEM OSMANLI RESİM SANATINDA KÜLTÜREL KİMLİĞİN TEMSİLİ; RESSAM HALİL PAŞA’NIN ‘MADAM X’ TABLOSU*

REPRESENTATION OF CULTURAL IDENTITY IN LATE OTTOMAN PAINTING ART; ‘MADAM X’ PAINTING BY PAINTER HALIL PASHA*

Arş. Gör. Dr. Mert Yavaşca, Resim Bölümü, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,
mert.yavasca@comu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6280-6056

Öz

Kimlik, ‘Kimsiniz? Kimlerdensiniz?’ sorularına verilen bir cevap olmanın ötesinde, toplulukların ve ulusların kültürel durumuna dair veriler bütünüdür. Kimlik, tanımlanması ve tamamlanması zor süreçleri ile bir olgu değil bir kavram olarak ele alınmaktadır. XX. yüzyılda sosyal bilimlerin tartışma alanına giren kimlik kavramı, sosyal kimlik kuramının araştırma konusudur. John Turner (1947-2011) ve Henri Tajfel (1919-1982) tarafından literatüre giren sosyal kimlik kuramına göre, kimlik, bireysel ve sosyal/kültürel alanlara sahiptir. Bireysel ve kültürel kimliğe ait göstergeler figüratif resim sanatında kullanıldıklarında, insan imgesi üzerinde bireylerin ve toplulukların kimliğini temsil etme olasılığı taşımaktadırlar. Sanat tarihi, temsil edilen ve yeniden inşa edilen kültürel kimlik göstergeleri ile iç içedir. Figüratif resim sanatında kimlik kavramını konu alan bu metinde, Osmanlı Devleti’nin geç dönemlerinde ürettiği eserlerle anılan ressam Halil Paşa’nın ‘Madam X’ tablosu kültürel kimliğin temsili bağlamında konu edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Figüratif Resim, Resim Sanatı, Kimlik, Ressam Halil Paşa, Madam X Portresi*

Abstract

Beyond being an answer to questions such as ‘Who are you?’, ‘Who are you from?’, identity is a set of data on the cultural status of communities and nations. Identity is treated as a concept, not a phenomenon, because of its processes that are difficult to define and complete. The concept of identity, which entered the discussion area of social sciences in the twentieth century, is the subject of research of social identity theory. According to the theory of social identity introduced into the literature by John Turner (1947-2011) and Henri Tajfel (1919-1982), identity has individual and social/cultural spheres. When indicators of individual and cultural identity are used in the art of figurative painting, they have the possibility of representing the identity of individuals and communities over the human image. Art history is intertwined with represented, reconstructed cultural identity indicators. In this text, which deals with the concept of identity in figurative painting, the painting ‘Madame X’ by the painter Halil Pasha, who is known for the works he produced in the late periods of the Ottoman Empire, is discussed in the context of the representation of cultural identity.

Keywords: *Figurative Painting, Painting, Identity, Painter Halil Pasha, Portrait of Madame X*

* Bu çalışma Mert Yavaşca tarafından 2022 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı’nda Prof. Dr. Simber Rana Atay danışmanlığında tamamlanan ve kabul edilen ‘‘Çağdaş Türk Resminde Kimlik İnşası’’ başlıklı sanatta yeterlik tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

1. GİRİŞ

Kimlik, kısmen de olsa daima bir tür temsil ve anlatıdır. Sürekli temsil halindedir. Kimlik, dışımızda biçimlenen ve sonrasında hakkında öyküler anlattığımız bir şey değildir. Kimlik kendiliğinden anlatsıdır (Hall, 1997: 49).

‘Kim’ olduğumuza dair verileri içeren kimlik, sosyal çevremizde edindiğimiz bireysel ve kültürel konum ve durumlara dair tanımlardan oluşmaktadır. Kimlik, bireyin fiziksel ve zihinsel süreçleri çerçevesinde; davranışlarını, inançlarını, kültürel birikimini ve değer yargılarını da kapsayan çok katmanlı bir kavramdır. Kavram, XX. yüzyılda ulus devletlerin sosyal ve siyasi hareketleri, milliyetçilik akımlarının şiddetlenmesi ve SSCB’nin dağılması ile birlikte sosyolojinin ve sosyal antropolojinin inceleme konusu haline gelmiştir (Aydın, 1998: 7).

Kavramı literatüre kazandıran isimlerden Erik Erikson (1902-1994) kimliği tanımlamanın zorluğuna dikkat çekmiştir. Zira kimlikler, bireylerin kültürel durumlarıyla ilişkili bir süreç olduğu gibi, toplumsal kültürle de alakalı bir inşaya işaret etmektedir (Gleason, 1983).

Kimlik, Henri Tajfel (1919-1982) ve John Turner tarafından 1970’li yıllarda (1947-2011) geliştirilen sosyal kimlik kuramının araştırma konusudur. Sosyal kimlik kuramına göre, kimliklerimiz sosyal/kültürel ve bireysel olmak üzere iki kategoride tanımlanmaktadır. Bireysel kimliğimiz; zihinsel ve fiziksel öğeleri kapsamaktadır. Kültürel kimliğimiz ise meslek, milliyet, ırk, cinsiyet, din gibi sosyokültürel ulamlardaki veriler ile tanımlanabilmektedir. Bu iki alan arasında aktarım mümkündür (Sözen E., 2011: 97). “Sosyal kimlik İngiliz ya da profesör olmak gibi bir grup üyeliği anlamına gelirken, bireysel kimlik, Bach sever ya da Bach dostu gibi daha bireysel ilişkileri ve atıfları temsil eder” (Şimşek, 2002: 36).

Bireyin; cinsiyeti, yaşı, cinsel yönelimleri, ırkı, milliyeti, siyasi bağlılığı, mesleği, ekonomik durumu, gelenekleri, dünya görüşü, akrabalık ilişkileri, dini inancı vb. topluluk aidiyetleri üzerinden tanımlanan kültürel kimlik, alt-üst kademelerini ayrıştırmanın zor olduğu bir bileşenler bütünüdür. Geleneksel toplumlarda, kültürel kimlik, üyesi olunan bir topluluğu ve ötekileşmiş bir topluluğu tanımlamak ile sınırlı iken, gelişmiş toplumlarda eş zamanlı birden fazla kültürel kimliğe sahip olmak sıradan kabul edilmektedir.

İnsanlık tarihi göstermektedir ki, kimlik kavramının sahip olduğu değerler toplumların köklü değişiklikler yaşadığı modern zamanlarda büyük değişimlere uğramıştır. Toplumsal değişimler, kimlikleri tasarlanabilir hale getirmiştir. Modern zamanlarda kimliklerimiz, değişebilir, çoklu, devingen ve yeniliklere her daim hazırdır. Kimliğin yeniden inşa edilebilirliği deneyimlendikçe bireysellik ön plana çıkmaya başlamıştır. Bireysel gelişimi arzulayan modern zamanların insanı kendi kimliğini inşa edebileceğinin farkına varan bireydir. Kuşkusuz bu durum, gelişmekte olan toplumlarda yaşanan yenilik hareketlerinin getirdiği belirsizliklerle de ilgili bir yansımadır. Belirsizliğin sebep olduğu gelecek öngörüsünün yokluğu, bireyin kimliğini geleneksel kalıtlarından koparabileceğini ve yeniden inşa edebileceğini müjdelemiştir. Gelenekten kopuşun rasyonel imkânlarını keşfeden modern zaman bireylerinin kimlikleri, bir ulusun kimliğini tek başına temsil edebileceği gibi, bir kültürün temsilini de üstlenebilme potansiyelini taşımaktadır.

2. FİGÜRATİF RESİMDE KİMLİK TEMSİLİ

Resim sanatından örnekler incelendiğinde insan bedeni içeren eserlerde, kimlik kavramının temsiline dair bulgular tespit edilebilmektedir. İnsan bedeninin imgesi aracılığı ile kimliğin temsili ressamın bireysel kimliğine dair anlatılar ya da sanatçının sosyal çevresinin kültürel durumuna yaptığı gözlemler ile çeşitlenebilir. Bu tip eserlerde kimlik kavramına bağıntılı göstergelerin niteliği, sanatçının bilinçdışından refleksif olguları barındırabileceği gibi, planlı ve niyetli bir sosyal gözlemlerle oluşturulmuş eleştirel kurguları da öne çıkarabilir. Sanat eserlerinin sahip olduğu kimlik temsili olasılıkları, psikoloji, sosyoloji, tarih ve sanat araştırmalarının uyumlu birlikteliği yorumlanması mümkündür.

Figüratif resimde kimlik temsili sürecinin zamansal çerçevesi, ressamın kompozisyonunu oluşturduğu dönemi, öncesini ve geleceği de kapsayabilen bir anlatı olasılığı sunmaktadır. Bu olasılık sanatçının kontrolünde olduğu kadar, sanat eleştirisi ve resim analizinin de sahiplenebileceği bir yeniden inşa süreci sağlamaktadır. Figürlerin temsil ettiği

kimlikler; sanat eleştirmenleri ve tarihçilerin yanı sıra politikacılar ve liderler tarafından, sanatçıların kurguladıkları göstergeler bütünü içinde farklı bir anlatıyla yeniden inşa edilebilirler. Post modern konjonktürde, kimliğin teorik bir kavram olduğu kadar güncel siyasette etkin pratiklere (mülteciler, kadın hakları, lgbt vb.) dönüştürülebilmesi, sanat ve politika diyalektiğinin tarihsel süreçteki sıra dışı işleyişinin örneklerine yenilerini sunmaktadır. Resimlenen insanların kompozisyondaki imgeleri, bireysel veya kültürel kimliklerin potansiyel temsilcileri olduklarından, politikacılar tarafından belirlenen siyasi söylemler çerçevesinde kolektif eylemi organize etmenin ve bu eylemi meşru kılmanın aracı olabilirler. Almanya'nın İçişleri Bakanı (2013-2018) Thomas de Maizière'in, Köln'de 9 Ocak 2017 tarihli Kamu Personelleri Toplantısında (Neuendorf, 2017), Alman ressam Gerhard Richter'in 'Betty' (1988) isimli yapıtını dinleyicilere göstermesi ve Almanya'nın ulusal kimlik sorununa işaret etmesi, sanat eserlerinde kimlik temsiline, güncel siyaset ve ekonomiyi de kapsayan politik tartışma ortamına en iyi örneklerdendir.

Gerhard Richter'in, kızı Betty'i resmettiği tabloda, Maizière'e göre "Alman ulusunun kendi geçmişinden duyduğu kaygı" resmedilmektedir (Neuendorf, 2017). Maizière'in yorumunda, tablodaki arkası dönük kadın, geçmişine kaygıyla bakan Alman ulusunun kültürel kimliğini temsil etmektedir. Kompozisyondaki kadın imgesi ulusal kimliği temsil eden bir inşada resmedilmiştir. (Görüntü 1) Gerhard Richter, 2016'da Danimarka'daki Louisiana Müzesi küratörü Anders Kold ile yaptığı röportajda (Perlson, 2016), dönemin başbakanı Angela Merkel'in ve Hristiyan Demokrat Birliği Partisi'nin Suriyeli mültecilere 'misafirperver' davranan siyasetini sert sözlerle eleştirmiştir. Richter'in sert eleştirilerine rağmen, kendisine ait bir yapıtın, Hristiyan Demokrat Birliği Partisi'nin aktif siyasetinde söyleme dönüşmesi, sanat eserlerinin yorumlanmasındaki nesnellığe kuvvetli bir örnektir. Bu yönüyle 'kimlik' kavramı hem günlük yaşamda hem de 'kimlik politikasında' çeşitli biçimlerde yer almaktadır (Brubaker & Cooper, 2000: 1-47).



Görüntü 1: Betty, Gerhard Richter, 1988, 72x102 cm. Tuval üzerine yağlı boya.
<https://www.slam.org/collection/objects/23250/>

Figüratif resim sanatından kimi örnekler; güncel siyasetin söylemine aracı olduklarında, tarihi bir olayı, anlatıyı görselleştirdiklerinde ya da sanatçısının gözlemediği bireysel kimlikleri temsil ettiklerinde, 'Betty' örneğinde olduğu gibi sosyal bilimlerin güncel tartışma odağı haline gelebilmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde resim sanatında

kimlik kavramının, sosyal bilimleri de kapsayan sanat eleştirisi metotlarında güncelliğini koruduğu da bir diğer gerçektir. Ancak bu noktada Zygmunt Bauman'ın 'kimliğini arayanlara' dair söylemini de anımsamak gerekir; "Kimlik arayanlar, istisnasız biçimde iç karartıcı 'çemberi kareleme' göreviyle yüzleşirler: Bildiğiniz gibi bu genel ifade, 'gerçek zamanda' hiçbir şekilde tamamlanamayan fakat tüm zamanların sonunda, yani sonsuzlukta tamamlanması beklenen görevleri ima eder" (Bauman, 2020: 19).

Bireyin kendi kimliğini hayatın durdurulamaz akışkanlığına göğüs gererek arayacağına ancak asla tam olarak özümseyemeyeceğine işaret eden Bauman (Bauman, 2020: 19), resmin kompozisyonundaki figürün temsil ettiği kimlikler üzerine çalışan bir araştırmacının karşılaşacağı engelleri de hatırlatmaktadır denebilir. Bu engeller resim sanatının araştırmacıya sunduğu bir nitelikte aşılabilmektedir. Kimliklerimize dair belirsiz akışın ve tamamlanamayan insanın başlıca sebebi, kontrol edemediğimiz akışkan zaman ise, sanat eserleri araştırmacıya talep edilen kontrolsüz süreğenlikte dondurulmuş sahneyi; zamana, mekân ve insanı da dâhil ederek sunabilir. Bir diğer deyişle, izleyicisini 'dondurulmuş zaman'a odaklayarak yorumu açma potansiyeline sahip eserler araştırmacıya kimlik temsillerini inceleme şansını sunmaktadır.

Bu noktada, *dondurulmuş zaman* içinde, 19. yüzyılın sonlarında yapıtlar ortaya koymuş Osmanlı ressamlarının figüratif kompozisyonları, geç Osmanlı döneminin toplumsal ve kültürel kimlik temsillerini öne çıkarması açısından önemli ve incelemeye değer eserler olarak karşımıza çıkmaktadır.

3. GEÇ OSMANLI DÖNEMİNDE MODERN SANAT FAALİYETLERİ

XVIII. yüzyılda, sınırları gittikçe küçülen Osmanlı Devleti, savaş sahasındaki mağlubiyetleri durdurmak adına, askeri teknolojiler alanında reformist faaliyetler içindedir. Ordu mensuplarına harita okumayı, perspektife dayalı krokiler çizmeyi öğretmek gibi amaçlar için askeri okullarda verilmeye başlanan resim sanatı içerikli çizim derslerinin olumlu sonuçları, Birinci Dünya Savaşı'ndan itibaren sahada alınmaya başlamıştır. XIX. yüzyılda, batılılaşma hareketleri içinde yeniden yapılanmasını sürdüren Osmanlı Devleti'nde, orduyu modernize etme odaklı bu yenilikçi faaliyetler, eş zamanlı olarak güzel sanatlar alanında da kendini göstermiştir.

Cumhuriyet öncesi resim sanatımızda modern eğilimlerin ilk örneklerini, XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyıl başında gözlemlemek mümkündür. Askeri modernleşmeyi takiben, 1839'da Tanzimat Fermanı ile başlatılan hukuki ve mülki yeniden inşa sürecini, Birinci Meşrutiyet (1876) ve ikinci Meşrutiyet (1908) izlemiştir. Bu reformlarla beraber Osmanlı devletinin son dönemleri içinde yükselen bir özgür düşünce ve sanat girişimciliği ruhundan bahsedilebilir. Bunun en iyi örneği 1908 yılında kurulan ve aylık bir gazete de çıkaran Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'dir. Cemiyet, dönemin padişahı Abdülmecit tarafından desteklenmiş, farklı sanatçıların da katılımıyla yıllarca faaliyet göstermiştir (Cezar, 1971: 440). Yine aynı dönemde, kurumsal sanat eğitimine Sanayi-i Nefise Mektebi ile başlanmıştır. Okul, II. Abdülhamit'in desteği (1876-1909) ile 1882 yılında kurulmuş ve Osman Hamdi Bey'in idareciliğinde 3 Mart 1883'te, heykel, resim, mimarlık ve ahşap oymacılık bölümleriyle faaliyete geçmiştir.

Osmanlı Devleti'nin ilk sanat eğitimi kurumu Sanayi-i Nefise'nin öğrenci ve öğretmenlerinin uluslararası sanat camiası ile kurduğu diyalog, İstanbul'daki sanat ortamını da canlandırmıştır. 1914'te başlayan Birinci Dünya Savaşı'na kadar, düzenli olarak Almanya ve Fransa'ya gönderilen sanat öğrencilerinin hareketliliği, Osmanlı'nın başkentindeki sanat faaliyetlerine ivme kazandırmıştır. 1901-1903 yılları arasında İstanbul'da düzenlenen, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Halil Paşa'nın da katıldığı salon sergileri basında geniş yankı uyandırmıştır. 1901'de düzenlenen ilk salon sergisinde 13 sanatçının toplamda 170'e yakın eseri izleyici ile buluşmuştur (Cezar, 1971: 421).

XX. yüzyıl başlarında eserler ortaya çıkarmış kimi askeri okul kökenli ressamlarımızın modern eğilimlerinin bireysel çabalarla sınırlı kalmadığı görülmektedir. Birinci Dünya Savaşı yıllarının zor şartları altında yürütülen kültürel kimlik inşaları olarak; Galatasaray Sergileri, Şişli Atölyesi (1917) ve Viyana Sergisi (1918) gibi etkinlikler, dönemin gelişime meyilli ve yenilikçi kolektif heyecanını yansıtmaktadır. 1919-1923 yılları arasında emperyalist işgalcilere karşı sürdürülen Kurtuluş Savaşı (1919-1923) ve Cumhuriyet'in ilanı ile kurulan Türkiye'nin yeni resim sanatı, devlet desteği ve halkçılık ilkesi ile gelişme fırsatı yakalamıştır.

Sanat tarihimizdeki bu modern hareketleri 1850'den Cumhuriyet'in ilan edildiği 1923'e kadar ele aldığımızda kolektif düşünce ve bireysel çalışmalarındaki devamlılık dikkat çekicidir. Sanat eleştirmeni Kaya Özsezgin'in deyimi ile söz konusu yıllar, geç Osmanlı dönemi sanatı çerçevesinde anılmaktadır.

Geç Osmanlı dönemi, sanatın doğa, gerçeklik, mekân ve üç boyutluluk gibi, Batı sanatına ilişkin kavramları çevresinde, Batı'ya özgü dünya görüşünü, toplumsal yaşamdaki değişimlere duyarlı bir çizgi doğrultusunda biçimlendirici kurumların temelini atmış, Cumhuriyet dönemi ise bu kurumların öncül işlevini, daha ileri noktalara ulaştıracak Cumhuriyet idealinin kökleşmesinde etkili olmuştur (Özsezgin, 1998: 8 (akt.İşin, 2013).

Bireysel kimlikler açısından bakıldığında, geç Osmanlı dönemine özgü bir durum olarak, kadın sanatçılar ve asker kökenli ressamın entelektüel sanatçı kimliği, 19. Yüzyılın çok katmanlı, değişken ve yeniden inşa edilebilir modern kimliklere tarihimizden örnekler olarak sosyolojik araştırma konularında incelemeye değer bir diğer gerçekliktir.

Osmanlı'ya özgü modernleşme döneminde Geç Osmanlı dönemi ressamı içinde, yurtdışında almış oldukları klasik - akademik öğretiyi insan figürüne odaklayan bir grup ressam dikkat çekmektedir. Osman Hamdi Bey'in (1842-1910) entelektüel sanatçı kimliği ile tanındığı; Müfide Kadri (1890-1912) ve Abdülmecit Efendi (II. Abdülmecit, 1868-1944) gibi isimlerin de anılabileceği bu ressam grubundan Halil Paşa'nın (1857-1939) eserlerindeki kültürel kimlik temsillerinin sıra dışı olasılıkları, üzerinde düşünölmeye değer veriler sunmaktadır.

2.1 Ressam Halil Paşa

1852'de İstanbul'da doğan ressam Halil Paşa, dönemin askeri okullar komutanı (Mekatib-i Askeriye Nâzırı) Ferik Selim Paşa'nın oğludur. 1874'te Mühendishane-i Berrî-i Humayun'dan (Osmanlı Devleti Deniz Mühendishanesi) mezun olduktan sonra Sultan Abdülaziz'in yaverlerinden biri olmuştur. Resim çalışmalarını Saray'da Sultan'ın emriyle hazırlanan atölyesi'nde sürdürmüştür. 1875'te yüzbaşılığa, 1877'de kol ağalığına terfi eden Halil Paşa, babasının izni ve Sultan Abdülaziz'in de desteği ile Fransa'ya resim eğitimi için gönderilmiştir. Paris Güzel Sanatlar Akademisi, Jean-Léon Gérôme ve Courtois Atölyelerinde'nde (1881-1889) akademik- klasik resim eğitimi almıştır. (Terzi, 1993: 202).

İstanbul'a döndükten sonra Harbiye Mektebi'nde ve çeşitli kurumlarda resim öğretmenliği yapmış; 1905'te Müze-i Osmani'nin müdür yardımcılığı, 1917-1918 yılları arasında ise Sanayi-i Nefise'de müdürlük görevlerini üstlenmiştir. 1906'da tuğgeneralliğe kadar yükselen Halil Paşa, 1939'da İstanbul'da vefat etmeden önce, son yıllarını Mısır'da geçirmiş, eserleri Mısır Sarayı koleksiyonuna dahil edilmiştir. Ressam Halil Paşa'nın soyadı Sözel'dir. (Terzi, 1993: 203-204).

Çağdaş ressamlar ile kıyaslandığında, Ressam Halil Paşa'nın anatomik desen hakimiyeti, çizim yeteneği, renk ve ışık kullanımındaki üstünlüğü ayırt edici unsurlardır. Çalışmalarında desene önem veren sanatçının, çağdaş Manet ile ilgili yorumu dikkat çekicidir; "Ben Paris'te iken Manet isminde bir ressam, impresionist resimler yapardı. Çizgisi zayıf olduğundan her şeyi renk ile göstermeğe çalışırdı" (Aksel, 1937: 6).

Resim sanatındaki yeteneği sanat çevrelerince de ilgi gören Halil Paşa'nın, *Madam X* isimli eseri Fransız İhtilali'nin yüzüncü yılında (1889) Paris'te tertiplenen uluslararası sergide üçüncülük ödülü kazanmıştır. Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi'nde "Tanzimat'tan Cumhuriyete Türk Resmi" ismiyle 2011 yılından günümüze sürekli olarak izleyici ile buluşan serginin metninde, "Halil Paşa'nın 1889 Paris Fuarı'nda sergilenen ve Bronz Madalya ile ödüllendirilen *Madam X* adlı eseri" ifadesi yer almaktadır (Sakıp Sabancı Müzesi, t.s.). Halil Paşa'nın 'Madam X' tablosu İstanbul'da ilk kez 1902 yılında izleyici ile buluşmuştur. Beyoğlu'da açılan grup sergisinde Halil Paşa'nın 24 eseri yer almıştır. Sanatçının yurtdışında kazandığı ödüllere 1906'da ve 1936'da yenileri eklenir (Aktaran: Terzi, 1993: 211).

1906'da Viyana'da düzenlenen uluslararası bir sergiye gönderdiği mangallı, ibrikli, petrol lambalı bir natürmortu da birinci derecede altın madalya ile ödüllendirilmiştir." 1936 yılında Viyana'da uluslararası bir resim sergisi açılır. Halil paşa'nın bir natürmortu "birinci derece bir altın madalya kazanır."69 Sanatçıya "birincilik ödülünü kazandıran natürmortunun bitpazarındaki bir mezattan satın aldığı eski bir eseri olduğu söylenir. Bu sanat olayı o yılların dış ve iç basınında bir hayli yer almıştır (Aktaran: Terzi, 1993: 212).

Ressamın, 1886 tarihli “Lady in Gloves” (Eldivenli Kadın, 45,5 x 56,6 cm) isimli eserinin 2012’de t Sotheby’s Müzayede Evi’nde (Londra) 87.650 sterline satılması, Halil Paşa’nın yapıtlarının günümüzde de değerini koruduğunu göstermektedir. (Sotheby’s, 2012). Halil Paşa, yaşamının sonuna dek ulusal ve uluslararası sanat etkinliklerinde eserleriyle yer almayı sürdürmüştür. Osmanlı Devleti’nin Birinci Dünya Savaşı sırasındaki propaganda faaliyetleri doğrultusunda hayata geçirilen sanat etkinliklerinden Viyana sergisine de (Mayıs, 1918) bir adet İstanbul manzarası ile katılmıştır (Yavaşca, 2010: 35).

3. ‘MADAM X’ TABLOSUNDA KÜLTÜREL KİMLİĞİN TEMSİLİ

Ressam Halil Paşa’nın 1886-1904 Yılları arasında ürettiği üç tablosu, benzer özellikler taşımaktadır (Görüntü 2). Söz konusu tablolardan yağlıboya tekniği ile üretilmiş ‘Lady in Gloves’ isimli 1886 tarihli yapıtta kadın figürü, suratının ve vücudunun sol tarafını izleyiciye dönerek oturmuş pozisyonda resmedilmiştir. Toprak renklerin hâkimiyetindeki loş arka plan, kadının siyah ve sade giysileri ile dramatik bir görünüm oluşturmaktadır. Tablonun renklerindeki bu cansız yoğunluk, kadının şapkasındaki çiçekler ile hafifletilmiştir. Eldivenli ellerini dizlerinin üstüne koymuş, yüzünün sadece sol yarısını izleyiciye gösteren kadının diyalogdan sakınan tavrı dikkat çekicidir. Figürün temsil etmekte olduğu veriler, toplumsal cinsiyet kimliği olarak kadın tanımlamasıyla sınırlıdır. Eldivenli kadının bireysel ve kültürel durumuna dair yorum yapılması zordur yine de orta sınıfa dair ekonomik göstergeler, dönemin modasına uygun modern elbise tasarımı üzerinden okunabilir.



