

Editör

Dr. Öğr. Üyesi Ekin Su KUZU

Editör Yardımcısı

Dr. Savaş Keskin,
Doç. Dr. Ezgi Tokdil

Değerli İletişim ve Sanat Dergisi okurları - yazarları;

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisinin (İLSAD) 7. Sayısını, 2022 yılının son ayı itibariyle ilginize sunmaktan mutluluk duymaktayız. Eski yılı geride bıraktığımız, yeni umutlara ve yeni yıla giriş yaptığımız bu heyecan dolu günlerde, insanın doğasına ve özüne dönüşünün en etkili yolunun iletişimden geçtiği vurgusuyla yayına çıkmış bulunuyoruz. İletişim olgusu, dünyanın varoluşundan bugüne evrimini sürdüren bir kavram olarak; bireyleri birbirilerine ve özellikle topluma bağlayan / entegre eden yönüyle, sanatın ve tasarımın vazgeçilmez bir parçası olarak önem sarf etmektedir. Dergimiz, iletişim ve sanatı birbirinden ayrılmaz kavramlar olarak görmekte; temel prensiplerinden olan etkileşimlilik, disiplinler arasılık, aidiyet, özgür düşünce ve özgünleşmenin doğrultusunda, yeni ve yinelenmenin önünü açan yönüyle sizlere keyifli ve heyecan verici bir okuma deneyimi sunmayı amaçlamaktadır. Birbirinden özel ve değerli akademisyenlerin, akademisyen adaylarının, sanatçıların ve eğitimcilerin, farklı disiplinleri bir aradalık içinde deneyimleyerek ve araştırarak bir bilgi birikimine dönüştürme süreci - çıktıları sentezlenerek, sizlere İLSAD ışığında sunulmaktadır. İLSAD, sadece bir okuma eyleminin yanında; heyecan verici ve merak uyandırıcı – araştırmaya ve yeni deneyimlere sürüklemeye yönelik tavrıyla, kendini geliştirmeye ve farklı konu – fikir – disiplinlere açık tüm okuyucuları / araştırmacıları bu deneyime davet etmektedir.

İLSAD bu sayısında, farklı disiplin ve konularda üreten araştırmacı yazarlardan yer alan 9 seçki ile yayına çıkmaktadır. Eserleriyle, dergimizin bugününe, geleceğine ve arşivine katkı sağlayan tüm katılımcı yazarlar: uzman – deneyimli akademisyen, genç akademisyen, akademisyen adayları ve alana katkı sağlamayı hedefleyen araştırmacılar; yayın etiği ve ilkeleri doğrultusunda gerçekleştirdikleri araştırmaları ile dergimize yetkinlik ve etkinlik katmışlardır. Aynı şekilde, açık erişim ilkelerimiz doğrultusunda; gelecek araştırmalara ışık olmak, araştırmacılara kaynak yaratmak dergimizi yaratma yolunda yola çıkışımızın en temel gayesidir. Bu doğrultuda yayınlanan eserleri, kaynak gösterme yoluyla çalışmalarınıza alıntı gösterebilir, araştırmalarınıza fikir kaynağı edinerek bilgilerinizle sentezleyebilirsiniz. Gelenekselden geleni çağdaşla birleştirme ve özdeşleştirme yolundaki iddiamızı sürdürerek, her alandan özgür ve özgün yaklaşımlara temsil alanı yaratma hedefimizi her geçen gün gerçekleştirmeye devam ediyoruz.

İLSAD editörü olarak, tüm araştırmacılara, dergi editör yardımcılara, hakemlerimize ve üretici ekibimize emekleri için teşekkür ediyor; dergimizin kalitesine güvendikleri ve yanımızda

oldukları için minnettar olduğumu söylemek istiyorum. Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi yayın ekibi adına, okurlarımıza ve ufkunu açmak isteyen araştırmacılara keyifli okumalar - deneyimler diliyor; önümüzdeki sayılarda aynı ilke ve etik anlayışla akademi tarihinde emin adımlarla ilerlemeye devam etmeyi hedeflediğimizi bir kez daha vurgulamak istiyoruz. Dergi ekibi adına, ilişkiselliğimizin ve etkileşimliliğimizin hep sürdüğü, araştırmanın heyecanının tükenmediği nice günler diliyoruz.

Dr. Öğr. Üyesi Ekin Su Kuzu

İÇİNDEKİLER

Arş. Gör. Arzu ALTINÇELİK TEKE

**BİYOMATERYALLER VE BİYOTASARIM PERSPEKTİFİNDEN GİYSİDE
DENEYSSEL MATERYAL ARAYIşLARI**

S. 1-20

Ayşe İRİ ÖZTÜRK

Prof. Dr. Kıvanç Nazlım TÜZEL URALTAş

**AMBALAJ TASARIMINDA KULLANILAN KÜLTÜREL SEMBOLLERİN SATIN
ALMA DAVRANIşI ÜZERİNE ANALİZİ**

S. 21-39

Doç. Dr. Tuğba ELMACI

**MELANİE KLEİN’İN HASET KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE ZEKİ DEMİRKUBUZ’UN
KISKANMAK FİLMİNDE NESNE İLİşKİLERİ**

S. 40-58

Arş. Gör. İrem ALAKUş

Prof. Neslihan ÖZGENÇ ERDOĞDU

**1960 SONRASI RESİM SANATINDA MEKÂNSAL AİDİYET TEMSİLİ OLARAK
EŞYA**

S. 59-79

Olga KRİPAK

**DANCEABILITY AS A REFLECTION OF BOLES LAV YAVORSKY'S
CONSTRUCTION PRINCIPLES IN THE CLAVIER SUITE OF THE LATE
BAROQUE/EARLY CLASSICAL PERIOD**

S. 80-89

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa ALGÜL

**BİR AZINLIĞIN ANA AKIMA GİDEN YOLCULUĞU: QUEER TELEVİZYON
ÇALIŞMALARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**

S. 90-120

**ZEHRA ÜNÜVAR'IN ÇOCUK KİTAPLARININ DEĞERLER EĞİTİMİ YÖNÜYLE
İNCELENMESİ**

İsimli makale, etik ihlal başvurusu üzerine yapılan değerlendirme sonucunda, etik kusurlu olduğuna karar verilerek yayından kaldırılmıştır.

S. 121-137

**Ezgi ORAN, Doç. Dr. Sena SENGİR AYDIN
OSMANLI'DA RESİM SANATININ GELİŞİMİ VE SANATA YÖN VEREN
PADİŞAHLAR**

S. 138 - 163

Alibey TOPAL

**SANATA DİSİPLİNLERARASI BAKIŞ: JEAN DUBUFFET VE RENE MAGRITTE'İN
WITTGENSTEIN VE POPPER FELSEFESİ İLE İLİŞKİSELİĞİ**

S. 164-183

Editör

Dr. Öğr. Üyesi Ekin Su KUZU

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi (International Journal of Communication and Art-IJCOMAR) uluslararası katılıma açık, çok dilli, disiplinler arası ve bilimsel bir hakemli dergidir. Olağan yayım periyodunda Nisan-Ağustos-Aralık aylarında olmak üzere yılda 3 sayı yayımlanır. Akademi dünyasındaki gelişmeler, özel tematik ilgiler, sempozyum/kongre etkinlikleri ve yazarların kolektif teklifleri gibi durumlarda özel ya da ek sayılar yayımlanabilir.

IJCOMAR, İletişim ve Sanat disiplinleri ile alt disiplinlerinin her alanından kuramsal veya araştırma yönlü yazıları/çalışmaları yayımlayan bir dergidir. Dergide yayımlanması planlanan çalışmalarda, disiplinler ve disiplinler arası ilgiler kurulması beklenir. Günceli, tarihseli ve geleceğe dair olanı eksene alan yeni yaklaşımların tartışma alanı olma hedefiyle hareket edilir.

IJCOMAR'a gönderilmesi düşünülen çalışmaların ön değerlendirmeye alınması için, öncesinde hiçbir platform ya da yayım organında yayımlanmamış olması ön şartı aranır. Bunun yanı sıra, başka bir yayım ortamında eş zamanlı değerlendirmede olan çalışmalar, değerlendirmek üzere gönderilmemelidir. IJCOMAR, yazarlarından akademik etik davranışları bekler, çalışmaların bilim geleneğindeki üretme ve yaratıcılık kültürüne sadık birer katkı niteliğinde olmasını önemser. Yazarlarını özgül saygınlıkları ile özelleştiren IJCOMAR, karşılıklı saygı esasını yayım sürecinin merkezinde konumlandırır.

DERGİ YÖNETİMİ

Editör

Dr. Öğr. Üyesi Ekin Su KUZU

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Ezgi TOKDİL

ALAN EDİTÖRLERİ

Animasyon: : Dr. Öğr. Üyesi Elvan TEKİN-Fırat Üniversitesi

Müzikoloji: Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK-Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Görsel İletişim ve Tasarım: Prof. Dr. Fatih ÖZDEMİR-Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Fotoğraf: Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN-Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Sanat Eğitimi: Dr. Aina Strode-Rezekne Academy of Technologies,Latvia

Dr. Yahya HİÇYILMAZ-Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Resim: Prof. Dr. Katarina Dordevic-University of Nis, Faculty of Arts in Nis, Serbia

Doç. Muhammed TATAR-Atatürk Üniversitesi

Tiyatro: Prof. Dr. Dima Raad-Lebanese University- Institute of Fine Arts and Architecture.

Sanat Kuramı ve Eleştirisi: Doç. Dr. Nardane Yusifova-Ulusal Azərbaycan Tarih Müzesi

Restorasyon: Dr. Öğr. Üyesi Reksane Hasanova-Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Heykel: Dr. Öğr. Üyesi D. Tülay Özkul-Malatya Turgut Özal Üniversitesi

Öğr. Gör. Sitari Vasilii-Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice

Sahne Sanatları: Dr. öğr. Üyesi Tamer TEMEL-Atatürk Üniversitesi

Grafik: Prof. Dr. Gökçe KEÇECİ-Kıbrıs Amerikan Üniversitesi

Doç. Zafer LEHİMLER-Atatürk Üniversitesi

Müzik: Öğr. Gör. İbrahim ODABAŞI-Akdeniz Üniversitesi

Mimarlık: Prof. Dr. Faris KARAHAN-Atatürk Üniversitesi

Geleneksel Sanatlar: Doç. Dr. Hüseyin ELİTOK-Atatürk Üniversitesi

Gazetecilik: Doç. Dr. İbrahim Ethem ZİNDEREN-Atatürk Üniversitesi

Sinema: Dr. Öğr. Üyesi Cevahir Sinan ALTUNDAĞ-Fırat Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Türker ELİTAŞ-Mustafa Kemal Üniversitesi

Halkla ilişkiler: Dr. Öğr. Üyesi Serpil KIR ELİTAŞ-Mustafa Kemal Üniversitesi

Yeni Medya: Öğr. Gör. Savaş KESKİN-Bayburt Üniversitesi

Seramik: Doç. Dr. Nevin AYDUSLU-Atatürk Üniversitesi

Moda Tasarımı: Dr. Hir P Vyas-Fashion communication Design NIFT Gandhinagar

Cam ve Çinicilik: Öğr. Gör. Şenol ÖZDEVRİM-Kıbrıs Amerikan Üniversitesi

Yabancı Dil Uzmanı

M. Gani GENÇER

Grafik Tasarım

Mehmet FIRAT

BİLİM VE YAYIN KURULU LİSTESİ

Danışma Kurulu

Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL – Türkiye Manas Üniversitesi İletişim Fakültesi/Kyrgyzstan

Prof. Dr. Süreyya TEMEL – Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Prof. Dr. Can KARAHAN - Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Türkiye

Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN - Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Türkiye

Prof. Dr. Güler ERTAN –Arel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Prof. Dr. Seçkin ÖZMEN - İstanbul Üniversitesi / Türkiye

Doç. Dr. Hasan TOPBAŞ – İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Devabil KARA – Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Işık ÖZDAL – Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Göksel GÖKER - Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Doç. Zafer LEHİMLER – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Sena SENGİR - Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Türkiye

Doç. Dr. Derya ŞAHİN - İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi/Türkiye

Doç. Dr. Binnaz KOCA - İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Benan ÇOKOKUMUŞ - Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Elvan TEKİN – Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Yahya HİÇYILMAZ - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Türkiye

Dr. Bextiyar YUSUBOV - Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaijan

Dr. Ramil Memmedov Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaijan

Dr. Hir P Vyas-Fashion communication Design NIFT Gandhinagar/India

Dr. Aina Strode-Rezekne Academy of Technologies/Latvia

Öğr. Gör. Şenol ÖZDEVRİM-Kıbrıs Amerikan Üniversitesi/Cyprus

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Katarina Dordevic-University of Nis, Faculty of Arts in Nis/Serbia

Prof. Dr. Dima Raad-Lebanese University- Institute of Fine Arts and Architecture/Lebanon

Prof. Evren KAVUKÇU – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

**Prof. Dr. İnara MEHERREMOVA - Nahçıvan Devlet Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi/Nakhchivan**

Prof. Dr. Gökçe KEÇECİ-American University of Cyprus/Cyprus

Prof. Dr. Mahir KADAKAL - Bayburt Üniversitesi / Türkiye

**Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU – Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi/Turkey**

Prof. Dr. Mustafa BULAT- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

Prof. Dr. Şükrü SİM – İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN - Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Turkey

Prof. Dr. Fatih ÖZDEMİR - Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi/Turkey

Doç. Dr. Erdoğan AKMAN - Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/KIRGIZİSTAN

Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi/Turkey

Doç. Muhammed TATAR - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Aydın ZOR – Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

**Doç. Dr. Fatma ÖZTÜRK DÖNMEZ – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi/Turkey**

Doç. Dr. Huriye KADAKAL - Bayburt Üniversitesi

Doç. Dr. İsmail TETİKÇİ – Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Mahir BAYRAMOĞLU – Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Afet ASLANOVA - Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaijan

Doç. Dr. Bextiyar YUSUBOV - Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Azerbaijan

Doç. Dr. Üyesi Niyazi AYHAN - Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/KIRGIZİSTAN

Doç. Dr. Üyesi Serpil Kır ELİTAŞ – Mustafa Kemal Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Üyesi Türker ELİTAŞ –Mustafa Kemal Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

**Dr. Öğr. Üyesi Regina JAMANKULOVA - Kırgızistan-Türkiye Manas
Üniversitesi/KIRGIZİSTAN**

Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Ethem ZİNDEREN – Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi Tamer KAVURAN – Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi Lokman ZOR – Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN – Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi Neslihan GÖKER – Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa DEMİR – Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

Dr. Meltem Güzel - İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa

Dr. Zülküf NANTO - MEB/ Türkiye

Dr. Bülent POLAT - MEB/ Türkiye

Dr. Ramil Memmedov Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi/Turkey

Öğr. Gör. Victor Cretu - Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice/Moldova

Öğr. Gör. Sitari Vasiliu - Academia de Muzica Teatru si Arte Plastice/Moldova

Öğr. Gör. Liana Almyasheva - Yeosu Technical Institute in Tashkent/Uzbekistan

TARANDIĞI İNDEKSLER







BİYOMATERYALLER VE BİYOTASARIM PERSPEKTİFİNDEN GİYSİDE DENEYSEL MATERYAL ARAYIřLARI¹

Öz

Teknolojinin gelişmesiyle farklı bilim dalları arasında oluşan etkileşimler, mevcut tekstil üretim tekniklerine ve malzeme olgusuna yenilikler getirerek giysi tasarımında deneysel yaklaşıma işlevsel ve yaratıcı yeni boyutlar kazandırmıştır. 21. yüzyıl ile birlikte diğer bilim alanlarıyla kurulan bağlar ve hayata geçirilen disiplinlerarası çalışmalar yeni teknik ve materyallerin geliştirilmesine olanak sağlamaktadır. Bu süreçle beraber geliştirilen hayvansal ve bitkisel materyaller günümüz tasarım anlayışını yeni bir platforma taşıyarak sürdürülebilirlik kavramı altında biyomateryal kullanımını gündeme getirmiştir. Biyoloji ve tasarım arasında disiplinlerarası bir alan oluşturan biyotasarım, doğa, bilim ve tasarımı aynı potada eriterek sürdürülebilirlik hassasiyeti içerisinde biyomateryal oluşumunu içinde barındıran bir anlayıştır. Bu doğrultuda geliştirilen biyomateryaller ile birlikte sürdürülebilir, yenilikçi ve yaratıcı tasarımların hayata geçirilmesi hedeflenmektedir. Çalışmada biyotasarım kavramının genel özellikleri açıklanarak tekstil tasarımında kullanılan biyomateryallerin neler olduğu, sahip oldukları potansiyeller, avantaj ve dezavantajları ile mevcut olası kullanımlarının giysi tasarımı ile ilişkilendirilerek değerlendirilmesi ve böylelikle alana katkı sağlanması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Giysi Tasarımı, Biyotasarım, Biyomateryaller, Sanat, Tasarım, Sürdürülebilirlik

THE SEARCH FOR EXPERIMENTAL MATERIAL IN CLOTHING FROM THE PERSPECTIVE OF BIOMATERIALS AND BIODESIGN

¹ Devam etmekte olan sanatta yeterli tezi araştırmanın temel kaynağını oluşturmaktadır.

ABSTRACT

The interactions occurring between different disciplines with the advancement in technology have brought new functional and creative dimensions to the experimental approaches in clothing design by bringing innovation to existing textile production techniques and the phenomenon of material. With the 21st century, the ties established with other disciplines and interdisciplinary studies carried out have made it possible for new techniques and materials to be found and improved. Animal and plant materials developed with this process have brought up the use of biomaterials under the concept of sustainability by bringing today's design mentality to a new platform. Biodesign, which creates an interdisciplinary field between biology and design, is a mentality that contains the formation of biomaterials within the sensitivity of sustainability by melting nature, science, and design in the same pot. It aims to implement sustainable, innovative, and creative designs with biomaterials that have been developed in this direction. In this study, by explaining the general features of the concept of biodesign, it is aimed to evaluate what the biomaterials used in textile design are, the potential, advantages and disadvantages they have, and current possible usage by associating them with clothing design, thus contribute to the field.

Key Words: Clothing Design, Biodesign, Biomaterials, Art, Design, Sustainability

1.GİRİŞ

Sanayi devrimi ile beraber buhar makinesi ve seri üretim yöntemlerinin bulunması sürecinde naylon, sentetik boyalar gibi yapay materyal kullanımının artması günümüzde küresel ölçekte doğal kaynaklardan yararlanılmasına da hız kazandırmıştır. Yaşanan bu gelişmelerin, çevresel sorunlara yol açarak doğal kaynakların yok olma tehlikesini de beraberinde getirdiği görülmektedir. Günümüzde yoğun olarak fosil bazlı yakıt kullanımı üzerine kurulmuş olan endüstri, büyük ölçüde doğal kaynakların tüketilmesi, hava, su ve toprak kirliliği gibi çevresel sorunlar yaratmanın yanında bu sorunların uzun vadeli sonuçlarını engelleyemeyen doğrusal bir üretim modeline dayanmaktadır. Bu bağlamda, yenilenebileceklerden daha hızlı tüketilen, hayatta kalmak için bağımlı olunan doğal kaynakları korumak adına, mevcut üretim ve tüketim modellerinden yeni yaklaşımlar geliştirerek doğal dünya ile denge sağlanabilecek uyumlu bir sürecin benimsenmesi zorunluluk haline gelmiştir.

Bu doğrultuda dünyanın sürdürülebilir politikalarını destekleyen öncü yaklaşımlarda bulunan firma ve tasarımcılar tarafından yenilenemeyen doğal kaynakların kullanımının azaltılması, küresel bir sürdürülebilir kalkınma stratejisi olarak benimsenmiştir. Yine son birkaç on yıldır ürün tasarımlarında biyo-bazlı malzemelerin kullanılması konusundaki yaklaşımların bu sürece bir çözüm olarak sunulduğu görülmektedir (Álvarez-Chávez vd., 2012; Alves vd., 2010; Ashby, 2013; Crabbé Jacobs vd., 2013; Haide ve Eder, 2010; Geiser, 2001. akt. Karana, Blauwhoff, Hultink, ve Camere, 2018:119). Biyo-plastik olan Poli-laktik asit (PLA) gibi nispeten iyi bilinen biyo-bazlı malzemelerin yanı sıra, bakteri, alg veya mantarlar tarafından yapılan malzemeler, yenilikçi biyo-bazlı alternatifler olarak ürün tasarımlarında giderek daha fazla kullanılmaktadır. Bu alternatif malzemeler, tasarım, malzeme bilimi, biyoloji, sanat ve zanaatın kesiştiği noktada, tasarımcının rolünü pasif bir alıcıdan aktif bir malzeme üreticisine radikal bir şekilde değiştiren yeni bir tasarım uygulamasının ortaya çıkmasına neden olmuştur (Karana vd., 2018:119).

Yeni biyo-bazlı malzemeler, polyester gibi yağ bazlı elyaflara sürdürülebilir alternatifler oluşturarak daha döngüsel bir tekstil endüstrisinin şekillenmesinde rol oynamaktadır. Biyomateryallerin organik doğasının benzersiz özelliklerinin sanatçı ve tasarımcıların deneysel çalışmalarında sıra dışı uygulamalara ve sonuçlara izin verdiği görülmektedir.

Biyolojinin malzeme sistemleri ile entegrasyonu sonucu geleneksel üretim yöntemlerini sentetik biyoloji gibi son teknoloji radikal yeni biyoteknolojilerle birleştirilmektedir. Bu yeni yaklaşım ile geniş teknik ve malzeme olanağı biyo tasarımcıların geleneksel ile inovasyon arasında bağlantı kurmasını sağlamaktadır (Collet, 2018:90).

Hızla gelişen bir organizma endüstrisinin kapısını açan sentetik biyoloji araçlarıyla yeni bir çağa girildiği görülmektedir.

Tekstil alanında da sürdürülebilir yaklaşımın ön plana çıkması ile yeni malzeme özelliklerinin keşfedilerek ekolojik duyarlılık içinde üretilen ve özelleştirilebilen tekstiller yaratmak adına biyomateryallere yönelim artmakta, bu durum biyotekstillerin tasarımlarda itici bir faktör olarak kullanılmasına olanak sağlamaktadır. Bu yeni biyotekstil olanaklarının, tasarımcılar için de yeni bir üretim farkındalığı yarattığı ve artık tasarımlarında mikrop ve mayalar gibi biyolojik organizmaları kullanarak diğer disiplinler ile iletişim içerisinde hayata geçirdiği görülmektedir. Endüstride üretim aşamasında, doğal kaynakları korumak ve çevre kirliliğinin azalmasına yardımcı olmaya yönelik yaklaşımları nedeniyle başta tekstil olmak üzere birçok alan için yenilikçi malzeme arayışları içerisinde ön plana çıkan biyomateryalleri anlamak bir gereklilik haline gelmiştir. Bu bağlamda ilk olarak biyomateryal kavramı ile yakın ilişki içerisinde olan biyoteknoloji ve biyotasarım olgularının incelenmesi gerekliliği doğmaktadır.

2. BİYOTEKNOLOJİ

Başlangıç aşamasında sadece deri ve organlar için biyolojik dokular üretmek gibi tıbbi amaçlar doğrultusunda geliştirilen biyoteknolojinin, süreç içinde yeni farkındalıkların uyanmasıyla kullanım alanları genişlemiş ve bu doğrultuda farklı tanımlamalarda bulunulmuştur.

1981 yılında Avrupa Biyoteknoloji Federasyonu, EFB, biyoteknolojiyi “mikroorganizmaların ve kültüve edilmiş doku hücreleri ve hücre kısımlarının kapasitelerinden teknolojik uygulamalarda yararlanmak için biyokimya, mikrobiyoloji ve mühendislik bilimlerinin entegre kullanımı” olarak tanımlamıştır. 1989 yılına yine EFB, biyoteknolojiyi “doğa ve mühendislik bilimlerinin, mikroorganizmaların, hücrelerin, bunların parçalarının ve moleküler analoglarının ürün ve hizmet üretimi için entegrasyonu” olarak tanımlamaktadır (Akkaya ve Pazarlıoğlu, 2012:23).

Hayatı iyileştirebilmek adına canlı hücreler ve moleküller gibi çok çeşitli kullanım alanlarına sahip olan biyoteknoloji tek bir teknolojiden oluşmayarak aynı ortak özellikleri barındıran bir teknolojiler grubudur. Disiplinlerarası bir bilim dalı olarak tanımlanan biyoteknoloji;

“hücre ve doku biyolojisi kültürü, moleküler biyoloji, mikrobiyoloji, genetik, fizyoloji ve biyokimya gibi doğa bilimleri yanında mühendislik ve bilgisayar mühendisliğinden yararlanarak, DNA teknolojisiyle bitki, hayvan ve mikroorganizmaları geliştirmek, doğal olarak var olmayan veya ihtiyacımız

kadar üretilmeyen yeni ve az bulunan maddeler (ürünleri) elde etmek için kullanılan teknolojilerin tümüdür” (Akkaya ve Pazarlıoğlu, 2012:23).

Tarih içerisinde ekmek pişiriminden alkollü içecek üretimine kadar birçok alanda biyoteknolojiden yararlanılsa da son yıllarda moleküler biyolojideki gelişmeler biyoteknolojiye yeni bir anlam katarak yeni bir önem ve potansiyel kazandırmaktadır (Bhat, Vanitha ve Rangaswamy, 2016:143). İlk zamanlar tıbbi amaçlar, deriler ve organlar gibi biyolojik dokuların üretimi için geliştirilen biyoteknolojideki ilerlemelere paralel olarak, biyoloji ve tasarım ilkelerinin biyomühendislik alanı kapsamında kesiştiği, disiplinler arası bir kavram olan biyotasarımın diğer alanlar kadar tekstil alanında da önem kazanmasına neden olduğu görülmektedir.

3. BİYOTASARIM

Biyotasarım, malzeme ve ürün üretiminde canlı organizmaların davranış ve niteliklerinden yararlanma fikrini barındıran ve gelişmekte olan bir tasarım disiplindir. Biyotasarım uygulamalarının son zamanlarda ortaya çıkması, biyolojik ilkeleri (biyomimikri) veya doğanın nasıl ürettiğinden ilham alan biyolojik araçları içeren bir tasarım sürecinin gelişimini teşvik etmektedir. Bu yeni uygulama alanının, sürdürülebilir tasarım ve üretim ilkelerine geçişte katkıda bulunabileceği düşünülmektedir (Collet, 2021:1332).

Biyotasarımın evrimsel bilime dayalı olarak, doğadaki modellerin insan ihtiyaçlarını karşılamak için optimal mühendislik, kimyasal ve hatta organizasyonel çözümler sunmaya hizmet edebileceği uzun zamandır bilinmektedir. 1948 yılında George Mestral köpeğinin kürküne takılan dikenlerden ilham alarak Velcro’yu yaratmıştır. Mestral’ın doğal sistemlerin veya biyomimikrinin doğrudan simülasyonu olarak hayata geçirdiği Velcro, bugün tekstilden mühendisliğe birçok alanda malzemeleri birbirine sabitlemek için kullanılan yüksek performanslı cırt cırt olarak adlandırılan naylon üründür. Süreç içerisinde genetik mühendisliği ve sentetik biyoloji alanındaki ilerlemeler artık belirli işlevleri yerine getirmek üzere programlanabilen veya önceden belirlenmiş, tamamen yeni organizma türlerinin “biyo-üretimini” yaratılmasını mümkün kılmaktadır. Bu durum bugünün kaynaklarının daha bilinçli kullanılması adına doğa ile girilen işbirlikçi tutumun ileri bir noktaya taşınmasını sağlamaktadır (Chieza ve John, 2015:25).

Biyotasarım; yaşam ve tasarım kelimelerinden türetilmiş, modern teknoloji ve tasarımlarda biyolojik sistem ve yöntemlerin uygulanması anlamına gelmektedir (Khanzadeh, 2019:12). Myer’in biyotasarım tanımı ise şu şekildedir:

“Biyotasarım, biyolojiden ilham alan tasarım ve üretim yaklaşımlarının ötesindeki bir sonraki adımdır. Biyomimikrinin veya popüler ama belirsiz "yeşil tasarımın" aksine, biyotasarım, canlı organizmaların tasarımın temel bileşenleri olarak dahil edilmesini ve bitmiş işin işlevini geliştirmesini ifade eder” (Understanding “Bio” Material Innovations, 2020).

Biyotasarım, bir organizmanın büyüme sürecini kullanarak nihai çıktının morfogenezini kontrol etmeye, spekülatif tasarım araçlarını kullanmaya veya canlı organizmalarla ortak üretim için biyoloji laboratuvarında çalışmaya kadar bir dizi tasarım metodolojisinden oluşmaktadır. Bu alan ile birlikte tasarım sürecinin plastik ve metaller gibi cansız maddelerle çalışmaktan

miselyum, maya ve bakteri gibi canlı varlıklarla çalışmaya kaydığı görülmektedir. Bu tasarım sürecindeki sıra dışı davranış biçimi geleceğin akıllı malzemelerinin biyolojik olarak üretilmesini ve yeni sürdürülebilir süreçlerle etkileşime geçmek için yeni olanaklar sunulmasını sağlamaktadır (Collet, 2021:1331).

Biyotasarım anlayışıyla doğal kaynakları koruma ve sürdürülebilir yaklaşımların benimsendiği yapılan araştırmalarda doğanın, kaynak olarak ele alındığı, bu doğrultuda “biyo-bazlı”, “biyofabrike” (biofabricated), “biyosentetik” (biosynthetic) gibi kavramlar ve bu alanları içinde barındıran “biyomateryal” (biomaterial) kavramının öne çıktığı görülmektedir.

4. BİYOMATERYALLER

Çevreye duyarlı, fosil bazlı sentetik malzemelere alternatif, düşük karbon ayak izine sahip, yenilenebilir malzeme arayışı doğrultusunda dikkat çeken biyomateryeller ilk olarak tıp alanında tanımlanarak kullanılmıştır. Süreç içerisinde sürdürülebilirlik yaklaşımı ve yeni malzeme arayışları ile birlikte tekstil alanında ve giysi tasarımında ön plana çıkarak araştırma alanı oluşturmuş ve yeni tanımlamalarda bulunulmuştur. Biyomateryaller günümüzde herhangi bir ayrıntı vermeden bir malzemenin biyoloji bilimi ile ilişkisini ifade eden ve giderek yaygınlaşan kısa bir terimdir. Bireylerin yaşam kalitesini iyileştiren, ömrünü uzatmayı hedefleyen ve konforunu arttıran biyouyumlu bu materyaller toksite olmamaları, immün ve alerjik reaksiyonlara neden olmamaları ve inatçı veya teratojenik etki göstermemeleri gibi özellikleri nedeniyle tercih edilmektedir (Costa, Rocha ve Sarubbo, 2017:12).

Biyomateryal, spesifik olmayan biyolojik ilişkiye sahip malzemeleri belirtmek için kullanılan bir terimdir (Understanding “Bio” Material Innovations, 2020). Biyomateryaller; biyobazlı, biyofabrik ve biyosentetik gibi tanımlamaları da kapsamaktadır. Biyo-bazlı malzemeler fosil kaynaklardan elde edilenler hariç, fiziksel, kimyasal veya biyolojik işlem uygulanmış olabilmesi ile birlikte bitkiler, ağaçlar veya hayvanlar gibi tamamen ya da kısmen biyokütleden türetilmiştir. Biyokütlesinin minimum şart gereksinimini sağladığı sürece pamuk, yün ve ipek gibi doğal lifler, viskoz gibi yapay lifler, kitin keratin ve kazein gibi hayvan derileri ya da polikoton karışımlar biyobazlı ürünler arasındadır (Understanding “Bio” Material Innovations, 2020). Resmi olarak biyo-temelli olarak adlandırılacak nihai bir ürünün, en az %20 yenilenebilir karbon içermesi gerekmektedir. Bu yenilenebilir karbon içeriği, bitkilerden veya özel olarak yetiştirilmiş enerji mahsulleri gibi organik maddelerden elde edilmektedir (Fulgar, t.y. akt. Baydemir ve Er Bıyıklı 2021:613).

Biyofabrikasyon, canlı hücreler, moleküller, hücre dışı matrisler ve biyomalzemeler gibi ham maddelerden karmaşık canlı ve cansız biyolojik ürünlerin üretimi olarak tanımlanabilir. Hücre ve gelişim biyolojisi, biyomalzeme bilimi ve makine mühendisliği, biyofabrikasyon teknolojisinin ortaya çıkmasına katkıda bulunan ana disiplinlerdir (Mironov, Trusk, Kasyanov, Little, Swaja ve Markwald, 2009:1). Biyofabrike malzeme örnekleri arasında fermente edilmiş biyosentetik, biyofabrike bileşenler ve biyo-birleştirilmiş malzemeler bulunmaktadır. Biyosentetikler, tamamen veya kısmen biyo-türetilmiş bileşiklerden oluşan sentetik polimer malzemelerdir. Bu bileşikler, biyolojik kökenli bir girdiyle (biyokütle) ve/veya işlemin canlı bir mikroorganizma tarafından gerçekleştirildiği durumlarda oluşmaktadır. Biyosentetiklerin üretim sürecinde, örnekleri arasında naylonlar, poyesterler ve poliüretanlar gibi sentetik polimerler için öncü kimyasallar oluşturmak üzere biyokütlenin fermentasyonu veya katalitik dönüşümü yer almaktadır. Yapı taşları, yaşayan canlı hücreler ve mikroorganizmalar tarafından üretilen ipek veya kolajen gibi karmaşık proteinler olan Biyofabrike bileşenler ise makro ölçekli bir malzeme yapısı oluşturmak için daha fazla mekanik veya kimyasal işleme ihtiyaç

duymaktadır. Daha sonra bir elyafa eğrilmesi veya bir tabaka malzeme oluşturmak üzere işlenmesi gereken fermente edilmiş rekombinant ipek biyofabriğe bileşenlere örnek verilebilir. Biyo-birleştirilmiş malzemeler ise miselyum veya bakteri gibi canlı mikroorganizmalar tarafından doğrudan büyütülen makro ölçekli yapılardan oluşmaktadır. Örnekleri arasında miselyum ve mikrobiyal selüloz deri alternatifleri bulunmaktadır (Understanding “Bio” Material Innovations, 2020).

5. GİYSİ TASARIMINDA KULLANILAN BİYOMATERYALLER

21. yüzyılın en önemli sorun ve kavramlarından biri olan ekoloji ve sürdürülebilirliğin benimsenmesi ile doğada organik olarak parçalanabilen laboratuvar ortamında yetiştirilen bakteriyel selülozun giysi üretiminde kullanımı için araştırmalar yapılmaktadır. 2011 yılında Suzanne Lee'nin, madde bilimci Dr. David Hepworth ile birlikte yaptığı çalışmalar sonucu bakteri, maya, mantar ve alg gibi organizmalardan kumaş üretebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Lee, bu doğrultuda biyoloji ve haute couture'un birleşimi olarak BioCouture'u kurmuştur ve araştırmalarına bu başlık altında devam etmektedir. BioCouture, tekstil ve moda araştırmalarında devrimci bir anlayışı geliştirmekte ve biyotasarım alanında bir referans noktası haline gelmektedir. Materyal üretebilen çok çeşitli organizmaların olduğunu ifade eden Lee, bir tür bitkisel deri olarak tanımladığı çalışmalarını hayata geçirirken bakteriyel selüloz yetiştiren fermantasyon yöntemi ile simbiyotik bir maya ve bakteri karışımı kullanmaktadır. BioCouture kumaşa ham madde sağlamak için bitkileri veya petrokimyasalları kullanmak yerine mikropları kullanarak bir tekstil biyomateryali yetiştirmeyi araştırmaktadır. Kambucha çayını araştırmalarına dahil eden Lee, Kombucha tarifini tekrar gözden geçirerek, bakteriyel selülozik materyali kullanmak ve deri benzeri bir kumaş yelpazesi üretmek için bir araştırma protokolü oluşturmuştur. Tasarımcı 2013'te, Liz Ciokajlo-Squire ile işbirliği içinde, EDF Foundation'daki “Alive, New Design Frontiers”da sergilenen ilk ‘yetiştirilmiş’ ayakkabı olan BioCouture Shoe'u üretmiştir (Görsel 1). Bu bakteriyle yetiştirilen ayakkabı örneğinde görüldüğü üzere, bir malzemenin gelişimsel morfogenezi, tasarım müdahalesi için bir alan haline gelebilmektedir. Çalışmalarında minimum doğal maddeyle, maksimum ürün elde etmeyi amaçlayan Lee, ‘Geleceğin Fabrikası’ olarak tanımladığı bakteriler ile yeni materyal üretimleri gerçekleştirmek ve geliştirmek için çalışmalarına devam etmektedir.



Görsel 1: Suzanne Lee'nin laboratuvarında yetişen ceketleri ve ayakkabısı, 2013.

Kaynak : <https://trendland.com/suzanne-lee-and-her-celluloid-clothing/> (Erişim Tarihi: 12.05.2022)

2014 yılında Almanya / Leipzig'de kurulan, sürdürülebilir üretim malzemeleri üzerine araştırmaları çerçevesinde bakteriyel selüloz ile çalışmalar yapan diğer bir araştırma şirketi ScobyTec'tir. Biyoloji, yazılım geliştirme, endüstriyel tasarım ve giyim teknoloji alanlarında disiplinlerarası araştırmalar yürüten şirket, çevreye duyarlı ve giyilebilir materyalleri yaratmanın yollarını bulmak için simbiyotik materyal olan Kombucha'yı giyilebilir elektroniklerle birleştirmektedir (Görsel 2) (ScobyTec, t.y.).



Görsel 2: Bakteriyel nano selülozdan üretilen “Biker Vest”, 2013.

Kaynak : <http://scobytec.com/portfolio/biker-vest> (Erişim Tarihi: 12.05.2022)

Biyomateryallerin giysiyle etkileşimini araştıran diğer önemli çalışma ise canlı organizmalarla tekstil yüzeyi araştırmaları yapan bilim insanı Gary Cass ile çağdaş tekstil sanatçısı Donna Franklin’in kurucusu oldukları ve birlikte yürüttükleri Micro‘be’ projesidir. Alternatif giysi yapımı ve tekstil teknolojileri yöntemlerini keşfetmek için mikrobiyolojinin pratik ve kültürel biyosentezini araştıran proje, tek bir dikiş olmadan büyüyen ve kendini oluşturan bir kumaş yaratmayı hedeflemektedir. Selüloz giysi fikri, Cass’in bir şarap fıçısını kaplayan, bakteri bulaşmış ve bozulan deriye benzer bir tabaka fark etmesiyle ortaya çıkmıştır. Bozulma, şarabı sirkeye dönüştüren bir asetobakter kolonisinin bir sonucudur. Bu aktivitenin yan ürünü ise, tasarımcıların sıvı yüzeyinde geliştirerek aldığı ve sonunda geleneksel tekstilin yerine kullanarak giysiye dönüştürdüğü tabaka şeklinde fermente olan selüloz maddesidir (Görsel 3).



Görsel 3: Gary Cass ve çağdaş tekstil sanatçısı Donna Franklin’in Fermente giysisi.

Kaynak : <https://www.designboom.com/design/fermented-fashion-red-wine-dress-made-without-a-single-stitch/> (Erişim Tarihi: 12.05.2022)

Bu proje ile elde edilen ürün tam olarak geleneksel kumaşlardaki konforu sağlamasa da bu alandaki araştırmalar devam etmektedir.

“Mayalanmış kumaşlarda en önemli problem giyildikçe esnekliğinin zamanla azalmasıdır. Esneklik probleminin çözümünde çeşitli kimyasallarla işleme tabi tutulmasının bu sorunu çözeceğine inanılmakta ve bunun üzerine çalışmalar devam etmektedir” (Kutlu ve Meydan, 2012:28).

Gelecekçi giysi ve tekstil üretim teknolojilerinin tekrar sorgulanmasını da amaçlayan Micro‘be’ projesi, cansız dokuma makineleri yerine, canlı mikroplar yardımıyla bir giysiyi fermente ederek beden ve giysi ile geleneksel etkileşimlerin anlamını

bozmakla kalmayıp; aynı zamanda ticarileştirmenin pratikliklerini ve kültürel etkilerini de tekrar tanımlayacaktır.

21. yüzyılın disiplinlerarası anlayışı içinde, doğa ve çevre hassasiyeti ile yenilikçi malzeme arayışında bulunan diğer bir isim Hollandalı tekstil tasarımcısı Aniela Hoitink'dir. Giyilebilir bir giysi yapmak için disk şeklindeki mantar miselyum parçalarını kullanan Hoitink, canlı organizmalardan bir tekstil ürünü yaratmayı amaçlamıştır. MycoTex adını verdiği esnek bir kompozit ürün geliştiren tasarımcı, herhangi bir ek elyaf kullanmadan malzemenin şeklini ve esnekliğini korumasını sağlayan bir üretim yöntemi bulmuştur. Hoitink, kendilerini tekrar tekrar çoğaltarak büyüyen bir dizi yumuşak vücutlu organizmayı gözlemledikten sonra, tekstili modüllerden oluşturmaya karar vermiş ve bu dairesel parçaları 'Neffa' elbisesini yapmak için bir vücut formu etrafında şekillendirmiştir (Görsel 4). Hoitink giysinin üç boyutlu olarak oluşturulabileceğini ve yapılırken kullanıcının isteklerine uygun biçimde şekillendirilebileceğini söylemektedir. "Böylelikle miselyum desenleri yaratmanın, giysinin uzunluğunun ayarlanmasının veya örneğin eklenmesinin mümkün" (Alice Morby, 2016) olduğunu ifade ederek bu durumun ihtiyaç duyulan doğru miktarda malzemenin büyümesine izin vererek, yapım sürecindeki tüm olası artıkları veya israfı ortadan kaldırdığını belirtmektedir.