Görüntü 2: Lady in Gloves (1886) 45.5 x 56,6 cm, Madam X (1889) 65 x 100,5 cm, Portrait of a Lady in Pink (1904) 80.5 x 125,5 cm, Halil Paşa
<http://www.artnet.com/artists/halil-pasha/lady-in-gloves-6YOaHloAEnlr1XmSSwAUBg2>
<https://artsandculture.google.com/asset/madam-x-halil-pa%C5%9Fa-turkish-1852-1939/rwG7FHZKYtJa4w>
<https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-lady-in-pink/hgGGyDXu0s9vRw>

1904 yılında yağlıboya tekniği ile tamamlanan diğer bir tablo ‘Portrait of Lady in Pink’ ismini taşımaktadır. Kompozisyondaki kadın, yeşil gözlerindeki tüm canlılık ve çehresindeki belli belirsiz gülümseme ile bizimle iletişim halindedir. Yeşil mavi tonlarda boyanmış karanlık arka planın önünde pembe elbiseli kadının imgesi anıtlamaktadır. Çehresindeki huzur ve umut, elbisesinin renkliliği içinde canlanmaktadır. Pembe elbiseli kadın da tıpkı 1886 tarihli eldivenli kadın’ da olduğu gibi şapkasında çiçekler taşımaktadır. Diğer iki tablonun aksine eldivensiz eller dikkat çekicidir. Ellerin zarafeti, ten renginin sağlıklı bir bedene işaret eden canlılığı ve duruşu, bir bastonu yahut şemsiye sapını kavrayan hareket, sakin ve nazik bir iktidarı akla getirmektedir. Elbiseye ait detaylar, takılar, bir bastonu (veya şemsiye) kavrayan eldivensiz çıplak eller, evlilik yüzüğü, kendinden emin dik duruş ile bu kadın; zamanının eğitilmiş, kültürlü, orta-üst sınıftan, karar verici, evli bir toplumsal cinsiyet kimliğini temsil etmektedir.

Ressam Halil Paşa, 'Lady in Gloves' 1886 (Eldivenli Kadın), 'Madam X' 1889 ve 'Portrait of a Lady in Pink' 1904 (Pembe Elbiseli Kadın Portresi) isimli eserleri üzerinden, bir toplumun kültürel kimliğinin yeniden inşası temsil edilmektedir. 1889 tarihli 'Madam X' bu seri içerisinde, kimlik temsilinin ve kimliğin yeniden inşasının görsel sanatlar üzerinden icrası farkındalığının işleyişi bakımından ayrıca üzerinde durulması gereken yapıt olarak belirlemektedir (Görüntü 3).

"Madam X", 100,5 x 65 cm boyutlarında, mukavva üzerine pastel ve yağlıboya teknikleri ile üretilmiştir. Tablodaki kadın, yaklaşık 45 derece açıyla sağ tarafına dönük oturmakta iken, yüzünü izleyiciye çevirmiştir. *Lady in Gloves* (1886) isimli tabloda sola dönerek oturmuş iletişime kapalı olan kadının yerini, bedeni başka yöne bakmakta olduğu halde yüzünü ve bakışlarını bize çevirmiş olan *Madam X* (1889) almıştır. İzleyiciler olarak kendimizi, tablodaki kadının dikkatini çekebilme başarımlarını bir konumda buluruz. Bizlerden duyacağı bir sözü işitmek istemesine yüzüne oturduğu meraklı bakış, izlenimizi, hafifletemediğimiz bir telaşa sürüklemektedir. Resmedilen kadının ruh haline vakur bir ifade yüklenmiştir. Göz bebeklerine ustalıkla yerleştirilmiş iki beyaz lekenin ışıltısı figürün canlılığını arttırmaktadır. Kadının bakışlarındaki bu canlılığı sağlayan minik beyaz tuşlar, kahverengi gömleğinin düğmelerindeki parlaklıklarla bakışlarımızı kompozisyonun alt tarafına doğru sürüklemektedir. Bu hareket sayesinde biz izleyiciler için portre ve eller arasındaki bakış yönlendirilmiş olur. Başında bakır renkli bir saç aksesuarı olan *Madam X*' in sarı deri eldivenli elleri- yarı açık avuç içleri birbirine bakar pozisyonda - bacaklarını saran kahverengi kabarmış elbisenin üstünde durmaktadır. Arka plandaki soğuk ve koyu tonlardaki renk armonisi, figüre hâkim olan toprak renklerin sıcak ve ışıklı hareketiyle tezat oluşturmaktadır. Bu tezat, vücut formunu hacimli bir görünümle öne çıkarır. Arka plandaki, izlenimcilere özgü boyama tarzı, figüre hâkim olan klasikçi-akademik boyama disiplini ile ustalıkla bir uyum halindedir. Pastel ve yağlıboya tekniklerinin beraber kullanıldığı tabloda, izlenimcilerin eserlerine özgü karakteristik boyama üslubu, dönemin batı modasının giysi ve aksesuarlarındaki tonlar ile hareketlenmektedir.

Kimliği, bireyin ya da toplulukların kendisini tanımlaması, diğer bireyler ve topluluklar arasındaki farklılıkları ortaya koyması şeklinde tanımlayan Nuri Bilgin, kimliğin, sahip olduğumuz düşüncelerin, öğretilerin ve imgelerin temsillerini kapsadığını belirtir. Kimlik, insanın özünü duyumsamasının dışavurumudur. İnsanın kendini duyumsaması ve ifade etmesi birden ortaya çıkan bir yetenek ve idrak değil, tarihsel gelişim sürecinde kültürel alışverişle öğrenilen, geliştirilen bir kavrayıştır (Bilgin, 2007: 78). Kimliğimiz, ötekilerle ilişkimizde varlığını anımsadığımız, inşasını bilinç dışında durmaksızın sürdüren bir aidiyet tasarımıdır.

Hall'a göre kimlik, küresel ve yerel, materyal, tarihi ve kültürel söylemler ve koşullar ile deneyimler bağlamında sürekli olarak kurulan, sahip çıkılan, üstlenilen, bir yandan güven ve özdeşleşme hissini temin etmeye yönelik olarak sabitleme / konumlama isteği ile öte yandan farklı öğeler arasında süregelen müzakere sonucu ortaya çıkan gerilimin biçimlendirdiği aidiyet tasarımı olarak tanımlanabilir (Güven, 2015: 273).

Figürün cinsiyet kimliğini – dönemin kimi oryantalist ressamlarının aksine- bir arzu nesnesine dönüştürmeyi hedeflemeyen Halil Paşa, kadının kolektif kimliğine dair sosyoekonomik göstergeler ile yetinmiştir. *Madam X*; resmin izleyicisine yönelmiş bakışları ile iletişime açık, vakur duruşu ve dönemin modasına uygun kıyafetleri içinde orta-üst toplumsal kesimden bir kadını temsil etmektedir denebilir. *Madam X*, kendisinden 100 yıl sonra resimlenen *Betty*'nin aksine, izleyiciye arkasını dönerek ulusunun geçmişine değil, izleyicinin de arkasında süregiden şimdiye ve sonsuz bir akışkan zamanda ulusunun geleceğine bakmaktadır. Bu bakış bizleri de *Madam X* ile karşılaştığımız anda, toplumsal kültürel kimliğimizin güncel durumu üzerinden bir bireysel kimlik yoklamasına sokma potansiyelini taşımaktadır.

Tablodaki kadının bireysel kimliğine dair göstergeler, tablonun isminden de anlaşılabilceği gibi ressamın bilinçli müdahalesi sonucu saklı kalmıştır. Kompozisyondaki figüre modellik eden kadının Aliye Hanım - Halil Paşa'nın eşi - olduğuna dair kimi görüşler doğrulanamamıştır.



Görüntü 3: Madam X, Halil Paşa, 1889, 65x100,5 cm. mukavva üzerine yağlıboya ve pastel
<https://artsandculture.google.com/asset/madam-x-halil-pa%C5%9Fa-turkish-1852-1939/rwG7FHZKYtJa4w>

Tablodaki figürün kimlik temsili, modelin bireysel kimliğine ait özel tanımları etkisiz kılmıştır. Halil Paşa'nın "Madam X" isimli tablosu, kültürel kimlik kategorileri içinde, bir toplumsal cinsiyet kimliği olarak çağdaş kadın imgesini öne çıkarmakla beraber, kimliğin kültürel temsili olarak Osmanlı Devleti'nin söz konusu yıllarda güzel sanatlar alanındaki gelişmişliğinin de göstergesi olmuştur. Zira, Avrupa resminin klasik-akademik figüratif resim disiplini ustalıkla kullanan Halil Paşa'nın bir Osmanlı ressamı olarak modern sanatın merkezi Paris'te ödüle değer görülmesi, doğulu sanatçılarda büyük bir ilgi uyandırmıştır. Paris Salon sergisinde (1889) Halil Paşa'ya ödül kazandıran "Madam X", söz konusu dönemde Osmanlı Devlet'inden ayrılarak bağımsızlaşmak isteyen Mısırlı diplomatlarının dikkatini çekmiştir. Paris'te bulunan Mısırlı diplomatlar ülkelerine döndüklerinde, sanat eğitimi veren bir kurumun açılması için bürokratik girişimlerde bulunacaklardır.

Gerçeğe bütünüyle sadık kalarak boyanan tualleri, Batı biliminin keskinliğiyle ilişkilendirerek Avrupa resminin üstünlüğünü onaylayan kimi Arap sanatçılar, bu tekniğin sırlarını öğrenmek için Paris'e giderler. Ayrıca, Paris Salon sergilerinden birinde Türk resim öğrencisi Halil'e madalya verilmesi, Mısırlı yetkilileri kışkıracak, Kahire ile İstanbul arasındaki Batılılaşma yarışı, Paris'e öğrenci göndermekle yetinmeyip Kahire'de bir güzel sanatlar okulu açmalarına aracı olacaktır (Artun, 2007: 49).

Madam X, Paris Salon sergisinde izleyici ile buluştuğu andan itibaren, tablodaki kadının kültürel kimliği, Osmanlı'nın çağdaş kültürel kimliğinin bir göstergesi haline gelmiştir. Kuşkusuz bu noktada, ressam Halil Paşa'nın bireysel ve kolektif kimliklerinin (Osmanlı ressamı) de etkisi söz konusudur. Zira, batının doğuya layık gördüğü kadın imgesinin tersyüz edilmiş hali olarak -izleyiciyle tabiri caizse 'peçesiz' görünümü- böylesine modern bir çehre ve tavırla karşılaşmaya alışkın olmayan Avrupalıların da Mısırlı yetkililer ile aynı şaşkınlığı yaşadığını öne sürmek akla yakın bir iddia olacaktır.

Ressam Halil Paşa'nın 'Madam X' (1889) isimli tablosu Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu'nda yer almaktadır. Müze tarafından düzenlenen süreli ve kalıcı sergilerde izleyici ile buluşmaya devam etmektedir.

4. SONUÇ

Resim sanat kimlik araştırmaları konusunda oldukça zengin bir kaynak konumundadır. Sanat eleştirmenleri, araştırmacılar ve sosyal bilimciler için, kimlikle bağıntılı göstergeleri dondurulmuş bir perspektiften sunma potansiyelini içinde barındıran figüratif resim sanatının kimi örnekleri, bireysel ve kültürel kimliklerin yeniden inşasına dair süreçlere elverişli yapıtlardır. Söz konusu eserler, sosyal bilimlerde disiplinler arası bir araştırma pratiğini öne süren zenginliklerdir.

19.yüzyılın sonlarında sanat akımlarının mekânı olmayı sürdüren, müzelerin ve sanat etkinliklerinin canlılığını koruduğı ve pek çok ünlü sanatçının yaşadığı Paris'te, dönemin en iyi okullarından birinde sanat eğitimi tamamlayan Halil Paşa, çağdaşı olan ressamların kabiliyetine fazlasıyla sahip ve üretken bir sanatçıdır. Usta bir sanatçı olarak ülkesinin kültürel kimliğini bireysel kimliği ile bir arada temsil eden, ülkesinin sanat eğitimi kurumlarında çeşitli görevlerde bulunan ve yeni sanatçılar yetiştiren Halil Paşa'nın eserlerinde resimlenen figürlerin kimliği, diğeri Osmanlı ressamlarının çalışmalarında da izlenebilen nitelikte bir kültürel temsil refleksini barındırmaktadır.

Ressam Halil Paşa'nın 1889 tarihli 'Madam X' tablosu, geç Osmanlı dönemine özgü yenilikçi ve ilerlemeye hevesli kültürel toplumsal kimliği, genç çağdaş bir kadın görünümünde temsil etmektedir. Bu tutum, dönemin tanınmış oryantalist ressamlarınca işlenen göstergeler bütününe karşı bir duruşu da içinde barındırmaktadır denebilir. Sanatçının 'Madam X' isimli yapıtı toplumsal kültürel kimlik temsilinin yanı sıra, Osmanlı Devleti'nin güzel sanatlarda gösterdiği gelişimi ve çağdaşlaşmayı da dönemin kültür-sanat çevrelerine ispat etmiş ender eserler arasında yer almaktadır. "Bir sanat yapıtının gerek içerik gerekse üslup açısından sanatçının değer yargılarını ve zihniyetini yansıttığı kabul edilirse..." (Duben, 2016: 220) Batı kültürünün şarkiyatçılık doğrultusunda Osmanlı'ya yönlendirdiği kimlik inşalarını tersyüz eden Madam X, sahip olduğu göstergeler ile salt klasikçi, anlatımcı ya da izlenimci resim mantığının ötesinde yapıtlardandır.

Madam X , figüratif resim sanatının, eserlerin oluşturuldukları dönem ve sanatçıların bireysel öyküleri doğrultusunda analiz etmek ve ressamların hangi kültürel ya da bireysel kimlikleri resmetmeyi amaçladıklarına dair yorumda bulunmak mümkündür. Toplumsal kültürel kimliğimizin yeniden inşa edildiği geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminden yapıtlarıyla resim sanatı tarihimiz; figüratif resimde kimlik temsili bağlamında, desteklenmesi ve sürdürülmesi gereken araştırmaların gerekliliğine işaret etmektedir.

Kaynakça

Artun, D. (2007). Paris'ten Modernlik Tercümeleeri. İletişim Yayınları.

Aydın, S. (1998). Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği. Öteki Yayınları.

Bauman, Z. (2020). Kimlik. Çev. Mesut Hazır. Heretik Yayıncılık.

Bilgin, N. (2007). Kimlik İnşası. Aşına Kitaplar.

Brubaker, R., & Cooper, F. (2000). Beyond "identity". Theory and Society, 29, 1, 1-47. 10 Mayıs 2021 tarihinde <https://www.jstor.org/stable/3108478> adresinden erişildi.

Cezar, M. (1971). Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 8 Mart 2022 tarihinde <https://vdoc.pub/documents/sanatta-batya-al-ve-osman-hamdi-6j1ris6fhtu0> adresinden erişildi.

Duben, İ. (2016). *Yazı ve Söyleşileri 1978- 2010*. Seda Ateş & Sezin Romi (Der.). İstanbul, SALT/Garanti Kültür A.Ş. 4 Mayıs 2022 tarihinde https://saltonline.org/media/files/ipek_duben_yazi_ve_soylesileri-1978-2010-scrd.pdf adresinden erişildi.

Gleason, P. (1983). Identifying Identity: A Semantic History. *The Journal of American History*, 69, 910-931. <https://doi.org/10.2307/1901196>

Güven, S. (2015). Postmodern Kimliklerin Kurulumu. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 9, 1, 266-286. doi: 10.18094/si.33671 <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/178274#page=267>

Hall, S. (1997). Old and New Identities, Old and New Ethnicities. Anthony D. King (Der.), *Culture, Globalization, and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity* (ss. 41-68). University of Minnesota Press.

Işın, E. (2013). *Düşler Gerçekler İmgeler*. Pera Müzesi.

Malik, A. (1997). General Halil'in Ankara Halkevinde İkinci Resim Sergisi, *Ar Dergisi*, Temmuz (7), 6.

Neuendorf, H. (2017, Ocak 10). How This Gerhard Richter Painting Reveals Germany's National Identity Crisis. *Artnet News*. 16 Haziran 2022 tarihinde <https://news.artnet.com/art-world/maiziere-richter-painting-symbolic-809873> adresinden erişildi.

Perlson, H. (2016, Kasım 16). Gerhard Richter Calls Angela Merkel's Refugee Politics 'False'. *Artnet News*. 26 Mayıs 2022 tarihinde <https://news.artnet.com/art-world/gerhard-richter-calls-merkels-refugee-politics-false-749975> adresinden erişildi.

Sakıp Sabancı Müzesi (t.s.). Halil Paşa. 9 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/256> adresinden erişildi.

Sotheby's. (2012). Lot 52- Lady in Gloves. Erişim tarihi: 8 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/european-paintings/lot.52.html> adresinden erişildi.

Sözen, E. (1991). Sosyal Kimlik Kavramı'nın Sosyolojik ve Sosyal Psikolojik Bir İncelemesi. *İstanbul Journal of Sociological Studies*, 23, 93-108. 15 Mayıs 2021 tarihinde, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/101252> adresinden erişildi.

Şimşek, S. (2002). Günümüzün Kimlik Sorunu ve Bu Sorunun Yaşandığı Temel Çatışma Eksenleri. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, (3), 29-39. 10 Mayıs 2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/pub/sosbilder/issue/23121/246971> adresinden erişildi.

Terzi, İ. (1993). Halil Paşa'nın Askeri Eğitim-Öğretimi ve Resim Sanatı. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9, 202-232. 12 Mayıs 2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/pub/omuefd/issue/20281/214969> adresinden erişildi.

Yavaşca, M. (2010). *Türk Resim Sanatında Çanakkale Savaşları*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.

Araştırma

KENTLİ SİNEMANIN METAMORFOZU: YENİ SİNEMANIN YENİ İSTANBUL’U METAMORPHOSIS OF URBAN CINEMA: THE NEW ISTANBUL OF NEW CINEMA

Doç. Dr. Tuğba Elmacı, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,
tugbaelmaci@comu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-8545-2836

Öz

Sinema tarih yazımı açısından neredeyse 25 yılı geride bırakan Yeni Türk sineması gerek popüler gerekse sanat sineması yani sanat sineması olarak adlandırılan kanadı açısından değişmeyen tek bir patern vardır: İstanbul. İstanbul, âdeta karakter oyuncusu gibi her filmin dokusuna sinmiş ve özellikle periferisine doğru imgeleri yoğunlaştıkça izleyicisinde çıkarıcı, iki yüzlü, güvenilmez ve tekinsiz izlenimler bırakmıştır. Yeni sinemanın yeni İstanbul’u için en net ayırım tematik bir tasnif yapıldığında, sosyoekonomik bir ayırlama ile *Beyaz Yakalının İstanbul’u* ile *Alt Kültürün İstanbul’u* şeklinde belirlemek mümkündür. Beyaz yakalının İstanbul’una bakıldığında; İstanbul’un gökdelenler, plazalar büyük alışveriş merkezleri ile bezeli çağdaş ve zengin yüzü görülmekteyken, sanat sinemasında zenginliğin görünür olmadığı fakat ciddi bir alım gücünün gerektirdiği merkezin köklü mahallelerindeki entelektüellerin açmazlarına odaklanır. Alt kültürün İstanbul’u tasniflendirmesinde ise; yeni Türk sinemasının en baskın motifi olarak İstanbul ve periferisi işlenmiştir. Bu çalışma ile İstanbul’un bir mekân olmasının ötesinde sinema için nasıl bir karaktere dönüştüğünün toplumsal koşullarca belirlendiği gerçeğinden yola çıkarak, o toplumsal yapıya özgü farklılıkların sinemadaki yansımalarının tespiti açısından sosyolojik film eleştirisi metodu ile açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Yeni Türk Sineması, Kent, İstanbul, Mekân

Abstract

The New Turkish cinema, which has left almost 25 years behind in terms of cinema historiography, when analysed in relation both popular and artistic cinema has only one unchanging pattern: Istanbul. Like a character actor, Istanbul has permeated the fabric of every film and has left manipulative, hypocritical, unreliable and uncanny impressions on the audience. When the clearest distinction is made for the new Istanbul of the new cinema, it is possible to define the difference through a socioeconomic distinction, as the Istanbul of the White Collar and the Istanbul of Subculture. Examining the Istanbul of the white collar, the modern and rich face of Istanbul is seen through skyscrapers, plazas and big shopping centres. Artistic cinema focuses on the dilemmas of intellectuals, who live in the neighbourhoods, where wealth is not visible but the residents need to have a serious purchasing power. In the subculture’s classification of Istanbul, Istanbul and its periphery were treated as the most dominant motif of the new Turkish cinema. With this study, starting from the fact that beyond being a place determined by social conditions what kind of a character Istanbul

turns out to be for cinema will be explained through sociological film criticism method to determine the reflection of the differences specific to that social structure in cinema.

Keywords: Turkish Cinema, New Turkish Cinema, City, Istanbul, Space

1. GİRİŞ

Türk sineması her zaman toplumsal gerçeklerin ve toplumsal değişimlerin izini süren bir sinema olmuştur. Toplum değişirken kültürel temsiller ve sinema da değişmiştir. Sinemanın üslubu ve anlamı da tarihsel serüveninde hem değişmiş, hem de dönüşmüştür. 1990'ların ortasında Yeşilçam sinemasının zihniyetinden çok farklı bir yeni sinemacı kuşağı ile karşılaşmıştır. Bu yeni sinemacı kuşağı, kenti özellikle de İstanbul'u o ikonik simgesi Haydar Paşa Garı'ndan girip yenmeye çalışan ya da İstanbul'dan korkan kitlenin çok uzağında başka bir yere götürmüştür. İstanbul artık onlar için çok farklı bir mekândır. Sosyolojik olarak da İstanbul, 1980-2000 arasında artık varoşlaşmayı gerçekleştirmiş, periferinin merkezi ele geçirdiği bir şeye dönüşmüştür. Varoşlaşma kavramı; 1950'lerde kente gelmiş, geldiği kültürü terketmemiş ama geldiği yere de adapte olamamış arada kalmış adab-ı muaşeret gibi kuralları hiçe sayan bir kitleyi galatimeşhur şekilde tanımlayan ifade olarak kullanılmıştır (Turan, 2020). Aslında 1980'lerdeki arabesk şarkıcısı ve arabesk film yönetmeni-oyuncusu İbrahim Tatlıses'in bir filminde boğazın kenarında "*Sen mi beni yeneceksin, ben mi seni yeneceğim?*" dediği İstanbul, yenilmiş ve bambaşka bir anlatı olarak sinemaya dönmüştür. Haydarpaşa Garı ile açılan ve nasıl yenileceği bilinmeyen İstanbul, artık tek bir kent değil, her bir parçası başka bir şeyi anlatan ve farklı hayatlar yaşanan çok katmanlı bir İstanbul'dan oluşmaktadır.

Yeni sinemanın yeni İstanbul'u aslında geçmişten çok farklı bir İstanbul'dur. Herkesin İstanbul'u başkalaşmış durumdadır. Eskinin periferiden merkeze baktığı İstanbul, tek bir anlam üretmemektedir. İstanbul yekpare bir İstanbul olmanın dışında artık yeni anlamlar üreten her bir bölümü başkaları tarafından kuşatılmış bambaşka bir kenttir. Dahası kent görünümüleri tek bir bütüncül İstanbul görmeyi de zorlaştırmaktadır. Aksine ayrıştırıcı bir mekân olarak daha da fazla karşılaşılmaktadır. 1996 sonrasındaki yeni Türk sineması, İstanbul merkezli bir sinema olmasına rağmen yüzünü (genellikle sanat sineması kanadının) taşraya döndüğü ama bir şekilde de o kentten yoğunlaşan ve o kentin nüvesinin arandığı bir taşırayı merkezine yönelten bir sinema olmuştur. Yine de ağırlıklı olarak İstanbul değişmez bir karakter olarak Türk sinemasında yer almaya başlamıştır. 1996'da küskün Türk sineması seyircisini tekrar sinema salonlarına döndüren Yavuz Turgul'un yönetmenliğini yaptığı *Eşkriya* ile birlikte yeni bir Türk sineması deneyimi ve yeni bir sinema anlatısı görülmektedir. *Eşkriya* filminde Şener Şen'in canlandırdığı Baran, Tarlabası'na girdiğinde, daracık grift sokaklarda başı döner. O başının döndüğü İstanbul, artık Yeşilçam'ın sevimli mahalleleri ya da köşklerinden çok uzak bambaşka bir yer olmuştur.

Zeynep Tül Akbal *Zaman ve Mekân* adlı çalışmasında Türk sinemasında İstanbul'un mekân olarak anlatı inşası içerisindeki yerini tartışırken İstanbul'u bilişsel bir içerikten çok ahlaki ve ideolojik bir simgeye dönüşmüş olarak anlatır. Ona göre, modernleşmenin maddi olanakları ve geleneğin terk edilmesinin tedirgin edici hali İstanbul üzerinden gündeme getirilmiştir. Bütün bu gerilimlere rağmen seksenli yılların sonuna dek sinemada söylem, hep kırsal alandan İstanbul'a doğrudur. Doksanlı yıllara kadar Haydarpaşa Garı'nda başlayan umuda ve kente yolculuğun yönü, doksanlı yıllarda belirsizleşmiş ve değişmiştir. Modernleşmenin içine girdiği belirgin bunalım ve risk ortamı, pazarın Batı'ya açılması ile sinema sektörünü daha büyük bir bunalıma sokmuştur. Batı'da üretilen filmlerin teknik ve ekonomik gücü ile rekabet edemeyen yönetmen ve yapımcılar İstanbul'un karanlık ve polisiye yönüne odaklanmış ya da dışarıya doğru yönelmek zorunda kalmıştır. İstanbul'a yönelik söylem, Batı'dan gelen söylem karşısında sönük kalmış, İstanbul taşralaşmıştır (Akt. Aydoğan, 2017, s. 96).

İstanbul, tüm bu donelerle çoklu anlamlar ve kavramlar üreten bir metropole dönüştüğü için Türk sinemasında bir karakter olarak da anlatı düzleminde çok farklılaşmıştır. Yeşilçam'ın o yekpare İstanbul'u artık yoktur. Farklı alt kültürler yaratan kent mekânı bu öznelere sinemasal anlatının da merkezine taşımıştır. Doğal olarak sinema da bu toplumsal dönüşümle birlikte hareket etmiştir. Özellikle de gerek üretim koşulları gerek gösterim ağının değişimi, değişen stilistik-tematik unsurlar ve yeni bir sinemacı kuşağının dahil olması ile sinema tarihçileri tarafından Yeni Türk Sineması olarak

beliren bir dönemin başlangıcını ifade etmektedir (Atam, 2011). 1996'dan sonra *Eşkiya* ile birlikte başlatılan ve günümüze kadar getirilen bu süreçte öncelikli olarak popüler sinema kanadı ve sanat sineması kanadında ilerleyen bir sinemanın da olduğunun altını çizmek gerekmektedir. Bu ayrıştırmanın dayanağını oluşturan en temel yöntem sosyolojik film eleştirisidir. Sosyolojik film eleştirisi; filmin gerçek kültürel niteliğini ortaya çıkarmak için kullanılan en temel yaklaşımdır. Sinema sosyolojisi alanında çalışan sosyologların tanıdığı bu önem doğrultusunda, sosyolojik eleştiri yaklaşımı film eleştirmeninin bir filmi çekildiği tarihsel dönemin sosyolojik ortamını ve koşullarını göz önüne alarak daha bütünlüklü bir biçimde açıklayabilmesine yardımcı olmaktadır. Sosyolojinin gelişimine paralel bir biçimde gelişen sosyolojik inceleme yöntemleri, sosyal yapı içindeki öğelerle filmlerin içerikleri arasındaki ilişkileri inceleyerek sosyal yapının çözümlenmesinde dikkate değer düşünceler öne sürmektedirler (Özden, 2004, s.155). Sosyolojik eleştiri yapabilmek için; gerçek, temsil, inşa etme, alegori, toplum, ritüeller, mit, gelenek, kültürel değerler, küreselleşme, kapitalizm, kötülük, şiddet, kitle, aile, gündelik hayat, yaşam biçimi, değer kavramı, kimlik, toplumsal roller, kültürlenme, cinsiyet, stereotip, önyargı, öteki, ikili zıtlık, sınıf, faşizm, oryantalizm, modernizm, postmodernizm gibi birçok yaklaşımın da dahil olduğu çoklu bakışa ihtiyaç duyulmaktadır (Kabadayı, 2018, s.54). Özellikle bu çalışmanın ana odağında yer alan kozmopolit bir kent olarak İstanbul anlatılarındaki dönüşüm, sosyolojik film eleştirisinin temel kavramları olmadan gerek tematik gerekse imgesel olarak anlaşılabilir.

Bu kavramlar doğrultusunda Yeni Türk sinemasının hitap ettiği izleyici kitlesinin mevcut konumlanışı da ayrı bir sosyolojik veri olarak durmaktadır. Yeni Türk Sineması'nın geniş izleyiciye ulaşan popüler kanadı, İstanbul'u daha kozmopolit ama bir taraftan da alt kültür olarak altı çizili ve karikatürleştirerek ele almayı tercih etmişken; sanat sineması kanadı periferiye dayadığı anlatısını suçla bulanmış, kirli bir şehir perspektifinden tasvir etmiştir. Bu noktada Yeni Türk Sineması'nı popüler sinema ve sanat sineması olarak bölmekten ziyade sosyoekonomik ve ayrıştırma temsilleri açısından bölmenin sinemasal üretimleri de anlamayı kolaylaştıracağı aşikârdır. Çünkü sanat sinemasının yüzü daha çok taşraya dönük olduğu için kent temsilleri açısından doğru ve yeterli bir okuma alanı olmayacaktır. Sosyolojik eleştirinin temel prensipleri doğrultusunda çalışmayı ortaya koyarken, bir kent imgesi olarak İstanbul'un temelinde *Beyaz Yakalının İstanbul'u* ile *Alt Kültürün İstanbul'u* olmak üzere iki anlatı düzeyinde ele almak ve de böyle bir şablonlaştırma yapmak okumayı kolaylaştıracaktır.

YENİ TÜRK SİNEMASI'NDA İSTANBULUN SİNEMASAL BİR MEKÂN OLARAK AYRIMI			
Beyaz Yakalının İstanbul'u		Alt Kültürün İstanbul'u	
Romantik Komedilerin Mekânı (Plazalar)	İssiz Adamın Mekânı olarak Sofistike İstanbul (Gümüşsuyu-Cihangir Sakini)	Komedi Serilerinin Mekânı (Recep İvedik'in Güngöreni)	Suç Filmlerinin Mekânı
	Sanat Sineması	Popüler Sinema	Sanat Sineması
			Popüler Sinema

Tablo.1: Yeni Türk Sinemasında İstanbulun Sinemasal Bir Mekân Olarak Ayrımı

1.1 Sinemada Beyaz Yakalının İstanbul'u

Yeni Türk sinemasında sosyo-ekonomik olarak bölündüğünde bir grup filmde; AVM'lerde dolaşan, rezidanslarda oturan sosyoekonomik olarak beyaz yakalı olarak tanımlananların İstanbul'u görülmektedir. Diğer taraftan modern kent mimarisinin dışında Cihangir, Beyoğlu gibi daha entelektüel ve orta üst sınıf bir camianın içinde bulunduğu, sosyoekonomik açıdan rahat, butik yaşamların olduğu seçkin bir İstanbul'u da görmek mümkündür. Kent ve seçkinleştirme üzerine çalışan sosyologlar Savage ve Warde kent mekânlarının sosyoekonomik sınıflar açısından ayrıştırılmasını, eski mevcudiyetin yenilenmek suretiyle farklı sosyoekonomik sınıflara tahsisini seçkinleştirme olarak kavramsallaştırır. Onlara göre; yüksek sosyal statüdeki grupların alt gelir grubundakilere ait yerleşim merkezlerini ele geçirerek yoğunlaşması, kendi ihtiyaçlarına uygun yeni yerel hizmetleri devreye sokmaları, kendi estetik beğenilerine uygun yapılaşma ve buna uygun yaşam tarzına sahip kişilerle birarada yaşamaya dayalı gruplaşmalar seçkinleştirme

sürecini gerçekleştirir (Savage ve Warde, 1993). Nil Uzun da İstanbul'un seçkinleştirme alanlarından biri olarak gördüğü Cihangir semti üzerinden böyle bir kavramsallaştırmayı kullanır. Uzun'a göre Cihangir Beyoğlu'ndaki değişim dalgasından etkilenir ve sanatçı, yazar, oyuncu, akademisyenler tarafından ayrıcalıklı bir yaşam alanı olarak belirlenir (Uzun, 2022).

Bu anlamda Türk Sineması'nın mekânsal olarak bu tanımların içinde ürettiği ve avm-rezidansmekânlı filmlerin, romantik komedi olarak tanımlanabilecek bir alt türün hakimiyetinde olduğu gözlenmektedir. Romantik komediler Türk sinemasının sadece yakın döneminde tanıştığı bir alt tür değildir. Türk Sineması'nın aslında Ertem Eğilmez'in Arzu film geleneğinden beri görülen (Tarık Akan ve Gülşen Bubikoğlu; Tarık Akan-Necla Nazır; Tarık Akan- Emel Sayın v.b. ikililerin oynadığı filmler) popüler bir alt tür olduğunun altını çizmek gerekir. 2000'li yıllarda Amerikan sinemasının da etkisiyle yeniden salonlarda görülmeye başlamıştır. AVM'lerde alışveriş yapan ve rezidanslarda ya da orta üst mahallelerde oturan, lüks plazalarda çalışarak hayatını sürdüren iyi giyimli genç kadınlar ve orta üst sınıf erkeklerin bir arada olduğu bu romantik komediler 2000'li yılların parlayan türlerinden biri olmuş ve popüler sinemada çok yüksek gişeler elde eden bir sinema üretmiştir. Örneğin; *Aşk Tutulması* (2008, Murat Şeker) *Aşk Geliyorum Demez* (2009, Murat Şeker) *Romantik Komedi Aşk Tadında* (2009, Ketcher) *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* (2013, Erol Özlevi) *Celal ile Ceren* (2013, Togan Gökbakar) *Hadi İnşallah* (Ali Taner Baltacı, 2014) *Patron Mutlu Son İstiyor* (2014, Kıvanç Baruönü) *Sevimli Tehlikeli* (2015, Özcan Deniz) *Bana Masal Anlatma* (2015, Burak Aksak) *Kocan Kadar Konuş* (2015, Kıvanç Baruönü) *Kocan Kadar Konuş: Diriliş* (2016, Kıvanç Baruönü) *Tatlım Tatlım* (2017, Yılmaz Erdoğan) gibi filmler milyonluk hasılatlara ulaşmıştır. İstanbul'un modern yüzü âdeta New York gibi sunulmakta İstanbul'u var eden hiç bir geleneksel dokuya yer verilmemektedir. Bu anlamda modern İstanbul, Yeşilçam'ın köşklere ibaret steril İstanbul'u kadar nezih görünmektedir. Bu görünüm İstanbul'un olmayan bir yanı değildir ama bu plaza yaşamının güzel görüntüleri, beyaz yakalının o pembe hayatı bir yere kadar insanların ilgisini çekmiştir. (Bu çalışmada İstanbul'un sinema mekânındaki imgeleştirilmesi üzerine odaklanılmıştır. Oysa dünya pazarına açılmış olan Türk dizi sektörü İstanbul'un bu elitist bölgelerini kullanmaya ve İstanbul'u bu zengin yüzüyle imgeleştirmeye devam etmektedir.) Hollywood menşeli bu romantik komedi furçası sinemada kısa sürmüş, on yıllık bir periyodun sonunda Yeni Türk Sineması'nın gündeminden çıkmıştır.

Kentin sosyoekonomik açıdan orta ve orta üstü kesimlerinin bulunduğu yerlerde geçen popüler sinema örneklerine Gümüşsuyu Teşvikiye bölgesini anlatan odağına taşıyan *İssız Adam* (2006, Çağan Irmak), *Fakat Müzeyyen Bir Derin Tutku* (2014, Çiğdem Vitrinel) gibi filmler eklenebilir. Bu filmlerin yukarıdaki plaza yaşamının izlerini taşıyan örneklerinden farkı, daha entelektüel arayışları olan sofistike hayatları merkeze almasıdır. Meta ile ilişkileri romantik komedideki lüks hayatların klasik görünümünün dışında lüks olduğu anlaşılmayan daha ince zevklerle kurulmuş hayatlara odaklanmıştır. Popüler sinema örneklerinin dışında kentin daha eğitilmiş ve sosyoekonomik açıdan daha müreffeh bölgeleri de sanat sineması filmlerin mekânı olarak İstanbul'u sunmuşlardır. Örneğin Zeki Demirkubuz'un *C Blok'u*, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak'ı*, bir yanıyla Seren Yüce'nin *Çoğunluk'u*, Semih Kaplanoğlu'nun *Bağlılık Aslı'sı* gibi çeşitlendirilebilecek örnekler orta sınıf mekânı olarak İstanbul'u kullanmışlardır.

1.2 Sinemada Alt Kültürün İstanbul'u

Alt Kültür kavramı; ulusal kültür içerisinde; sınıf etnik köken, bölge ve kırsal bölge veya kent sakinliği, dini inanç gibi öğelere ayrılabilen toplumsal koşulların birleşiminden oluşan ama bir araya geldiklerinde o birey üzerinde bütüncül bir etkisi olan işlevsel bir bütün oluşturan alt bölüm olarak ifade edilmiştir (Akt. Jenks, 2007, s.22). Alt kültürler daha geniş nitelikteki kültürden ayrıdır yalnız o kültürün sembolleri değerleri ve inançlarını ödül alırlar ve genellikle çarpıtır abartı veya tersine çevirirler. Alt kültür kavramı sapkınlık sosyolojisinde bilhassa gençlik kültürleri ile ilgili araştırmalarda geniş çaplı olarak kullanılmaktadır (Marshall, 1999 s.16,17). Alt kültür grupları bu anlamda ortak hareket edebilme güdüsü olan, ortak mekân paylaşımı ve ortak beğeni ve eylemde bulunabilen gruplardır. Yeni Türk sineması da bu alt kültür gruplarının çeşitliliğinden tematik olarak çok fazla beslenmektedir. Yeni Türk sineması alt kültür anlatılarını çoğu kez kent periferilerini bizzat deneyimleyen yeni kuşak sinemacıların yakın gözlemleriyle de çok fazla kullanmıştır. Burada sinema tarihi açısından bir tasnif yapılırsa, 2000'li yıllarla birlikte alt kültür anlatıları ve doğal olarak İstanbul periferileri, popüler sinema kanadında komedilerin odağı olurken; sanat sineması kanadında ise suçun odağı olarak yer almıştır. Yeni Türk sinemasının alt kültürle olan ilişkisi ya komedinin mekânı olarak belirlenmiş ya da suçun mekânı olarak

periferiler anlatının merkezinde kalmıştır. İki anlatı tarafı açısından da İstanbul, derin bir ayrıştırma ve ötekileştirme mekânı olarak Türk sinemasını zenginleştirmiştir.

Popüler sinemayı besleyen kent mekânları, aslında kentin ekonomik açıdan modern görünümüne sunan bölgelerinden çok, periferinin anlatı çeşitliliğine dayanan yapısı ile daha çok akıllarda kalmıştır. Burada az önce bahsedilen romantik komedilere de öncülük eden en önemli katalizörü oluşturur. Türkiye’de tür olarak Yeşilçam’dan beri komedi türü, en sevilen ve ticari olarak da en başarılı tür olmuştur. Yeşilçam komedilerinin tarihsel gelişimine bakıldığında aslında ilk romantik komedilerin kent mekânı olarak periferi değil, boğaz kıyısındaki köşkler, yalılar gibi İstanbul’u İstanbul yapan mekânlarda çekilmeye başlanmıştır. (Belgin Doruk, Ayhan Işık ve Sadri Alışık’lı *Küçük Hanım* serileri örnek verilebilir.) Fakat 1970’li yıllarla birlikte özellikle Ertem Eğilmez’in Arzu film ekolü ile birlikte küçük insanların semt yaşamı ve dayanışma anlatıları, seyircinin büyük ilgisini çekmiştir (Sayıcı, 2015). Burada görülen İstanbul; periferi değil, ekonomik açıdan alt gelirli merkezdaki mahalle yaşamını sergilemektedir. Kent henüz varoşlaşmamıştır ve en az bir kuşak kentle ilişkili olan alt sınıf insanların bu mahalle yaşamı anlatılarının önemli bir motifi olarak ortaya çıkar. Türk sinema tarihinde aile filmleri ya da aile komedileri olarak geçen bu ekolün yakın dönem temsilcisi Yılmaz Erdoğan’dır. Erdoğan’ın aile teması geçmişin onurlu ve namuslu işçi ‘Yaşar Usta’ karakterinin izlerini taşımaz. Artık kentin oyunlarına ayak uyduran, mümkünse kendisi de bu oyunun parçası olmaya teşne *Organize İşler* çeviren bir dayanışma ve mahalleli ruhu vardır. İşte, 2000’ler komedileri artık varoşlaşmasını tamamlamış bir İstanbul’u, suç mekânı mesken tutmuştur. İstanbul, popüler sinemada artık Arzu film ekolünün saf temiz insanların değil; oportünist, pragmatik, görgüsüz ve güvenilmez insanların mekânıdır. Zeynep Tül Akbal Süalp ; Sinema ve politika bağlamında oluşturduğu metni *Yabanıl, Dışarıklı ve Lümpen “Hiçlik” Kutsamaları*’nda toplumun politik olarak sınıf bilincini yitirdiği, bunun dışında bireyci ve bencil bir bakışla topluma ilişki geliştirdiğini savunur. Sinemanın da yansıması olarak bu hiçlik olgusunu sıklıkla kutsayan anlatıları yücelttiğini söyler (Süalp, 2009). Süalp’in yabanıl ve dışarıklı bulduğu bu alt kültür anlatıları gerek apolitik motivasyonla ortaya çıksın gerekse mevcut kent gerçekliğinin gündelik hayatının yansıması olarak kabul edilsin Yeni Türk sineması içerisinde türsel bir geçişlilikle hızla genişlemiştir.

2000’li yılların komedileri denilince, 2008 yılında ilki vizyona giren *Recep İvedik* serisi akıllara gelmektedir. Şahan Gökbakar’ın televizyon programında tutan bir parodi figüründen türettiği bu karakter, aslında kentle bütünlük bir figürdür. *Recep İvedik* dahası bir alt kültür ikonu olarak ortaya çıkar ve bu nedenle de çokça sevilir. Çok ilginçtir ki Recep İvedik kaba saba, kendi hayatı konusunda bencil, başkalarının özgürlüklerine saygı duymayan ve kent normlarına uyum göstermeyen bir tiptir. İstanbul içerisinde yere tüküren, çöp atan, komşusuna bağırarak, toplumun nezaket kurallarından çok uzak bir figürdür. İzleyici Recep İvedik’in nereli olduğunu, nerede oturduğunu bilir: Recep İvedik Güngören’lidir. Güngören’li olmanın altını çizerek bunun ayrıcalıklı olduğunu vurgular ve bunu kullanır. Alt kültüre ait olmak ve o ait olduğu yerde kendisini korunaklı hissetmek aslında diğer filmlerde de görülen bir şeydir. Örneğin *Recep İvedik 3’te*, Recep, bir iş görüşmesi yapar, Tuzla’ya gitmesi gerekir. İşveren adamla kaba saba konuşur ve tartışır. Recep İvedik: “Sıkıysa Güngören’e gel” der. Bu noktada Güngören, İstanbul’un korkulacak bir mekânı olarak kodlanmaktadır. Recep İvedik 3’te Güngören’den o kadar çok bahsedilince Güngören meclisi Recep İvedik’i hemşerilikten atar. “Böyle kaba saba bir adam, kendisini Güngören’li ilan edemez bu bizim ilçemize hakarettir. Biz Recep İvedik’i Güngörenli’likten atıyoruz” denir (haberturk.com, 2022). *Recep İvedik’in* bir mekânı tanımlamadaki ve kategorize etmedeki gücü ilçe meclisini rahatsız eder. Ama geniş kitlelere ulaşan bir film karakterinin de pekiştirdiği bir alt kültür mekânı olarak resmedilen Güngören’i ve Güngören’in imajını değiştirmez. Dahası Recep İvedik’in canlandırılan ve yaratan Şahan Gökbakar’ın tepkisi de *gerekirse* Recep’i alır başka yere taşırız, Güngörenliler canını sıkmasını şeklinde olur. Çünkü Recep İvedik bir alt kültür ikonu ve Recep İvedik’in taşındığında ayrıksı durmayacağı pek çok İstanbul periferisi mevcuttur.

Türk sinemasının böyle seri olarak popülerleşen ve geniş seyirci kitlesine ulaşan başka bir komedi filmi serisi ise Murat Şeker’in yönetmenliğini yaptığı 2010’da başlayan *Çakallarla Dans*’tır. O da İstanbul’un bir başka alt kültür mekânı Fikirtepe’yi ön plana çıkarır. Fikirtepe, sosyoekonomik anlamda orta ve üst sınıfa ait olan Kadıköy’ün aslında alt kültür alanıdır. İnternette filmle ilgili basit bir tarama yapıldığında *Çakallarla Dans*’ın öne çıkan repliği “This is Fikirtepe”dir. Burası Fikirtepe, buradan farklı türlü çıkarırsın, burada olaylar başka türlü ilerler dahası işler. Kadıköy’de olduğu gibi yürümez mesajı açıktır. Tıpkı Recep İvedik’in Güngören’i gibidir. Buralarda daha birincil ilişkilerin geliştiği, insanların suça biraz daha teşne olduğu, dahası insanların kendi işlerini -yani kanun ya da hukukun değil de bizzat kendilerinin-hallettikleri mekânlar olarak yansıdığı yerlerdir. Yeni sinema, İstanbul’u böyle çok parçalı olarak okur. Sonuçta; sinema

artık İstanbul'u o kadar parçalamıştır ki İstanbul'da yaşamayan izleyici için Güngören'in ve Fikirtepe'nin bir anlamı vardır ve bunlar çok yüksek gişe hasılatı elde eden filmlerin de altını çizdiği gerçeklikler olarak da izleyicinin algı dünyasında sağlam birer anlam üretir hale gelmiştir. Dolayısıyla bu filmler İstanbul'u çok geniş kitlelere (doğru ya da yanlış) öğreten ve tanıtan filmler olarak sinema tarihinde yerini almıştır.

2. VESİKALI ŞEHİRDEN SABIKALI ŞEHİRE: SUÇUN İSTANBUL'U

Popüler sinemanın İstanbul'u bir ayırıştırma mekânı olarak sunmaya başladığı bu dönemin en önemli üretimlerinin, sanat sineması alanından geldiğinin altını çizmek gerekiyor. Evet popüler sinema özellikle de komediler, şehrin alt kültür karakterlerini karikatürize ederek anlatının merkezine taşıdılar; fakat diğer yandan özellikle de sanat sineması İstanbul'u gerçek alt kültürlerin mekânı olarak anlatıya dahil etmeyi tercih etti. Burada geçmişin romantize şehri artık suçun başkentine dönmüş, kimsenin arzularının merkezi olmayan açık bir suç ortamına evrilmiştir.

Suç ve kent ilişkisine sosyolojik olarak bakıldığında alt kültür ve suç ilişkisinin birbirinden bağımsız olarak ilerlemediği görülecektir. Kent ve suç ilişkisinde birey, zenginlik ve servetin kaynağı olarak gördüğü kent mekânında sosyal olarak daha az kontrol edilmesi ile suça daha yakın durmasını kolaylaştırır. Kalabalıklar içerisinde suç cazip hale gelir. (Karasu, 2012) Dahası birey sosyal ilişkilerinin tamamını geçirdiği bir mekânda sürekli suç ile karşı karşıya kalmaktadır. Doğal olarak da suçun olağanlaştırılması da söz konusudur. (Çalışkan, 2022) Buradaki suç, kent ve sinema arasındaki en yerinde benzetmeyi belki de Yeni Sinema'nın ilk on yılı içinden bakılırsa Feride Çiçekoğlu getirmiştir. Feride Çiçekoğlu, *Vesikalı Şehir* kitabında özellikle 2006'ya kadar Yeni Türk Sineması'nın özelliklerini İstanbul'u bir karakter olarak oturttuğu merkezden, çok farklı bir imgeleştirme ile tartışır. Ona göre; İstanbul'un sinemasal suretine kimliğini veren bir imge vardır ve bu imge vesikalı olma hali, yani fahişeliktir. Zaten Ömer Lütfi Akad'ın zamansız filmi *Vesikalı Yarım*'in kült bir İstanbul filmi olmasını da şehrin imgesiyle Sabiha'nın çehresini Türkan Şoray'da buluşturmasından kaynaklandığını ileri sürer. *Vesikalı Yarım* filminin şehirli kadınla fahişeliği özdeşleştiren temasını başka filmlerde aradıkça bu imgenin, şehrin metropole dönüştüğü maceranın, eskiden kapitalistleşme, şimdilerde modernleşme denilen sürecin sinemadaki yansıması olarak da okunabileceğini ekler (Çiçekoğlu, 2006, s. 17-18). İstanbul yeni sinemanın ilk 10 yılında yani sabikalı şehir olmadan önce vesikalı şehirdir. Son 15-20 yıldır tamamen sabikalı bir şehir karakteri olarak öykü evreninin merkezinde yer alır. Feride Çiçekoğlu, aslında eskinin o zürafa sokakta devlet eliyle satılan kadınlar yerine artık her bir mahallesinde her bir parçasında kendisini satılığa çıkarmış bir şehir vardır, der. İzleyici artık İstanbul'u yekpare olarak değil, her bir parçasını satılmış bir kadın gibi düşeriz diye devam eder (Çiçekoğlu, 2006, s. 17-18). Özellikle de ilk dönem filmlerde, Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* filminde görülen kadın karakterler böyledir. O şehir tekinsizdir ve güvenilmezdir. Erkek dünyasında bir anlamı vardır ve yine aslında değişen bir şey olmaz. Sadece şehir, o vesikalı kadından artık suçlu bir insana dönüşmüştür. Tamamen sabikalı, bu sefer her suçu işleyen tekinsiz cinsiyetsiz bir imgedir.