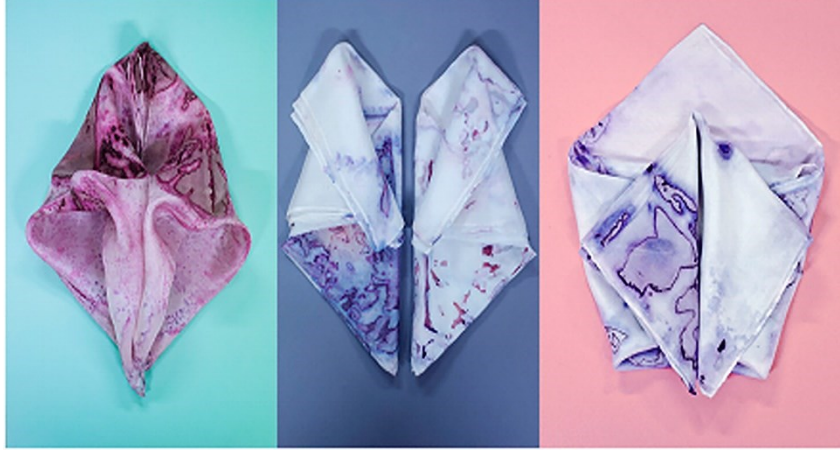


Görsel 4: Aniela Hoitink, Neffa elbisesi.

Kaynak: <https://neffa.nl/portfolio/mycotex/> (Erişim Tarihi: 12.05.2022)

Sürdürülebilir yaklaşımın benimsenmesi ile yapılan araştırmalarda mantar ve bakteriler gibi mikroorganizmaların fermantasyonundan elde edilen pigmentlerin, doğal boyarmaddelere alternatif bir renk kaynağı olarak kullanılabilirdiği görülmektedir. Mikroorganizmalar karotenoidler, flavonoidler, kinonlar ve rubraminler gibi çok çeşitli stabil pigmentler üretirler ve fermantasyon, bitki ve hayvanların kullanımına kıyasla pigmentlerde daha yüksek verime sahiptir (Hobson, 1998:114, akt. Öneş 2019:26). Bu alanda, canlı organizmalarla, tasarım düşüncesini ve alandaki teknik birikimi birleştirerek, bakterileri kirletici endüstriyel süreçlere sürdürülebilir bir alternatif olarak sunan, bakteri türevi pigmentler konusunda öncü çalışmalarıyla tanınan "Faber Futures" şirketinin kurucusu ve tasarım direktörü olan Natsai Audrey Chieza ön plana çıkmaktadır. Chieza, laboratuvar koşullarında toprakta yaygın olarak

bulunan *Streptomyces* cinsine ait bakterileri kullanarak pigment üretmektedir. Doğrudan ipek liflerine ya da katı maddelere aşılaman canlı bakteriyel izolatlar 7-14 günlük bir zaman diliminde bekletilerek laboratuvar ortamının sıcaklık, hava sirkülasyonu ve pigmentasyon hızı gibi faktörlerine bağlı olarak farklı görünümde tasarımlar oluşmaktadır (Görsel 5) (Gürcüm ve Öneş, 2018:6).



Görsel 5: Natsai Audrey Chieza, In vivo boyalı ipek eşarplar, 550 x 550mm, 2014.

Kaynak: Natsai Audrey Chieza, In vivo boyalı 550mm x 550mm ipek ipek eşarplar, 2014, Chieza, N.A., Ward, J. (2015). Design in the Age of Living Technology. In:

Proceedings of the 2nd Biennial Research Through Design Conference, 25-27

Cambridge, UK.

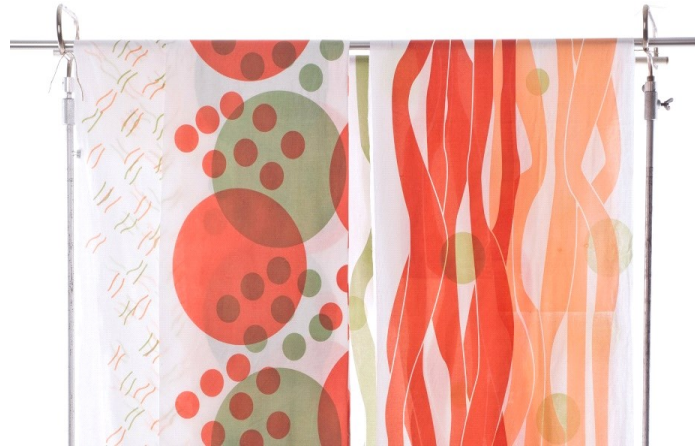
Pigment üreten bakterilerle doğal tekstil boyama olanaklarını araştıran bir diğer biyotasarım araştırma projesi Living Colour'dur. Hollandalı tasarımcılar Laura Luchtman ve Ilfa Siebenhaar tarafından yürütülen proje bakterileri ses frekanslarına maruz bırakılması suretiyle büyütürken desen oluşturmanın olanaklarını araştırmaktadır. Ses frekanslarının rezonansının maddede geometrik desenler oluşturduğu bilinmektedir (Görsel 6). Katı maddede bu desenler Chladni figürleri, sıvıda ise Faraday dalgaları olarak tanımlanmakta, bu dalgalar kullanılarak boyanmış tekstillerde daha yüksek doyumlukla eşit ve tamamen boyanmış yüzeyler elde edilmektedir (Living Colour, t.y.).



Görsel 6: Laura Luchtman ve Ilfa Siebenhaar, Living Colour, 2017.

Kaynak : <https://livingcolour.eu/experiments/> (Erişim Tarihi: 12.05.2022)

Canlı organizmaları kullanarak tekstil yüzeylerinde boyama olanaklarını sorgulayan bir diğer proje Algaemy'dir. Proje tekstil baskısında bir pigment olarak mikroalglerin potansiyelini araştırmaktadır. Blond & Bieber ve The Fraunhofer Institute for Interfacial Engineering and Biotechnology (IGB) arasındaki araştırma iş birliğinin sonucu hayata geçirilen proje, çevreye duyarlı tekstiller oluşturmak için geliştirilmiş mikroalg bazlı bir boya paletinden oluşmaktadır. Projede yer alan tüm tekstil desenleri canlı, kendi kendine hasat edilmiş malzemeden meydana gelmektedir (Görsel 7). Renkler ışığa dayanıklı olmadığından, geleneksel kimyasal bazlı tekstil boyalarının aksine zamanla kademeli olarak değişmektedir. Örneğin yeşil, yoğun bir mavime dönüşürken, uçuk pembe parlak kırmızıya ve sonunda turuncuya dönmektedir (Algaemy, t.y.).



Görsel 7: Algaemy projesinde alglerle basılan kumaşlar.

Kaynak : <https://transmaterial.net/algaemy/> (Erişim Tarihi: 12.05.2022)

Londra'daki Central Saint Martins College of Art and Design'da yenilikçi tekstil teknolojileri araştırmacısı Carole Collet, bitkilerin aynı anda hem gıda hem de tekstil üretecek şekilde genetik olarak düzenlenmesi üzerine araştırmalar yapan BioLace projesini yürütmektedir. Bu projede bitkiler biyolojik olarak yeniden programlanarak köklerinden hem meyve hem de dantel örnekleri üretilmektedir (Görsel 8).

BioLace projesi, hüresel programlamanın bitki sistemlerinin morfogenezini nasıl etkileyebileceğini araştırmakta ve gelecekteki tekstil üretiminde devrim yaratmak için sentetik biyoloji ile tasarımı birleştirmektedir. Teknolojideki bu yeni yaklaşım ile karmaşık, maliyetli ve daha az sürdürülebilir tekstil makinelerinin yerini alan tesislerle, gıda üretiminin tekstil üretimiyle birleştirilmesi hedeflenmektedir. Böylece bitkilerin üretmesi için sadece güneş ve suya ihtiyaç duyan canlı makinelere dönüştürülmesi amaçlanmaktadır (Inbabitat, t.y.).



Görsel 8: Carole Collet, Bitki kökleri üzerine yaptığı dantel uygulamaları.

Kaynak : <http://www.carolecollet.com/bio/> (Erişim Tarihi: 05.05.2022)

Bitki kökleri üzerine çalışan diğer bir isim Diana Scherer'dir. Tasarımdan sanata, zanaata ve bilime kadar birçok farklı alanı içinde barındıran disiplinlerarası araştırmalarda bulunmaktadır. Scherer, biyolog ve mühendislerle iş birliği içinde canlı bitkilerin büyüyen kök sistemleri üzerine araştırmalar yaparak yeni bir interwoven tekniği ile tekstil yüzeyleri geliştirmektedir. Nörobiyologlar tarafından bitkilerin beyni olarak da tanımlanan Scherer, canlı kumaşlar üretme sürecinde aktif akıllı ajanlar olarak köklere dikkat çekmektedir. Tohumların büyüme aşamasında köklerin yayılımına yapay bir manipülasyon uygulanmasıyla oluşan yapılardan yüzeyler üretmektedir. Birçok tohum türünü deneyen Scherer, özellikle hızlı büyüdüğü ve kökleri daha güçlü olduğu için yulaf, buğday ve mısırı tercih etmektedir. Tasarımcı, uzun gözlemler sonucunda, yeni formlar ve yeni örgü sistemleri yaratmak için toprağın altına yerleştirdiği biyoplastik malzemeden (PLA) yapılmış, yeniden kullanılabilir, bal peteği veya yaprak deseni gibi doğanın geometrisine dayalı geleneksel formlardan türettiği şablonları kullanmaktadır. Tasarımcının bu bağlamda hayata geçirdiği, organik kreasyonlardan

biri olarak görülen, köklerden yapılmış elbisesi Londra'daki Victoria & Albert Müzesi'nde "Fashioned from Nature" (2018-2019) sergisinin bir yapıtı olarak sergilenmiştir (Görsel 9).



Görsel 9. Diana Scherer, Rootbound#2 elbise, 2017.

Kaynak : <https://dianascherer.nl/> (Erişim Tarihi: 20.05.2022)

Birçok araştırmacı, gıda endüstrisinden gelen atıkları tekstil üretimi için hammadde olarak kullanma ve daha sürdürülebilir ürünler yaratma potansiyeli üzerine çalışmalar yapmaktadır. Meyve suyu üretiminde istenmeyen kabukların ve meyve özlerinin kullanılması, zengin bir hammadde arzını ortaya çıkarmaktadır. Merkezi Sicilya/Catania olan Orange Fiber S.R.L portakal suyu endüstrisinden gelen 700 milyon ton atığın bir kısmını kullanarak, sürdürülebilir bir lif elde etmiştir. Selüloz portakal atıklarından çıkarılarak, işlenmekte daha sonra hem örme hem de dokuma kumaş üretimi için kullanılabilir iplik haline getirilmektedir. Benzer şekilde atık kullanımına farklı bir yaklaşımda bulunan, İspanyol tasarımcı Dr. Carmen Hijosa tarafından geliştirilen Piñatex[®] tekstil yüzeyi oluşturmak adına atık ananas yapraklarını kullanarak lif üretmektedir.

Yine bu alandaki bir başka örnek endüstriyel ve evsel gıda atıklarından yapılan biyoplastik ve köpükler üzerine araştırmalar yapan tasarımcı Paula Nerlich'in çalışmalarıdır. Tasarımcı sürdürülebilir yaklaşımı ile yenilikçi materyal arayışları içerisinde biyotasarım alanında çalışmaktadır. Nerlich, nohutların ıslatılmasından veya pişirilmesinden arta kalan protein ve şekerle zenginleştirilmiş su olan aquafaba'yı, vegan yemeklerinde yumurta yerine yaygın olarak tercih edilen birkaç malzemeyle beraber kullanarak, kendi biyoplastiklerini üretmektedir. Tasarımcı, araştırma aşmasında olan çalışmalarında, istediği formu oluşturabilmek için aquafaba'yı diğer malzemelerle karıştırarak mutfak olanakları dahilinde pişirip, elle şekillendirmektedir. Nerlich'e göre şu an için elle şekillendirme yapılabilen bu malzeme, mekanik üretim ve dolayısıyla endüstriyel üretim ve hatta 3D baskı için büyük potansiyel göstermektedir.



Görsel 10. Paula Nerlich, aquafaba tasarımı.

Kaynak : <https://www.hreafta.com/journal/article/aquafaba-biomaterials-by-paula-nerlich>
(Erişim Tarihi: 20.05.2022)

Tasarımcı, bu malzemeleri kullanarak, biyolojik olarak parçalanabilen vegan sofrta takımı koleksiyonunun yanında moda tasarımcısı Jules Rumpf ile iş birliğinin bir parçası olarak giysi tasarımları üretmiştir (Görsel 10).

6. BİREYSEL PROJE-MATERYAL VE UYGULAMA

Sanatta Yeterlik tezi kapsamında halen sürdürülen ve daha geniş teorik ve uygulama aşamalarını içeren bu deneysel çalışma sürdürülebilir malzeme arayışı yaklaşımı ile biyobozunur bir yapıya sahip gıda atığı olan aquafaba'dan yola çıkılarak uygulanmıştır. Aquafaba, baklagillerin hazırlanmasından elde edilen bir yan üründür. Baklagillere bağlı olarak emülsifiye edici, köpürtücü, bağlayıcı, jelatinleştirici ve koyulaştırıcı özelliklere sahip olabilmektedir. Biyolojik olarak tamamen parçalanabilen bu malzeme, yoğunluğa ve kalınlığa bağlı olarak açık pembe ya da pişmiş toprak renginde olmakla birlikte gıda boyaları gibi doğal boyar maddelerle de renklendirilebilir özelliğindedir. Malzemenin yapısı yine yoğunluğa ve kalınlığa bağlı olarak esnek veya sert olabilmektedir. Yazar tarafından gerçekleştirilen deneysel uygulamalarda, nohut suyu ve diğer bağlayıcı malzemelerin pişirilmesiyle oluşturulan biyobozunur karışım ile kumaş yüzeyi denemeleri ve tercihen kalıplama yöntemi ile form denemeleri yapılmıştır. Yapılan bu deneysel uygulama sürecinde kalıplara sıvı döküm yapılmak suretiyle oluşturulan çalışmalar ile kumaşa yakın yapı ve yüzeyler elde edilmiştir. Döküm yapılan malzemenin yoğunluk ve kalınlığına, içeriğindeki maddelerin oranlarına göre oluşan yapı ve yüzeyler dikime elvermek ile birlikte yırtılabilme, eriyebilme gibi olumsuz özelliklerde barındırmaktadır. Sanatta Yeterlik tezi kapsamında devam eden deneysel uygulama sürecinde oluşan yapı ve yüzeylerin özelliklerinin ve yenilikçi tasarım çözüm önerilerinin geliştirilmesi adına yapılan araştırmalar devam etmektedir.



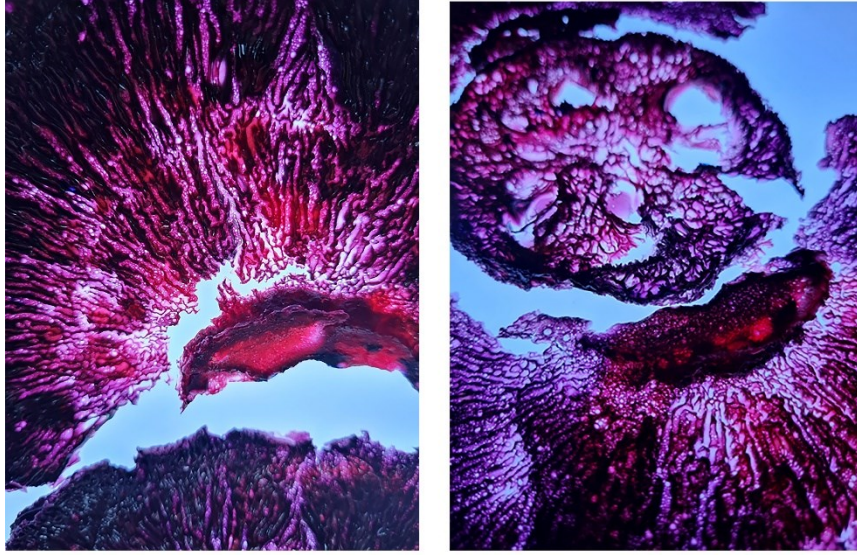
Görsel 11: Aquafaba materyali ile uygulanan yapı ve yüzey çalışmaları.

Kaynak: Yazar tarafından fotoğraflanmıştır, 2022.



Görsel 12: Aquafaba kalıp yöntemi ile uygulanan form çalışmaları

Kaynak: Yazar tarafından fotoğraflanmıştır, 2022.



Görsel 13: Aquafaba kalıp yöntemi ile uygulanan form çalışmaları detay.

Kaynak: Yazar tarafından fotoğraflanmıştır, 2022.

7. SONUÇ

Yenilenebileceklerden daha hızlı tükettiğimiz, hayatta kalmak için bağımlı olduğumuz doğal kaynaklarımızı korumak adına, üretim ve tüketim modellerimizde yeni yaklaşımlar geliştirerek doğal dünya ile denge sağlayabileceğimiz uyumlu bir sürecin benimsenmesinin zorunluluk haline geldiği görülmektedir. Endüstride üretim aşamasında, doğal kaynakları korumak ve çevre kirliliğinin azalmasına yönelik yaklaşımlar nedeniyle başta tekstil olmak üzere birçok alan için yenilikçi malzeme arayışları içerisine girilmiştir. Bu doğrultuda yapılan malzeme arayışları ve çalışmaların sonucu, biyomateryallerle bir geleceğin olduğunu göstermektedir. Doğal malzeme kullanımı üzerine oluşan bu farkındalık, tekstil algısını değiştirerek alanın sınırlarını genişletmiş, tasarımcılarda daha derin düşünme, tekstil firmalarında ise geleceğe uyum sağlamak adına kendilerini yenileyerek daha çevreci ve sürdürülebilir bir tutum sergileme gerekliliği bilincini uyandırmıştır. Yoğun su kullanımı gerektirmeyen çevreye duyarlı üretim yöntemleri barındırarak biyobozunabilir bir çözüm olanağı sunan biyomateryaller giysi tasarımcıları için sürdürülebilir materyal arayışlarında alternatifler oluşturarak tasarım sürecinde yenilikçi potansiyeller yaratmaktadır. Tekstil alanında sürdürülebilir yaklaşımın benimsenmesi, yeni malzeme özelliklerinin keşfedilerek ekolojik duyarlılık içinde üretilen ve özelleştirilebilen tekstiller yaratmak adına biyomateryallerin tasarımlarda itici bir faktör olacağını bize göstermektedir. Bilimin ve tasarım etkileşiminin önem kazandığı bu süreçle beraber tasarımcılar için yeni bir üretim farkındalığı oluştuğu ve artık tasarımlarını mikrop ve mayalar gibi biyolojik organizmaları kullanarak diğer disiplinler ile iletişim içerisinde hayata geçirdiği görülmektedir. Bu alternatif malzemeler, tasarım, malzeme bilimi, biyoloji, sanat ve zanaatın kesiştiği noktada, tasarımcının rolünü pasif bir alıcıdan aktif bir malzeme üreticisine radikal bir şekilde değiştiren yeni bir tasarım uygulamasının ortaya çıkmasında etkili olmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akkaya, A. ve Pazarlıoğlu, N. (2012). 21. yüzyılın anahtar teknolojisi: Beyaz biyoteknoloji (Key technology of the 21st century: White biotechnology). *Kırıkkale Üniversitesi Bilimde Gelişmeler Dergisi*, 1, 22-33.
- Baydemir, A. ve Er Bıyıklı, N. (2021). Biyotekstillerin Yenilikçi Malzeme Olarak Kullanımı. *Art-e Sanat Dergisi*, 14 (27), 606-631. DOI: 10.21602/sduarte.896555
- Bhat, P.V., Vanitha, K.P. ve Rangaswamy, B.E. (2016). Biotechnology in Fashion- A Review, *International Journal of Modern Trends in Engineering and Research (IJMTER)*, Cilt 03, Sayı 03, s. 413-415.
- Collet, C. (2021). Designing our future bio-materiality, *AI & Society* Volume 36 Issue 4 Dec 2021 pp 1331–1342 <https://doi.org/10.1007/s00146-020-01013-y>
- Collet, C. (2018). Biotextiles: Evolving Textile Design Practices for the Bioeconomy and the Emerging Organism Industry. In: *Soft Landing*. Aalto University School of Arts, Design and Architecture, Helsinki, Finland, pp. 87-99. ISBN 978-952-60-0083-1 (print) 978-952-60-0084-8 (pdf) 978-952-60-0085-5 (app) 978-952-60-0086-2?
- Chieza, N.A. ve Ward, J. (2015). Design in the Age of Living Technology. In: *Proceedings of the 2nd Biennial Research Through Design Conference*, 25-27 Cambridge, UK.
- Costa, A.F., Rocha, M.A. ve Sarubbo, L.A. (2017). Review-Bacterial Cellulose: An Ecofriendly Biotextile. *International Journal of Textile and Fashion Technology (IJTFT)* ISSN(P): 2250-2378; ISSN(E): 2319-4510 Vol. 7, Issue 1, Feb 2017, 11-26.
- Gürcüm, B.H. ve Öneş, A. (2018). Bakteri ve Mikroalglerin Tekstil Boyacılığında ve Baskıcılığında Kullanım Olanakları, *İdil Dergisi*, 7(46): (701-709).
- Karana, E., Blauwhoff, D., Hultink, E. J. ve Camere, S. (2018). When The Material Grows: A Case Study On Designing (With) Mycelium-Based Materials. *International Journal of Design*, 12(2), 119-136.
- Khanzadeh, M., (2019). Bio Design Method; Learning Nature In Line With Technology, *Journal of Environmental and Natural Studies*, Volume, 1, Issue 1, Pages, 11-18.
- Kutlu, N. ve Meydan, C. (2011). Geleceğin Modasında Radikal Materyal Arayışları, *Akdeniz Sanat*. 4 (7), 0-0. Retrieved. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27654/291443>

Mironov, V., Trusk, T., Kasyanov, V., Little, S., Swaja, R. ve Markwald, R. (2009). Biofabrication: 21st Century Manufacturing Paradigm, *International Society for Biofabrication, IOP Yayınları*, Cilt 1, Sayı 2, s.1-16.

Öneş A. (2019). Tekstil Tasarımında Kullanılan Biyomateryaller ve Bir Biyotasarım Uygulaması: Kombucha Örneği, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi.

The State of Fashion (2019), Business of Fashion, McKinsey Company.

Understanding “Bio” Material Innovations: A Primer for The Fashion Industry, (2020). Biofabricate, Fashion for Good.

İnternet kaynakları

ScobyTec, <http://www.scobytec.com/%C3%BCber-uns> (Erişim Tarihi: 12.05.2022)

Transmaterial a catalog of materials that redefine our physical enviroment, Algemy, <https://transmaterial.net/> (Erişim Tarihi: 15.05.2022)

Alice Morby, 2016, Aniela Hoitink creates dress from mushroom mycelium,

<https://www.dezeen.com/2016/04/01/aniela-hoitink-neffa-dress-mushroom-mycelium-textile-materials-fashion/> (Erişim Tarihi: 20.05.2022)

LIVING COLOUR by Laura Luchtman & Ilfa Siebenhaar, <https://livingcolour.eu/experiments/> (Erişim Tarihi: 12.05.2022)

Carole Collet’s BioLace Project Reprograms Plants to Produce Food and Textiles, <https://inhabitat.com/carole-collets-biolace-project-genetically-reprograms-plants-to-produce-food-and-textiles/> (Erişim Tarihi: 05.05.2022)

Paula nelrich, <https://www.hreafta.com/journal/article/aquafaba-biomaterials-by-paula-nerlich> (Erişim Tarihi: 20.05.2022)

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Suzanne Lee’nin laboratuvarında yetişen ceketleri ve ayakkabısı, <https://trendland.com/suzanne-lee-and-her-celluloid-clothing/> (Erişim Tarihi: 12.05.2022)

Görsel 2. Bakteriyel nano selülozdan üretilen “Biker Vest”, 2013, <http://scobytec.com/portfolio/biker-vest> (Erişim Tarihi: 12.05.2022)

Görsel 3. Fermente giysi, <https://www.designboom.com/design/fermented-fashion-red-wine-dress-made-without-a-single-stitch/> (Erişim Tarihi: 12.05.2022)

Görsel 4. Aniela Hoytink, Neffa elbisesi, <https://neffa.nl/portfolio/mycotex/>

Görsel 5. Natsai Audrey Chieza, In vivo boyalı 550mm x 550mm ipek ipek eşarplar, 2014, Chieza, N.A., Ward, J. (2015). Design in the Age of Living Technology. In:

Proceedings of the 2nd Biennial Research Through Design Conference, 25-27

Cambridge, UK.

Görsel 6. Laura Luchtman ve Ilfa Siebenhaar, Living Colour, 2017, <https://livingcolour.eu/experiments/> (Erişim Tarihi: 12.05.2022)

Görsel 7. Algaemy projesinde algerle basılan kumaşlar, <https://transmaterial.net/algaemy/> (Erişim Tarihi: 12.05.2022)

Görsel 8. Carole Collet, Bitki kökleri üzerine yaptığı dantel uygulamaları, <http://www.carolecollet.com/bio/> (Erişim Tarihi: 05.05.2022)

Görsel 9. Diana Scherer, Rootbound#2 elbise, 2017, <https://dianascherer.nl/> (Erişim Tarihi: 20.05.2022)

Görsel 10. Paula Nerlich, aquafaba tasarımı, <https://www.hreafta.com/journal/article/aquafaba-biomaterials-by-paula-nerlich> (Erişim Tarihi: 20.05.2022)

Yıl/Year: 3, Sayı/Issue: 7, Aralık/December, 2022, s. 21 - 39

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliş Tarihi:19-07-2022

Yayımlanma Tarihi:23-12-2022

ISSN: 2757-6000

Öğr. Gör. Dr. Ayşe İRİ ÖZTÜRK¹

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

ayseeiri@gmail.com

Orcid No: 0000-0003-4621-3020

Prof. Dr. Kıvanç Nazlım TÜZEL URALTAŞ²

Marmara Üniversitesi, İletişim fakültesi

nazlimtuzel@gmail.com

AMBALAJ TASARIMINDA KULLANILAN KÜLTÜREL SEMBOLLERİN SATIN ALMA DAVRANIŞI ÜZERİNE ANALİZİ

Öz

Grafik tasarımın önemli halkalarından biri olan ambalaj tasarımı ve üzerinde yer alan semboller, tüketicinin zihninde ürünün konumlandırılması için çok önemlidir. Ambalajda kodlanarak iletilen mesajlar kitle iletişim araçları tarafından tüketiciye aktarılmaktadır. Marka ve ürün çeşitliliğinin bol olduğu günümüzde, aktarılan mesajların etkili olabilmesi yaratıcı stratejilerin farklılığıyla mümkün olmaktadır. Rakiplerinden farklı ve dikkat çeken ambalaj tasarımları markaların pazardaki konumuna etki etmektedir. Bu sebeple kitle iletişim araçları aracılığıyla sunulan ambalaj tasarımları tüketiciyle iletişime geçmektedir, aynı zamanda tüketicilere sembollerle anlam aktardığı ifade edilebilir. Topluma ait değerlerin sembolize edilmesiyle kültürel sembol kavramı şekillenmektedir. Kültürel sembol içerisinde bulunduğu toplumun soyut ve somut unsurlarını yansıtmaktadır. Genç nüfusun artması, kadınların iş yaşamında daha fazla yer alması, hızlı tüketim alışkanlıkları dondurulmuş gıda ürünlerine yönelik tüketim talebini artırmaktadır. Bu çalışmada dondurulmuş gıda ambalajlarında yer alan kültürel sembollerin tüketicinin satın almasına etkisinin olup olmadığı araştırılmıştır. Araştırma dondurulmuş gıda sektöründe yer alan ambalaj tasarımları bağlamında değerlendirilmiştir. Araştırma türü olarak gerçek deneysel tasarımdan ve örneklem türü olarak kolayda örneklemeden faydalanılmıştır. Bu bağlamda dondurulmuş gıda ürünlerinin hedef kitlesini oluşturan 18-45 yaş arası kişilerle anket çalışması yapılmıştır. Çalışmada araştırma kısmında yer alan kültürel sembollü ambalaj tasarımları deney grubuna gösterilmiş olup, deney ve kontrol grubunun demografik özellikler açısından, kültürel sembollerin satın alma ve mesaj ilgi düzeyi oluşturmadaki rolü incelenmiştir. ¹

¹ Bu araştırma, Ayşe İri Öztürk tarafından Prof. Dr. Kıvanç Nazlım Tüzel Uraltaş danışmanlığında yürütölen doktora tezi kapsamında gerçekleştirilmiştir. 18-19.06.2022 2. Uluslararası İletişim ve Sanat sempozyumunda sözlü olarak sunulan bildirinin genişletilmiş versiyonudur.

Anahtar Kelimeler: Ambalaj tasarımı, grafik tasarım, pazarlama, reklam, kültürel sembol, tüketici davranışı.

ANALYSIS OF CULTURAL SYMBOLS USED IN PACKAGING DESIGN ON PURCHASE BEHAVIOR

Abstract

Packaging design, which is one of the important rings of graphic design, and the symbols on it are very important for the positioning of the product in the consumer's mind. Messages encoded and transmitted on the packaging are transmitted to the consumer by the mass media. Today, where the variety of brands and products is abundant, the effectiveness of the transmitted messages is possible with the diversity of creative strategies. Packaging designs that are different from their competitors and attract attention affect the position of the brands in the market. Packaging designs presented through mass media communicate with the consumer, and at the same time, it can be stated that they convey meaning to consumers with symbols. The concept of a cultural symbol is formed by symbolizing the values belonging to society. The cultural symbol reflects the abstract and concrete elements of the society in which it is located. The increase in the young population, the increased participation of women in business life, fast consumption habits increase the consumption demand for frozen food products. In this study, it was investigated whether the cultural symbols contained in frozen food packaging have an effect on the consumer's purchase. The research has been evaluated in the context of packaging designs in the frozen food industry. True experimental design was used as the research type and convenience sampling was used as the sample type. In this context, a survey will be conducted with people between the ages of 18-45 who constitute the target audience of frozen food products. In the study, packaging designs with cultural symbols in the research part were shown to the experimental group, and the role of cultural symbols in creating purchase and message interest level will be examined in terms of descriptive characteristics of the experimental and control groups.

Key Words: Packaging design, graphic design, marketing, advertising, cultural symbol, consumer behavior.

TEORİK ÇERÇEVE

Ambalaj Tasarımı

Ambalaj bir ürünün muhafaza edildiği formun üretilmesi ve tasarlanması sürecini kapsamaktadır (Becer, 2014, s.15). Bu bağlamda, ürünü sarmalayan bir kıyafet olarak değerlendirilebilir. Ambalaj, tüketiciyi satın alma eylemine hazırlamakla birlikte ürünün özelliklerini de yansıtmaktadır. Aynı zamanda tüketicinin marka ve ürün ile ilk karşılaştığı nokta olarak da ifade edilebilir. Dolayısıyla ambalaj tasarımının dikkat çeken bir yapısı olduğu ve ürün tercihine etki ettiği söylenebilir. Ambalaj, markanın tüketiciye sunduğu ilk reklamı olarak düşünülmektedir, markanın değer yaratma sürecinde yer alır ve markanın gelişmesine çok büyük katkı sağlamaktadır (Meyers, Lubliner, 2004, s.23). Ambalaj, ürünün korunması, taşımayı kolaylaştırması, satış için ikna edici grafik öğeleri barındırması, ürünün yaşam döngüsünü devam ettirmesi bakımından bir bütün olarak değerlendirilir (Pektaş, 1993, s.24). Bu nedenle ambalaj ürün son tüketiciye ulaşana kadar ürünün kalitesini korumak, taşınmasını ve satışını sağlamak aynı zamanda ürün ile ilgili aktarımlar yapmak amacıyla kullanılmaktadır. Geleneksel pazarlama anlayışında,

ambalaj tasarımının ilk hedefi ürünü korumak, markayı tanıtmak, bilgi iletmek, ürünün tüketim ve satın alma faaliyetlerine katkıda bulunmaktır (Durmaz, 2016, s.5). Dolayısıyla ambalajın temel fonksiyonlarının tüketim ve satın alma faaliyetine katkı sağladığı ifade edilebilir. Bunun yanında tasarımcılar amaçlanan temel hedeflere ulaşmak için ambalajın estetik ve fonksiyonel değişkenlerini de etkili kılmanın yöntemini aramaktadırlar. Böylelikle bir markanın tanınması için güçlü stratejiler oluşturulmaktadır. Modern pazarlama anlayışında ise; ambalajın ergonomikliği ön plandadır, bu da ambalaj malzemesine veya tasarıma yönelik tutum ve davranışları etkilemektedir (Draskovic, 2014, s.271). İşletmeler ve pazarlamacılar ambalajın yapısal özelliklerini, grafik tasarımını, işlevini hatta boyutunu uygun hale getirmek ve geliştirmek için sıklıkla ambalaj tasarımına yönelik tüketici tercih analizi yapmaktadırlar.

Ambalaj tasarımında ergonomiklik, çeşitli yiyecek içecek endüstrilerinin raporlarına göre, tüketiciler için satın alma motivasyonu olarak görülmektedir (Ampuero & Vila, 2006, s.108). Bu sebeple ambalajın kullanım kolaylığı ürünün satışına olanak tanımaktadır. Ambalajın yeniden kullanılabilmesi, açma kapama özelliğindeki pratiklik, kolay taşınabilmesi tüketicinin önemseydiği özellikler arasında olduğu ifade edilebilir. Günümüzde ambalaj tasarımı sadece bir ihtiyacı karşılamamanın ötesinde farklı motivasyonlar sağlamaktadır. Ambalaj tasarımı üzerinde bulunan görsel uyaranlar ile bir yaşam tarzı oluşturup, toplumlar için vazgeçilmez unsur olarak değerlendirilmektedir (Bayraktar, 2009, s.7-8). Bu sebeple ambalaj tasarımı işlev odaklı pasif bir ürün olmaktan çıkıp, yaşam tarzı vadeden aynı zamanda satışı kolaylaştıran unsur haline dönüştüğü söylenebilir. Ambalajın bu yapısı, pazarlama yöneticilerinin tüketici gruplarına göre semboller belirleyerek, sembolik bir dünya oluşturmasını sağlar. Günümüzde gerçekleşen değişimler sonucunda; üretim anlayışından tüketim anlayışına, ürünün işlevi ve sağladığı faydadan marka imajına ve sembolik tüketime, geçişin görüldüğü ifade edilmektedir (Odabaşı & Barış, 2011, s.129). Dolayısıyla günümüz reklamlarında tüketicilerin duygularına seslenen öğeler kullanılarak pazarlamacıların onları harekete geçirmeye çalıştıkları ifade edilebilir. Satın alma kararına etki eden bu süreç farklı tüketim tarzlarını meydana getirmektedir. Bunun sebebi tüketicilerin ürün satın alarak gerçek ihtiyaçlarını karşılamaktan çok ürüne yükledikleri sembolik anlamlar çerçevesinde oluşturdukları tüketim eylemidir.

Kültürel

Sembol

Sosyal bilimlerde sıklıkla kullanılan, insan yaşamını soyut bir yapı olarak etkileyen kültür kavramı toplumun ekonomik, dil, siyasi, dini, sosyolojik ve hatta teknolojik yanlarını betimlemektedir. Bu olgular ritüeller, normlar, gelenekler, zihinsel yapılar gibi alt bileşenleri oluşturmaktadır. Kültür kavramına ilişkin pek çok tanım bulunmaktadır. Genel anlamda 'bireye ait olan çevrenin bireyler tarafından yapılandırılması' olarak ifade

edilmektedir (Herskovits, 1948, s.93). Bu tanım kültür kavramına ait iki olguyu meydana getirir. Birincisi somut kültür; toplum içerisindeki bireyler tarafından oluşturulan, fiziksel özelliğe sahip yapılar olarak tanımlanabilir. Örneğin sanat eserleri, maddi nesnelere, köprüler, park biçimleri gibi değerlendirilebilir. İkincisi ise soyut kültür; toplum içerisindeki bireyler tarafından oluşturulan, deneyimlenen ve yorumlanan ritüeller, tutumlar, normlar olarak değerlendirilebilir.

Kültür kavramına antropolojik bir yaklaşımda ise 'bireyin çevresi ile birlikte var olabilmesi için gerçekleştirdiği bilgi paylaşımı' şeklinde tanımlanmaktadır (Holland & Quinn, 1987, s.47). Sosyolojik yaklaşımda ele alınan kültür kavramına ait tanım ise; toplum içerisinde yer alan sembolik öğelerin rolünü ortaya çıkaracak biçimde kişinin zihninde gerçekleşen anlama, yorumlama ve aktarma yetisi olarak düşünülmektedir (Runyon, Stewart, 1987, s.152). Dolayısıyla kültür, nesilden nesile semboller aracılığıyla aktarılan düşünceler ve buna bağlı olguları bünyesinde barındıran unsur olarak değerlendirilebilir.

Kültür toplumdaki bireylerarası ilişkilerin düzenleyicisi olarak ifade edilebilir. Bunun yanı sıra kültür, toplumun değer yargıları, varlıkları, hikayeleri, olay ve olguları düşünme ve yorumlama biçimini sembolik bir çerçevede aktarmaktadır. Böylelikle toplumun ortak ya da ayrışan yanlarını temsil etmektedir. Kültürel sembol, bu çerçevede birleştirme, entegre etme ve toplumdaki her yeni bireyi besleme işlevine sahip olmaktadır. Semboller topluma ait kültürel değerleri iletmekte, bunu anlam ve referans gösterme yoluyla gerçekleştirmektedir, sembol kullanılmadan kültürü ifade etmenin mümkün olmayacağı açıklanmaktadır (Temel Eğinli, Nazlı, 2018, s.59). Dolayısıyla toplum içindeki bireylerin ortak duygu ve düşünce paylaşımları ile oluşturulmuş sembollerin fikir verme, ifade etme ve bilgilendirme amacıyla anlam aktardığı belirtilebilir.

Nesilden nesile semboller aracılığıyla aktarılan kültür kavramı içerisinde göstergeler önemli bir yere sahiptir. Topluma ait manevi değerlerin, duygu ve davranışların sembollerle aktarılan simgelerle bütünleştirilmesi kültür kavramını şekillendirmektedir (Harrington, Mackie, 1993, s.100). Sembol kültüre ait soyut ve somut unsurları ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır. Kullanıldığı toplumda tüm bireylerin aynı olguyu anlaması adına semboller oluşturulmaktadır. Bu sebeple semboller üzerinden kültüre ait çağrışım özellikleri aktarıldığı ifade edilebilir. Sembol kavramı bir olguyu işaretler kullanarak temsil etmenin yanı sıra iki unsur arasındaki bağlantıyı ifade etmekte de kullanılır. Dolayısıyla sembolün anlama dayalı bir unsur olduğu söylenebilir. Türkçede simge sözcüğü yerine sembol sözcüğü de kullanılmaktadır, sembol olay ya da olgunun çağrışım oluşturmasında kullanılması sebebiyle evrensel olan bir dil olarak tanımlanmaktadır (Uçar, 2019, s.24). Kültürel sembolün ilk örnekleri mağaralarda duvarda ya da taşlarda yer alan resim yazısına dayanmaktadır. Zaman içerisinde resim yazısı ideogramlara (düşünce yazı) dönüşmüştür. Bu süreç, başlarda bir nesneyi anlatan sembol kavramının yan çağrışımsal anlamları da üstlendiğini ortaya

çıkarmaktadır. 12.000 yıl önce mağara duvarlarında başlangıcı olan bu kavramın zamanla çeşitli toplumlar ve coğrafyalar tarafından ulusal veya uluslararası dil oluşturacak şekilde yeniden ele alındığı ve yorumlandığı ifade edilmektedir (Koca, 2010, s.91). Zamanla ticaretin gelişmesi, ürün çeşitliliğinin artması ve rekabetin canlanması ile markalaşma kültürü ortaya çıkarmaktadır bu da semboller aracılığıyla mümkün olmaktadır.

Görsel kültürü salt kültürden ayıran nokta görülebilen her olgu olmasıdır. Bu sebeple kültür sembollerin bütünü, kültürel sembol ise görsel kültürü de içine alan aynı zamanda yazınsal veya sözel olan unsurlar şeklinde değerlendirilebilir. Bu konuda görme duyusunun önemini vurgular nitelikte John Berger'in görüşleri görme eyleminin konuşma eyleminden önce olduğunu ifade etmesiyle ilişkilendirilebilir. "İmge tekrar yaratılan ya da yeniden üretilen görüngüdür. İmge ilk ortaya çıktığı yer ile zamandan kopan ve saklanan görünüm ya da görünümler düzenidir. Her bir imgede, bir görme biçimi yatmaktadır" (Berger, 2010, s.7-10). Sembollerin temelindeki anlam aktarımı ve görsel kültür ilişkisi ambalaj tasarımlarına da yansımaktadır. Kültürel semboller ambalaj üzerinde topluma ait yerel motifler, zanaat imgeleri, kültürel objeler gibi zengin bir içerikle aktarılmaktadır. Dolayısıyla tasarımda kültürel sembollerin kullanımı etkiyi artırmak ve dikkat çekmek amacıyla kullanılabilir. Zamanla kültürün ortaya çıkardığı yeni semboller, görsel hikayeler aracılığıyla kültürün bir parçası olup, nesillere aktarılmaktadır. Marka mesajını ileten, ürünü koruyan, ürün ile ilgili bilgi veren ambalaj tasarımının kolay anlaşılabilen görsel bir dil oluşturduğu ifade edilebilir. Bu sebeple ambalaj tasarımı üzerinde kullanılan kültürel sembollerin iletişimin bir parçası niteliğinde olduğu söylenebilir. Kültürel semboller kimi toplumlarda tat alma duyusu ile de eşleştirilip, yorumlanmaktadır. Bu bağlamda, kültürel üretim, tüketim faaliyetleri ve kültürel algı kişilerin gıda ürünlerine karşı sembolik anlam atfetmesine sebep olmaktadır. Kültürel değerlerin sembollerle eşleştirilmesi ürüne yönelik olumlu algıların oluşmasının ortaya çıkmasını sağlar.