Popüler sinemadan örnek vermek gerekirse; Yılmaz Erdoğan'ın *Organize İşler* serisiyle popüler sinema ve popüler kültür üzerinden kent okunmaya başlanabilir. Sinemasal açıdan *Organize İşler*'in giriş sekansında çok güzel bir helikopter çekimiyle izleyici kentle tanıştırılır. İstanbul boğazi, şahane bir ışık, günbatımı, köprü üzerinden kayan kamera ile şehre gerçek ötesi bir görüntü yönetimi ile bakılır. Daha sonra kamera tarihi dokuyu geçer ve gökdelenlerin üzerinden dışa doğru açılır. Sonra bir anda gecekondular, periferi ve suç grupları ortaya çıkar. Bu arada fondaki o güzelliğin üzerine Yılmaz Erdoğan, diegetik olmayan ses akışıyla, radyodan geldiği anlaşılan haberler okutur: Haberlerde; "gasp ve hırsızlık çetesi kendi mıntikasına gelen gasp ve hırsızlık çetesini dövdü, ağır bir şekilde yaraladı. Polis olaya müdahale edemedi." Fonda sürekli bir suç, hırsızlık, gasp haberi duyulur. Bu yeni sinemanın, aslında Feride Çiçekoğlu'nun vesikalı şehrinin nasıl sabikalı şehre dönüştüğünün adım adım yansımasını gösteren en önemli kanıt niteliğindedir. Komediler bunu biraz yumuşatır, izleyiciye sempatik gösterir. Kentin suçluya dönüştüğü bu yüzünü karikatürize edip belki de bu kadar da olmaz denilecek kadar mizahla donatıp sevimsileştirir. Diğer taraftan özellikle 2000 sonrasında ilk filmini çeken yönetmenler kenti bu kadar masum görmezler. Yeni sinema ve yeni yönetmenler zaten periferiden gelen ve orayı çok iyi deneyimleyen, içinden çıktıkları o alt kültürü çok iyi bilen insanlardır. Dolayısıyla da *Suçun İstanbul*'unu çok iyi anlatabilen filmler yapmaya başlamışlardır. İzleyici bunları o İstanbul'u, o yekpare olmayan, Haydar Paşa'dan girildiğinde yenilebileceği düşünülen, bütün olmayan İstanbul'u alt kültür gruplarının mekânları olarak görmeye başlar.

Şehrin suça teşneliği aslında Yeni Türk Sineması'nın mihenk taşı Yavuz Turgul'un çektiği *Eşkiya* filminde açıkça ortaya konulmuştur. Şener Şen'in karakterleştirdiği eşkiya Baran, o şehrin kenar mahallelerinde büyümüş, suçla yoğrulmuş bir karakterdir. Baran'ın yürüdüğü ya da bildiği o yolu yeni sinemanın masum olmayan çocukları da bolca deneyimlemiştir. Örneğin şehrin rant mahallelerinde kentsel dönüşüm adı altında mafya-müteahhit- bürokrasi çarkından nasiplenme arzusu ile yanıp tutuşan karakterleri merkeze alan filmler; *Kara Köpekler Havlarken (2009)*, *Çekmeköy Underground (2014)*, *Başka Semtin Çocukları (2008)* ve *Hayaletler (2020)* gibi gençlik gruplarının alt kültür filmleri bu suç ortaklığına ilişkin derin bir analiz sunar. İzleyicinin bu filmlerde gördüğü ortak alt kültür motifi olan çatıda güvercin yetiştiren umut dolu gençlerin çıkışa giden yolun, suçun içinden geçtiğine olan inançlarıdır. Onlar ne mafyayı ne de bozulmuş rüşvetçi bürokrasiyi eleştirir. Onlar bu kavradan çilesini çektikleri mekânların diyetini ya da haracını almadan gitmeyeceklerini haykırır. Suçun içinden bir şekilde sıyrılmaya çalışan; ama kolay yoldan para kazanmaya çalışan bu gençlerin öykülerindeki İstanbul uslanmayan bir sabıkalıdır. Filmler ayrıca izleyiciye suça teşne olan bu kent periferisinin, kendi kanunları olduğu ve bu kanunlarının ne kadar sert ne kadar zalim olduğunu ve oradan çıkmanın hiç de kolay olmadığını gösterir. Artık o komedi filmlerindeki gibi dayanışılan mahallelerin olmadığını, o mahallelinin birbirini sırtından bıçakladığını ve her şeyin tek bir metayla yani parayla çözüldüğü; hiçbir ahlakın, dini normun kalmadığı bir toplumsal alt yapıdan bahseder. Mehmet Bahadır Er'in 2009 yılı yapımı *Kara Köpekler Havlarken'in* kült sahnesinde çatıda güvercin yetiştiren iki arkadaşın gökyüzünde süzülen güvercinlerine bakarkenki masumiyetleri, dostlukları ve ortak hayallerinin, filmin sonunda mahallelerine yapılacak AVM'nin rant pazarlığından kendilerine düşecek payı bölüşmemek arzusuyla kabusu dönüşmesi verilir. O masum olduğu düşündürülen genç adam, arkadaşını tam da sırtından bıçaklamaktan çekinmez ve kentin karanlığında kaybolur gider. Buralardaki alt kültür de suça ortak olan, kirli parayı birlikte bulmanın getirdiği bir dayanışma ruhunun alt kültürüdür. Ama görüldüğü gibi İstanbul tekinsizliğin, sırtından bıçaklamanın adeta legalize edildiği bir bataklıktır. Bunun dışında izleyicinin o gördüğü mahalle kültürüne ilişkin dayanışma ruhu, artık para hırsıyla yanıp tutuşan bir talan ruhudur. Bu patern yeni sinema tarafından her seferinde kanon gibi tekrarlanır.

Osman Silah Yürekli'nin 2022 yılı yapımı *The Bağcılar* filmi de kentin suça teşne, hukuksuzluğun kol gezdiği meşhur semti Bağcılar'ı anlatının merkezine taşır. Bağcılar semti bir karakter olarak öykü evrenindeki yerini alırken tüm izleyenler için Bağcılar semti, her türlü suçun açıkça görünür olduğu, burada yaşamının İstanbul'un diğer yerlerine göre daha az korunaklı, daha az güvenli olduğuna dair bir tipleştirme olarak oldukça net bir imaj çizer. *The Bağcılar* filminde görülen; burada bir devlet yok, burada bir polis yok burada güç kimdeyse kanun odur, ana fikri vardır. Yeni Türk Sinemasının politik kanadına bakıldığında ise Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk*, Mahsun Kırmızıgül'ün *Güneşi Gördüm* ya da Handan İpekçi'nin ucundan da olsa gösterdiği *Büyük Adam Küçük Aşk'ın* priferisi bir parça da gri, politik ve umutsuzdur. Bu filmlerdeki periferi politik olarak ötekinin mekânı olarak kurgulanmıştır. Politik ötekilerin dayanışma mekânı olarak sunulan İstanbul'un bu politik gettolari; griliğin, bürokratik ötekiliğin merkezidir. Bireyler buraya ait olmayı arzulamaz. Aidiyet, politik ağırlığın altında ezilmiş kimliklerden kurtulmayı gerektirir. Örneğin Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde hayatını hep İstanbul'un merkezinde orta sınıf mahallelerde deneyimlemiş emekli bir hâkimi bile korkutan bir gettoya taşıyan gri anlatı, İstanbul'un hiç görmek istenmeyen imgeleriyle izleyiciyi yüzleştirir. Hatta yönetmen o imgeyi filmin bütünü içerisinde o kadar az gösterir ki hakimin kısa süreli yolculuğunda küçük kızı o periferiye bırakmayı vicdanına yediremeyeceği kadar kötü resmeder. Aynı politik grilikle bezenmiş periferiye ilişkin imajınasyona Yeşim Ustaoglu ve Mahsun Kırmızıgül de sadık kalır.

Yukarıdaki filmler kadar sert politik söylev üzerine inşa edilmemiş olsalar da ciddi ideolojik eleştiri barındıran Seren Yüce'nin *Çoğunluk* ve Çiğdem Vitriyel'in *Geriye Kalan* filmleri İstanbul'u sosyoekonomik açıdan karşılaştırmalı olarak sunar. *Çoğunluk* filminde ana tema; milliyetçilik, muafazakarlık, erillik üzerine kuruludur. Fakat anlatının merkezindeki orta üst sınıf müteahhit bir babanın oğlu olan genç kahramanın periferideki genç bir kadına âşık olma durumu paradoksal olarak öyküyü çıkmaza sokar. Çünkü bu durum aileyi çok rahatsız eder. Film bu anlamda kentin orta üst sınıf mahallesindekiler ve metayla ilişkilerini; periferinin tekinsiz ve politik ötekileri ile kıyaslar. Örneğin evin genç oğlu Mertkan'ın babasının arabasının sevdiği kızın kenar mahallesinde bir yere koyarken düşünmesi -ki koyduktan sonra arabanın aynasının vurularak kırılması- bu tekinsizliği perçinler. Çünkü orası güvensiz, tekinsiz bir yer ve o kız da tekinsiz ve güvenilmez bir kızdır. İstanbul bir karakter olarak öykü evreninin ortasında hemen bir ayrışma mekânı olarak yer alır. Ortada iki ana karakter varsa İstanbul kendisini öykünün bir yerine yerleştirip anlam üretimine başlamış olur. Gösterilen imgeden izleyici kent dokusundan olayların gidişatına ilişkin bir fikir sahibi olmaya başlar. İstanbul'un neoliberalizmin getirdiği bu keskin sosyo-ekonomik ayrışması yeni Türk sinemasının ana örüntüsü haline gelmiş durumdadır. Tam da

bu noktada Çiğdem Vitrinel'in *Geriye Kalan'daki* Zekeriyaköy vurgusu da oldukça önemlidir. Filmin iki ana karakteri farklı sosyoekonomik sınıftaki kadınlardır. Birisi sekreterlik yaparak hayatını kazanmakta ve küçük bir kenar semtte yaşamaktadır. Diğer karakter zengin bir doktorun karısıdır. Hayata ilişkin tüm beklentisi orta üst sınıfın yaşadığı Zekeriyaköy'de güzel bir evde oturmakta. Zekeriyaköy tüm film boyunca ana karakter tarafından o kadar çok tekrarlanır ki, ana karakteri suça yönlendiren, hayatının ait olması gereken İstanbul'un simgesi haline dönüşmesi yadırganmaz. Anlatının sonunda da sınıf atlamanın ve zenginliğin mekânı Zekeriyaköy'deki villanın uçuşan perdeleriyle öykü sonlanır.

2000'lerden itibaren sinema perspektifinden gözlenen İstanbul, gerçekten hiçbir şekilde romantize edilmeyen, suçun ön plana çıktığı ve kaçılması gereken bir yer olarak ortaya konmuştur. Bu anlamda değişmez bir ana karakter olarak sıkça İstanbul görülür ve artık tiplleşmiş durumdadır. İstanbul'un bir periferisinin imgesi görüldüğü zaman, oradaki dokuya ve temaya ilişkin hemen bir fikir elde edebilir hale gelmiştir. Burada gelişecek hikâye mafyatik ve suça dönük, dayanışmanın bir şekilde erozyona uğrayacağı ikili bir yapı olarak çoktan kurgulanmış olur. Neoliberalizmin en bariz ve en saf görüldüğü yer olarak izleyici tarafından okunmaya başlar. Bu anlamda İstanbul gerçekten de sinemasal olarak suçun başkenti bir karafilm mekânıymişçasına 2000'lere damgasını vurur.

Bu dönemde neoliberalizmin en sert öykülerinden birini kent mekânın acımasız periferilerini de gözler önüne seren Erdem Tepegöz'ün *Zerre* filminde tanıklık edilir. Aslında *Zerre* filmi Yeşilçam'ın *Sultan*'ı kadar acımasız ve zalim rant kavgalarını çalışan emekçi kesimler açısından yeniden sergilerken daha sert bir imajın yaratır (Şentürk, 2016). Örneğin Kartal Tibet'in yönettiği *Sultan*'ın çamurlu gecekonduşundan çıkıp kent merkezindeki şımarık bir kadına hizmet ediyor oluşu Yeşilçam'ın kendi naifliği ve Türkan Şoray'ın fantastik cismaniliğinde daha katlanır imgeler üretirken; *Zerre* çok sert bir anlatının odağı olur. İstanbul artık suçla dolup taşmış insanlar sömürülmek için istifler hâlinde Gebze'ye götürülmeye başlanmıştır. Yeni sinema fazlasıyla erkeklerin kendi kaderlerine ağıt yaktıkları bir sinemaya dönüştüğü için sömürünün kadınların perspektifinden okunduğu nadir örneklerle karşılaşmaktadır. Burada özellikle kadınların kent periferilerinde neoliberal sömürü içerisinde nasıl kullanıldıkları ve sömürüldükleri konusunda İstanbul'u daha da katlanılmaz bir şehir olarak sunmaktadır.

3. SONUÇ

Sinemasal bir kent olarak düşünülüğünde geniş bir plato olarak İstanbul'un varlığını devam ettirdiği aşikârdır. 1996'dan günümüze kadar Yeni Türk Sinema, bir kent mekânı olarak bazen Adana'yı, çok nadir İzmir'i, bazen Ankara'yı gösterir ama neredeyse bütün sinemasal mekânların tek bir alanı olarak yıkıcı bir üstünlükle İstanbul'u kullanır. Yirmibeş yıllık bir tarihe bakıldığında bu üstünlük İstanbul'u âdetâ bir karakter olarak Türk sinemasının merkezinde tutmaya da devam etmektedir. Ayrıca Türk sinemasının sadece anlatı düzeyinde değil, aynı zamanda üretim araçlarıyla birlikte İstanbul'dan ibaret olduğu gerçeği görmezden gelinemez. Üretim araçları, yapım şirketleri dahası sektörün tüm unsurlarının İstanbul'da olması da İstanbul'u çoğu anlatının merkezine koyan ticari bir unsur olmaktadır (Suner, 2006, s. 217).

Yeni Türk sinemasında görüldüğü üzere İstanbul'u tıpkı Yeşilçam sinemasında olduğu gibi anlatı odağının merkezine taşımış; fakat Yeşilçam sinemasından farklı olarak onu sosyal bir ayrıştırma mekânı olarak kullanmıştır. Gerek popüler sinema gerekse sanat sineması için İstanbul, artık sabıkalı ve suça teşne bir kent olarak imgeleştirilmiş ve bu imgenin ötesine geçen romantik komedi gibi film furyalarında yarattığı imajı oldukça kısa ömürlü olmuştur.

Batı'da üretilen filmlerin teknik ve ekonomik gücü ile rekabet edemeyen yönetmen ve yapımcılar İstanbul'un karanlık ve polisiye yönüne odaklanmış olması belki de alt kültür anlatılarının Yeni Türk Sineması içerisinde kapladığı alanı oldukça genişletmiştir. Bu çalışmada da hem popüler sinema kanadı hem de sanat sineması kanadında bu karanlık alt kültür anlatılarının hakimiyeti söz konusudur. Doğal olarak da İstanbul'un, suçun başkenti olarak anlatı çeşitliliğini türler arası geçişliliği de kullanarak daha da çoğalttığı görülmüştür.

Çalışma boyunca ele alınan örneklerden de anlaşılacağı gibi İstanbul, Yeşilçam'ın köşkler ile merkezin kenar mahallelerinin anlatıldığı döneminden farklı olarak sosyoekonomik iki boyutluluğu çoktan aşmış çok katmanlı ve çok boyutlu kent okumaları ortaya çıkartmıştır. Yeşilçam sinemasının yekpare olarak kötücüllediği İstanbul artık kötülüğün, suçun, karmaşanın derecelendirildiği farklı farklı İstanbul'dan bahseder hale gelmiştir. Bu anlamda oldukça geniş bir ayrıştırma mekânı olmuştur. Yukarıda tartışılan pek çok film örneği göstermiştir ki İstanbul sadece karmaşanın

değil aynı zamanda ekonomik, politik ve kültürel olarak pek çok ayrıştırmanın mekanıdır. Bu anlamda Yeni Türk Sineması İstanbul'u bir kent mekânı olarak sunmanın çok ötesinde alegorik olarak bölünmüş bir karakter gibi anlatisinin odağında tutmuştur.

Mehmet Öztürk'ün 2008 tarihli *Sine-Masal Kentler* adlı çalışmasında İstanbul için "Her şeye rağmen (zira bu kentten hemen hemen herkes sızlanır, ama neredeyse hiç kimse ondan vazgeçemediği gibi, Türkiye'deki hemen herkesin yaşamak istediği bir yer, sönmeyen hayallerin şehridir" der. Hatta Jean Baudrillard'ın New York için söylediği "Başardım yaşıyorum sözünün bu şehre daha çok yakıştığını da savunur. Ama günün sonunda İstanbul kocaman bir hayal kırıklığıdır" diye noktalar (Akt.Öztürk, 2008, s. 439). Türk sineması için artık bir umudun değil keşmekeşin, kötülüğün, tekinsizliğin öznesi haline gelmiş yeni bir İstanbul vardır.

Kaynakça

Aksak, B. (Yönetmen). (2015). *Bana Masal Anlatma* [Film]. BKM.

Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.

Aydoğan, D. (2017) *Küreselleşme, Bunalım ve Türk Sinemasında İstanbul İmgesi*. International Congress of Management, Economy and Policy Proceedings Book.

Baltacı, A. T. (Yönetmen). (2014). *Hadi İnşallah* [Film]. 25 film.

Baruönü, K. (Yönetmen). (2014). *Patron Mutlu Son İstiyor* [Film]. BKM.

Baruönü, K. (Yönetmen). (2015). *Kocan Kadar Konuş* [Film]. BKM.

Baruönü, K. (Yönetmen). (2016). *Kocan Kadar Konuş: Diriliş* [Film]. BKM.

Çalışkan, A. (2022). Kentlerde Suç ve Suç Verileri Üzerinden Bir Analiz. *Dert Yükü Mekânlar*, Ed. Kaya, G., İstanbul: Nika

Çiçekoğlu, F. (2014). *Vesikalı Şehir*, İstanbul: Metis.

Deniz, Ö. (Yönetmen). (2015). *Sevimli Tehlikeli* [Film]. Avşar Film. Dnz Film.

Gökulu, G. (2010). Kent Güvenliği Kentleşme ve Suç ilişkisi. *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 24(1),209-229.

Er, M.B. (Yönetmen). (2009). *Kara Köpekler Havlarken* [Film]. Karakırmızı Film.

Erdoğan, Y. (Yönetmen). (2009). *Neşeli Hayat* [Film]. BKM.

Erdoğan, Y. (Yönetmen). (2017). *Tatlım Tatlım* [Film]. BKM.

Erdoğan, Y. (Yönetmen). (2008). *Organize İşler* [Film]. BKM.

Gökbakar, T. (Yönetmen). (2008-2019). *Recep İvedik* [Film]. Özen-Aksoy-Çamaşırhane.

- Gökbakar, T. (Yönetmen). (2013). *Celal ile Ceren* [Film]. Çamaşırhane.
- Jenks, C. (2006). Alt kültür, Çev. N. Demirkol, İstanbul: Ayrıntı.
- Irmak, Ç. (Yönetmen). (2006). *İssiz Adam* [Film]. Most Production.
- Kabadayı, L. (2018). Film eleştirisi. İstanbul: Ayrıntı.
- Ketche. (Yönetmen). (2009). *Romantik Komedi Aşk Tadında* [Film]. Boyut Film.
- Marshall, G. (1999). Sosyoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Özlevi, E. (Yönetmen). (2013). *Romantik Komedi 2: Bekarlığa Veda* [Film]. Boyut Film.
- Özden, Z. (2004). Film Eleştirisi. Ankara: İmge.
- Öztürk, M. (2008). Sinematografik Kentler Mekânlar. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Savage, M. Ve Warde, A. (1993). Urban Sociology, Capitalism and Modernity. London: Macmillan International Higher Education.
- Sayıcı F. (2015) "Türk Sinemasında Arzu Film Ekolü ve Önemi." *Film Arası*. 52, 24-27.
- Süalp, Z. T. A. (2009). "Yabancı, Dışarıklı ve Lümpen "Hiçlik" Kutsamaları seyrelmiş toplumsallık ve yükselen faşizan hallerin "post"lar zamanı..." *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VIII: Sinema ve Politika*, İstanbul: Bağlam
- Suner, Asuman. (2006). Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis
- Şeker, M. (Yönetmen). (2008). *Aşk Tutulması* [Film]. Sugar Film.
- Şeker, M. (Yönetmen). (2008). *Çakallarla Dans* [Film]. Sugar Film.
- Şeker, M. (Yönetmen). (2009). *Aşk Geliyorum Demez* [Film]. Sugar Film.
- Şentürk, B. (2016) "Derdi Başından Aşkın Kadınlar: Sultan'dan Zerre'ye Türk Sinemasında Kenardaki Kadının Dönüşümü " *Fe Dergi* 8, no. 2 (2016), 149-169.
- Tepegöz, E. (Yönetmen). (2012). *Zerre* [Film]. Kule Film.
- Tibet, K. (Yönetmen). (1978). *Sultan* [Film]. Arzu Film.
- Turgul, Y. (Yönetmen). (1996). *Eşkuya* [Film]. Filmacass.
- Uzun, N. (2022). Kentte Seçkinleştirmenin İstanbul Halleri, *Dert Yükü Mekânlar*, Ed. Kaya, G., İstanbul: Nika

Vitrinel, Ç. (Yönetmen). (2014). *Fakat Müzeyyen Bir Derin Tutku* [Film]. Firuz Film.

Vitrinel, Ç. (Yönetmen). (2012). *Geriye Kalan* [Film]. Firuz Film.

Yüce, S. (Yönetmen). (2006). *Çoğunluk* [Film]. Yeni Sinemacılar.

Yürekli, O.S. (Yönetmen). (2022). *The Bağcılar* [Film]. Yakamoz Prodüksiyon.

İnternet Kaynakları

Haberturk.com (2010). *Recep İvedik'i Hemşerilikten Attılar* Habertürk.com 1Temmuz 2022 tarihinde <https://www.haberturk.com/yasam/haber/207365-recep-ivediki-hemsehrilikten-attilar> adresinden erişildi.

Turan B. (14.07.2020) Varoşum,Varoşsun,Varoş. Sozcu.com. <https://www.sozcu.com.tr/2020/yazarlar/pinar-turan/varosum-varossun-varos-5642365/> adresinden erişildi.

Araştırma

MANİSA İLİ KULA İLÇESİ'NDE YAŞAYAN BOZKURT AİLESİNE AİT KEÇE YAYGININ ETNOGRAFİK OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ

ETNOGRAPHIC EVALUATION OF THE FLOOR FELT OF BOZKURT FAMILY LIVING IN KULA DISTRICT OF MANİSA

Dr. Öğr. Üyesi Hilal Bozkurt, *Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, hilal_bozkurt@yahoo.com, ORCID ID: 0000-0002-9886-1233*

Öz

Keçe, Türk toplumlarında önemli yer tutan geleneksel bir el sanatıdır. Tarih boyunca Türklerin konar-göçer bir yaşam sürmeleri ile kültürler arası aktarım sağlanmıştır. Sıcaklığı ve soğukluğu geçirmeyen ve oldukça doğal olan yapısı ile günlük kullanımda çok fazla tercih edilmiştir. Bozkurt Ailesi de üzerinde yöreye ait geleneksel motiflerin yer aldığı keçe yer yaygısını kendi gündelik yaşamlarında kullanmak üzere Kula'da bulunan keçecilerden almıştır. Oldukça uzun bir süre kullanılan ve yaşanmışlık izleri barındıran keçe yer yaygısı, Emine Bozkurt'un vefatından sonra oğluna kalmıştır. Bu çalışmada geleneksel el sanatlarımız içinde farklı bir yere sahip olan ve kendine özgü bir üretim şekliyle elde edilen keçe yer yaygısı renk ve motif özellikleri bakımından incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Ayrıca Bozkurt Ailesine ait diğer keçeler, yazma oyları ve kilimler de incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Kültür, Kula, Tekstil, Keçe, El Sanatları*

Abstract

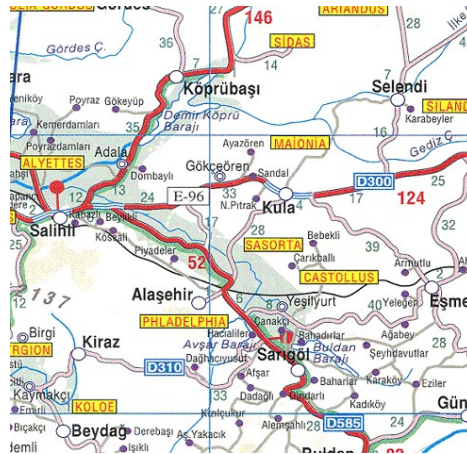
Felt is a traditional handcraft that has a prominent role in Turkish societies. Its intercultural transfer has been ensured thanks to the nomadic lifestyle that Turks have adopted throughout history. It has been preferred a lot in daily life due to its heat and cold resistant and natural texture. The Bozkurt Family took the felt ground cloth, which has traditional motifs belonging to the region, from the felt makers in Kula to use it in their daily life. Following the demise of Emine Bozkurt, the felt ground cloth which had long been used and carried traces of experiences was inherited by her son. In this study, the felt ground cloth, that was produced with an original style and which has a distinct place among our traditional production of handcrafts, was analysed and evaluated in terms of its colour and motif features. In addition, other felts, laces and rugs belonging to the Bozkurt Family were also examined.