AMAÇ VE YÖNTEM

Amaç

Son yıllarda malzeme teknolojisinde yaşanan gelişmeler, tasarım sektörüne de etki etmiştir. Ambalaj tasarımının kendine has özellikleri vardır. Teknolojik gelişmeler ile tüketicilerin ilgi ve ihtiyaçlarının değişmesi, markaları bu özelliklere çeşitli yöntemler ekleyerek yaratıcı pazarlama stratejileri gerçekleştirmeye zorlamaktadır. Dolayısıyla marka iletilerinin yer aldığı tasarım yüzeyi olan ambalajda maksimum seviyede fayda sağlamanın önem kazandığı belirtilebilir. Bu da ambalaj tasarımı ve pazarlamasında yeniliklerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Yeniliklerden biri de bireyin içerisinde yaşadığı topluma ait soyut ve somut sembollerin tasarım yüzeyinde kullanılmasıdır. Ambalaj tasarımı üzerinde kullanılan kültürel semboller kültür ile ilgili bilginin topluma aktarılmasında, kültüre ait norm ve fikirlerin bir sonraki nesile iletilmesi açısından da oldukça önemlidir.

Yöntem

Bu araştırmada üzerinde kültürel sembol bulunan dondurulmuş gıda ürünlerinin satın alma niyeti ve mesaj ilgi düzeyi durumu incelenmiştir. Araştırmanın amacı kültürel sembollerin tüketicinin satın alma niyetine etki edip etmeme durumu ve ambalaj üzerindeki marka mesajına yönelik ilgi düzeylerini belirlemektir. Araştırma için deneysel tasarım planlanmış olup, gerçek deneysel analiz yöntemi kurgulanmıştır. Araştırmada 52 kişi deney grubunda 55 kişi ise kontrol grubunda yer almıştır. Deney grubu katılımcılarına anket dahilinde 3 adet kültürel sembollü ambalaj tasarımı gösterilmiş olup kültürel sembolün ne olduğu ile ilgili yaklaşık 5 dakikalık anlatım yapılmıştır. Kontrol grubu katılımcıları bu tür manipülasyonlara dahil edilmemiştir. Anketin birinci bölümünde katılımcıların demografik özellikleri hakkında sorular iletilmiştir. İkinci bölümünde dondurulmuş gıda ürünü tüketim alışkanlıkları ile ilgili sorular iletilmiştir. Aynı zamanda satın alma niyeti ve mesaja yönelik ilgi düzeyi ölçeği kullanılmıştır.

Araştırmanın Ana Kütlesi ve Örnekleme

Araştırmanın örnekleme Samsun ve İstanbul ilinde yaşayan 18-45 yaş arası tüm tüketici gruplarından oluşmaktadır. Samsun ilinin araştırmada kullanılmasının sebebi Samsun Bafra ovasının dondurulmuş gıda üretimine büyük katkıları ve dondurulmuş gıda sektör potansiyeli olmasıdır (Hekimoğlu, Altındeğer, 2019, s.21). İstanbul ilinin bu araştırmada kullanılmasının sebebi ise Türkiye nüfusunun beşte birini temsil etmesidir. Kolayda örneklem yöntemine göre seçilmiş toplam 107 katılımcıya anket uygulanmıştır. Deney grubunda 52 katılımcı ve kontrol grubunda 55 katılımcı yer almaktadır. Deney ve kontrol grubu arasında homojen dağılım oluşturabilmek için mümkün olduğunca katılımcılar seçilerek anket uygulanmıştır. Buradaki önemli olgu iki grup arasında homojenliği yakalayarak, evrenin homojen olmayan biçimine yönelik hatalarını ortadan kaldırmaktır. Dolayısıyla dengeli bir biçimde evren oluşturulmuştur.

Verilerin Analizi ve Bulgular

Araştırma süresi boyunca anket çalışmasından toparlanan veriler amaca uygun şekilde IBM SPSS V23 istatistiksel uygulama üzerinden analiz edilmiştir. Araştırmada frekans analizi, Mann Whitney U testi, Kruskal-Wallis H testi kullanılmıştır.

Tablo 1- Katılımcıların Demografik Bilgilerinin Dağılımları

Değişkenler		Deney Grubu		Kontrol Grubu		Genel Toplam	
		n	%	n	%	n	%
		Cinsiyet	Erkek	24	46.2	31	56.4

	Kadın	28	53.8	24	43.6	52	48.6
Eğitim Düzeyi	Lise	2	3.8	6	10.9	8	7.5
	Ön lisans	8	15.4	5	9.1	13	12.1
	Lisans	30	57.7	30	54.5	60	56.1
	Yüksek Lisans	12	23.1	14	25.5	26	24.3
Medeni Durum	Evli	30	57.7	28	50.9	58	54.2
	Bekar	22	42.3	27	49.1	49	45.8
Aktif Çalışma	Evet	45	86.5	43	78.2	88	82.2
	Hayır	7	13.5	12	21.8	19	17.8
Gelir Düzeyi	3000 TL ve altı	7	13.5	7	12.7	14	13.1
	3001-4000 TL	4	7.7	4	7.3	8	7.5
	4001-5000 TL	0	0.0	2	3.6	2	1.9
	5001-6000 TL	6	11.5	4	7.3	10	9.3
	6001-7000 TL	8	15.4	8	14.5	16	15.0
	7001-10000 TL	18	34.6	20	36.4	38	35.5
	10001 TL ve üzeri	9	17.3	10	18.2	19	17.8
Dondurulmuş Gıdaları Kullanım Sıklığı	Her gün	1	1.9	1	1.8	2	1.9
	Haftada birkaç defa	12	23.1	14	25.5	26	24.3
	Haftada 1 defa	19	36.5	17	30.9	36	33.6
	Ayda 1 defa	9	17.3	8	14.5	17	15.9
	Daha Seyrek (Örn. 3 ayda bir)	11	21.2	15	27.3	26	24.3

Tablo 1’de katılımcıların demografik bilgileri incelenmiştir. Katılımcıların %48.60’ı (52 kişi) Deney grubu %51.40’ı (55 kişi) Kontrol grubu olmak üzere bu çalışmaya toplam 107 birey çalışmaya katılmıştır. Çalışmada deney grubundaki 24 (%46.2) erkek katılımcının yaş ortalaması 31.93 ± 7.90 ve 28 (%53.8) kadın katılımcının yaş ortalaması 34 ± 6.73 iken kontrol grubundaki 31 (%56.4) erkek katılımcının yaş ortalaması 32.71 ± 5.61 ve 28 (%53.8) kadın katılımcının yaş ortalaması 29.87 ± 5.90 , genel yaş ortalamasının ise 31.97 ± 6.69 olduğu tespit edilmiştir.

Katılımcıların %56.1'i (60 kişi) lisans eğitimini tamamlamış, %54.2'sinin (58 kişi) medeni durumunun evli olduğunu, %45.8'inin (49 kişi) medeni durumunun bekar olduğunu ayrıca katılımcıların %82.2'si (88 kişi) aktif olarak çalıştığını belirtmişlerdir. Katılımcıların gelir düzeyleri incelendiğinde çoğunluk olarak %35.5'inin (38 kişi) 7001-10000 TL aralığında ve %13.1'inin (14 kişi) 3000 TL ve daha az gelire sahip oldukları tespit edilmiştir.

Katılımcılara "Dondurulmuş gıdaları kullanım sıklıkları" sorulduğunda %1.9'u (2 kişi) her gün kullandığını %33.6'sının (36 kişi) haftada 1 defa kullandığını %24.3'ü (26 kişi) ise dondurulmuş gıda ürünlerini daha seyrek kullandıklarını (Örn. 3 ayda bir defa) ifade etmişlerdir.

Tablo 2- Deney Grubunda Olan Katılımcıların Demografik Özellikleri Arasında Dondurulmuş Gıda Ambalaj Tasarımındaki Kültürel Sembolün Varlığı Bakımından İncelenmesi

Sosyo-Demografik Özellikler	Deney Grubu	İkili Karşılaştırmalar
Cinsiyet		
Kadın	3.33 (1-5)	
Erkek	3 (1-5)	
	$z = -.749$ $p = .454$	
Eğitim Düzeyi		
Ön lisans	2.66 (1-5)	
Lisans	3.33 (1-5)	
Yüksek Lisans	2.83 (1-5)	
	$\chi^2 = .645$ $p = .724$	
Yaş Grupları		
18-24 Yaş	3.16 (1.67-4)	
24-30 Yaş	2.16 (1-5)	
30-36 Yaş	3 (1-5)	
36 Yaş ve üzeri	4 (1.33-5)	
	$\chi^2 = 4.412$ $p = .220$	
Medeni Durum		
Evli	3.16 (1-5)	

Bekar	3.16 (1-5)	
	$z = -.532$ $p=.595$	
Gelir Düzeyi		
3000 TL ve altı	2.66 (1-3.67)	
3001-4000 TL	2.5 (1-4)	
5001-6000 TL	3.5 (2-5)	
6001-7000 TL	4.67 (1-5)	
7001-10000 TL	3.66 (1-5)	
10001 TL ve üzeri	3 (2-5)	
	$\chi^2 = 3.905$ $p=.563$	
Aktif Olarak Çalışma		
Evet	3 (1-5)	
Hayır	3.33 (1-4)	
	$z = -.324$ $p=.746$	

χ^2 : Kruskal-Wallis H

z: Mann-Whitney U

*<.05 **<.01

Tablo 2’de deney grubunda olan katılımcıların demografik özellikleri arasında dondurulmuş gıda ambalaj tasarımındaki kültürel sembolün varlığı açısından farklılaşp farklılaşmadığını test etmek amacıyla yapılan istatistiksel analizler verilmiştir. Yapılan analizler sonucunda dondurulmuş gıda ambalaj tasarımındaki kültürel sembolün varlığı açısından deney grubunda olan katılımcıların demografik özellikleri arasında anlamlı bir farklılık bulunamamıştır.

Tablo 3 Deney Grubu ve Kontrol Grubu Katılımcılarının Dondurulmuş Gıda Ambalajı Mesaja Yönelik İlgî Düzeylerine Göre İncelenmesi

Değişken	n	Medyan (Q1-Q3)	z Değeri	P Değeri
----------	---	----------------	----------	----------

Deney Grubu	52	3.38 (1-5)	z: -3.415	.001**
Kontrol Grubu	55	2.33 (1-5)		

z: Mann-Whitney U

*<.05 **<.01

Tablo 3’de Deney ve Kontrol grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ambalajı mesaja yönelik ilgi düzeylerine göre farklılaşp farklılaşmadığını test etmek amacıyla yapılan analiz sonuçları verilmiştir. Yapılan analiz sonucuna göre Deney ve Kontrol grubu arasında Mesaja yönelik ilgi düzeylerinde istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık vardır ($p = .001$). Bu farklılık incelendiğinde Deney grubu katılımcılarının Dondurulmuş gıda ambalajı mesaja yönelik ilgi düzeylerinin Kontrol grubunun ilgi düzeylerinden daha yüksek olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 4 Deney ve Kontrol Grubu Katılımcılarının Dondurulmuş Gıda Ürünü Satın Alma Niyetlerine Göre İncelenmesi

Değişken	n	Medyan (Q1-Q3)	z Değeri	P Değeri
Deney Grubu	52	4 (1-5)	-4.836	.000**
Kontrol Grubu	55	2.33 (1-5)		

z: Mann-Whitney U

*<.05 **<.01

Tablo 4’de Deney ve Kontrol grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ürünü satın alma niyetlerine göre farklılaşp farklılaşmadığını test etmek amacıyla yapılan analiz sonuçları verilmiştir. Yapılan analiz sonucuna göre Deney ve Kontrol grubu arasında Satın alma niyetlerine göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık vardır ($p < .001$). Bu farklılık incelendiğinde Deney grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ürünü satın alma niyetlerinin Kontrol grubunun satın alma niyetlerinden daha yüksek olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 5 Deney grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ürünü tercihini etkileyen sebepler

Dondurulmuş ürünlerde tercihlerinizi etkileyen sebepler nelerdir?	Frekans	Yüzde%
Lezzeti	21	40,4
Fiyatı	19	36,5
Uzun süre dayanıklı olması	19	36,5
İlaç, hormon katkı maddesi içermemesi	12	23,1
Besin değeri	8	15,4
Ambalaj tasarımı	16	30,8
Pratikliği	38	73,1
Kullanım kolaylığı (kullanıma hazır olması)	35	76,3
Diğer	2	3,8
Toplam	52	100,0

Tablo 6 Kontrol grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ürünü tercihini etkileyen sebepler

Dondurulmuş ürünlerde tercihlerinizi etkileyen sebepler nelerdir?	Frekans	Yüzde%
Lezzeti	16	29,1
Fiyatı	15	27,3
Uzun süre dayanıklı olması	28	50,9
İlaç, hormon katkı maddesi içermemesi	15	27,3
Besin değeri	13	23,6
Ambalaj tasarımı	13	23,6
Pratikliği	37	67,3
Kullanım kolaylığı (kullanıma hazır olması)	37	67,3
Diğer	4	7,3
Toplam	55	100,0

Tablo 5’de Deney grubunda yer alan katılımcıların dondurulmuş gıda ürünü tercihlerini etkileyen sebeplere ait soruya verdikleri cevaplar yer almaktadır. Deney grubundaki katılımcıların %76,3’ü dondurulmuş gıda ürünlerinin kullanım kolaylığı sebebiyle tercih ettiğini belirtirken buna en yakın oranla %73,1’i dondurulmuş gıda ürünlerinin pratik olması sebebiyle tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Ayrıca bu gruptaki katılımcılar için dondurulmuş gıda ürünlerinin lezzeti % 40,4 oranıyla ürünleri lezzetli buldukları bilgisine ulaşılmıştır. Tablo 6’da Kontrol grubunda yer alan katılımcıların dondurulmuş gıda ürünü tercihlerini etkileyen sebeplere ait soruya verdikleri cevaplar yer almaktadır. Buna göre; katılımcıların % 67,3’ü dondurulmuş gıda ürünlerinin kullanım kolaylığı olduğunu ve pratik olduğunu belirtmişlerdir. %50,9’u ise dondurulmuş gıda ürünlerinin uzun süre dayanıklı olması sebebiyle tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Deney ve kontrol grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ürünü tercihlerini etkileyen sebepler tablosu karşılaştırıldığında her iki grubun katılımcıları dondurulmuş gıda ürünlerini pratik olarak değerlendirmektedir. Bununla birlikte bu ürünlerin kullanılabilirlik açısından kolaylık sağladığı, tercih etmeleri açısından önem taşıdığı bulgusuna erişilmiştir.

Tablo 7 Deney grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ürünü marka tercihleri

Dondurulmuş gıdada hangi markaları kullanıyorsunuz?	Frekans	Yüzde%
Superfresh	42	80,0
Feast	20	38,5
Dardanel	15	28,8
Pınar	20	38,5
Torku	21	40,4
Dr. Oetker	15	28,8
Lezita	10	19,2
Diğer...	4	7,7
Toplam	52	100,0

Tablo 8 Kontrol grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ürünü marka tercihleri

Dondurulmuş gıdada hangi markaları kullanıyorsunuz?	Frekans	Yüzde%
Superfresh	36	65,5
Feast	17	30,9
Dardanel	16	29,1
Pınar	16	29,1
Torku	23	41,8
Dr. Oetker	15	27,3
Lezita	12	21,8
Diğer...	13	23,6
Toplam	55	100,0

Tablo 7’de Deney grubunda yer alan katılımcıların dondurulmuş gıda ürünlerindeki marka tercihleri ile ilgili soruya verdikleri yanıt gösterilmektedir. Buna göre katılımcıların %80’i Superfresh markasını tercih ettiklerini belirtirken, %40’ı ise yerel marka olan Torku’yu kullandıklarını ifade etmişlerdir. Tablo 8’de ise kontrol grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ürünlerine yönelik marka tercihleri yer almaktadır. Buradaki dağılım ise; %65,5 oranıyla Superfresh, %41,8 oranıyla Torku, %30,9 oranıyla Feast markasını kullandıklarını belirtmişlerdir. Dolayısıyla dondurulmuş gıda ambalajında sık sık yeniliğe giden ve dondurulmuş gıda ürünü çeşit bakımından zengin içeriğe sahip olan Superfresh markasının aynı zamanda pazar lideri konumunda olduğu belirtilebilir.

Tablo 9 Deney grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ürünü alışveriş sıklığı

Dondurulmuş gıda ürünlerinden herhangi birini her alışverişinizde satın alır mısınız?	Frekans	Yüzde%
Mutlaka alırım	11	21,2
Her alışverişimde almam	41	78,8
Toplam	52	100,0

Tablo 10 Kontrol grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ürünü alışveriş sıklığı

Dondurulmuş gıda ürünlerinden herhangi birini her alışverişinizde satın alır mısınız?	Frekans	Yüzde%
Mutlaka alırım	13	23,6
Her alışverişimde almam	42	76,4
Toplam	55	100,0

Tablo 9’da Deney grubunda yer alan katılımcıların her alışverişte dondurulmuş gıda ürünlerinden birini satın alıp almama durumlarına yönelik cevaplar yer almaktadır. Katılımcıların %21,2’si her alışverişinde mutlaka dondurulmuş gıda ürünü satın aldığını belirtirken, Tablo 10’da Kontrol grubunda katılımcıların %23,6’sı her alışverişinde mutlaka dondurulmuş gıda ürünü satın aldıklarını ifade etmişlerdir.

Tablo 11 Deney grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ürün grubu tercihleri

Dondurulmuş gıda ürünlerinden en çok hangi ürün grubunu satın alıyorsunuz?	Frekans	Yüzde%
Dondurulmuş unlu mamüller	14	26,9
Dondurulmuş sebze	15	28,8
Dondurulmuş meyve	2	3,8
Dondurulmuş et, tavuk, balık	20	38,5
Dondurulmuş tatlı	1	1,9
Toplam	52	100,0

Tablo 12 Kontrol grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ürün grubu tercihleri

Dondurulmuş gıda ürünlerinden en çok hangi ürün grubunu satın alıyorsunuz?	Frekans	Yüzde%
Dondurulmuş unlu mamüller	14	25,5
Dondurulmuş sebze	7	12,7
Dondurulmuş meyve	0	0
Dondurulmuş et, tavuk, balık	27	49,1
Dondurulmuş tatlı	7	12,7
Toplam	55	100,0

Tablo 11’de Deney grubunda yer alan katılımcıların dondurulmuş gıda ürün gruplarına yönelik soruya verdikleri cevap yer almaktadır. Buna göre deney grubunda yer alan katılımcıların %38,5’i dondurulmuş et, tavuk balık grubunu tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Katılımcıların %28,8’i ise dondurulmuş sebze grubunu tercih ettiklerini belirtmiştir. Tablo 12’de gösterildiği gibi kontrol grubunda yer alan katılımcıların %49,1’i dondurulmuş et, tavuk ve balık ürün grubun tercih ettikleri görülmektedir. Bunu takip eden diğer grup ise dondurulmuş unlu mamullerdir. Katılımcıların %25,5’i bu grubu tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Deney ve kontrol grubu karşılaştırıldığında ortak payda dondurulmuş et, tavuk ve balık ürünleri olduğu görülmektedir. Dolayısıyla ülkemizde bu ürün grubunun diğer dondurulmuş gıda ürün gruplarına oranla daha sık tüketildiği belirtilebilir. Kontrol grubunda yer alan katılımcıların dondurulmuş meyve grubunu tercih etmedikleri görülmektedir. Deney grubunda dondurulmuş sebze grubu ikinci sırada iken, kontrol grubunda dondurulmuş unlu mamuller ikinci sırada yer almaktadır.