Key Words: *Culture, Kula, Textile, Felt, Handcrafts*

1. GİRİŞ

Tarih boyunca basit araç gereçlerle yapılmış olan el sanatları ürünleri sanayileşme ve toplumsal yaşamda meydana gelen değişimler sonucu giderek unutulmaya ve yok olmaya başlamıştır. Üretildiği bölgenin, yörenin kültürünü yansıtan el sanatları, önceleri maddi karşılığı olmadan, çeyizlik ürünler ya da günlük kullanım eşyası olarak üretilirken, günümüzde estetik bir kaygı ile hediyeelik ve turistik amaçlı üretilen ürünler şeklinde karşımıza

çıkılmaktadır. Bunun yanı sıra el sanatı ürünlerinin sürdürülebilir olması da en az üretilmesi kadar önem taşımaktadır. El sanatları konusunda zengin bir kültürel geçmişe sahip olan Manisa İli Kula İlçesi'nde birçok sanat dalı önemini kaybetmişken çömlek yapımı, demircilik, dericilik, saraçlık, bakırcılık halıcılık, keçecilik gibi el sanatları halen varlığını sürdürmektedir. Kula ilçe merkezinde bulunan arastalarda yer alan atölyelerde, ilçenin geleneksel değerleri olarak kabul edilen bu el sanatlarıyla ilgili üretimler yapılmaktadır. Kullanılan hammaddeleri birbirinden farklı olsa da özellikle kendine özgü renk, motif ve desen özellikleriyle çömler, bakırları, halıları, keçeleri ön plana çıkmaktadır. Ayrıca seccade şeklinde dokunan halıları ile adını duyuran, birbirinden farklı ve özgün isimlere sahip (Gemili, Kuşlu Kula Halısı vb. gibi) Kula halıları da Türk kültürü içerisinde yer almaktadır (Aygar ve Etikan, 2014: 4). Bu kültürel birikimiyle pek çok geleneksel el sanatını ve ustasını, sınırları içerisinde barındıran Kula ilçesi, Manisa'nın Uşak tarafında ve İzmir- Ankara karayolu üzerinde bulunmaktadır. İzmir'den 147 km uzaklıktaki Kula, etrafı alçak tepelerle çevrili volkanik bir arazi üzerine kurulmuştur. Kula ilçesi, şehrin ismiyle bütünleşmiş doğal güzellikleri ve kendine özgü bir geleneğe sahip olan tarihi Kula evlerinin yer aldığı mimari yapısı ile oldukça farklı ve özgün yerleşim yerlerinden biridir (Anonim, 2020; Bozkurt, 2010:5).



Görüntü 1: Kula ilçe haritası
Anonim, 2017

Keçenin ilk kez nerede üretildiği ve kullanıldığı net olarak bilinmemekle birlikte farklı kaynaklarda keçenin Bronz Çağı'ndan önce de kullanıldığı ifade edilmiştir. Yapılan pek çok bilimsel araştırmada keçenin ilk tekstil örneği olduğu konusunda fikir birliği bulunmaktadır. Doğayla iç içe yaşayan insanoğlunun hem doğaya karşı vermiş olduğu mücadelenin bir parçası hem de en gözde kullanım araçlarından biri olduğu da bilinmektedir. Konar göçer toplumlarla kullanım alanı bulan keçe, yerleşik yaşamda da oldukça önemlidir. Noin Ula'da yapılan kazılarda ortaya çıkan applike işlemeli keçeler, keçe sanatının köklü bir geçmişe sahip olduğunu da göstermektedir. (Seyirci ve Topbaş 1999: 577, Kazar, 2001: 6).

Geçmişten günümüze Türkler keçeyi, giyim eşyası kullanırken aynı zamanda barınma alanlarında da yer vermişlerdir. Bu da keçe sanatına verilen önemi gözler önüne sermiştir. Özellikle Türklerin hayvancılıkla uğraşması keçenin üretilmesi ve kullanılması için uygun koşulları da beraberinde getirmiştir (Keçeci 2019: 19). Orta Asya'daki Türk topluluklarından biri olan Hunlar da keçe çizmeler giymiş, keregü adı verilen ahşap iskelet sistemine sahip çadırlarını keçeyle kaplamışlardır. Konar göçer yaşamda kendileri için özel bir alan olan çadırların dış kısmında kullandıkları keçeleri, çadırın içini döşerken de kullanmışlardır. Ayrıca göç ederken araba üzerine yerleştirmiş oldukları keçe çadırlar ev özelliği de göstermiştir Bunun yanı sıra özellikle gök rengindeki keçeleri çadırların kubbesinde kullanarak kutsallığından yararlanmışlardır. Göktürklerde Kağanın tahta çıkış törenlerinde kullanılan keçeler aynı zamanda kağanın ya da hükümdarın ölümünden sonra o kişiyi tasvir etme amaçlı kukla olarak kullanılmıştır. Börk, çarık, çizme gibi keçeden yapılmış giyim eşyaları da Göktürk döneminde kullanılmıştır. Uygurlar döneminde de o döneme özgü keçeden yapılmış şapkaların varlığına rastlanmıştır (Yalçinkaya 2009: 8, Çağlı 2009:8, Ögel 1985: 203). Konar göçer ve yerleşik olarak hayatına devam eden Selçuklularda ise keçeden yapılmış eyer örtüleri, börtler ve farklı giyim eşyaları yer almıştır. Tepme keçe yöntemi ile üretilmiş kepenekler, soğuktan koruması için başlık eklenerek kullanılmıştır (Sevinç, 2015: 5). Anadolu Selçukluları zamanında önemli bir keçe merkezi olan Konya'da keçecilik hamamlarda sürdürülerek günümüze kadar ulaşmıştır. Mevlâna Müzesinde bulunan keçe seccade ve külâhlar bunu desteklemektedir (Begic, 1999: 8). Osmanlı Döneminde kavuk ya da serpuş adlı baş giyiminde keçeğe yer verilmiştir. Biçimlerine göre külâh, kılansuva, üsküf, bört, kallavi, takke, fes gibi isimler

alan kavuklar yüksek rütbeli kişiler tarafından kullanılmıştır. Halk ise keçeden yapılmış külahlarını yemeni ya da abani adı verilen kumaşlarla sarmışlardır (Çağıl, 2009: 39). Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılması ve şapka inkılabının gelmesiyle birlikte keçeden yapılmış başlıkların kullanımı azalmıştır. Makineleşmenin de insan hayatına dahil olması ve göçlerin artması ile yaşam koşullarının değişmesi de keçeden yapılmış ürünlere olan ihtiyacın azalmasına neden olmuştur (Begić, 2014: 4)

Keçe üretimi eskiye dayandığı için günümüzde de tepme keçe yöntemi kullanılarak keçe ürünler üretilmektedir. Yünler ayakla ya da tepme tezgahında tepilmektedir. Tepme keçe olarak bilinen bu sanat günümüzde farklı kesimler tarafından yapılmaktadır (Sarı, 1987: 239). Tepme keçeden elde edilen ürünler hem desenli hem de desensiz bir şekilde üretilmektedir. Desenli keçelerin imalatında, desensiz üretilen keçelerle aynı işlem sırası takip edilmektedir (Dağdeviren, 2022: 23). Ülkemizde önemli bir yere sahip olan keçecilik Afyonkarahisar, Şanlıurfa, Konya, Tire, Kahramanmaraş vb. gibi illerimizde halen yapılmaktadır. Değişen koşullara direnerek bu mesleği sürdürmeye çalışan birçok usta ve zanaatkar bulunmaktadır (Başaran ve Çolak, 2011: 159).

Küçük Kurt 2011 yılında yapmış olduğu çalışmasında, geleneksel sanatlarımızdan biri olan keçeciliğin kullanımının azalmasına rağmen, akademisyen ya da sanatçılar tarafından canlandırılmasının da oldukça dikkat çekici olduğunu belirtmektedir. Bu da keçenin kullanımının farklı boyutlara taşınmasına dolayısıyla da keçe ile ilgilenen kişilerin artmasına yol açmıştır. Ayrıca keçe sanatının kendine has özelliklerini koruyup yozlaşmasının önüne geçmek ve yeni boyutlar kazandırmak gelecek nesillere ulaşması açısından oldukça önemlidir (Keçeci 2019: 19).

Günümüzde Kula ilçe merkezinde tepme keçe yöntemi ile keçe üretimi yapan iki adet atölye bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi Ahmet Sandallıoğlu'na ait olan keçe atölyesi iken diğeri ise Sadık Karabulut'a ait atölyedir. Her iki atölye de yörenin ve civardaki yerleşim yerlerinin keçe ihtiyacını karşılaması bakımından önemlidir. Keçeci Sadık Karabulut geleneksel olarak sürdürdüğü bu mesleği, karın doyuran bir iş olarak görmenin yanı sıra sanatsal olarak üretim yapmaya olanak tanıyan geniş bir alan olarak görmektedir. Keçeciliği küçük yaşlarda babası Halil Karabulut'tan öğrenerek kendi çocuklarına da okul haricinde kalan zamanlarda bu mesleği öğretmektedir. İşini de aşını da bu eşsiz sanattan kazandığını ifade eden keçe ustası Sadık Karabulut, üç kuşaktır (babası, kendisi ve oğlu) keçe ile uğraştıklarını da belirtmektedir. Sadık Karabulut, Kula'da Ekin pazarı mevkiinde bulunan atölyesinde üst katta yünleri ve ürettiği keçeleri depolarken alt katta üretimini gerçekleştirmektedir (Begić, 2017: 160,162).



Görüntü 2: Sadık Karabulut ve babası Halil Karabulut atölyelerinde çalışırken
Bozkurt, 2010

Görüntü 3: Üç kuşak keçeciler: Sadık Karabulut ve oğlu ile babası Halil Karabulut
Bozkurt, 2010

Sadık Usta, özellikle hem ustası hem de babası olan Halil Karabulut'tan almış olduğu mesleki görgü ve donanım ile ilçede var olan ve yıllarca kullanılmış olan yıldız, selvi, gül, lale, su, kazayağı, yarım ay, dal, kafes, zincir, kiremit-yıldız vb. gibi motiflere kendi üretmiş olduğu keçe ürünlerinde de yer vermektedir. Keçe, günlük kullanım eşyası olmanın yanı sıra sanayide de kullanılmıştır. Ancak son zamanlarda sanayide kullanılan keçelerin yerini sentetik keçeler almıştır. Manisa ili Kula İlçesi'nde ise, eyer keçesi (ter keçesi), at keçesi- belleme, bebek keçesi, kepenek keçesi, keçe külah, ayakkabı keçesi ve yaygı (taban) keçesi gibi çeşitli keçe ürünler üretilmektedir. Eyer keçesi hayvanın terini emmesi için semerin iç kısmına bitişik olarak üretilmektedir. Ter keçesi ise düz ya da desenli olarak ve "T" şeklinde üretilerek doğrudan hayvanın sırt kısmına konularak kullanılmaktadır. Bebek keçeleri kundak, battaniye olarak değerlendirilmekte ve üzerinde bebekler için üretildiğini gösteren bir lale motifi yer almaktadır. Bu lale motifi bebeğin baş kısmının oraya geleceğini göstermektedir. Aynı zamanda bebek keçeleri üzerine "Maşallah" yazısı da yazılmaktadır. Kırsal kesimin tarlada çalışırken kışları daha çok tercih ettiği keçe külahlar şapka ya da başlık yerine kullanılmaktadır. Çobanlık yapan kişilerin arazide, yazın sıcaklığında ya da kışın soğukunda hayvan

otlatırken kullanmak için tercih ettiği kepenekler krem renkli yün kullanılarak diz altına gelecek şekilde üretilmektedir. Kepeneğin önü boydan boya açık olmakla birlikte alt kısım kesilmeden bırakılmaktadır. Burada amaç kolsuz olarak üretilen ve omuza atılarak giyilen kepenek keçesinin yürürken ön kısmının açılmamasıdır. Ayrıca yağış olması durumunda giyilmesi için üçgen şeklinde şapkası da bulunmakta ve göğüs kısmında ay ve yıldız motifi yer almaktadır. Ayakkabı keçeleri ise ayakkabıların iç kısmında kullanılmak üzere üretilen ve ayakkabı tabanlığı olarak kullanılan keçelerdir. Yaklaşık 1 ya da 2 metre, desenli ya da desensiz olarak üretilen keçe yer yaygıları geçmişte çadırlarda kullanıldığı gibi günümüzde de kırsal kesimin, yazları kendi tarlalarında kurmuş oldukları ev, çadır ya da çardaklarda halı kilim gibi kullanılmaktadır ya da soğuktan koruması için bu dokumaların alt kısmına serilmektedir (Bozkurt, 2010:33,34). İnsanlar, çeşitli işlemlerin yer aldığı keçe yüzeyleri, gündelik yaşamda bütün ihtiyaçlarını karşıladıkları mekânları kendi zevk ve statülerine uygun süslemelerini de yaptıkları çadırlarında kullanmışlardır. Geometrik, sembolik, bitkisel vb. süslemelerden oluşan motiflerin yer aldığı keçeler, çadırlarda iç mekân mefruşatı olarak kullanılırken aynı zamanda dönemin sanat anlayışına da uygunluk göstermiştir (Erengül, 2019: 43).



Görüntü 4: Eyer keçesi
Bozkurt, 2007

Görüntü 5: At keçesi- belleme
Bozkurt, 2007



Görüntü 6: Bebek keçesi
Bozkurt, 2007

Görüntü 7: Keçe külah
Bozkurt, 2007



Görüntü 8-9: Kepenek keçesi
Bozkurt, 2022



Görüntü 10: Ayakkabı keçesi
Bozkurt, 2007

Görüntü 11: Yaygı (taban) keçesi
Bozkurt, 2022

Keçeden üretilen yer yaygıları yörede özellikle önem taşımaktadır. Sıcaklığı ve soğukluğu geçirmeyen, sağlıklı, doğal yapısı sebebiyle oldukça fazla tercih edilmiştir. Dolayısıyla eskiye nazaran keçe üretimi yapan atölyelerin giderek azalmasından dolayı daha önceden üretilmiş ürünlerin kıymeti büyüktür. Manisa İli Kula İlçesi Bebekli Köyünde yaşayan aile büyüklerinden kendilerine kalan kilim, yazma oyası ve keçe ürünlerin 60 yılı aşkın bir süredir Bozkurt Ailesinin elinde olduğu bilinmektedir. Yöresel motifleri yansıttığı düşünüldüğünde var olanı korumak ve kayıt altına almak adına yöreye özgü motiflerle dokunmuş olan kilimler, üretilmiş yazma oyaları ve çeşitli keçe ürünler değerlendirilerek Bozkurt Ailesinin mevcut koleksiyonu arasında bulunan yer yaygısı bu çalışmada incelenmek üzere seçilmiştir. Koleksiyonda yer alan diğer keçe yer yaygıları incelendiğinde kırmızı, yeşil, mavi, kahverengi, turuncu, krem gibi renklerin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca bu keçelerde genellikle yıldız, sığır sidiği, selvi, lale, su, kazayağı, dal, kafes, zincir gibi motifler kullanılırken bazılarında ay ve yıldız motifleri bir arada yer almaktadır. Keçe ürünlerin kimisinde sipariş veren kişinin adı, lakabı yazılmaktadır ya da keçeyi üreten usta kendi isminin ilk iki harfini yazmaktadır.



Görüntü 12-13: Üzerine yazı yazılmış keçe örnekleri
Bozkurt, 2022

Keçe ustası kendi ellerini ve adımlarını bir ölçüm aracı olarak kullanmaktadır. Keçe yapımına başlarken önce nakışlama işlemini yapacağı keçe zemini hazırlamaktadır. Tepme keçe yöntemiyle ürettiği keçe zemini, yarım keçeleştirme seviyesine geldiği zaman (yaklaşık 45 dk tepme işleminden sonra) tepme tezgahından çıkartmaktadır. Kendi adımlarını kullanarak keçenin uzunluğunu ölçüp, orta noktasını bulduktan sonra yapacağı desene başlamaktadır. Ortadan kenarlara doğru motif yerleştirmesi yaptığı keçelerin deseninde genellikle yıldız ve lale motifleri göbekte yer almaktadır. Bu motifler yerleştirildikten sonra, dikdörtgen çerçeve içine alınmış bir görüntü oluşmaktadır. Dört kenarı çevreleyen kısımda ise su motifi ya da üçgen biçiminde yerleştirilmiş sığır sidiği adı verilen motifler yer almaktadır. Bazı keçe yer yaygılarında orta kısımda baklava dilimi içerisine yerleştirilmiş lale motifleri yer alırken her baklava diliminin kenar kısımlarında yer yer kafes motifine rastlanmaktadır. Bunların etrafını saran dikdörtgen çerçeveler içinde ise su motifleri kıvrımlı şekilde göze çarpmaktadır. Çoğunlukla krem renk üzerine yeşil, kırmızı, mavi, turuncu, kahverengi gibi renklerin kullanıldığı keçe yer yaygılarının desenlerini oluşturan yapının en dış kısmında sıra sıra yerleştirilmiş üçgenlerin (sığır sidiği motiflerinin) olduğu görülmektedir. Bu da yörede kullanılan diğer motifler gibi ayırt edici bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bazı keçe yer yaygılarında yer alan

motiflerin zemin üzerine yerleştirilmesi kubbe şeklindedir. Motiflerin tekrar eden bir yapıyla yerleştirildiği bu keçelerin kısa kenarlarından birinde desenin düz çizgi şeklinde kapandığı diğer kısa kenardaki desenin ise oval olarak kapandığı görülmektedir. Bu da yörede üretilen keçe yer yaygılarının aynı zamanda namaz kılmak için kullanılan “namazlağ” yani seccade amaçlı üretildiğini de göstermektedir.



Görüntü 14-15-16: Bozkurt Koleksiyonu’ndaki keçe yer yaygılarından bazıları
Bozkurt, 2022



Görüntü 17: Kula ilçesinde üretilen keçelerden bazıları
Bozkurt, 2022



Görüntü 18: Kula ilçesinde üretilen diğer keçe örnekleri
Bozkurt, 2022

Koleksiyonda bulunan kilim dokumalar yörede “çul” olarak adlandırılmakta ve Kula halılarında olduğu gibi yöreye ait motifleri barındırmaktadır. Bu kilimler siyah, kırmızı, turuncu ve krem renkli yün iplikler sıra sıra kullanılarak dokunabildiği gibi bereket, akrep, bukağı gibi motiflere yer verilerek dokunduğu da görülmektedir. Yer yaygısı,

namazlık olarak farklı kullanım amaçları olan çul dokumaların bazıları mor, pembe, sarı gibi daha canlı renklere sahip yün ve orlon iplikler kullanılarak dokunmuştur.



Görüntü 19-20-21-22: Bozkurt Koleksiyonu'ndaki kilim dokumalardan bazıları
Bozkurt, 2022

Birbirinden farklı teknik ve malzeme kullanılarak üretilen oylar, özellikle kadınların süslenme ve süsleme isteğine göre gelişim göstererek her yörede farklı isimlerle bilinmektedir. Genellikle yazma kenarlarında kullanılan oylar, elbiselerin kol ya da göğüs kısımlarında ya da mendillerin uç kısımlarında da yer almaktadır. Genç kızların çeyizi için özel olarak örtünme ve hediye amaçlı üretilen yazmalar kızlar evleninceye kadar sandıklarında saklanmaktadır (Kurt 2020: 371). Bozkurt Aile Koleksiyonunda bulunan yazmalar ise yörede oval yazma, al, tülbent, çember-çenber, namazlık olarak anılmaktadır. Hem gündelik yaşamda hem de gelin olan kızların düğünden hemen sonra kullandığı yazmalar, düğün gününün ertesi sabahı gelini ziyarete gelen kişilere de gelin tarafından hediye edilmektedir. Bu yazmalar çoğu zaman üzüm, papatya, karanfil, lale, çilek, düğme, biber oyası sıçandışi, muska, çarkifelek gibi yöreye özgü isimlerle bilinen oylarla süslenmekte ve bu oylar boncuk, firkete, şiş, mekik ve tiğ kullanılarak yapılmaktadır.



Görüntü 23-24: Bozkurt Koleksiyonu'ndaki yazmalardan bazıları
Bozkurt, 2022

Bu çalışmada da etnografik açıdan belgelendirilmesi amacıyla Manisa İli Kula İlçesi Bebekli Köyü'nde yaşamış olan Bozkurt Ailesi üyelerinden Emine Bozkurt'un yer yaygısı olarak kullanmış olduğu keçe incelenmiştir. Bozkurt Ailesi'nin Bebekli Köyü'ndeki evlerinde bulunan keçe yer yaygısı, düz bir zemine serilerek en ve boy ölçümü yapılmış, renk, motif ve kompozisyon özellikleri bakımından incelenmiştir. Konu ile ilgili araştırma yaparken ilgili kişilere ulaşmak konusunda herhangi bir sorun yaşanmamış, Emine Bozkurt'un oğlu Refik Bozkurt ile 8.12.2020 ve 20.12.2022 tarihlerinde yapılan karşılıklı görüşmelerde elde edilen bilgiler doğrultusunda çalışma içeriği şekillendirilmiştir.



Görüntü 25: Bebekli Köyü'nde yaşamış olan Emine Bozkurt
Bozkurt, 2019

Görüntü 26: Emine Bozkurt'un oğlu emekli öğretmen Refik Bozkurt
Bozkurt, 2018

2. MATERYAL VE YÖNTEM

2.1 Materyal

Bu çalışmanın materyalini, Manisa İli Kula İlçesi Bebekli Köyü'nde yaşamış ancak 2019 yılında vefat etmiş olan Emine Bozkurt'un kullanmış olduğu keçeden yapılmış yer yaygısı ile Bozkurt Aile koleksiyonunda yer alan kilimler, yazma oyları ve bunlara ait fotoğraflar oluşturmaktadır.

2.2 Yöntem

Manisa İli Kula İlçesi Bebekli Köyü'nde yaşamış ancak 14.01.2020 tarihinde vefat etmiş olan Emine Bozkurt'un kullanmış olduğu keçeden yapılmış yer yaygısı ile bilgi toplamak ve fotoğraf çekmek amacıyla 8 Aralık 2020 tarihinde Kula İlçesi ve Bebekli Köyü ziyaret edilmiştir. Emine Bozkurt'un oğlu Emekli Öğretmen Refik Bozkurt ile yapılan görüşmeler sonucunda keçe yer yaygısı hakkında bilgi alınarak ayrıntılı bir şekilde konuyu açıklayabilmek için fotoğraflar çekilmiş ve alınan notlar doğrultusunda (sonradan asıl çizimi yapılmak üzere) kabaca taslak çizimi oluşturulmuştur. Keçe yer yaygısında kullanılan renkler ve desenler dikkate alınarak yapılan çizim doğrultusunda keçe yaygının aslına sadık kalınarak, tepme keçe yöntemiyle üretimi yapılmıştır. Tepme keçe tekniği kullanılarak yün lifleri sabunlu su ile ısı ve basınç etkisinde keçeleştirilmiştir. Üzerinde bulunan desenler ise keçe iğnesi kullanılarak yapıldıktan sonra tekrar sabunlu su ile keçeleştirme işlemi uygulanmıştır.

3. BULGULAR

3.1 Keçe ile İlgili Genel Bilgiler

Tepme keçe tekniği, eskiden keçe ustalarının rulo haline getirilmiş keçeyi hamamda göğüsleriyle dövmeleri ya da yerde ayaklarıyla tepmesiyle ortaya çıkan oldukça eski bir teknik olup, aynı zamanda kişiyi bedenen yoran ağır bir işittir. Ancak günümüzde tepme tezgâhları ve pişirme makineleri ile tepme işlemi yapıldığı için daha pratik bir hal kazanmıştır (Mumcu 2021: 17). 11. yüzyılda göçle birlikte Orta Asya'dan batıya doğru gelen Türkler ile diğer sanat dallarıyla birlikte Anadolu'ya gelerek günümüze kadar ulaşmıştır. Türk topluluklarının yaşamlarında oldukça önemli bir yere sahip olan "keçe" sözcüğü, ilk kez; "kidhiz" adı ile en erken ve en yaygın kullanılan bir Türk kültür deyişi haline gelmiş ve kidiz, kiz, kiiz, kiyiz şeklinde ifade edilmiştir (Ögel, 1985: 177).

Keçe ürünler iklim koşullarına ve yaşam biçimine uygun oluşu ile kışları soğuktan; yazları ise sıcaktan koruması ve nemi içine hapsedmesinden dolayı hem yaygın hem de sağlıklı bir kullanım alanı ortaya koymuştur. Kullanım amacına göre üretilen keçe ürünler oldukça çeşitlidir. Rahat bir kullanımı olan keçeyi, insanlar giyim, günlük eşyalarda ve hayvanlara ait aksesuarlarda kullanmışlardır. Kula ilçesinde üretime devam eden keçe ustaları meydana getirdikleri kompozisyonlarda Kula ilçesinde keçe ustaları tarafından nakışlama olarak bilinen ve ifade edilen işlemi uygulamışlardır. Nakışlama, tepme keçe tekniği kullanılarak farklı renklerde üretilmiş ancak yarım keçeleştirme seviyesinde bırakılarak elde edilmiş keçelerin şeritler şeklinde kesilerek ya da zigzag kesimler yapılarak elde edilmiş bu parçalarla, keçe yüzeyinin desenlendirilmesi işlemidir.



Görüntü 27: Nakışlama işlemi için hazırlanmış keçe şeritler
Bozkurt, 2010

Görüntü 28: Halil Karabulut ve Sadık Karabulut'un yapmış olduğu nakışlama işlemi
Bozkurt, 2010

Keçe sadece kullanım eşyası değildir. Keçe üzerine farklı renklerde keçe yünleri kullanılarak bezemeler yapılmakta ve süs eşyası olarak da kullanılmaktadır. Günümüzde teknolojinin gelişmesiyle keçe yerine kullanılacak ürünlerin artması, keçenin kullanım alanlarının kısıtlamış ve keçeyi neredeyse unutulmuş bir el sanatı haline getirmiştir. Bunun yanı sıra genç kuşakların el sanatlarına olan ilgisinin azalması ve keçenin yapım zorluğu da bunda etkili olmuştur.

Günümüzde tepme keçe veya sanayide (fabrikasyon) üretimi yapılan keçe, keratin içeren deri ürünü çeşitli hayvansal liflerin pullu hücrelerinin alkali ortamda, ısı, nem, basınç ve hareket etkisinde hiç çözünmeyecek şekilde birbirlerine kenetlenmesiyle elde edilen, atkı ve çözgü ipliklerinin yer almadığı yüzeylerdir. (Kaya, 1978: 5).

Derabaşo ve Oyman'ın (2016: 34) yılında yapmış oldukları çalışmalara göre, keçe tepme keçe ve sanayi keçesi olarak iki farklı şekilde üretilmiştir. Ayrıca günlük ya da sanatsal ürünlerin üretiminde de tepme keçe tekniği kullanılmıştır.

Tavaslı (1992), lifi kullanılabilen her hayvanın kılından özel bir şekilde keçe yapılabileceğini, bu keçelerin özel kullanım alanlarına sahip olduklarını belirtirken, günümüzde yalnızca koyun ve kuzu lifleri ile tiftik keçisinin kollarının sabun, su ve ısı ile birlikte oluşturulan alkali ortamda birbirine geçmesiyle keçe yüzeyler yapıldığını ifade etmektedir.

Günümüzde keçe üretimi için gerekli olan yün tarama işlemi elle ya da hallaç makinesiyle yapılmaktadır. Tarama işlemi yapılan bu yünler daha sonrasında bir sedir üzerine enine ve boyuna döşendikten sonra, üstüne sabunlu ılık suyun serpilerek tepme işlemi yapılmaktadır. Daha sonra arasına tahta sopa konularak rulo şeklinde sarılıp elle ya da tepme makinesiyle dövülmesiyle tepme keçe oluşmaktadır (Kondal, 2014, Akt: Derebaşo, 2015).

Tepme keçe tekniği kullanılarak elde edilen keçe yüzeylerin esas hammaddesi deri ürünü hayvansal lifler arasında yer alan ve en eski tekstil elyafı olarak bilinen yün lifidir. Yün lifinin incelik, uzunluk, mukavemet gibi fiziksel özelliklerinden biri olan keçeleşme, kaba karışık yapağlarda, tiftik, merinos, deve yünü vb. keratin yapılı liflerde de görülmektedir. Bu özellik, ipek lifinde ya da bitkisel, madensel ve yapay liflerde bulunmamaktadır (Yıldır, 2015: 23).

Türk kültüründe yer alan geleneksel el sanatları, daima bir değişim ve gelişim göstermektedir. Bunun sebebi ise insanların her geçen gün farklı ihtiyaçlara sahip olması ve bu hayati ihtiyaçlarını karşılamaya çalışmasıdır. Geçmişten beri geleneksel çerçevede yer alan "Keçecilik", bu mesleği kendilerine rehber edinen keçe ustalarının önceki kuşaklardan almış oldukları kültürel birikimler ile, yapmış oldukları ürünlere kendi yorumlarını da katmalarıyla sürdürülebilirliğini sağlamaktadır. Bu sayede işlevsel ürünler de ortaya çıkmaktadır (Begič, 2017:13).

Günümüzde Manisa ili Kula ilçesinde aktif olarak keçe ile uğraşan ve babadan kalma atölyesinde keçe yapımına devam eden Sadık Karabulut'tan alınan bilgilere göre bundan otuz beş sene önce keçecilik yapan yaklaşık yirmi dört esnaf olduğu öğrenilmiştir. Keçecilik de teknolojinin getirdiği yeniliklerden etkilenmiş ve keçe yerine, daha pratik, hafif ve bakımı kolay olan elyaf vb. maddelerden yapılan ürünler kullanılmaya başlanmıştır. Böylece keçe sanatına ve keçeden yapılmış ürünlerin kullanımına olan ilgi azalmıştır. Bu atölyelerde yapılan bu ürünler ise, Kula

ve köylerine; yakın il ve ilçelere satılmaktadır.

3.2 Bozkurt Ailesi ve Keçe Yer Yayığsı Hakkındaki Bilgiler

Manisa İli Kula İlçesi Bebekli Köyü'nde yaşamış ancak 2019 yılında vefat etmiş olan Emine Bozkurt'un kullanmış olduğu keçeden yapılmış yer yayığı, diğer keçe ürünler ve yazma oyaları ile ilgili bilgi toplamak ve fotoğraf çekmek amacıyla 2020 yılı aralık ayı içerisinde Kula İlçesi ve Bebekli Köyü ziyaret edilmiştir.



Görüntü 29: Bebekli Köyü genel görünüm
Anonim, 2022



Görüntü 30: Emine Bozkurt'un Bebekli Köyü'ndeki evi
Bozkurt, 2019

Emine Bozkurt'un oğlu Emekli Öğretmen Refik Bozkurt ile yapılan görüşmeler sonucunda keçe yer yayığı hakkında bilgi alınmıştır. Manisa'nın Kula ilçesi Bebekli Köyü'nde yaşayan, Emine Bozkurt ve eşi H. Hüseyin Bozkurt geçimlerini tarım ve hayvancılıkla sağlamışlardır. Buldukları yörede buğday, arpa, nohut, susam, tütün tarımı ile uğraşırken bir yandan da keçi yetiştirmişlerdir. Aynı zamanda Emine Bozkurt, gençliğinde evinde bulunan halı tezgahında çeyizlik dokumalar da yapmıştır. H. Hüseyin Bozkurt 1992 yılında, Emine Bozkurt ise 14.01.2020 tarihinde vefat etmiştir. Vefatının ardından, evde kullanmış olduğu keçe yer yayığı, üzerindeki meydana gelen deformasyonlar da dikkate alınarak, oğlu tarafından korumaya alınmıştır.

Yaklaşık 65 senelik olduğu bilinen, eni 125 cm boyu ise 200 cm olan keçe yer yayığı, Emine Bozkurt'un eşi H. Hüseyin Bozkurt tarafından Kula İlçesi'nde bulunan keçe atölyelerinin birinden alınmıştır. Geçmişte keçe üretimi yapan atölyeler oldukça fazladır. Ancak günümüzde yalnızca iki adet keçe atölyesi vardır. Emine Bozkurt'un eşi H. Hüseyin Bozkurt'un Kula'da bulunan bir keçe atölyesinden bu keçe yer yayığını aldığı bilinmektedir. Ancak hangi keçe ustasından satın aldığı bilinmemektedir. Koleksiyonda bulunan diğer keçe yer yayıkları gibi aile yadigarı olması, Kula'daki keçe atölyelerinden birinde üretilmiş ve yöreye ait renk- motif özelliklerini yansıtır olması bakımından oldukça önemli olan keçe yer yayığının, yıkama işleminden ve özellikle senelerdir kullanılıyor olmasından dolayı yıpranmış olduğu görülmüştür. Yayığı üzerinde özellikle güve kaynaklı irili ufaklı 15-20 adet delik-yırtık bulunmaktadır. Bu deformasyondan dolayı keçe yer yayığını evinin balkonunun beton zemininde otururken çoğunlukla katlayarak kullandığı için katlama izleri de mevcuttur. Emine Bozkurt, zaman içerisinde meydana gelen bu deliklerin daha fazla büyümesini engellemek ve kullanım süresini uzatmak amacıyla keçe yayığının bazı yerlerinde bulunan deliklere elde dikiş işlemi uygulamıştır. Keçe yayığı üzerinde bu dikiş izlerine rastlanmaktadır. Ayrıca kullanılan renklerde solmalar, motiflerde ise aşınmalar meydana gelmiştir. Dolayısıyla keçe yer yayığındaki desen kompozisyonu net olarak anlaşılmamaktadır. Ancak genel olarak incelendiğinde zeminde krem renkli; nakışlamada ise yörede üretilen diğer keçelerde olduğu gibi kırmızı, kahverengi, yeşil ve turuncu renkli keçe yünlerinin kullanıldığı görülmektedir.



Görüntü 31: Emine Bozkurt'a ait keçe yer yaygısı
Bozkurt, 2020

Kula ilçesinde var olan keçe ustalarıyla görüşüldüğünde ve ürettikleri keçe ürün çeşitlerine bakıldığında bu keçe yer yaygısında kullanılan renk ve motiflerin Kula'da üretilen keçelerle benzer özellik gösterdiği saptanmıştır. Keçe ustasının makasıyla zigzag kesim yaparak birbirini takip eden üçgenleri yüzey üzerine intizamlı bir şekilde yerleştirdiği görülmektedir. Kula keçecileri nakışlama işlemini, kendi el ve ayakları haricinde hiçbir ölçü aracı kullanmadan yapmaktadır. Keçe ustası, öncelikle geleneksel yöntem ile sepki (yün yaymaya yarayan bir çeşit ahşaptan yapılmış el aleti) kullanarak yaymış olduğu yünleri sabunlu su ile tavladıktan sonra bir ruloya sararak tepme tezgahında tepmekte ve nakışlamada kullanılacak olan yüzeyi elde etmektedir. Baltacı 2016 yılında yapmış olduğu tezinde; Kürkçüoğlu (1987)'nin sepki için yapmış olduğu beş ya da altı parmaklı, ele benzeyen, nar ya da ılıgın dallarından yapılarak taranmış yünleri kalıp üzerine düzgün bir şekilde serpmeye yarayan alet tanımını kullanmıştır.



Görüntü 32: Sepki ile yünlerin yayılması
Bozkurt, 2015



Görüntü 33: yünlerin sabunlu su ile tavllanması
Bozkurt, 2010



Görüntü 34: Kalıptaki yünlerin rulo haline getirilmesi
Bozkurt, 2010

Bu tepme işlemi sonrasında yarım keçeleşme seviyesine gelmiş olan keçe yüzey nakışlama işlemi için yere serilerek hazırlanmaktadır. Yarım keçeleşme işlemi yapılmış olan bir yüzey, henüz keçeleşme işlemi tamamlanmadığından, herhangi bir amaç için yüzey üzerine sonradan ilave edilen yünleri bünyesine kabul edebilmektedir. Keçeleşme ise yün ve kıl kökenli hayvansal liflerde görülen bir özellik olup mekanik hareketler ile asidik ortam sağlanarak basınç etkisi ile yün elyafının boyunda ve eninde meydana gelen çekmedir (Karahan ve Mangut, 2011: 122). Nakışlama işlemi, yarım keçeleşme seviyesinden hemen sonra keçe ustasının zevkine göre ya da sipariş verenin isteğine göre yapılarak keçe yüzeye son şekli verildikten sonra tepme tezgahına alınmakta ve tezgâh içine yerleştirilen rulo arasında sarılı ürünler için “pişirme” işlemi yapılmaktadır. Pişirme işlemi son tepme işlemi olarak bilinmekte ve yaklaşık 4-5 saat sürmektedir.



Görüntü 35-36: Yarım keçeleşme seviyesine getirilmiş keçe yüzeyler
Bozkurt, 2010

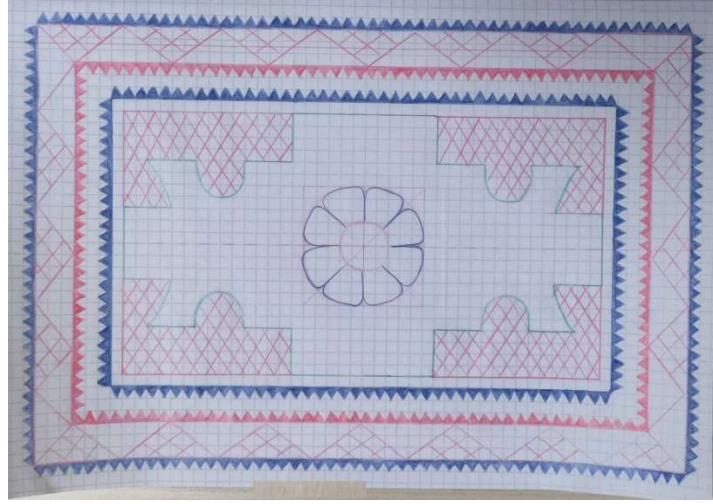


Görüntü 37: Nakışlama işlemi bitmiş keçe yüzey
Bozkurt, 2010



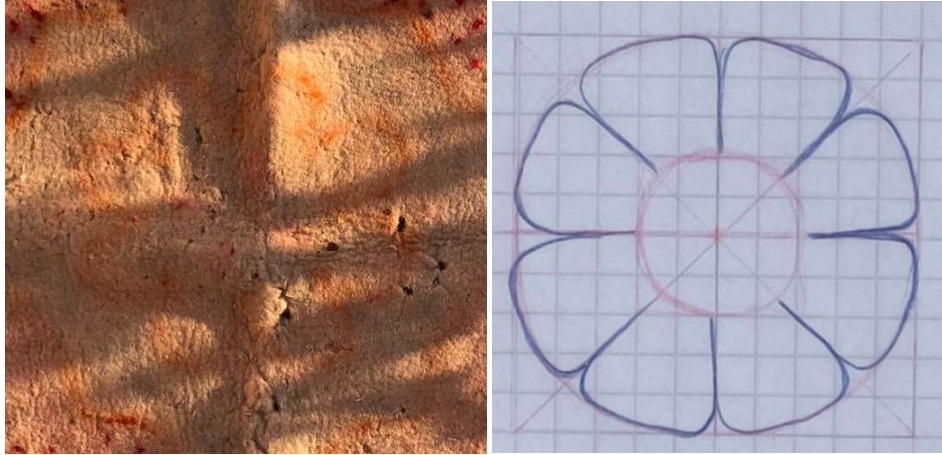
Görüntü 38: Pişirme işlemi için rulo yapılan keçe yüzeyin
tepme tezgahına yerleştirilmesi
Bozkurt, 2010

Emine Bozkurt'a ait keçe yer yaygısı oldukça yıpranmış, desenlemede kullanılan renkler solmuş olmasına rağmen keçe yaygı üzerinde kısmen görünen motifler, renk ve çizgileri açısından incelenerek tüm yüzeyde yer alan desenler kareli kâğıt üzerinde çıkarılarak, bir bütün olarak çizimi yapılmıştır.



Görüntü 39: Keçe yer yaygısı üzerinde yer alan desenin çizimi
Bozkurt, 2020

İlgın 2019 yılında yapmış olduğu tez çalışmasında, rulo, nuno, kordon, shibori, örümcek ağı, harmanlama gibi keçe yapım tekniklerinden bahsetmiştir. Bu bahsedilen keçe yapım teknikleri de tıpkı Kula ilçesindeki keçe ustasının kullanmış olduğu geleneksel yöntem (tepme keçe) ile aynı olmakla birlikte yurt dışında keçe ile ilgilenen sanatçıların vermiş olduğu isimler olarak da bilinmektedir. Bu çalışmada da keçe ustası, kendi zevkine göre bezemeler yaparak geleneksel yöntemle oluşturduğu bu keçe yer yaygısında zemin, krem renkli doğal yün kullanılarak elde edilmiştir. Öncelikli olarak tepme tezgahında yarım keçeleştirme seviyesine getirilerek nakışlamaya hazır hale getirilen zeminin kenar kısımları pevatlama adı verilen işlemle düzeltilmiştir. Pevatlama, yarım keçeleşme seviyesine getirilen keçe yüzey üzerinde yünün az olduğu yerlere yün ilavesinin yapılması, yünün çok olduğu ve kaba görünen yerlerinin ise tokmak ile dövülerek, istenilen yüzeye eşit hale getirilmesi işlemidir. Nakışlamada kullanılacak olan ve daha önceden yarım keçeleştirilerek elde edilen renkli yüzeyler, ince şeritler şeklinde kesilmiş ve zemin üzerine nakışlaması yapılmıştır. Keçe ustası, nakışlama işleminde dikdörtgen şeklinde hazırlamış olduğu yer yaygısının tam ortasına, 35x35 kare içerisinde, göbek motifi olarak da ifade edilen, sekiz yapraklı çiçek motifi yerleştirmiştir.



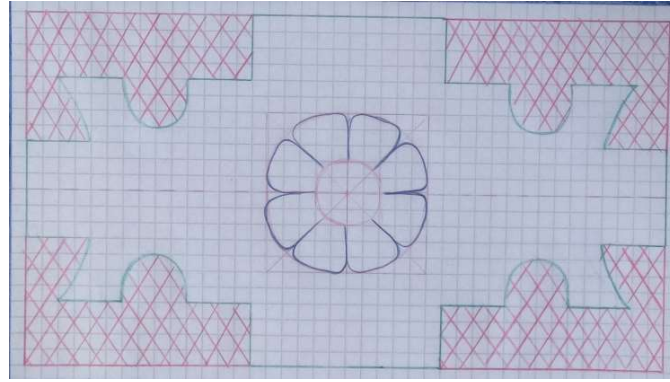
Görüntü 40: Keçe yaygı üzerinde yer alan çiçek motifi
Bozkurt, 2020

Görüntü 41: Keçe yaygı üzerinde yer alan çiçek motifinin çizimi
Bozkurt, 2020

Göbekte kullanılan çiçek motifinin etrafından turuncu renkli şeritler, düz bir çizgi halinde yerleştirilmiştir. Dikdörtgen şeklindeki keçe yaygının köşe kısımlarına gelen yerlerde, bu turuncu çizgilerin girintili çıkıntılı yerleştirilmesiyle oluşan alanda ise nakışlamada kullanılan kırmızı renkli şeritler çapraz şekilde ve üst üste konarak baklava dilimi görüntüsü oluşturulmuştur.



Görüntü 42: Çiçek motifi etrafında yer alan turuncu şeritler ve baklava dilimi görüntüsü
Bozkurt, 2020



Görüntü 43: Çiçek motifi etrafından çizilen düz çizgi ve köşelerde baklava dilimi çizimi
Bozkurt, 2020

Dikdörtgen olarak ilerleyen desende sivri uç kısımlar birbirine bakacak şekilde, kırmızı ve yeşil renkte keçeler üçgen şeklinde kesilerek sıralı bir şekilde yerleştirilmiştir. Onun dışını çevreleyen dikdörtgen bordür içinde yer alan 15'er cm'lik üçgenler ise bir dolu bir boş kalacak şekilde yerleştirilmiş ve dolu olanların iç kısmı, yine renkli şeritler kullanılarak çapraz şekilde döşenerek baklava dilimi görüntüsü verilmiştir. Üçgenlerin taban kısımlarından dışa bakacak şekilde tüm çevrede zigzaglar oluşturulmuştur.



Görüntü 44: Keçe yer yaygısının ½ görünümü
Bozkurt, 2020

Görüntü 45: Keçe yer yaygısının ½ çizimi
Bozkurt, 2020

3.3 Keçe Yer Yayığının Yeniden Üretilmesi

Bozkurt Ailesi'ne ait keçe yer yayığı, uzun süredir kullanılması, yıpranmış görüntüsü, solmuş renklerinin deliklerin ve dikiş izlerinin olması keçe üzerinde yer alan desenin tam olarak anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Bundan dolayı yüzey üzerinde kullanılan desen çizimine göre keçe üzerinde var olan deseni ortaya çıkarmak amacıyla tepme keçe tekniği kullanılarak yeniden üretilmiştir. Geleneksel olarak bilinen ve çoğunlukla tercih edilen keçeleştirme yöntemi tepme keçe (sabunlu su kullanılarak yapılan) ya da dövme keçe tekniği (ıslak keçe tekniği olarak da ifade edilmekte) olarak bilinmesine rağmen günümüzde dikiş iğnelerinden farklı olarak üretilmiş olan, uç kısmında girinti ve çıkıntılar bulunan keçe iğneleri de keçeleştirme işlemine imkân vermektedir. Bu işlemde tepme keçe tekniğinden farklı olarak sabunlu su kullanılmamakta, yün lifi zemin üzerine iğneler yardımıyla yedirilerek yerleştirilmektedir. Keçe iğneler kullanılarak yapılan bu işlem, kuru keçe tekniği ya da iğneli keçe tekniği olarak da ifade edilmektedir. Bu çalışmadaki keçe yer yayığının üretimi için öncelikle krem renkli yün kullanılarak zemin oluşturulmuştur. Zemin oluştururken nakışlamada kullanılacak olan şeritlerin yüzeye tutunup keçeleşebilmesi amacıyla yarım keçeleştirme yapılmıştır. Islak keçe yöntemiyle nakışlamada kullanılacak olan diğer yüzeyler ise yayığı üzerindeki renkler göz önünde bulundurularak oluşturulduktan sonra kurumaya bırakılmıştır. Kuruyan bu keçeler, nakışlamaya uygun bir şekilde kesildikten sonra, desene göre krem renkli zemin üzerine yerleştirilmiş ve nakışlama işlemi yapılmıştır. Nakışlama işlemi hem tepme keçe tekniği hem de keçe iğneleri kullanılarak yapılmıştır. Nakışlaması yapılan keçe, rulo şekline getirilerek tepme işlemi gerçekleştirilmiştir. Yüzey tamamen keçeleştikten sonra duru su ile yıkanarak açık havadar bir ortamda kurumaya bırakılmıştır.



Görüntü 46: Yeniden üretimi devam eden keçe yayığı

Bozkurt, 2020



Görüntü 47: Yeniden üretilmiş keçe yayığı genel görünüm

Bozkurt, 2020

4. SONUÇ

Bu çalışmada Manisa ili Kula İlçesi'ne bağlı Bebekli Köyü'nde yaşayan Emine Bozkurt'a ait keçe yer yayığının renkleri ve üzerinde kullanılan motifleri ile ilgili bilgi verilmiştir. Emine Bozkurt'a ait yer yayığı, Bozkurt Ailesi Koleksiyonuna ait keçe ürünlerden bir tanesi olması, yörenin kültürünü yansıtmaması ve buradaki ustalardan biri tarafından üretilmiş olması bakımından önem taşımaktadır. Kula ilçe merkezindeki keçe atölyeleri ile görüşülerek keçe ustası Sadık Karabulut'tan yörede üretilen keçelerle ilgili bilgiler alınmış ve bu bilgiler doğrultusunda keçe yer yayığının yöredeki atölyelerde üretilen diğer keçe ürünler de göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi yapılmıştır. Geniş bir kullanım alanı olmasına rağmen bu keçe ürünlerin üzerinde, ilçedeki keçe ustalarının kendi atalarından öğrenmiş oldukları temel desenlerin yer aldığı da ortaya çıkmıştır. Çoğunlukla kırmızı, mavi, yeşil, turuncu kahverengi ve krem renklerinin hâkim olduğu keçelerde yıldız, selvi, gül, lale, su, kazayağı, yarım ay, dal, kafes, zincir, kiremit- yıldız gibi motiflerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bazı motiflerin ve şekillerin sıralı olarak tekrar ettiği de görülmüştür. Yeniden üretimi yapılan keçe yer yayığı yörede üretilen diğer ürünlerdeki desenlerle kıyaslandığında onlardan farklı olarak daha sade bir yapıda olduğu ve göbekte çiçek motifinin yer aldığı saptanmıştır. At keçesi, eyer keçesi, bebek keçesi kepenek keçesi, keçe külah, ayakkabı keçesi, yer yayığı yörede üretilen ürün çeşitleri olup farklı bir ürün çeşitliliğinin olmadığı da anlaşılmıştır. Yöredeki keçe ürün taleplerinin aynı olması, farklı bir keçe ürün (ceket, şapka, çanta ayakkabı vb gibi) talebinin olmaması ayrıca farklı ürün üretimi için iş birliği yapacak kurum ve kişilerin olmaması da bu durumda etkili olmuştur.

Kula ilçesinde önceleri sayıca fazla olan atölyelerde at keçesi, bebek keçesi, eyer keçesi, ayakkabı keçesinin yanı sıra özellikle yer yayığı üretilmiş ve ustalar bu keçeleri ilçe merkezine ya da köylere satmışlardır. Ancak zaman

içerisinde atölyelerin sayıca azalmasında çırak yetiştirmek için eleman bulunamaması, geçmişe nazaran ihtiyacın az olması ve dolayısıyla müşteri potansiyelinin de buna paralel olarak azalması, keçeden üretilen ürünlerin günlük kullanımdan uzak olması ya da üretilen ürünlerin günlük kullanıma hitap etmemesi gibi sorunlar etkili olmuştur. Usta- çırak ilişkisine dayanan bir sanat dalı olarak keçeciliğin eskisi kadar rağbet görmemesi, keçe sanatını devam ettirecek kişilerin olmaması da bu sanat dalının devamlılığının azalmasında önemli yer tutmaktadır. Tüm bu sıkıntılar ekonomik yetersizliği de beraberinde getirmiştir.

Bu çalışmada bahsi geçen yer yaygısı ya da benzer keçe ürünlere kültürel mirasın kıymetli birer parçası olmaları gerekçesiyle sahip çıkılmalıdır. Renk, motif, üretim tekniği bakımından bir bütün olarak tüm bu özelliklerin yitirilmeden aktarılması sağlanmalıdır. Bunun için tarihi ve kültürel geçmişi olan el sanatı ürünlerini koruyup sahip çıkarak, gelecek nesillere aktarımının sağlanması amacıyla çağdaş ürünlere dönüştürmek ve sürdürülebilirliğini sağlamak gerekmektedir. El sanatlarının yetenek, yaratıcılık ve tasarım gücüne bağlı olarak çağdaşlaştırılması gerektiği göz önüne alınarak çocukluktan başlayarak yaratıcılık ve tasarım konusunda eğitim içeriklerinin değiştirilmesi ve güncellenmesi gerekmektedir. Ayrıca üniversiteler bünyesinde tekstil el sanatları ve tekstil tasarımı içerikli derslerde öğrencilerin geleneksel el sanatlarımızdan biri olan keçe ve keçeye dair üretim bilgisini edinmeleri ve tasarımlarında keçeye yer vermeleri sağlanmalıdır. Bunun yanı sıra yurt içi ve yurt dışında yapılacak projelerle unutulmaya yüz tutmuş sanat dalları canlandırılarak çağdaş anlamda yorum katacak genç tasarımcılar yetiştirilmelidir.

Kaynakça

Aygar, B. ve Etikan, S. (2014). Kula halıları ve günümüzdeki durumu. Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E, Kasım-Aralık. Sayı:14 ISSN 1308-2698.389-410.

Baltacı, İ. (2016). Şanlıurfa tepme keçeciliğinin yeni tasarımlarda kullanılması. (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurumu Tez Merkezi (447625).

Başaran, F. N. ve Çolak, A. (2011). Keçe ustası Arif Cön. Uluslararası Geleneksel El Sanatı Ustaları Sempozyumu Bildirileri. 13-15 Ekim 2011. Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.