Tablo 13 Deney grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ambalajındaki sembole yönelik tepkisi

Dondurulmuş gıda ambalajlarının üzerindeki semboller (çiftlik, aşçı şapkası, yaprak, merdane, sepet, un) tazelik hissi verir.	Frekans	Yüzde%
Kesinlikle Katılmıyorum	7	13,5
Katılmıyorum	8	15,4
Kararsızım	11	21,2
Katılıyorum	8	15,4
Kesinlikle Katılıyorum	18	34,6
Toplam	52	100,0

Tablo 14 Kontrol grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ambalajındaki sembole yönelik tepkisi

Dondurulmuş gıda ambalajlarının üzerindeki semboller (çiftlik, aşçı şapkası, yaprak, merdane, sepet, un) tazelik hissi verir.	Frekans	Yüzde%
Kesinlikle Katılmıyorum	20	36,4
Katılmıyorum	8	14,5
Kararsızım	15	27,3
Katılıyorum	9	16,4
Kesinlikle Katılıyorum	3	5,5
Toplam	55	100,0

Tablo 13’de Deney grubunda yer alan katılımcıların dondurulmuş gıda ambalajı üzerinde yer alan sembollere yönelik tepkilerinin ölçüldüğü soruya ait verdikleri cevap yer almaktadır. Buna göre deney grubu katılımcılarının %50,0’si dondurulmuş gıda ambalajı üzerinde yer alan sembollerin tazelik hissi verdiği fikrine katılmaktadır. Tablo 14’de gösterildiği gibi kontrol grubunda yer alan katılımcıların %21,9’u dondurulmuş gıda ambalajı üzerinde yer alan sembollerin tazelik hissi verdiği fikrine katıldığını belirtmektedir. Deney ve kontrol grubu karşılaştırıldığında sembollerle ilgili anlatımları dinleyen grubun sembollere yönelik tepkilerinin daha olumlu olduğu bulgusuna erişilmiştir.

Tablo 15 Deney grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ambalajı kültürel sembole yönelik tepkileri

Dondurulmuş gıda üzerinde yer alan kültürel semboller (örn: çiftçi erkek figür, Meksika şapkası, Meksika bayrağı, mantı yapan kadınlar, bakır kazan, yöresel kıyafet, yerel figürler) ürünün doğal olduğunun göstergesidir.	Frekans	Yüzde%
Kesinlikle Katılmıyorum	12	23,1
Katılmıyorum	9	17,3
Kararsızım	8	15,4
Katılıyorum	7	13,5
Kesinlikle Katılıyorum	16	30,8
Toplam	52	100,0

Tablo 16 Kontrol grubu katılımcılarının dondurulmuş gıda ambalajı kültürel sembole yönelik tepkileri

Dondurulmuş gıda üzerinde yer alan kültürel semboller (örn: tarladan yeni ekin toplamış çiftçi figürü, başında oyalı yaşmak olan kadın figürü, bir ülkeye ait bayrak, bakır mutfak gereçleri, yerel motifler) ürünün doğal olduğunun göstergesidir.	Frekans	Yüzde%
Kesinlikle Katılmıyorum	12	21,8
Katılmıyorum	19	34,5
Kararsızım	3	29,1
Katılıyorum	4	9,1
Kesinlikle Katılıyorum	3	5,5
Toplam	55	100,0

Tablo 15’de deney grubunda yer alan katılımcıların dondurulmuş gıda ambalajı üzerinde yer alan kültürel sembellere yönelik tepkilerinin ölçüldüğü soruya ait verdikleri cevap yer almaktadır. Deney grubu katılımcılarına kültürel sembolü bulunan dondurulmuş gıda ambalajı gösterildikten sonra bu sembollerin doğal olduğunu düşünüp düşünmedikleri sorulmuştur. Katılımcıların %13,5’i katılıyorum, %30,8’i kesinlikle katılıyorum cevabını vererek toplam %44,3 katılımcı dondurulmuş gıda ambalaj tasarımında kullanılan kültürel sembolün doğallığa katkı sağladığını düşünmektedir. Tablo 16’da gösterildiği gibi Kontrol grubunda yer alan katılımcıların %21,8’i kesinlikle katılmıyorum, %34,5’i katılmıyorum cevabını vererek toplam %56,3 katılımcı dondurulmuş gıda ambalaj tasarımında kullanılan kültürel sembolün doğallık göstergesi olmadığını belirtmişlerdir. Deney ve kontrol grubu karşılaştırıldığında ambalaj üzerinde kültürel sembolü gören grup (deney) diğer gruba oranla kültürel sembole karşı daha olumlu bakış açısı sergilediği ifade edilebilir. Bununla birlikte kontrol grubunda yer alan katılımcıların %14,6’sı kültürel sembolün doğallığın göstergesi olduğu ifadesine katılmışlardır.

Sonuç

Günümüzün yoğun rekabet koşullarında işletmeler birbirine benzer sayısız mal ve hizmet içerisinde tüketicilerin zihninde kendi markasının üst sıralarda yer almasını sağlamak için çok çeşitli pazarlama faaliyetleri gerçekleştirmektedirler. İşletmelerin tüketicilerine kendilerini anlatmak ve tanıtmak için kullandığı pazarlama ve reklamın en önemli unsurlarından biri de iletişimdir. İşletmeler ve ürettikleri markalar tüketicileriyle iletişim kurmak için ambalajı ve ambalaj tasarımını kullanırlar. Ambalajın üzerinde yer alan semboller de tüketicinin zihninde markanın konumlanmasına yardımcı olurlar. Bu nedenle, pazardaki rakiplerinden farklı ve dikkat çeken ambalaj tasarımları markaların pazardaki konumuna etki etmektedir.

Bu araştırmada dondurulmuş gıda ambalaj tasarımında kültürel sembol kullanımının satın alma niyetine etkisinin olup olmadığı incelenmiştir. Ayrıca markaların ambalaj üzerinde yer alan kültürel sembollerle ilettiği marka mesajına yönelik tüketicilerin ilgi düzeylerinin olup olmadığı analiz edilmiştir. Bu çerçevede, dondurulmuş gıda ürünü ambalaj tasarımında kültürel sembol bulunan markalar seçilmiş, deneysel çalışma yapılmıştır. Deneysel analiz markaların pazarlamadaki yeni kararlarının sürecini analiz etmede kullanılan giderek yaygınlaşan veri toplama ve çözümleme yöntemidir. Özellikle markaların ürettiği yeni ürünlerde pazarda başarı elde etmek için, satışı artırmak, tutundurma faaliyetlerine katkı sağlamak amacıyla da kullanılmaktadır.

Yapılan analizler sonucunda, ambalaj tasarımında kültürel sembole yer verilmesinin, dondurulmuş gıda reklam etkililiği üzerinde olumlu bir etkisi olacağı, ambalaj üzerinde kültürel sembolü gören tüketicilerin marka mesajına yönelik daha ilgili olacağı bulgusuna erişilmiştir. Ambalaj tasarımında kültürel sembolün varlığı deney grubunda yer alan katılımcılar açısından demografik özellikleri üzerinde anlamlı farklılık yaratmamış; deney ve kontrol grubu karşılaştırıldığında ambalajın deney grubu katılımcılarının satın alma niyetine etki ettiği bulgusuna erişilmiştir. Dondurulmuş gıda ambalajında kişinin kendi kültüründen izler olan kültürel sembolere marka tarafından yer verilmesi tüketicilerin reklama yönelik olumlu bir tutum geliştireceği ön görülmektedir. Elde edilen bulgularda kullanılan dondurulmuş gıda ürünlerinin pratik olması, kullanıma hazır olması ürünlerin tercih edilme sebepleri içinde yer almaktadır. Bu durum, ambalajın ergonomikliği ve içerisindeki ürünün ayıklanmış, yıkanmış, doğranmış ve dondurulmuş olmasından kaynaklanmaktadır. Günümüzde çalışan bireylerin artması ile bu ürünlerin kullanım kolaylığı sunması, zaman kazandırması dondurulmuş gıda ürünlerine yönelik talebi artıracaktır sonucuna ulaşılmıştır. Bu nedenle, ilk aşamada pratiklik elde etmek için satın alınan dondurulmuş gıda ürünlerinin reklamında kültürel sembol kullanmayı düşünen reklamcılar kültürel sembolü analiz etmeli ve sembolün bütün olarak nasıl değerlendirildiğine dair detaylı ön testler yapmalıdırlar. Bu tür ürünlerin ambalajlarında, ürünün eşleşen kültürel sembolü (mantı ambalajında hamur açan yaşmaklı kadın figürü) ve ürün tasarımını daha fazla vurgulayan görsel ve sözel ifadelerin kullanılması uygun olabilir. Öncelikli olarak markanın temel mesajlarına yönelik görsel ve sözel unsurlara yer verildikten sonra, ürünün içerisinde bulunduğu topluma ait görsel uyaranlara vurgu yapılabilir. Bununla birlikte, bu araştırmanın nispeten genç yaş grubundaki tüketicilerle gerçekleştirildiği göz önüne alındığında, farklı sosyal statüdeki tüketicilerle benzer çalışmalar gerçekleştirilerek, bulgular karşılaştırılabilir.

Kaynakça

- Ampuero, O., & Vila, N. (2006). Consumer perceptions of product packaging. *Journal of Consumer Marketing*, 23(2), 100–112.
- Bayraktar, A. S. (2009). *Ambalajların Tüketici Satın Alma Kararı Üzerindeki Önceliğini Belirlemek; Ambalaj Tasarımı ve Fonksiyonu Üzerine Gıda Sektöründeki Bir Araştırma*. Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi Reklamcılık Bölümü.
- Becer, E. (2014). *Ambalaj Tasarımı* (2. Basım). Dost Kitabevi Yayınları.
- Berger, J. (2010). *Görme Biçimleri* (Y. Salman (ed.)). Metis Yayınevi.
- Draskovic, N. (2014). Packaging Convenience: Consumer Packaging Feature or Marketing Tool? *International Journal of Management Cases*, 12(2), 267–274. <https://doi.org/10.5848/apbj.2010.00061>
- Durmaz, Ö. (2016). *Ambalajın Tasarım Süreciyle İlgili Model Önerilerinin Değerlendirilmesi Ambalajın Tasarım Süreciyle İlgili Model Önerilerinin Değerlendirilmesi*. November 2009.
- Harrington, L., & Mackie, J. (1993). *Color: A Stroke of Brilliance*. Benjamin Moore & Co.
- Hekimoğlu, B., & Altındeğer, M. (2019). Dondurulmuş Gıda Sektör Potansiyeli. *T.C. Samsun Valiliği İl Tarım ve Orman Müdürlüğü Strateji Geliştirme Birimi*, 53(9), 1689–1699.
- Herskovits, M. J. (1948). *Man and his Works: The Science of Cultural Anthropology*. Alfred A. Knopf.
- Holland, D., & Quinn, N. (1987). *Cultural Models in Language and Thought*. Cambridge University Press.
- Koca, S. K. (2010). GENEL HATLARI İLE KÜLTÜR VE SEMBOL İLİŞKİSİ. *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi*, II, 87–94.

- Meyers, H. M., & Lubliner, M. J. (2004). *Başarılı Ambalaj Başarılı Pazarlama* (Z. Üsdüken (ed.)). Rota Yayın Yapım.
- Odabaşı, Y., & Barış, G. (2011). *Tüketici Davranışı*. MediaCat Yayınları.
- Pektaş, H. (1993). Ambalaj Tasarımının Önemi. *Standard, Ekonomik ve Teknik Dergi*, 376(24-25).
- Runyon, K. E., & Stewart, D. W. (1987). *Consumer Behavior and the Practice of Marketing*. Merrill Pub Co.
- Temel Eğinli, A., & Nazlı, A. K. (2018). Kültürün koruyucu gücü: kültürel semboller. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, 2, 56-74. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/egemiadergisi/issue/36758/408169>
- Uçar, T. F. (2019). *Görsel İletişim Ve Grafik Tasarım* (10. Basım). İnkılap Kitabevi.

Doç. Dr. Tuğba ELMACI

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

tugbaelmacı@comu.edu.tr., [ORCID: 0000-0000-0000-0000](https://orcid.org/0000-0000-0000-0000)

Melanie Klein'in Haset Kavramı Çerçevesinde Zeki Demirkubuz'un Kıskanmak Filminde Nesne İliřkileri¹

Öz

Çocuk psikanalisti ve nesne ilişkileri ekolünün kurucusu Melanie Klein, Sigmund Freud'dan sonra psikanaliz tarihinde en etkili olmuş kuramcılardan biridir. Klein analizlerinde çoğunlukla nesnelere ilişkisi bağlamında haset kavramına odaklanır. Çünkü ona göre; haset kavramının sevgi ve şükran duygularının algılanışını etkileyen çok güçlü bir etken olduğunu söyler. İlk ilişkisinin geliştiği anne (ilk iyi nesne) ve memesi üzerinden tesis ettiği bu duygu ile kişiliği gelişir ve bütün duygusal yaşamını etkileyen yıkıcı bir duygu ile sarmalanır.

Bu çalışma kapsamında ele alınan Zeki Demirkubuz'un 2009 yapımı *Kıskanmak* adlı filmi de Klein'in odaklandığı haset duygusuyla ilgilenmektedir. Film, konu itibariyle iki kardeş ve abisinin eşi arasında geçen ilişkilere odaklanan fakat sanılanın aksine evli çiftin kıskançlığından ziyade kızkardeşin 'haseti' ile ilgilenmektedir. Film, kızkardeşin çocukluk çağından itibaren ailesi tarafından gözde abinin gölgesinde bırakılması ve kızkardeşin abiye geliştirdiği hasetin psikopatolojisine odaklanmaktadır. Bu anlamda film, kendi adının manipölasyonu ile karıkoca kıskançlığından ziyade kızkardeşin hasetiyle şekillenmektedir. Filmin öykü evreni boyunca hasetin izlerinin kızkardeş üzerinde çocukluk çağından itibaren olduğu ve bu anlamda da Melanie Klein'in tanımladığı gibi ikili bir özne sorunu olduğu anlaşılmaktadır. Filmin sonunda kızkardeşin abinin hayatını yokediş biçimi, tam da Klein'in tanımladığı haset duygusunun yıkıcı, bozucu ve dahası kirletici boyutları ile gerçek anlamına kavuşur.

Bu çalışma kapsamında Zeki Demirkubuz'un Nahid Sırrı Örik'in aynı adlı romanından uyarlanan *Kıskanmak* (2009) filmindeki Seniha karakterine, ünlü psikanalist Melanie Klein'in haset kavramı çerçevesinde yaklaşılarak filmin psikanalitik eleştirisi metodolojik olarak yapılmaktadır.

¹ Bu çalışma 3.Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumunda (4-6 Aralık 2020) sunulmuş fakat tam metin halinde yayınlanmamıştır.

Anahtar Kelimeler: Zeki Demirkubuz, Melanie Klein, *Kıskanmak* Film, Haset, Nesnelere İlişkisi Teorisi.

In Melanie Klein's Concept of Envy Object Relations in Zeki Demirkubuz's *Envy* Film

Abstract

Child psychoanalyst and founder of the object relations school, Melanie Klein is one of the most influential theorists in the history of psychoanalysis after Sigmund Freud. In his analysis, Klein mostly focuses on the concept of envy in the context of object relations. Because according to him; she says that the concept of envy is a very powerful factor that exhibits the perception of love and gratitude. It develops structurally with this feeling, which the first relationship builds on the mother (the first good object) and its absence, and its entire emotional orientation is surrounded by a destructive emotion.

Zeki Demirkubuz's 2009 film *Kıskanmak*, which is discussed within the scope of this study, is also concerned with the feeling of envy that Klein focuses on. The film focuses on the relations between two brothers and his brother's wife, but contrary to popular belief, the film deals with the "envy" of the sister rather than the jealousy of the married couple. The film focuses on the psychopathology of the sister's being overshadowed by her favorite brother by her family since childhood and the envy that the sister developed for her evening dress. In this sense, the film is shaped by the envy of the sister rather than the jealousy of the husband and wife with the manipulation of its own name. Throughout the story universe of the film, it is understood that the traces of envy are formed on the sister since childhood, and in this sense, there is a dual subject problem as defined by Melanie Klein. At the end of the film, the way the sister destroyed her brother's life gets its true meaning with the destructive, destructive and moreover polluting dimensions of the feeling of envy that Klein defines.

Within the scope of this study, the character of Seniha in the movie *Kıskanmak* (2009), adapted from Zeki Demirkubuz's novel of the same name by Nahid Sırrı Örik, will be approached within the framework of the concept of envy by the famous psychoanalyst Melanie Klein, and the psychoanalysis of the film will be attempted.

Key Words: Zeki Demirkubuz, Melanie Klein, *Envy* Film, Envy, Object Relations Theory.

Giriş

Bu çalışmanın ana odağı olan haset kavramına ve bu kavramın teorileştirilmesi ve psikanalizin önemli bir konusu olarak sistematikleştirilmesinde Melanie Klein'in çalışmalarının katkısı büyüktür. Bu çalışmada da yıkıcı hasetten mustarip bir kahramanın yolculuğunun katmanlarının açıklanmasında Klein'in haset ve kıskançlık üzerine yazdıklarının açıklayıcılığına ihtiyaç vardır. Bu nedenle Klein'in kuramına değinmek Zeki Demirkubuz'un *Kıskanmak* filmini anlayabilmek için oldukça önemlidir.

Kısaca Melanie Klein'in haset kavramına yaklaşımından bahsedilirse, ona göre hasetin kaynağı bebekliğin ilk dönemindeki ilk nesne meme ile ilintilidir. Bebeğin dış dünya ile ilgili

kurduğu bu bağ yaşamsal bir bağ olduğu için de bebek için çok önemlidir. Bebek ölüm korkusu ile baş edebilmek için memeye hunharca saldırır. Bebek hayatta kalabilmek için açgözlülükle memeye bir ilişki geliştirir ama memeyi her istediği an istediği şekilde bulamaz. Meme bazen geciktirilir bazen mahrum bırakılır. İşte bu noktada bebek sevgiyi ve sütü sakladığını düşündüğü memeye karşı ilk haseti geliştirmeye başlar. Fakat meme yaşamsal bir kaynaktır da. Dolayısıyla salt kötü olamaz sevilmesi de gerekir. Bebek bu duygularla baş etmek için besleyen ve aynı zamanda mahrum da bırakan memeyi iyi meme ve kötü meme olarak ikiye ayırır. Klein'a göre, bebeğin yeterli olarak beslenip beslenmemesi bazen aşırı beslenmesi bazen hiç beslenmemesi gibi annenin çocuğun bakımıyla ilgili tüm eylemleri çocuğun bu durumu ne kadar iyi ne kadar kötü içselleştirdiği ile doğru orantılı olarak ilerler. Eğer memeyi bu bakım ritüellerine göre iyi meme olarak içselleştirirse çocuk özgüvenli, sevildiğini hisseden, yaratıcı bir kişilik örüntüsü ile donanmış olur. Fakat meme tüm kötülükleri içinde barındıran anlamlarla yüklenirse yani ilk nesne-anne kötü olarak içselleştirilirse suçluluk, özgüven eksikliği, sevilme, sevgi yoksunluğu ve yıkıcı hasetten mustarip bir kişilik örüntüsü gelişebilir. Dahası bu duygular ailenin diğer nesnelere baba ve kardeşlere ileriki dönemde dostluk, arkadaşlık ve sevgililik gibi pek çok ilişkinin kökenine sirayet edebilir. Klein'a göre hasetin yok ediciliğine karşı koyacak olan itkiler sevgi, haz ve şükrandır. Eğer haset, şükran sayesinde çözümlenirse, bebek kendisini seven ve koruyan içsel bir iyilik nesnesi oluşturabilir. Bu dönemde edinilen doyum ve memnuniyet hisleri, başka durumlarda da zevk alma, şükran duyma ve cömertliğin temellerini oluşturur. Özetlenmeye çalışıldığı üzere haset kavramının sevgi ve şükran duygularını daha başlangıç evresinde baltalayan çok güçlü bir etken olduğunu, ilk ilişkiyi, kişinin annesiyle (ilksel iyi nesne) ilişkisini etkilediğini söyleyen Klein, bu ilişkinin bireyin bütün duygusal yaşamında oynadığı belirleyici rol, kişilik oluşumu alanında önemli bir etki yarattığına inanır.

Klein da *Haset ve Şükran* adlı çalışmasında özellikle haset ve kıskançlık kavramlarının farklarını açıklamakla işe başlar. Çünkü iki kavram da birbirlerinin yerine kolayca geçebilen kavramlar gibi kullanıldığı için Klein, aralarındaki süreç farkını ortaya koyar. Klein'a göre eğer arzuladığımız şey başkasına haz kaynağı oluyor ve buna karşı geliştirdiğimiz duygu bize kızgınlık, öfke veriyorsa bu hasettir. Bu sefer eğer arzuladığımız, istediğimiz nesne başkasına haz veriyorsa onu kirletmek ve bozmak isteriz. Kıskançlıkta arzuladığımız nesne bizim olduğunda yani üçüncü kişi ortadan kalktığında rahatlar hasetli nesne için üçüncü kişiye ihtiyaç yoktur. Ve asıl problem istenilen nesnenin kendisidir. Kıskançlığın kaynağında haset duygusu olmasına karşın kıskançlık için üçüncü bir nesneye ihtiyaç vardır. Hasetin kökeninde ise anne-memeye kurulan ilişkide o ilk bebeklik çağındaki yalnız ve herkesi dışlayan ilişki biçimi vardır (Klein, 2020: 24).

Bu çalışmanın ana odağı olan Zeki Demirkubuz'un 2009 tarihli *Kıskanmak* adlı filmi tam da bu noktada haset üzerine mi yoksa kıskançlık üzerine mi kurulu tartışmasını da merkeze taşır. Zeki Demirkubuz Nahid Sırrı Örik'in 1937 tarihli romanı *Kıskanmak*'ı kendi yorumuyla senaryolaştırmıştır. Kırklı yaşlarındaki abi kız kardeş ve gelinden oluşan küçük bir ailenin haset dolu kız kardeşin ortalığa döküp saçtığı gerçeklerle mahvoluşunun anlatıldığı hikaye, Örik'in kurgusunda kıskançlık temelli ilerlerken, Demirkubuz insan doğasının kuytularıyla birlikte eksilttiği yer yer kararttığı bilgilerle filmi salt hasetin yıkıcılığına odaklar. Zeki Demirkubuz kendisiyle yapılan röportajda da açıkça bu eksiltmeleri yaptığını itiraf eder. Aksini yapmış olması filmi bir Zeki Demirkubuz filmi yapmayacağını da altını çizer. Seniha adlı kız kardeş Zeki Demirkubuz'un senaryosunda güzeller güzeli gelin Mükerrerem yerine abi hasetiyle dolup taşar ve abiyi yok etmek üzerine sinsice ilerlettiği planlar kurgular. Sıradan izleyici için Seniha'nın tüm bu eylemlerinin salt kötü bir insan olmasının ötesinde bir anlamı yoktur. Yönetmen de bu anlamları öykü evreninde vermez. İzleyiciye bırakır. İzleyiciye bıraktığı bu noktada Seniha'yı anlaşılır kılacak tek enstrüman psikanalizdir. Çünkü Seniha'nın açıkça hastalıklı görünen bu doğasının anlamlandırılması için Seniha'nın sorunlu kişiliğinin kökenlerinin ne olabileceğine ilişkin psikanalitik bir yoruma ihtiyaç vardır. Seniha'yı tüm bu yıkıcı eylemlere iten hasetin kökeninde Klein'in hasetle ilgili ortaya koyduğu doktrinlere bakmak gerekmektedir. *Kıskanmak* filminin antikahramanı ve tüm eylemlerin sorumlusu Seniha görülmüştür ki anne babadan göremediği ilgi, sevgi ve şefkati dolayısıyla da annenin kendisinden sakladığı esirgediği memeye ilişkin kötü meme içselleştirmesi gerçekleşmiş ve ileriki yetişkinlik döneminde içselleştirdiği bu kötü nesneleştirmeye dayalı haseti daha sonra abiye yönlendirmiştir. Anne ve babası hayatını kaybedip ortadan kalktığı halde abiye duyduğu haset daha da güçlenmiş ve Seniha'nın da dillendirdiği gibi abi, kara toprağa girince dincecek bir öfkeye, nefrete dönüşmüştür. (Halbuki abisi karısının aşığını öldürüp hapsilere düşmüş beş parasız kalmıştır. Bu bile Seniha'nın hasetini kurutmaya yetmez.) Haset Klein'in da söylediği gibi sadece hasetlenen nesneye yönelik bir yıkıcılığa neden olmaz aynı zamanda hasetli kişiye de zarar verir. Seniha da tüm bu hasetin kurbanı olur ve hayatını hep düşkünlük ve mutsuzluk içinde geçirir.

Seniha'nın bu sorunlu kişiliğinin psikanalizin yapılması onun eylemlerinin anlaşılmasını da kolaylaştıracağı düşünülmüştür. Bu nedenle de film nesne ilişkileri ekolü çerçevesinde psikanalitik film eleştirisi metoduyla incelenmiştir.

Melanie Klein ve Nesnelere İlişkisi Kuramı

Melanie Klein, Freud ardılları arasında onun kuramını özellikle çocuklar üzerinde geliştirdiği psikanaliz teknikleri ile farklılaştıran önemli bir psikanalistir. Klein için çocuk psikanalizini başlatan isim demek en gerçekçi tanım olacaktır. Melanie Klein aslında tıp hekimi

değildir. Çok istemesine karşın eğitim hayatına devam edememiştir. Fakat kötü giden evliliğinin ardından Budapeşte'nin ünlü psikanalisti Sandor Ferenczi'nin yanında (Macar Ekolünün önde gelen isimlerinden) analize başlar. Hatta Ferenczi, Freud'a yazdığı mektuplarda Klein'in çocuk analizlerinde oldukça başarılı olduğundan bahseder. Klein'in en önemli avantajı tabiki kendi çocukları ile de analiz yapabilmesidir. Özellikle oğlu Erich'in bir yıllık analizini anlattığı *Bir Çocuğun Gelişimi* (1921) adlı makalesiyle de tanınmaktadır. Hatta çocuklarla ilgili analistlerin -çocuk bakımı genelde kadında olduğu için- kadın olması gerektiğini savunur.

Melenie Klein ekolünün temelini bebeğin anne memesi yani ilk nesne ile geliştirdiği ilişki ve anne memesinden ayrılış süreci ile ilgili travmaları üzerine kurar. Freud'a göre de bir nesne, etkinliği yönlendiren en değişken yöndür ve ister gerçek ister hayali olsun, zevk, acı, kaygı, arzu ve fantezi oluşumunun kaynağı olabilir ve psişik gelişim için gereklidir. Nesne arzu güduları ve bunun sonucunda ortaya çıkan endişeler nedeniyle hem bir rahatsızlık hem de tatmin kaynağıdır. Nesne ilişkileri teorisi, Freud tarafından, nesneyi, doyum sağlamada bir dürtünün amacı olarak belirledikten sonra ve anneyi erken psişik yatırımın birincil nesnesi haline getirir. Freud'un belirlediği nesne ilişkisini ön plana çıkartır. Klein ve onun ekolünden gidenler Freud'un yaşamı dürtüyle şekillendirdiği nesneyi, içgüdünün tahakkümüne alır ve doğumdan başlayarak ve ilk nesneyi de herhangi bir nesne değil anne-meme odaklı olarak kurgular (Klein, 2020: 7).

Melanie Klein'in düşüncesinde düşlemin ve iç nesnelerin dış gerçeklikle kurulan deneyimler üzerindeki üstünlüğü, önceliği ön plandadır. Bu öncelik Klein'in düşüncesini örgütleyen temel bir öğedir. Klein çocukların ruhsal işleyişinin önemli bir kısmının onların gerçek anne babalarıyla kurdukları ilişkide değil, çocuğun kendi iç nesnelere ile kurduğu ilişkide yattığını ileri sürer (Habip, 2012).

Klein bebekliği anksiyetenin, ölüm korkusunun en yoğun yaşandığı dönem olarak kabul eder. Bebek için hayatta kalmak şarttır ve bunun için de anne memesini ısrarla talep eder. Hayatta kalma içgüdü ile hareket eder. Freud için bebeklik dönemi sükûnet içinde geçen bir dönem iken, Klein için tam aksine korku dolu bir dönemdir. Freud korkuları ödipal süreçte ertelerken Klein bunu bebek doğar doğmaz başlatır. Klein'a ve nesne ilişkileri teorisine göre çocuk dil öncesi çağdan itibaren anlamlandırma süreçlerine girmiştir. Bebekler doğdukları andan itibaren içsel olarak getirdikleri korkulara karşı savunma mekanizmaları geliştirirler. Kurama göre; bebeklerin kötü durumlarla baş edebilmek için geliştirdiği ilkel savunmalar *paranoid şizoid* konum (ilk 6 ay) ve *depresif konum* (memeden ayrılışla gelişir) olarak ilk yılda ortaya çıkmış olur. İleriki yaşlarında bunlar arasında geçişler olabilir. (Freud'un psikoseksüel gelişim aşamaları gibi tamamlanarak ilerleyen bir süreç gibi düşünülmemelidir.)

Paranoid-şizoid konum, Klein'in bir bebeğin yaşamının ilk aylarının özelliği olarak kabul ettiği ve az ya da çok çocukluk ve yetişkinliğe kadar devam ettiğini düşündüğü endişelerin, savunmaların ve iç ve dış nesne ilişkilerinin kaynağı olduğunu iddia eder. Bu dönemde bebek içsel olarak temelde ölüm korkusu yaşar ve ölüm korkusunu yenmek, hayatta kalmak için memeye yönelir. Meme dolayısıyla anneye içsel olarak ölüm korkusunu fırlatır ve onu memenin içine yerleştirir. Bebek ölüm dürtüsü ile anne memesine saldırır ve onu sadistçe emer. Eğer anne memeyi geciktirir, vermez ise bebek memeyi kötü nesne olarak konumlar. Meme artık çift anlamlıdır. Hem iyiyi içerir hem de ölüm korkusunu da içine aldığı için kötü nesnedir. Bebeğin önce içten dışa fırlattıkları artık dışarıda bir anlam üretir ve bebek dışarıdaki nesnelere aracılığıyla olayları içselleştirir. Tüm uyaranlar dışarıda gerçekleşir. Bebeğin ruh dünyası artık dış dünya tarafından belirlenir. Benliğinin dışında gelişen şeyleri de daha sonra içe aktarır. (Habip, 2009). Eğer çocuk bu dönemde yeterli derecede doyurulmaz ya da doyurulmaya ilişkin kısıtlamalara maruz kalırsa olumsuz duygular çocuk tarafından içe aktarılır. “Her şeye gücü yetme ve idealleştirme bu faaliyetin önemli yönleridir. Kötü deneyimler mümkün olduğunda her şeye kadir olarak reddedilir ve iyi deneyimler, zulme uğrayan memenin korkusuna karşı bir koruma olarak idealleştirilir ve abartılır.” (Bott Spillius, E., Milton, J., Garvey, P., Couve, C. and Steiner, D. 2011). Tüm bu duygular iç dünyasını kaplarken ileriki yaşamında karşılaşacağı kişilerarası ilişkilerdeki hayal kırıklıklarını aşmakta başarısız olur. Olumsuz duygu durumundan kaçınmak için yeni karşılaştığı nesneyi ya da kişilerarası ilişkisini aşırı idealize ederek gerçekçi olmayan bir ilişki olarak kurar. Bu durumla baş edebilmek için çocuk ileriki çağlarında kişilerarası iletişimde kaçınma ya da şiddete başvurur. “İyi bir içsel nesnenin kurulması, Klein tarafından daha sonra *depresif konum* üzerinde çalışılması için bir ön koşul olarak düşünülür. Nesnenin ve benliğin çok sayıda ve daha küçük parçalara ayrıldığı farklı bir bölme, parçalanma da paranoid-şizoid konumun bir özelliğidir” (Bott Spillius, E., Milton, J., Garvey, P., Couve, C. and Steiner, D. 2011).

Klein'a göre depresif konum, ilk yılın ortalarından itibaren başlayan ve çocuğun gelişiminin asıl merkezinde duran konumdur. Bu konuma yetişkinlik döneminde de zaman zaman dönebilir. Çocuk paranoid-şizoid konumda iyi ve kötü (ideal-zulmeden) olarak gördüğü nesneyi artık bütünlüklü olarak anlamlandırmaya başlar. Nesne hem iyi hem de kötü kapasitesi olan bir varlıktır. Dolayısıyla paranoid-şizoid konumda kendi yaşamsal varlığı için kaygılanan çocuk artık nesnesi için kaygılanmaya başlar.

“Ego kapasitesi genişler ve dünya daha gerçekçi ve zengin algılanır. Gerçekliğin görüldüğünden daha karmaşık olduğunu ve her şeyin tamamen iyi veya tamamen kötü olmadığını fark etmeye başladıkları bir dönemdir. Klein'a göre herkes depresif konumda başarılı olamaz ve bazı insanlar paranoid-şizoid konumda takılı kalırlar. Birine karşı hissettikleri çelişkili duygulara karşı

tolerans gösteremezler. Onlar ya sadece sever ya da sadece nefret ederler. Çok sevdikleri bir insan, bir anda tamamen nefret ettikleri biri haline gelebilir” (Başterzi,2022).

Klein'in perspektifinden detaylandırılan bu süreçteki nesnelere verilen anlamlar ve geliştirilen ilişkiler ileriki dönemdeki temel yetişkinlik ilişkilerini de belirleyen bir duruma evrilir. Bu duruma ilişkin basitleştirilmiş bir ilk dönem mizansenini üretmek gerekirse McWilliams'ın örneği uygun olacaktır. McWilliams kurduğu mizansende, anneanesi tarafından kendisine sıcak ve yakın davranılmış bir erkek çocuğun anneanesini bir iyilik meleği gibi gördüğünü anlatır. Halbuki anneanne kendi kızı ile geliştirdiği rekabetçi hırsla, kızının annelik rolünü baltalayarak zarar vermiştir. Dahası kızıyla çocuğunun şevkatli bir bağ kurmasını engellemiştir. Bunu göremeyen çocuğun içsel nesnelere şefkat dolu bir anneanneyi iyi nesne olarak kabul ederken, anneyi soğuk ve reddedici olarak içselleştirmiştir (McWilliams, 2010: 37-38). Bu duruma takılı kalan çocuk paranoid-şizoid konumdan dışarı çıkamayıp sevgi ve nefret ilişkisini katı bir şekilde içselleştirmiştir. “Zaten Klein'a göre herkes depresif konumda başarılı olamaz ve bazı insanlar paranoid-şizoid konumda takılı kalırlar. Birine karşı hissettikleri çelişkili duygulara karşı tolerans gösteremezler. Onlar ya sadece sever ya da sadece nefret ederler. Çok sevdikleri bir insan, bir anda tamamen nefret ettikleri biri haline gelebilir ” (Başterzi, 2022). Paranoid-Şizoid konum fiksasyonlarıyla doğrudan bağlantı kurduğu çalışması ve bu makalenin temel konusu olan *Haset ve Şükran*'da Klein, bu kavramlar çerçevesinde çocuğun geliştirdiği sorunlu savunma mekanizmalarını tartışır.

Melenie Klein'da Haset, Kıskançlık, Açgözlülük ve Şükran

Psikanaliz tarihinin en bilinen makalelerinden biri olan *Haset ve Şükran* Melenie Klein'in en bilinen eseridir. Klein analizlerinde çoğunlukla nesnelere ilişkisi bağlamında haset kavramına odaklanır. Çünkü ona göre haset, bebeğin ilk iyi duyguları olan şükran ve sevginin ortaya çıkmasını engelleyen bu duyguları yok eden yıkıcı bir duygudur. Öylesine önemli bir duygu durumudur ki kişiliğin oluşumunda, bireyin duygusal yaşamında önemli bir rol oynar. (Tura, 1996: 230). Kişinin hayatını belirleyen ve yönlendiren oldukça yıkıcı etkileri vardır (Tura, 2008:18). Bu çalışmanın da ana konusu olan *Kıskanmak* filminin aslında hangi kavram çerçevesinde ilerlediği tartışması bu kavramsal karmaşayı öncelikle ortadan kaldırmayı gerektiriyor. Zaten Klein da haset ve şükran çalışmasında özellikle haseti kıskançlık, açgözlülük gibi yakın anlamlı karıştırılabilecek kavramlardan öncelikle ayırt etmeye çalışır ve bunun nedenlerini nesne ilişkisi teorisi bağlamında açıklamaya koyulur. Klein'a göre haset, eğer arzuladığımız şey başkasına haz kaynağı oluyor ve buna karşı geliştirdiğimiz duygu bize kızgınlık, öfke veriyorsa bu hasettir. Bu sefer eğer arzuladığımız, istediğimiz nesne başkasına haz veriyorsa onu kirletmek ve bozmak isteriz. Kıskançlıkta arzuladığımız nesne bizim olduğunda yani, üçüncü kişi ortadan kalktığında rahatlarak hasetli nesne için üçüncü kişiye

ihtiyaç yoktur. Ve asıl problem istenilen nesnenin kendisidir. Kıskançlığın kaynağında haset duygusu olmasına karşın kıskançlık için üçüncü bir nesneye ihtiyaç vardır. Hasetin kökeninde ise anne-memeyle kurulan ilişkide o ilk bebeklik çağındaki yalnız ve herkesi dışlayan ilişki biçimi vardır. Klein, açgözlülükle de hasetin karıştırılmaması gerektiği savunur. Çünkü açgözlülükte memenin kendisini doyuramayacağına ilişkin bir içgüdüden yola çıkarak memeyi sömürüp tüketmek yıkıcı bir şekilde içe yansıtmaktır. Halbuki hasette onu sömürmek, kurutmak yeterli gelmez onu bozmak anneye yani memeye bu kötü duyguları kötü olan şeyleri de yerleştirmek gerekir. Yani memeyi ve anneyi de yıkmak ister (Klein, 2020: 24).

Kıskançlık ve hasetin çoğunlukla karıştırıldığı ya da aynı anlamın farklı kelimeleri olduğu yönündeki genel inanın aksine Klein, çalışmasında uzun uzun haset ve kıskançlığı karşılaştırır. Haset anne memesiyle kurulan ilk nesne ilişkisi ile ortaya çıkarken kıskançlık daha sonraki süreçlerde insan duygularına dahil olur. Kıskançlıkta bireyin kışkırdığı nesneyi kaybetmeye yönelik bir kaygısı vardır. Hasetli kişi için hasetlendiği nesnenin kendisi ona mutluluk vermez. Mümkünse hasetlenen nesne yok olmalıdır. O yok olursa kişi mutlu olur. Halbuki kıskançlıkta kıskanılan nesne sakınılır, korunmak ve başkalarına verilmek istenmez. Bu nedenle sosyal hayata bakıldığında, toplumsal sözleşmeler de kıskançlığı (eşine karşı gösterdiği kıskançlık sonuç cinayet işleyenlere karşı verilen cezalarda indirim bazı ülkelerde- bizdeki ağır tahrik- uygulamadır.) korurken haseti cezalandırır. Haset kendi nesnesinin perişanlığını arzular. Freud, bebeğin anne memesiyle geliştirdiği ilişkide ilk cinsel haza ulaştığını söyler. Klein ise oral hazzı yeterli bir açıklama olarak görmez. Bebeğin ileriki yaşamındaki diğer mutluluklarının da temelini oluşturduğunu iddia eder. Çünkü başka biriyle bütünleşen bebek anlaşıldığını, sevildiğini düşünür. Böylece sağlıklı dostluk, arkadaşlık ve aşk ilişkisi kurabilir. Böylece memeden yeteri kadar sevgi alan çocuk bu büyük hediye karşısında ona karşı şükran duygusu geliştirir. Bebeğin zevk alarak emdiği memeden duyduğu memnuniyet şükranın temelini oluşturur (Klein, 2020: 34).

Haseti diğer saldırganlıklardan ayıran şey ise iyi nesneye yönelmiş olmasıdır. Hasette kişinin kendi dışındaki bir iyiliğe tahammül edememe duygusu ön plana çıkar ve her türlü umudu söküp atar. Klein'a göre tedavi süreçlerinde de gözlenen haset olumsuz terapi tepkisine, yani hastanın psikanalitik tedaviden yararlanmamasına yol açan en önemli etmen olarak belirir (Tura, 2005: 41). Bu yüzden de hasetin yıkıcılığı sadece haset edilen kişiye değil, kişinin kendisine doğru da daha fazla gerçekleşir. Yıkıcı haset üzerine kurulmuş en iyi senaryolardan biri hiç kuşkusuz Zeki Demirkubuz'un *Kıskanmak* filmi ve yıkıcı hasetten kurtulamayan kendisiyle birlikte çevresindeki herkesi mutsuzluğa boğan filmin antikahramanı *Seniha*'dır.

Zeki Demirkubuz Sineması ve *Kıskanmak* Filmi

Zeki Demirkubuz Türkiye sinema tarihi içerisinde stilistik unsurlarında tutarlılık olmamasına karşın, tematik olarak karakterleri açısından kendisine has özellikleri olan bir sinema üretmiş, farklı bir yönetmendir. İnsan doğasının kuytularıyla ilgilenen ve var oluşu üzerine çokça düşünen zaten filmlerinde defalarca yer verdiği Dostoyevski hayranlığı ile de bunu perçinleyen bir yönetmendir. Zeki Demirkubuz için önemli olan ideoloji değil insanın mayası dediğimiz hayatla kendisiyle dünyayla ilişki kurma biçimidir. Demirkubuz, insanın karanlık yönlerine ilgi duyar çünkü insanın ön plandaki bütün ahlaki söylemlerine ideolojik inançlarına karşın zaman içinde asıl belirleyici olanın bu üst kimlik değil insanın mayası olduğunu düşünür (Atam, 2011: 339).

Eşref Akmeşe de Zeki Demirkubuz'un sinemasının mizantropik olduğunu söyler. Mizantropi insanlardan nefret etme durumudur. Akmeşe, insanın ontolojik olarak kötü olduğu düşüncesini temel alan ve bu ekseninde filmlerinde bireylere acı çektiren, insanları utanç verici hallerle düşüren, onları alçaltan Zeki Demirkubuz'un sinema anlayışını bu çerçevede değerlendirir. "Demirkubuz'un mizantropik insan anlayışı yaşamı olumsuzlamaktadır. Filmlerde insan yaşamındaki dramatik çatışmalar ve çeşitli olumsuzluklar, tek yönlü ve genellikle tarihi ve toplumsal ilişkilerden soyutlanarak verilmekte insanın doğasına içkin olan kimi olumsuzluklar mutlaklaştırılarak kötülük estetize edilmektedir" der (Akmeşe, 2016: 24).