Begic, H. N. (1999). Konya'lı keçe sanatçısı Mehmet Girgiç ve eserleri. (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurumu Tez Merkezi (087330).

Begic, H. N. (2014). Gelenekteki değişim ve keçecilik sanatı. (Doktora Tezi). Yükseköğretim Kurumu Tez Merkezi (380104).

Begic, H.N. (2017). Türk keçecilik sanatı. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. Ankara.

Bozkurt, H. (2010). Manisa ili Kula ilçesi el sanatları. (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurumu Tez Merkezi (297521).

Bozkurt, R. (2020). Sözlü görüşme, Kula, Manisa, (08.12.2020).

Çağlı, N. (2009). Keçe sanatı ve giysiye uyarlanması. (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurumu Tez Merkezi (239367).

Dağdeviren, M. (2022). Isparta yalvaç tepme keçe yaygıları ve uygulamaları. (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurumu Tez Merkezi (730011).

Derebaşo, Z. ve Oyman, N. R. (2016). Geleneksel şırdak keçe tekniği ve uygulamaları. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi. Yıl:4. Sayı:28. s.29-54.

Erengül, Y. (2019). Orta Asya'dan günümüze Türklerde keçeden yapılmış çadır mefruşatı. (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurumu Tez Merkezi (545858).

Ilgın, H. (2019). Dikişsiz keçe giysi tasarım süreçleri. (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurumu Tez Merkezi (598430).

Karabulut, S. (2010). Sözlü görüşme, Ekin Pazarı Mevkii, Kula, Manisa, 25.03.2010).

Karahan, N. ve Mangut, M. (2011). Tekstil lifleri. Ekin Basım Yayın Dağıtım. Bursa.

Kaya, F. (1978). Keçe nedir? Sümerbank Aylık Endüstri ve Kültür Dergisi, Cilt 17, Ankara.

Kazar, M. (2001). Günümüz Konya yöresi (merkez) geleneksel keçe yapımı. (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurumu Tez Merkezi (101818).

Keçeci, H. (2019). Afyonkarahisar keçeciliği ve güncel tasarımlar. (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurumu Tez Merkezi (602230).

Kurt, G. (2020). Yazma sandıkları. Folklor Akademi Dergisi. Cilt:3, Sayı: 4. 364-380.

Küçük Kurt, Ü. (2011). Afyonkarahisar'lı keçeye gönül veren bir usta "Ahmet Yaşar Kocataş". Uluslararası Geleneksel El Sanatı Ustaları Sempozyumu Bildirileri. 13-15 Ekim 2011. Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.

Kürkçüoğlu, A.C. (1987). Şanlıurfa el sanatlarında keçecilik. Türkiyemiz Dergisi, 18(53), 1- 7.

Kondal, G. (2014). Yalvaçlı keçe ustası. Röportaj, Akt: Derabaşo, Z., 2015.

Mumcu, E. (2021). Keçe yapım teknikleri ile dekoratif duvar panoları uygulamaları (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurumu Tez Merkezi. (679115).

Ögel, B. 1985. Türk kültür tarihine giriş. Cilt 3. Türklerde ev kültürü. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:638. Kültür Eserleri Dizisi: 46. Ankara.

Sarı, Ö. (1987). Kaba Karışık Yünlerin Keçeleşme Yeteneği Üzerinde Araştırmalar. Tekstil ve Makina, Cilt: 1, Sayı: 5, 237- 249.

Seyirci, M. ve Topbaş, A. (1999). Anadolu'da Keçecilik. Erdem Halı Özel Sayısı- III, Cilt: 10, Sayı: 30, 577- 597.

Sevinç, B. (2015). Keçe üzerine, farklı yüzey düzenleme teknikleri ile giyilebilir sanat ürünleri. (Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurumu Tez Merkezi. (417966).

Tavaslı, B. (1992). Konya'da keçecilik sanatı. Yüksek Lisans Tezi). Yükseköğretim Kurumu Tez Merkezi. (21242).

Yalçınkaya, R. G. (2009). Keçeye Ter Düştü. İzmir: Elik Yayınları.

Yıldır, E. (2015). İsting Çeçen- İnguş halkının keçe sanatı. Kafkas- İnguş Dostluk Derneği. Seçil Ofset. İstanbul.

Elektronik Kaynaklar

Anonim. (2017). 30.09.2017 tarihinde www.kula.bel.tr adresinden erişildi.

Anonim. (2020). 21.12.2020 tarihinde <https://www.kula.bel.tr/cografi-durum.aspx> adresinden erişildi.

Anonim. (2022). 24.10.2022 tarihinde https://www.facebook.com/bebeklikoyu45/photos/a.131229723585428/3951360881572274/?paipv=0&eav=Afb6eRiLtBL1QNrq1V4LhXvZ5F4fDaVHivsm2_FSVEhNZuVJawFQ7r7svJM-80f9W0w adresinden erişildi.

ZAMANIN MALZEME OLARAK ELE ALINMASI: DAVID NASH'İN WOODEN BOULDER VE ASH DOME HEYKELLERİ

DISCUSSING TIME AS MATERIAL: WOODEN BOULDER VE ASH DOME SCULPTURE BY DAVID NASH

Arş. Gör. Burcu Erden, Heykel Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
burcu.erden@msgsu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-5831-3494

Öz

1970'lerden bugüne kadar yaptığı heykellerde ahşabı kullanan David Nash, malzemenin doğası ile sıkı bağlar kurduğu ve bunun yapıtlarının kavramsal çerçevesini belirlediği bir üretim alanı yaratmıştır. Bu çalışmada ele alınan Wooden Boulder (1978) ve Ash Dome (1977) heykelleri uzun bir döneme yayılan çalışmalar olmalarının yanı sıra mevsimler ve peyzajla kurdukları ilişki açısından hem sanatçının kronolojisinde hem de literatürdeki ahşap heykeller arasında öne çıkmaktadır. Ahşabın zamana ve koşullara bağlı değişimini heykellerinin tasarımına dahil eden Nash, nehirde sürüklenmesini takip ettiği Wooden Boulder ve kubbe formunu alacak biçimde yetiştirdiği ağaçlardan oluşan Ash Dome adlı çalışmalarının gerçekleşmesindeki minimal müdahalelerinin arka planı bu çalışmada irdelenmiştir. Sanatçının yaklaşık 50 yıldır takip ettiği ve gündelik hayatı ile üretim sürecinin doğada içi içe geçmesi anlamına da gelen bu heykeller, zamanla birlikte manzarada hareket etmeye, toprakta formu yetişmeye devam etmektedir. Metin içinde iki çalışmanın da günümüzde hâlâ devam etmekte olan süreçleri, heykellerin gerçekleşmesinde zamanın belirleyici rolü çerçevesinde ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: David Nash, Heykel, Zaman, Malzeme, Doğa

Abstract

David Nash, who has used wood in his sculptures from the 1970s until today, has created a production space where he established close ties with the nature of the material and this creative process informed the conceptual framework of his works. The Wooden Boulder (1978) and Ash Dome (1977) sculptures discussed in this study, as works that were created throughout a long period, stand out both in the artist's chronology of works and in the literature about the wooden sculptures in terms of their relationship with the seasons and landscape. This study focuses on the background of Nash's minimal interventions while designing his sculptures, who included the change of wood depending on time and conditions in his realisation of Wooden Boulder, which he followed drifting in the river, and Ash Dome, which consists of trees he grew to take the form of a dome. These sculptures, which the artist has been following for nearly 50 years and which means that his daily life and production process are intertwined in nature, continue to move in the landscape with time, and their form continues to grow in the soil. The article discusses the ongoing processes of both works within the framework of the critical role time played in the creation process of these sculptures.

Keywords: David Nash, Sculpture, Time, Material, Nature

1. GİRİŞ

David Nash'ın 1964-2019 yılları arasındaki üretimlerini kapsayan, eserleri ve aralarındaki ilişkiye işaret eden heykel haritasındaki tüm çalışmalarının malzemesi ahşaptır (Görüntü 1). Sanatçının çizdiği ve 50 yıldan uzun bir zamanı görselleştiren bu harita, ahşabın sanatçının üretimlerinde ana malzeme olmasının yanı sıra çalışmalarının ana problemi olarak da ele alındığını gösteren bir belgedir. Fotoğrafi üretim sürecini belgelemek için kullanan sanatçı, desene ise bir tür kayıt yöntemi olarak pratiğinde öncelik vermiştir.

Sanatçının *Family Tree* ismini verdiği haritada tüm heykellerin kıvrılan çizgilerle birbirine bağlandığı bir tür ağ, hatta çizgilerin oluşturduğu patikalar vardır. Üzerinde heykellerin sıralandığı bu patikaların, kimi yerde spiral bir form alırken, kimi yerde birbirini keserek yol ayrımlarına dönüştüğü ancak her durumda patikalar üzerindeki heykellerin bir diğerine doğru giderken geçilmesi mecburi birer nokta olarak görselleştirildiği fark edilir. Nash bir röportajında, "Bir tema aramak için yürürüm" demiştir (Andrews, 1999: 167). Yürümenin bütün üretim sürecini tetikleyen rolünü vurgulayan bu ifade, haritayı okumakta, heykellerin birbiri üzerindeki etki ve devamlılığını çözümlenekte önemli bir ipucuna dönüşür. Haritada dikkat çeken bir başka önemli nokta da heykeller arasındaki doğrusal olmayan zaman olgusudur. Eş zamanlılık ve geriye dönüşlerle kronolojik olarak ilerlemeyen, dolayısıyla öyle okunması da gerekmeyen, birbiri içine geçmiş 50 yıllık bir birikim söz konusudur. Bunun yanında Nash'ın günümüzde hâlâ üretmeye devam ettiği düşünüldüğünde, *Family Tree* henüz kesin sınırları çizilmemiş ve ucu açık bir harita olarak izlenmelidir.



Görüntü 1: David Nash, Family Tree

David Nash: Two Hundred Seasons at Capel Rhiw. 2019, s.106-108

Sanatçının bir arayış içinde yürüdüğünü ifade ettiği yerler kent hayatına ait alanlar değil, doğa içindeki ormanlık arazilerdir. Surrey'de doğan, Londra'da heykel eğitimi alan İngiliz sanatçı, 1963 yılında Londra'dan günümüze kadar yaşayacağı ve üretimlerini gerçekleştireceği Kuzey Galler'deki Blaenau Ffestiniog isimli köye taşınmıştır. 1965-67 yılları arasında Londra'da Kingston College of Art'ta heykel eğitimi alırken, çocukluğunda yazlarını geçirdiği aile evinin yer aldığı bu bölgeye yerleşmeye karar vermiştir. 1968'de köydeki en büyük yapı ve 19. Yüzyıldan kalan şapellerden biri olan Capel Rhiw'i satın almıştır.

Nash, bu yıllarda Anthony Caro'nun yaptığı gibi metalleri kaynatarak heykel yapmanın çok popüler olduğu ve bunun heykelin temel ilkesi gibi savunulduğundan bahseder (Hooker, 1995: 261). Eğitiminin hemen ardından satın aldığı ve atölyeye dönüştürdüğü eski Metodist kilise, bu sava katılmadığı anlaşılan sanatçıya, büyük boyutlu iç mekân çalışmaları yapma olanağının yanında, metropol sanatının rekabetçi ortamından uzakta bireysel çalışmalarını yürütme şansı da vermiştir.

Atölye içi çalışmaları zamanla çevreye yayılmaya başlayan sanatçı, malzeme konusunda bağlı olduğu bir ilkeden söz eder: "Sanatçının eliyle yaptığı, insanın eliyle yaptığı şeyle ilgilendim her zaman. Ama çelik, fiberglas, alçı gibi bir süreçten geçerek elde edilen malzemelerden kaçındım. Doğrudan yeryüzünden gelen malzeme ile ilgiliyim, ahşap, çamur, taş vb." (Hooker, 1995: 201). Buraya taşındıktan sonra sadece yıkılmış (ya da yıkılmak üzere olduğundan kesilmesi gereken) ağaçlarla çalışan sanatçı, 1970 yılında yaptığı *Nine Cracked Balls* heykelini de yıkılmış bir dişbudak ağacından yapmıştır (Görüntü 3). En büyüğü 40 cm çapında olan 9 küreyi, ahşabı balta ile yontma egzersizi olarak çalışmış olan sanatçı, bir süre sonra atölyede tekrar bulduğu bu kürelerin çatladığını fark eder (Görüntü 2). Nash, sonraki 50 yıl boyunca çalışmalarını etkileyecek bir başlangıç noktası olan bu çatlaklar

hakkında: “Ne kadar hareketli olduklarına şaşırırım ve bu hareketlilik benimsemem gereken yönün bu olduğunu anlamamı sağladı. *Nine Cracked Balls*, 50 yıldır izlediğim yoldaki ilk adımdır” demektedir (2019: 66). Sanatçı ahşap malzemenin negatif özellikleri olarak değerlendirilen dönme, burkulma, ağacın suyunu bıraktıkça çatlaması gibi özellikleri sahiplenip, bunlardan faydalanmıştır. Malzeme üzerinde tam bir hakimiyet kurup, onun sesini kısarak davranmaktansa malzemeye kendi olma izni verdiği bir iş birliği içinde heykellerini gerçekleştirmiş, tıpkı dönemin rekabetçi sanat ortamından uzakta üretmeyi seçmesi gibi, malzeme ile de yarışmadığı bir dil kurmaya çalışmıştır.

Sanat okulunda yaş (fırınlanmamış) ahşap kullanılmayacağı çünkü bunun çatlayıp, eğilip, yamulacağı öğretilirdi. *Nine Cracked Balls*'da çatlamaların o küreleri benim için heykele dönüştürdüğü gerçeğini keşfettiğimde; bu durum, onları gerçekten ilginç bir hale getirdi. Dolayısıyla, yaş ahşabın davranış biçimine yönelik negatif değil de pozitif bir tutum almak, benim açımdan kavramsal bir karardı. Ve tabii ki bazı işleri çatlayacak ahşap ile yapmak doğru olmaz çünkü çatlaklar fikre uygun değildir. Ancak fikrim bu gerçeği yani ahşabın gerçekliğini kapsarsa bunu yapabiliydim. Ayrıca, benim açımdan, malzeme üstünde tam bir hakimiyete sahip olmaktan bir adım geri atma fırsatının var olduğunu da fark ettim. Böylelikle malzemeye konuşma fırsatı verebilir ve onunla diyaloga girebilirdim (Hooker, 1995: 160).

Bu yaklaşımla nem, ısı, ışık gibi etkenler sonucunda ağacın kaçınılmaz olarak çatlamasının, heykellerinin içeriğine dahil olduğunu ve zamanın ahşapla olan etkileşiminin tasarımlarında formu belirleyen ögeye dönüştüğü gözlemlenmektedir. Malzemede zamanla oluşacak değişimleri önleme ya da gizleme gibi bir tutumu reddeden sanatçı için zamanın çalışmalarındaki varlığı bir iz ya da etkinin ötesine uzanır. Yaş ağacın zamanla kurduğu birlikteliğin, Nash için birbirinden ayrı ele alınamaz karakteristik bir işleyiş olduğu görülmektedir. Heykelin başlangıç noktası, belli ölçülerde kesilmiş ve fırınlanmış geometrik formlar değil, yetiştiği yer ve koşulların katkısıyla oluşan özelliklerini bilmenin de önemli olduğu ağacın kendisidir. Bu, ahşabın kereste olarak bir işletmeden temin edilmesinden çok farklıdır. Nash'in tercihlerine bakınca, heykel yapma süreci daha ağacın yetiştiği topraktan ve onun koşullarından başlamaktadır. Nash için ağacın kaynağına dair sahip olunan bilgi, sanatçı için avantaja dönüşebilecek olasılıklar sağlamaktadır.



Görüntü 2: David Nash, 1970, *Nine Cracked Balls*

David Nash: Two Hundred Seasons at Capel Rhiw. 2019, s.67

Görüntü 3: *Nine Cracked Balls* (yapım süreci)

The Sculpture of David Nash. 1999, s.35

Salt okulda aldığı sanat eğitimi açısından baktığımızda sanatçının ahşap kullanımının daha baştan başarısız bir uygulama olarak sonuçlanacağı öngörülebilir. Her malzeme yapılabilecek ve yapılamayacak şeylerle bir sınır çizer ve bu sınır, o malzemenin karakteristiği olarak tarif edilebilir. Bu karakteristiğin zorlanması da bir yoldur ama Nash, materyali domine ettiği değil, ona izin verdiği bir yol seçmiştir. Sanatçının 1978'de Galler'in kuzeyindeki Dwyrdd nehrine bırakarak takip etmeye başladığı *Wooden Boulder* (Görüntü 6) ve 1977 yılında bir ormanın içinde yetiştirmeye başladığı *Ash Dome* (Görüntü 10) heykelleri, başlangıç tarihlerinden günümüze kadar yaşamaya, oluşmaya devam etmiştir. Heykellerin biçim almasında sanatçının aktif rolünün farklı yoğunluklarda olduğu bu iki heykel sanatçıyla anılan, en bilinen çalışmaları olmasının yanında zamanla ilişkileri açısından istisna iki örnektir.

2. HEYKELİN YERYÜZÜNDE SÜRÜKLENMESİ: WOODEN BOULDER

1977 yılında yaşanan bir fırtınada zarar görmüş ve yıkılma tehlikesi bulunan dev meşe ağacını edinme karşılığında ağacı kesmeyi ve alandan taşımayı teklif eden Nash, sonraki 2 yılda bu ağaçtan 8 tane heykel yapar. Bu heykellerin

ilki olan *Wooden Boulder*, sanatçının ağacın köklerine yakın kısımdan kestiği parçaya 97,5 cm çapında bir küre formu vermesi ile başlamıştır (Görüntü 4). Genelde kütesel formlar kullandığı bir biçim dili olan, raspa ya da zımpara ile heykelin yüzeyini çalışmaktan kaçınan sanatçı, ilk çalışmalarını balta ile biçimlendirirken, çalışmalarının büyüyen boyutlarıyla birlikte form vermek için motorlu testere kullanmaya başlamıştır. *Wooden Boulder*'ın küre formu da yüzeyde testere ile yapılmış geniş düz planlardan oluşur.



Görüntü 4: David Nash, 1978, *Wooden Boulder*

<https://bit.ly/3Kodm5a>

Görüntü 5: *Wooden Boulder* (yapım süreci)

The Sculpture of David Nash. 1999, s.106

Sanatçının tasarladığı süreç, küreyi atölyesine götürüp *Nine Cracked Balls*'un parçalarında olduğu gibi çatlamasını beklemektir (Hooker, 1995: 208). Nash'in yakınlardaki Dwyrdd nehrini ahşap küreyi atölyesine taşımak için kullanmayı planladığı süreç sanatçının kontrolünden çıkmış ve küre nehrin içinde kalmıştır. Zaman geçtikçe heykelin su içindeki hareketini belgelediği desen ve fotoğraflarıyla birlikte sergilemeyi planlamış ancak daha sonra küreyi atölyesine götürmekten tamamen vazgeçerek heykelin olmaya devam etmesine izin verme kararı almıştır (Andrews, 1999: 107). *Nine Cracked Balls*'daki çatlakların varlığı, ahşap malzemenin koşullar içindeki davranışının yarattığı form değişikliği olmasının yanında insanın niyeti ile doğa arasındaki ilişkiye işaret eden bir metafor olarak da değerlendirilebilir.

Küreyi oluşturan düz planların birleştiği kenar ve köşeler, kürenin nehir içindeki yolculuğunda yumuşamıştır. Zamanla gerçekleşen form ve renk değişiklikleri heykeli zamanı kaydeden bir nesneye dönüştürür (Görüntü 6). Burada önemli bir nokta da küre formunun hareket kabiliyetidir. Eğer gerçekleşseydi, bu form Nash'in ahşap küreyi atölyeye yuvarlamasında da ona yardımcı olacaktı. Kürenin formu yıllarca nehirdeki sürüklenişini kolaylaştırmış, su içindeki ilerleyişini desteklemiştir. Ancak su izin vermeyince hiç hareket etmeden nehir içinde 8 yıl aynı noktada kaldığı zaman dilimleri de olmuş ve sanatçı buna müdahale etmemiştir. Suyun ritmine ya da sığınağına göre kimi zaman manzarada bu şekilde hareketsiz kalmış ya da sel ve taşkınların etkisi ile sürüklenmiş, kimi zaman kendini göstermiş kimi zaman kaybolmuştur.



Görüntü 6: David Nash, 1996, *Wooden Boulder*

<https://bit.ly/3Cx0uYy>

Görüntü 7: David Nash, 2003, *Wooden Boulder*

<https://bit.ly/3co0YW3>

Görüntü 8: David Nash, 2013, *Wooden Boulder*

<https://bit.ly/3ciGoGK>

Bu zaman sürecinde çekilen fotoğraflara bakıldığında kadrajdaki her şey, doğada kendiliğinden öyle olan, tasarlanmamış, hep oradaymış hissi uyandırır. Kürenin, her kadrajda manzaranın bir parçasına dönüşmüş olduğu görülür (Görüntü 6,7,8). Bulduğu çevre ile aynı koşullara maruz kalan ahşap, manzaradaki renk skalası içinde uyumlu bir noktada durmaktadır. Nash, 70'li yıllarda yapılan büyük boyutlu metal heykellerin çoğunlukla nereye koyulduğunun umursanmadığını oysa bunun tam aksine *Wooden Boulder*'ın yer ile ilişkisinin heykelin yüzde 90'ı olduğunu vurgulamıştır (Hooker, 1995: 211). Su içinde olduğu süre boyunca renginin siyahlaşmasının da etkisi ile sanki insan eliyle kesilmiş bir ahşap parça değil de doğada zaten o haliyle var olan bir kaya gibi görünmesinin de manzarayla bütünleşmesine katkısı vardır. Suyun varlığı bu noktada heykelin fiziksel varlığı için de önemli bir yerde durur. Kuruyup, yarılmaya ve bütünlüğün parçalanmasının (hatta birbirinden bağımsız parçalara ayrılmasının) önüne geçer. Sanatçı ahşabın çatlamasını engellemek için bir işletmeden fırınlanmış ahşap almasına gerek olmayan, üstelik açık havada da uzun yıllar kalabilen alternatif bir yol bulmuştur. Bu anlamda *Wooden Boulder*, suyun ahşap içindeki yolculuğunu, ağaçların su emme kapasitesini ve tüm bunların yeryüzündeki rolünü de hatırlatan bir çalışmadır.

Süreç, heykeli biçimlendirmeye devam eder. Heykelin nasıl yapıldığı meselesi, eserin büyük bir bölümünü oluşturur. Zamanın heykel üzerinde çalışmaya devam ettiği bu eser, sanatçının karar verici rolünü törpüleyerek, onu bir noktada izleyici rolüne itmiştir. Sanatçı bu durumda, hakimiyetini doğaya ve onun işleyişine bırakır. Bunun sanatçı tarafından bilerek yapılan bir hamle olduğunu dolayısıyla formun kontrollü bir rastlantısallık içinde geliştiğini söylemek mümkündür. Doğa ile ortaklaşa çalışmanın söz konusu olduğu bu üretim biçimi günümüzde insanın kendini doğaya üstün konumlandığı tutumunun aksine doğa karşısında geri adım attığı bir pozisyondu. Onun koşullarının bilincinde, ona cimrice müdahale eden bir sanatçı ile karşı karşıyayız. Beyaz küp içinde değil, dağlar ve gökyüzünü arkaya aldığı bir peyzajda ve nehir boyunca sürüklenirken belgelenmiş kürenin fotoğraflarının şiirselliği Nash tarafından fark edilmiş olmalıdır.

Sanatçı hem Britanya'da hem de uluslararası sanat sahnesinde 20. Yüzyıl heykeli ile özdeşleşen, yaşarken büyük bir üne sahip olmuş Henry Moore'un heykele yaklaşımı ile ilgili ne düşündüğü sorulduğunda:

Heykele yaklaşımım hiçbir zaman Henry Moore gibi olmadı. Bazı insanlar bu anlamda gerçek bir heykeltıraş olmadığını düşünüyorlar, yani heykelin etrafında dolaşırken her açıdan farklılaşmasının üç boyutun olağanüstü bir gizemi olması anlamında. Hiçbir zaman bununla ilgili değildim. İlgilendiğim daha çok bir tablo gibi, cephesel görünüşü (Hooker, 1995: 133).

Heykelden önce resim eğitimi alan sanatçının burada kastettiği cephesel görünüşün kadraj olma ihtimali kuvvetlidir. Fotoğraf ve desenin ötesinde çalışmasını peyzaj içinde, yeryüzü ile birlikte düşünen sanatçı için geniş açıyla ele alınmış şiirsel bir kadraj, zihnindeki anlatımın en iyi temsili olabilir. Moore da heykelin arkasındaki peyzajı önemsemesine karşın daha nesne odaklıdır ve formun "üç boyuta cevap verebilme yeteneğine bağlı" olduğunu dile getirir (2010: 24). Moore üzerine pek çok metin yazmış olan Herbert Read, "The Discovery of Space" isimli yazısında heykel sanatının ayırt edici özelliğinin uzamda üç boyutlu nesne yaratmak olduğu, dokunsal değerlerin iki boyutlu bir düzlemde yaratılacak bir yanılsama ile değil, heykelin kütlesi ile doğrudan aktarılan bir gerçeklik oluşturduğunu ve heykeli (hatta her üç boyutlu nesneyi) duyumsamanın tek yolunun ona dokunmak olduğunu anlatır (1969: 48-49). "Gerçek bir heykeltıraş, yüzey kalitesini test etmenin dışında, nesnenin biçimini ve hacmini anlamak ve değerlendirmek için sürekli olarak ellerini devam eden işin üzerinde gezdirir" (Read, 1969: 50).

Moore ve Read'in heykel tanımına göre Nash'in, heykel sanatında ortaya iyi örnekler koymayı başarmış bir sanatçı olmadığı değerlendirilebilir. Nash'in heykelin yüzeyi ile hiçbir dokunsallık ilişkisi, bunu inşa etmeye yönelik bir girişimi yoktur. Burada bahsi geçen iki heykeli dışındaki üretimlerinde de ahşabın tüm hamlığını, yıpranmışlığı ile geçen zamanın somut bir nesnesi olarak ele alır ve bunun devam edeceğini bilerek, olduğu gibi kullanır. Hatta daha radikal bir ifade ile, onun heykelinde esas meselesinin form olmadığı dahi söylenebilir. Form, söz hakkı vermek istediği ahşap ve hayal ettiği kadraj için bir araçtır. Moore'un tüm açılara cevap vermeyi amaçlayan form birliğine karşılık, Nash'in heykel dili buna benzer bir cevap arayışında olmadığı gibi, silueti Moore'dan daha fazla heykelinin merkezine aldığı söylenebilir.

Read'in "The Discovery of Space" metninin yer aldığı *The Art of Sculpture* kitabının yayımlanmasından 23 yıl sonra 1979 yılında Rosalind Krauss'un heykel alanında niş kabul edilen "Sculpture in the Expanded Field" makalesi yayımlanmıştır. Nash'in *Wooden Boulder* ve *Ash Dome* heykelleri, Krauss'un makalesinde, 1970'li yıllara

gelindiğinde heykel teriminin neyi ifade ettiğinin bulanıklaştığını öne sürdüğü döneme denk gelmektedir. Makalede yer alan isimlerden ve Nash ile aynı kuşak olan Richard Serra, Michael Heizer, Robert Morris gibi sanatçıların şehir içi ve dışı arazi uygulamalarına bakıldığında doğaya hükmeden bir anlayışta, güncel teknolojiyi cömertçe kullanan örnekler oldukları görülür. Yine yazıda bahsedilen ve Nash'in de çalışmalarını etkileyici bulduğu Richard Long, doğa içindeki üretimlerinde araziye mütevazı müdahalelerde bulunurken, Hamish Fulton sadece izleyerek dolaşır ve çevreye herhangi bir müdahalede bulunmadan fotoğraf çeker. Nash çalışma pratiğinde fotoğrafı "başka yerde olan bir şeyi temsil etme" amacıyla kullandığını ve bu konuda bildiklerini tamamen Long ve Fulton'dan aldığını ifade eder (Hooker, 1995: 198). Nash'in çektiği fotoğrafları sanat eseri olarak değerlendirip değerlendirmedeğini bilmiyoruz ama fotoğrafların bu iki heykelin peyzajla bütünleştirilerek şiirsel bir anlatıma dönüşmesini sağladığı açıktır. Kaldı ki fotoğraf, bu iki iş özelinde eserin izlenebilmesinde çoğunlukla tek yoldur.

Açık alana heykel yerleştirme açısından alışılmış yöntemler, heykeli zaman ve dış koşullardan izole etme çabası ile biçimlenirken *Wooden Boulder*, tamamen zaman ve koşullar içinde yol alan, zamanın akışının dışına çıkartılmaya çalışılmamış bir projedir. Ahşap heykeli açık alanda görmeye alışkın olmayışımız, burada tanıdık bir malzemenin yeni ilişkiler ağı (bağlam) içinde yer alması bakımından da şaşırtıcıdır. Ahşabın atölyede çatlayıp tamamlanmasındansa, sürecin sanatçının kontrolünden çıkması ile ortaya çıkan tesadüf, Nash'in heykelin doğa ve zaman tarafından yapılmaya devam etmesi yönünde karar vermesini sağlamıştır. Bu karar, Krauss'un bahsettiğine benzer bir bulanıklığı bu noktada eserin tamamlanması ile ilgili de gündeme getirmektedir.

Nash, Ağustos 2015'ten beri *Wooden Boulder*'in nerede olduğunu bilmemektedir (Fox, 2019: 59).

3. FORMUN TOPRAKTA YETİŞTİRİLMESİ: ASH DOME

1970'lerin başında Nash, teknikle malzemeyi domine ettiği çalışma tarzının sonuna geldiğini hissetmiş ve bu hissin temelinde ise bu yaklaşımla ortaya koyduğu heykelin ahşap olması gerekmediği, başka bir malzeme de olabileceği düşüncesinin yarattığı soru işaretleri olduğunu dile getirmiştir (Hooker, 1995: 137). Malzemenin doğası özelinde çalışmak, sadece bu malzeme ile yapılabilecek olanın arayışında olan sanatçının ağaç dikerek heykeli toprakta yetiştirmeye başlamasına uzanmıştır. Bu anlamda *Ash Dome* sanatçının kendisine ahşap malzemenin kaynağı olan ağaçtan başka bir şeyle yapılamayacak bir yol bulmasının sonucudur. Sanatçının ailesine ait olan bir arazide kesilmesi gereken bir kısım hasta ağaç yerine o alandaki tüm ağaçları kesmek için verilmiş yanlış bir karar üzerine Nash, kesim yapılan alanı tekrar ağaçlandırmak ister. Capel Rhiw'in güneyinde Cae'n-y-Coed bölgesindeki ormanın içinde çalışacağı alan bu şekilde belirlenmiştir. Ağaçlandırmaya başlamadan önce ağaçları dikerken aralarında nasıl bir ilişki olacağı sorusunun cevabı toprakta bir form yetiştirmek olmuştur.



Görüntü 9: David Nash, 1976, Ash Dome için eskiz
David Nash: Two Hundred Seasons at Capel Rhiw. 2019, s. 51

Sanatçının 1976'da projeye başlamadan önce çizdiği eskizde alanın izin verdiği genişlikte bir çember oluşturacak biçimde, ağaçların aralarında ihtiyaç duyulan boşluklar bırakılarak dikilmesi gerektiğini gösterir (Görüntü 9). Bu eskizden hareketle eşit aralıklarla dikilen 22 fidan, 9 metre çapında bir daire oluşturmuştur. Ancak üçüncü denemesinde (1977 Mart ayında) ektiği dişbudak fidanları tutmuş ve daire hacim kazanmaya başlamıştır. Mimaride sıkça kutsallığı temsil eden kubbe formu ve uygarlık tarihindeki megalitik tapınma yapılarının dairesel geometrisini taşıyan bu kompozisyon, *Ash Dome*'un izleyici nezdinde bir tür mistik ritüel alanı çağrışımı yaratmasına sebep olmaktadır.

David Nash projedeki ağaç seçimini Britanya’da oldukça yaygın olan dişbudak olarak yapmıştır. Mukavemetinin yüksek olmasının yanı sıra esnek bir ağaç olan dişbudak, bu özellikleriyle gövdesi ve dalları kırılmadan uzun mesafelere eğilebilen bir ağaçtır. Gemicilerin ağaçları ihtiyaçlarına göre belli eğrileri ve kıvrımları olacak biçimde yetiştirmek için ağaç büyürken dal ve gövdenin yönlerine müdahale ederek eğitmelerinden ilham alan sanatçı, bu bilgi ile dişbudağın uzanma kabiliyetini bir adım ileri taşımıştır (Andrews, 1999: 98). Nash, dalda çapraz iki kesik açarak, daldan üçgen bir parça alır ve iki yüzeyi birleştirip üçgen boşluğu kapatarak, zamanla kaynamasını bekler. Çiftçilerin kullandığı bu tekniği uygulayan sanatçı, temiz bir kesik elde etmek için Japon testere kullanmıştır. Bu teknikle Nash, ağaçların yukarı doğru büyürken dairenin merkezine doğru da uzanarak, kubbenin üstünü örtmeyi başarmış ve yıllar içinde toprağın üstünde kubbe formunda bir boşluk yetiştirmiştir (Görüntü 10). Ağacın eğilmesini istediği yön ve açığı dikkate alarak tüm ağaçlarda aynı işlemi uygulamıştır. *Ash Dome*’un belli aralıklarla kayıt altına alınmasını sağlayan fotoğraf ve desenlere baktığımızda çakma işleminin merkeze doğru eğilen her bir ağaca jest kazandırdığı görülür.



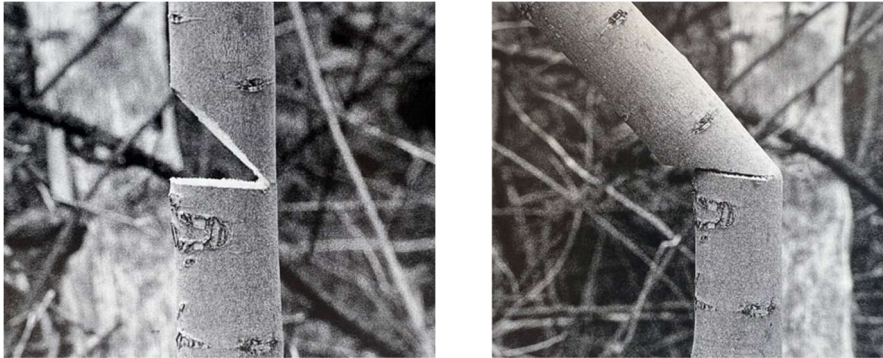
Görüntü 10: David Nash, 1977 ilkbaharından günümüze (çekim 2018)

Ash Dome. <https://bit.ly/3AnOR5d>

Görüntü 11: David Nash, 2021. Ash Dome

<https://bit.ly/3ABTmXU>

Ahşap heykelin uygulama çözümlerinde genellikle marangozluk alan bilgisinden faydalandığı görülür. Nash’in bahçıvanlık, gemi yapımı gibi alanların bilgisinden faydalanarak geliştirdiği heykel dili, günümüzde disiplinler arası üretimin zenginleştiği bir alan olarak ahşap malzemenin heykelde kullanıldığı örnekler bakıldığında çarpıcı bir yerde durmaktadır. Sanatçı, ağaçların büyüme aşamasında ihtiyaç duydukları mineral ve nemi sağlamaya yardımcı olması için çemberin etrafına huş ağaçları dikmiş, etrafında var olan kayın ağaçlarının dişbudakları merkeze doğru büyümeye iteceğini öğrenmiştir (Andrews, 1999: 100). Bunlar heykel eğitimi sırasında okulda öğrendiği bilgiler değil, atölyesini doğa içine kurması ve malzemenin peşinde doğada üretmeye başlaması ile elde ettiği ‘alan dışı’ deneyimlerdir. Atölyesi gibi heykel dilini de tam da farklı alan ve tecrübelerin kesiştiği bir noktaya kurmuştur.



Görüntü 12-13: 1983, David Nash’in Ash Dome heykelinde dalları eğmek için uyguladığı teknik
The Sculpture of David Nash. 1999, s.102-103.

Erik Koed, 2005 yılında yayımlanan "Sculpture and Sculptural" makalesinde, Krauss'un dile getirdiği heykel kategorisinin genişlemesi tartışmasına heykelsi değerlerin (başlangıç noktası olarak bir eserin heykel olup olmadığı sorusu ile yola çıkmadan) tarihsel örnekler üzerinden değil, malzemenin heykelsi kullanımında aranması önerisini getirmiştir. Literatür içinde kendi heykel kategorisine yer açtığı iddia edilebilecek bu iki projeye ve Nash'in *Family Tree* üzerinden külliyyatını ele almasına bakıldığında, gündelik hayatta doğrusal ilerlediğini kabul ettiğimiz, buna uyum sağlamaya çalıştığımız zamanın üç boyutlu kullanımı ile karşılaşılır. Heykellerin gerçekleşmesi için sanatçının yaptıkları dışında hıza etki edemeyeceği zamanın geçmesine ihtiyaç duyulur. Sanatçının eş zamanlı olarak yürüttüğü diğer heykeller, bu bekleyişi çok katmanlı hale getirir. "*Ash Dome*'un kavramsal olarak en önemli yönlerinden biri, zaman içinde onunla kalmayı taahhüt etmiş olmamdır" (Grande, 2004: 2). Bilinçli verilmiş bir karar olarak çalıştığı yerde yaşayan sanatçı ancak bu koşullarda mümkün olabilecek bir heykel dili bulmuştur. *Ash Dome*'un araziye ekilmiş ağaçların büyümesi ile oluşması, takip edilirse oluşturduğu kubbe formunu tamamlayacak, koruyacak olması sanatçının başka bir yerde yaşamasına ve üretmesine olanak vermemiştir. Bu çalışmanın mekâna özgülüğü, arazinin eğimi gibi biçimsel özelliklerinden öte arazinin toprak özellikleri ve bölgedeki hava koşullarının kendisini temel almasından kaynaklanır. Nash, *Ash Dome*'un toplumsal anlamda arka planını şöyle açıklar:

1977'de dışbudakları diktiğimde Soğuk Savaş hâlâ bir tehditti. Ekonomik buhran, yüksek bir işsizlik oranı vardı ve nükleer savaş gerçek bir olasılıktı. Ağaçlılığımız yüzünden gezegeni öldürüyorduk. Britanya'da hükümetler çok hızlı değişiyor, bu yüzden de çok kısa vadeli siyasi ve ekonomik politikalar uygulanıyordu. 21. yüzyıl için bir şeyler dikerek bir jest yapmak *Ash Dome*'un asıl meselesiydi. Uzun vadeli bir bağlılık bir inanç eylemi gibiydi" (Grande, 2004, s.3).

Nash'in bu sözleri hem onunla benzer kaygıları taşıması hem de uzun dönem bir proje olması açısından Joseph Beuys'un 1982 yılında başlattığı ve Almanya'nın Kassel şehrine gönüllülerle birlikte 7000 meşe dikilmesini amaçladığı *7000 Oaks* heykelini hatırlatmaktadır. Ağacı yenilenmenin simgesi olarak gören Beuys, ekolojik ve toplumsal problemlerin çözümü için kolektif olarak yapılacak bu ağaç dikimini sembolik bir başlangıç olarak değerlendirir (Cooke, 1995). Beuys'un politik tutumunu ve çalışmalarını bundan ayrı ele almayı düşünülürken insanlarla birlikte yürüttüğü bu ağaçlandırma projesi politik aktivizm niteliği de taşır. Nash'in heykelinde de doğrudan okunmayan eleştirel bir yaklaşım sanatçının heykel yapma biçiminin egemen sanat dili, mekânları ile uyumlu olmayışından kaynaklanır ve bu durum bir anlamda Nash'in heykelini politik bir düzleme çeker.

20. ve 21. yüzyıl sanat üretimlerinde topografyaya müdahale eden uygulamalar içinde David Nash'in çalışmasına baktığımızda doğa ile uyum içinde olan yaklaşımı göze çarpar. Sanatçı mekânda yabancı bir malzemeyi gündeme getirmeyi, bir ağacın yetişmesi için gereken zaman ve koşullara sadıktır. Ahşap için yaşayan malzeme tanımı sıklıkla kullanılır ancak bununla kastedilen toprakla bağı kesilmiş malzemenin koşullara bağlı yaşadığı form ve renk değişimleridir. Nash'in *Ash Dome* çalışmasında ise yeryüzü ile sınıksız bağları olan, yaşayan ağaçlar söz konusudur. Nesnesi olan bir materyal olması ile pek çok malzemedan ayrılan ahşap, David Nash'in *Ash Dome* çalışmasında ahşabın kökeni ile olan bu bağı korur. İlginç olan bir başka nokta da ağacın doğal yaşam sürecini yerine getirmesi, kendi olarak projede yer alması ile Nash'in katkısını minimal düzeye indirir ve bu da sanatçının ahşaba söz hakkı vermek için kaçındığı hakimiyetin yönünü değiştirmiştir. Süreçteki rollerin ötesinde mevsimlerle tıpkı ağaçlık alanın kendisi gibi değişen, mekânın ayrılmaz bir parçasına dönüşen ağaç grubunun ortaya koyduğu kubbe doğal ve üretilmiş olanın sınırında durmaktadır. Ağaçların kıvrılarak dairenin merkezine ulaşmaları, organik bir kubbe formu oluşturmalarını sağlar. İçinde buldukları ağaçlıklı alanla bütünleşir ve kısmen görünmezleşirler.

Nash, *Ash Dome*'un da yerini ağaçlık bölgede gizli tutar, izleyicinin kendi başına gidip bulma, görme şansı yoktur. Özel arazi içinde yer alması durumu da heykeli görmek için bir başka engeldir. Günümüzde heykelin deneyimlenmesinin çoğunlukla fotoğraf ve video üzerinden olduğu gerçeğine rağmen heykelin fiziksel mekân içinde deneyimlenmesi ile kıyaslanamaz. Ancak buradaki ilginç noktanın heykelin izleyici ile buluşturulmasının Nash için bir gereklilik olarak düşünülmediğidir. Pek çok kişisel sergi yapan ve müzelerde eserleri görülebilen sanatçının *Ash Dome* ve *Wooden Boulder* eserleri, belgeler üzerinden bir sanat deneyiminin izleyici ile paylaşılması olarak sonuçlanır. Örneğin *Wooden Boulder*'in görülebilmesi, doğada bir kayaya rastlamanızla aynı olasılığa sahiptir. Nash, ahşap özelinde bir çalışma yolu ararken sergilemenin kendisi de hâkim uygulamalardan kopmuş, hatta bahsedilen bu iki çalışma özelinde gündemden çıkmıştır.

Sanatçının açık alan koşullarında var olabilen, dışarıda çürümeyen bir ahşap heykeli olanaklı kıldığı bu projesinde sabır ve çoğunlukla bekleyiş ile geçen zaman bir yontu gibi işlev görmüştür. Geçen zamanın somut birer nesnesi olan bu ağaçlardan oluşan kubbe formu, zamanla boşluğu görünür kılmaya başlar. Süreç içinde heykele bir

müdahalede bulunmadan beklenen zaman, heykelin kendisinden ayrı düşünülemez. Read, "The Discovery of Space" yazısında heykeli nesne ve boşluk ilişkisi içinde ele alırken, Nash'in heykeli yer ve boşluk ilişkisi içinde varlık gösterir. Zamanla büyüyen, form alan, gelişen heykel için ağaçların döngüsünün tamamlanması ve toprağa karışması ile gerçekleşecek son, heykelin tamamlanması anlamına gelmektedir. Ancak Nash, bu noktada heykelin nasıl ve ne zaman tamamlanacağı ile ilgili soruyu daha da bulanıklaştıracak bir hamle yapmıştır. 2011 yılında tehlikeli bir mantar bulaşan dişbudak ağaçlarının hepsinin 10 yıl içinde öleceğini düşünen Nash, 2019 yılında *Ash Dome*'un etrafına 3 metre daha geniş çapa sahip bir daire oluşturacak şekilde 22 meşe ağacı ekerek başka bir kubbe katmanı (Görüntü 11) yetiştirmeye başlamıştır (Fox, 2019:62). Bu kadar uzun süren yapım süreçleri sanat alanında değil de mimarlık alanında karşımıza çıkmaktadır. Kubbe formu ve günümüzde *Ash Dome*'un geldiği noktada yeniden inşası denebilecek durumun söz konusu olması, bu heykelin mimarlık disiplini hatırlatmasındaki diğer sebeplerdir. Uygarlık tarihinde doğal felaketler, saldırılar ya da zamanla yıpranma gibi sebeplerden mimari yapıların yerine aslına sadık kalarak yenilerinin yapıldığı ve hala aynı yapı ismi ile çağrıldıkları görülmektedir. Hatta aralarında çok bilinen örneklerin de olduğu bu yapıların literatürde ikinci, üçüncü şeklinde bir sıralama ya da arkaik, klasik biçiminde dönemlere dayanan adlandırmaları ile karşılaşılır. *Ash Dome*'un durumunda ikinci katmanın bir başka heykel olacağı iddia edilebileceği gibi bu katmanın heykelin devamlılığını sağladığı ve heykelin form gelişiminin devam ettiği değerlendirilmesi de yapılabilir.

4. SONUÇ

Nash, *Family Tree* ismini verdiği deseninde sanatının yer ile olan kuvvetli bağı bir harita ile görselleştirerek, tüm ahşap heykellerini aynı aileye mensup elemanlar olarak ele almış ve birbiri ile hiyerarşik olmayan bir soyağacı olarak haritalandırmıştır. Sanatının yerle olan ilişkisi sanatçının atölyesini yaşadığı yerden, ürettiği zamanı üretim dışı gündelik hayatından ayırmayı olanaksız kılar. Nash'in gündelik hayat ve üretim sürecinin doğada iç içe geçtiği yaşamını da kapsayan soyağacı, toplamda bir sanat eseri olarak değerlendirilebilir. Yazıda ele alınan, sanatçının yaşadığı yerin ürettiği yer olmasını seçimden öte zorunlu kılmış *Wooden Boulder* ve *Ash Dome* heykelleri, 1970'lerin sonunda Capel Rhiw'de başlamış ve o yıllardan günümüze devam etmektedir. 50 yıla yakın bir zaman sanatçının bu çalışmalarla aynı yerde bulunması ve onları takip etmesi, bu heykellerin zamanına tabi olması anlamını taşımakta ve bu bekleyişin kendisi de heykelin gerçekleşmesinde aktif rol almaktadır.

Çatlaklar, ham yüzeyler, formların kuvvetli silüet etkileri, ahşap özelinde bir biçim dili kurmak ve malzemenin koşullara verdiği tepkinin heykelde korunması David Nash'in çalışmalarında tekrar eden unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu unsurların heykel dilinde oluşturduğu birikim bu iki çalışmada pik noktasına ulaşır ve zaman bu heykellerin biçim kazanmasında başat rolü üstlenir. Çağımızda da gündelik hayatın merkezinde yer alan ve günümüzde heykel sanatının da teknolojiyen faydalanması ile edindiği hız olgusunun aksine Nash'in *Wooden Boulder* ve *Ash Dome* projeleri heykel yapmanın son derece yavaşlatılmış uygulamalarıdır. Heykellerin sahip olduğu hız ve hareketin sanatçı tarafından belirlenemiyor olmasının da bunda etkisi vardır. *Wooden Boulder*'ın suyun debisi ile zaman zaman izlenebilir bir hızla gerçekleşen hareketi, *Ash Dome*'da bununla kıyaslanamaz bir şekilde yavaşlamakta ancak heykel mekânda genişlemeye, hareket etmeye devam etmektedir. Biri manzara içinde sürekli hareket halinde iken, diğeri ise bulunduğu konumdan kıpırdamadan büyümekte ve değişmektedir.

Heykellerin zamana yayılan gerçekleşme süreçlerinde sanatçının müdahalesi minimaldir. Özellikle *Wooden Boulder*'da Nash'in müdahalesi o kadar geriye çekilmiştir ki, kayalaşan ahşap küre sıkıştığı yerden fırtına yardımıyla çıkmak için senelerce beklemiştir. Geline noktada sanatçısı olmadan da heykelin kendini gerçekleştirmeye devam etmesiyle eserler zamanı görünür kılan heykellere dönüşmektedir. Bu iki çalışmadaki bir diğer ortak nokta da sanatçının bu çalışmalara ne zaman başladığı ile ilgili bir tarih bilgisi olması ancak bitiş tarihinin doğa ve zamanın belirleyeceği bir nokta olmasıdır. Eserin doğaya karışması yok olması durumu eserin tamamlandığı en kuvvetli olasılık olarak görünmekte, artık fiziksel olarak var olmadığı bu anın çalışmanın bittiği tarih olacağı sonucuna varılmaktadır.

Nash'in bu iki çalışmasını arazi sanatı, kavramsal sanat, performans sanatı gibi başlıklar altında ele alan metinler mevcuttur ancak Nash, üretiminin kaynağını çiftçilik, gemi yapımı gibi zanaatlar ve insan- doğa ilişkisi üzerinden açıklamaktadır. Sanatçının heykellerinin konumlarının bilinmezliği ve ayrılmaz unsuru olan manzara ile deneyimlenebilmeleri, bu iki heykeli sanatçı izleyici buluşması konusundaki hâkim uygulamalardan uzakta konumlandırır. Cephesel görünüşün heykelde esas ilgilendiği mesele olduğunu dile getiren Nash, heykelini manzara ve zamanla birlikte ele aldığı kadrajla gerçekleştirmektedir.

Kaynakça

Andrews, Julian. (1999). The Sculpture of David Nash, Londra: Henry Moore Foundation

Fox, James. (2019). Coming and Going: Ash Dome and Wooden Boulder. Thornton, Nicholas. (Ed.). David Nash: Two Hundred Seasons at Capel Rhiw. s. 50-62. Cardiff: National Museum Wales Books

Grande, John K. (Ed.). (2004). Art Nature Dialogues: Interviews With Enviromental Artists, Albany: State University of New York Press

Krauss, Rosalind. (2005). Mekâna Yayılan Heykel (Çev. Tuncay Birkan). Sanat Dünyamız. Sayı 82, s.103-110.

Moore, Henry. (2010). On Being A Sculptor. Londra: Tate Publising

Nash, David. (2019). Fifteen Key Works. Thornton, Nicholas. (Ed.). David Nash: Two Hundred Seasons at Capel Rhiw. s. 66-113. Cardiff: National Museum Wales Books

Read, Herbert. (1969). The Art Of Sculpture. New Jersey: Princeton University Press

Elektronik Kaynaklar

Cooke, Lynne. (2005). 7000 Oaks. 13 Eylül 2022 tarihinde <https://bit.ly/3RiZsDZ> adresinden erişildi

Hooker, Denise. (Ed.). (1995). National Life Stories, Artists' Lives: David Nash, British Library Board. 13 Eylül 2022 tarihinde <https://bit.ly/3KnUc8> adresinden erişildi.

Koed, Erik. (2005). Sculpture and Sculptural. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 13 Eylül 2022 tarihinde <https://bit.ly/3U3nXqu> tarihinde adresinden erişildi.

Krauss, Rosalind. (1979). Sculpture in Expanded Field. October, 13 Eylül 2022 tarihinde <https://bit.ly/3Cw2hgm> adresinden erişildi.