Demirkubuz sinemasının anlatımsal çekirdeği, insani "kötülüğün" kusulması, dışarıya bırakılması, insana ait zaafın çıplak biçimde sergilenmesine dayanır. Bir tür itiraf sinemasıdır bu: İnsanın aczine dair, arızalarına, hoyratlığına, kıskançlığına, kendine düşkünlüğüne, bencilliğine dair her şeyin herhangi bir ideolojik ayıklamaya tabi kılınmadan, tüm kırıyla, pasıyla, kılçıyla kusulduğu bir sinema. Demirkubuz, insanın yaratılışından kaynaklandığını düşündüğü kötülükleri, fazla iyimser bulunduğu toplumsal tasarıların hayata geçirilemezliğini kendi kendine ispat etmek için didikliyor. Kendi içine bakıyor ve derine indikçe, orada, kendi derinliğinde, tüm o iyimser tasarıları imkânsız kılacak yeni yeni arızalar buluyor insana dair: kıskançlık, haset, üstünlük kurma ihtiyacı, mevkilere düşkünlük, gururu doyurmaya yönelik aşırı bir iştah, yalakalık, güçlünün yanında konumlanarak kendini koruma, gösterişçilik vb. (Yücel, 2015). Zahit Atam, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasal duruşları üzerinden yola çıktığı karşılaştırmasında "Nuri, yaşamın hep kıyısında durmuş ve yaşamla barışıktır, ona hayret eder, sorgulayarak izler; halbuki Zeki hayatta kayb olduğu için ona itirazı vardır, yaşarken veremediği yanıtları filmlerinde haykırır haykırır bağırır çağırır verir" der (Atam, 2011: 176). Zeki Demirkubuz'un neden insanın kuytularını anlatılarının merkezine taşıdığı da hayata karşı Atam'ın bu tespitiyle çokça örtüşür.

Selçuk Ulutaş'ın Zeki Demirkubuz sinemasında kıskançlık temasının izini sürdüğü makalesinde tüm filmlerini tek tek incelemiş, ilginç bir şekilde her düzeyde kıskançlık

kavramına ana motif ya da ara motif olarak ulaşmıştır. Aslında Zeki Demirkubuz sinemasına geniş bir perspektiften bakabilen herkesin aşağı yukarı kıskançlık ve haset kavramları çerçevesini rahatlıkla çizebildiği görülmektedir. Ulutaş'a göre; *Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa*, *İtiraf*, *Kader*, *Yeraltı*, *Kor* filmlerindeki ana karakterler kıskançlıktan mustaripken, *Yazgı*, *Bekleme Odası*, ve *Bulanıtı*'da ise yan karakterler kıskançlıktan mustarıptır ve olay akışını baltalarlar (Ulutaş, 2019).

Burada Zeki Demirkubuz'un kıskançlık üzerine geliştirdiği düşünülen sinemasal yolculuğunda *Kıskanmak* filmi dışında yıkıcı hasetten mustarip bir diğer antikahraman *Yeraltı*'nın (Demirkubuz, 2011) Muharrem'idir. Muharrem'in Ankara sıkıntısı romanı ile ödül alan arkadaşı Cevat'a duyduğu haset onun tüm duygu dünyasını yöneten, mutsuzluğunun ana kaynağında duran bir imgeye dönüştürmüştür. Bu anlamda Seniha ve Muharrem'in derin mutsuzluklarının kaynağının haset olduğu tüm açıklığıyla görünür.

Kıskanmak filmi Özet:

Seniha ile Halit, anne ve babasını kaybetmiş kırklı yaşlarında iki kardeştir. Halit ise kendisinden küçük olan yirmili yaşlardaki çok güzel ve alımlı bir kadın olan Mükerrerem ile evlidir. Halit yurtdışında maden mühendisliği eğitimi almıştır. Zonguldak'ta bir maden işletmesinde çalışmak üzere karısı ve kızkardeşi ile İstanbul'dan Zonguldak'a taşınırlar. Burada Mükerrerem, tüm kadınların gözdesi yirmili yaşlarının başında yakışıklı Nüzhet'e yoğun bir aşk ve tutku besler. Bir gün Nüzhet annesinin ağzı ile Mükerrerem'i evlerine çağırır ve burada Nüzhet'e karşı gelemeyen Mükerrerem Nüzhet ile birlikte olur. Böylece aralarında bir yasak aşk başlar. Tüm kasabanın diline düşmelerine karşın Halit bu münasebeti bilmemektedir. Bu birlikteliklerden haberdar olan Seniha, durumu uzunca bir süre abisine anlatmaz. Hatta Mükerrerem'in bu kaçamağını görmezden gelip durumu kolaylaştırır. İçinde olduğu açmazdan çıkmak için Seniha ile konuşmaya çalışan Mükerrerem Seniha'dan en ufak bir nasihat dahi işitmez. Hatta kendi başından geçen kötü gönül macerasını birden anlatarak Mükerrerem'i daha da cesaretlendirdiği bile söylenebilir. Seniha sinsice, Mükerrerem ile Nüzhet'in ilişkisinin ayağa düşmesini bekler. Tüm kasabanın diline düşünce abisine anlatır. Abisi o gece Nüzhet'i öldürür ve hapse girer. Seniha evin yönetimini ele alır. Hizmetçiler ve Mükerrerem başta olmak üzere herkesten kurtulur. Trabzon'un bir kasabasında öğretmenlik yapmaya başlar. Hapisteki abisine tüm hapisliği boyunca ulaşmaya çalışır ama abisi görüşmeyi reddeder. En sonunda ailesinin mal varlığını da hapisten çıkan abisinden az bir para ile satın alır. Böylece yaşayamadığını düşündüğü hayatının intikamını abisi üzerinden almak ister. Ama içindeki hasetten bir türlü kurtulamaz, tüm bu yaşananlar onu sağaltmaya yetmez. Abisini son kez görmek istediğinde de abisi yüzüne tükürür. Filmin sonunda da "abim ölür, kara toprak olursa bu içimdeki yangından kurtulabilirim" der. Film bu şekilde sonlanır.

Zeki Demirkubuz'un Nahid Sırrı Örik'in 1937 tarihli romanından uyarladığı Kıskanmak filmi roman ile çoğunlukla örtüşmekle birlikte Demirkubuz'un imzasını attığı bir anlatı olduğunun altını çizmek gerekmektedir. Edebiyat uyarlamalarının sinemaya aktarımında genelde okur kesim için müthiş bir tatminsizlik ortaya çıkar. Çünkü sinema ve edebiyat birbirlerine yakın olmakla birlikte anlatı aracı olarak çok farklıdır. Bu nedenle her zaman edebi eser ve filmi arasında yaklaşım farkı belirir. Demirkubuz da romanı kendi perspektifinden okumuş ve senaryolaştırmıştır. Fakat burada Örik ve Demirkubuz'un duygu dünyalarının kesiştiğinin de hakkını vermek gerekir. Mesela Barış Saydam Zeki Demirkubuz üzerine yazdığı yazısında "Nahid Sırrı Örik'in Kıskanmak romanı bugün kim tarafından sinemaya uyarlanabilir diye bir soru sorulsaydı eğer, buna verilecek belki de tek cevap Zeki Demirkubuz olurdu. (...) Kitabın insanın karanlık doğasını merkezine alışı ve bunu 'güzelliğin faşizmi yüzünden bir kenarda böcek gibi yaşamak zorunda kalmış, çirkin ve geçkin bir kızın' bakış açısından aktarması" kuşkusuz Demirkubuz için bu hikâyeyi önemli kıldığından bahseder (Saydam, 2009: 34).

Demirkubuz filmde Seniha'nın abisine geliştirdiği hasetin kaynaklarını insan doğasına bağlar. Daha doğrusu insan doğasının kuytularını sevdiği için onu gerçek nedenlerle ortaya dökmek istemez. Örneğin *İtiraf* taki annesinin ölümüne üzülmeyeceği için yargılanan Musa'yı verdiği gibi vermek ister. Karakterin derinlikleri ve katmanlarını ayırmayı izleyicisine terk eder. Demirkubuz, insan doğasının kuytu odalarının kapılarını aralık bırakmayı sever. Bu nedenle de Nahid Sırrı Örik'in *Kıskanmak*'ta anlattıklarının bir kısmını karartır. Çoğu kişi bunun senaryo eksikliği ya da kurguda atılmış kısımlar yüzünden bu şekilde kaldığını sanmıştır. Zahit Atam da bu boşluklar için böyle düşündüğünü yazmıştır (Atam,2011:401). Halbuki Demirkubuz sineması için gerçekliği karartılmış bir antikahraman olarak Seniha harikalar yaratmıştır. Bu yönüyle Seniha tam da Zeki Demirkubuz karakteri olabilecek kadar karanlık kalabilmiştir. Örik ise Seniha'yı tam bir antikahraman olarak kurmaz, aksine kurbanlaştırır. Demirkubuz'un hikayenin kararttığı kısmında Seniha'nın ailesi tarafından görmezden geldiği gereksinimlerini göz ardı ettikleri açıkça anlatılır. Seniha'yı okula göndermez, çeyiz masrafı çıkar diye kızlarına gelen evlilik tekliflerini geri çevirirler. Seniha, komşu köşkte oturan Cemil Şevket adında yakışıklı bir genç ile flört eder. Cemil Şevket, Seniha ile evlenmek isterse de Seniha'nın ailesi, Cemil Şevket'in kızlarına uygun biri olmadığını ileri sürerek bu evliliğe izin vermez. Romanda daha sonra öğrendiğimize göre, Seniha ile Cemil Şevket evlenme konusu üzerinde konuşmak için buluştuklarında birlikte olmuşlardır. Ancak Seniha ile Cemil Şevket o gecedan sonra bir daha görüşmezler. Halit, eğitimini tamamlayıp İstanbul'a döndüğünde Seniha'ya yine kısmet çıkar. Bu sefer ailesi kısmeti geri çevirmez. Ancak Seniha'yı evlendirmek istedikleri adam, oldukça yaşlı, üç çocuk sahibi biridir. Seniha, evlenmeyi kabul etmez (Soylu,2020). Bu anlamda Seniha ailesi tarafından görmezden gelinmiş ataerkil

toplumun kurbanlaştırdığı bir zavallıdır. Doğa da ona zalim davranmış tüm güzelliği abisine bahşedip kendisini çirkin bırakmıştır. Zeki Demirkubuz da aslında seyircinin klişeleri ile oynamak için de biraz romana müdahale ettiğini ya da kararttığını itiraf eder. Altyazı dergisi için verdiği röportajda çok masumane bir şekilde bunu yapmak istediğini söyler. Çirkin kadın güzel kadını kıskanır. Ama o zaman kötü bunalım filmlerinden bir farkı kalmayacağını düşünüyor: Romandan çıkarttığı sahneyi de şöyle haklılaştırıyor: “Bunlar çocuk yaşlarındayken –bir grup insanın bu sahneyi beklediklerini ve göremeyince de hayal kırıklığına uğrayacaklarını biliyorum– Halit’e kadın elbisesi giydirir annesi ve keşke kız olsaydı, der. Benim de çok etkilendiğim, bir sürü insanın çok beğendiği bu romanda böyle bir sahne var. Ama benim böyle bir sahne yazabileceğimi düşünüyor musunuz? Bütün bu trajediyi böyle bir sebebe bağlayabileceğimi düşünüyor musunuz? Ama romanda sebep budur” (Altyazı, 2009: 24). Demirkubuz’un kendi ağzından dinlediğimiz itiraftaki gibi Seniha kıskançlıktan değil hasetten mustarip bırakılıyor.

Demirkubuz’un Seniha’yı insan doğasının kuytularında bırakıp kaçmasına karşın romanın Seniha’sı Demirkubuz’un itirafındaki gibi ilk yaşam deneyimlerinin asimetrik ilişkiselliğinden dahası Nihad Sırrı’nın özyaşamının izdüşümlerinden de mustarıptır. Nahid Sırrı Örik’in *kıskanmak* adlı romanını psikanalitik açıdan inceleyen Özge Soylu, romandaki Seniha’nın annesiyle erken dönemde yaşadığı sorunlu ilişkinin, onun haset duygusu güçlü, kendisini çirkin olarak algılayan, sınır kişilik örgütlenmesi gösteren bir kişiliğe sahip olduğu kanaatine varmıştır. Yazar ayrıca; Örik’in romanlarındaki kadın karakterlerin kötücül, şeytanî niteliklerinin anneleriyle yaşadıkları erken dönem ilişkinin sorunlu olmasından kaynaklandığını da iddia eder. İnsanın kızgınlık, yakıcılık ve iktidar hırsının Örik’in kadın karakterlerinin tipik kişilik özelliklerinden olduğunu da ekliyor. Soylu Örik’in kadın karakterlerinin bu patolojik yanlarının kökenini de yazarın yaşamında arar ve annesinin onu küçük yaşlarda babasına bırakmasıyla yazarın annesinden nefret etmiş ve romanlarında kadın karakterleri kötü çizerek annesine duyduğu nefreti dile getirmiş olabileceği vurgular (Soylu,2020).

Kıskanmak Filminin Psikanalitik Çözümlemesi

Zeki Demirkubuz kendi Seniha’sını salt bir kötücüllükten mustarip kılmış olsa da Seniha’nın filmin öykü evrenindeki eylemlerinin psikanalitik kökenlerini görmek, eylemlerinin sonuçlarından nasıl bir travmanın kişiliğini parçaladığından bahsetmek, Seniha’nın amaçsız görünen dünyasının kötülüğünün kaynakları açısından oldukça açıklayıcı olduğu görülecektir. Klein, *Haset ve Şükran* kitabında detayları ile anlattığı haset duygusu ve yıkıcılığının neredeyse tüm katmanlarında Seniha’nın ruhundan bir parça görmek mümkündür.

Klein kitabının daha başlarında hasetin yönleneş nesnelereinden biri olarak kardeşi de ekler. Biz de filmin başlarında Halit'in karısı ve Seniha için getirttiği kumaşlar üzerine gelişen diyalogda bunu sezinlemeye başlarız. Bu sahnede abi iki kadına da aynı güzellikte kumaş alır. Fakat Seniha Mükerrerem'e "Abim beni maskara etmek için bu kumaşı almıştır" diyerek yine abisine içten içe bir öfke örüntüsü kurar. Belki de abi basit bir nesne kıskançlığına mahal vermek istememiştir. Ama Seniha için abisinin kendisine karşı iyi bir duygu beslemeyeceğine ilişkin bir kanı vardır. Seniha'nın filmin sonunda patlayacak olan hasetin tohumları aslında filmin başında ufak ufak hissettirilir. Haset bebeğin iyi nesneyi kurma yolundaki güçlükleri arttıran bir unsurdur. Bu yüzden yıkıcıdır. İyi nesneye yönelim yoktur. Bunu engeller. Anneye karşı duyulan kötü nesneleştirme zaman içerisinde anneyi iyi nesne olarak içselleştiren abiye yönelmiştir. Seniha için abisi ne yaparsa yapsın abiyi iyi nesne konumuna çekecek bir dayanak sürekli hasetli duygular tarafından ketlenmektedir. Abinin iyi niyetle aldığı kumaş bile Seniha için dalga geçme aracı olarak görülmeye mahkumdur.

İdealleştirme

Diğer yandan Seniha için abisi idealleştirilmiş bir nesnedir. Ona saygıda kusur etmez. Mükerrerem'i aleyhinde konuşmaz. Mükerrerem bir öfke patlaması anında Halit'in ne kadar gaddar olduğundan hayıflandığında Seniha "Lütfen kocanız hakkında böyle konuşmayınız, haksızlık ediyorsunuz" der. Klein tam da Seniha'nın mevcut durumunu şöyle açıklar:

"İnsanların, aşırı hasetten kaynaklanan iyi nesne edinme yetersizlikleriyle başa çıkmak için nesneyi idealleştirme yoluna saptıklarını söyler. Bu ilk idealleştirme oldukça kırılmalıdır, çünkü iyi nesne karşısında duyulan haset, sonunda nesnenin idealleştirilmiş yanına da yönelecektir. Aynı şey daha sonraki nesnelere idealleştirilmesi ve onlarla kurulan özdeşleşmeler için de geçerlidir; ayırım gözetmeden kurulan bu özdeşlikler çoğu zaman dengesizdir. Açgözlülük bu ayırımsız özdeşleşmelerde önemli bir etkidir, çünkü her şeyin en çoğunu alma ihtiyacı seçme ve ayırım yapma yeteneğini zedeler. Bu yeteneksizlik, ilksel nesneye ilişkin olarak ortaya çıkan iyi-kötü karışıklığıyla da bağlantılıdır. İlksel iyi nesneyi görece güvenli bir biçimde kurabilmiş olan kişiler, nesnenin kusurlarını görseler de ona duydukları sevgiyi sürdürebilirler; bunu yapamamış olanların aşk ve arkadaşlık ilişkilerindeyse sürekli bir idealleştirme ihtiyacı görülür" (Klein, 2020: 41).

Seniha için de bu geçerlidir. Anne ve babasına karşı geliştirdiği idealleştirme onların iki yıl arayla kaybı nedeniyle kendisiyle düzgün bir ilişkisi dahi olamayan abiye verilmiştir. Klein, idealleştirmeye dayanan ilişki çökmeye yatkındır der; sevilen nesnenin yerine sık sık bir başkasını geçirme zorunluluğu doğar; çünkü hiçbiri beklentileri tam karşılayamaz. Eskiden idealleştirilen kişi zulmedici bir figür olarak görülmeye başlanır (tıpkı iyi nesne memenin zamanında verilmemesi ve oyalayıcı unsurlarla zulmedici bir nesneye dönüştürülmesi gibi) ve öznenin hasetli ve eleştirici düşünceleri bu kişiye yansıtılır. Seniha da aslında annesiyle

geliştiremediği, kuramadığı duygusal bağı abiye aktarırken onda da aradığını bulamamıştır. Sürekli olarak yakın ve uzak çevreye (ki Nüzhet'in nobran annesine bile) abisinin yanında bir yaşama olduğundan bahseder. Çok önemli bir nokta da şudur: Benzer süreçler kişinin iç dünyasında da işliyordur; çok tehlikeli nesnelere dolmuş bir iç dünyası vardır. Bütün bunlar kişinin dış ilişkilerinde bir dengesizliğe yol açar (Klein, 2020: 41). Örneğin Seniha Zonguldak'ta gördüğü kadınları beğenmez, görgüsüz bulur fakat kendisini de beğenmez. Örneğin kendisini kuvvetli ve muktedir bulan, ondan himaye dilenen, ne emredersen yaparım, bana akıl ver diyen Mükerrerem'e : "Zayıflık bedbahtlık yaşamağım hangi birini bilmek istersiniz? Talep görmezlik bile çoğu zaman böyle tezahür edebilir Mükerreremciğim, ama bu tezahür içindeki hakikatin hezeyanlardan ibaret olduğu gerçeğini değiştirmezse bir de söz konusu şahıs benim gibi kurumuş ve çirkin bir biriye o ihtimal daha da kuvvetlenir." Seniha da iç dünyasının kötü nesnelere dolmuş olduğunun farkındadır. Kendisine tüm saflığı ve hakikatiyle gelen insanlara bile sempati göstermez. Her seferinde Mükerrerem'i kendisinden uzak tutar ve kendi hasetine alet eder. Onun akşamları Nüzhet'e kaçışını bilir, gözler, izler. Ama ağzını açık tek bir kelime etmez. Mükerrerem'in bataklığa sürüklenişini içten içe izler, bir nevi görmezden gelme suretiyle kolaylaştırır. Abisinin de kendisini affetmediği noktaya gelir. Onca zaman bilip de susmak bir nevi suç ortak olmak.

İçe yansıtma

Klein'a göre içe yansıtma kavramı paranoid-şizoid konumdaki duygu durum faaliyetindeki bir savunma aracıdır. Freud da bunun bir savunma aracı olduğunu söylemiştir. Ama Klein'a göre bu savunma çok daha temel bir kaygıya karşı çalışır:

"Korkutucu iç dünya karşısındaki kaygı söz konusudur. Çünkü çocuk kendini doğuştan kötü, saldırgan, zulmedici nesnelere dolu olarak algılar ve bunlara karşı dışsal iyi nesneyi içselleştirmeye girişir. Kısaca, içerideki kötülüğü dışarıdaki iyiyi içeri alarak yatıştırma diyebiliriz. Böylece içe yansıtma "ben"i veya içsel iyi nesnelere korumaya yönelik bir savunma haline gelir. İçe yansıtma, içe yansıtılmış iyi nesnelere sayesinde bir iyilik, kendine güven ve ruhsal dinginlik sağlayarak güvenli bir kişiliğin oluşmasına yol açar (Klein, 2020:10).

Seniha bu içsel kötülükten kurtulamamıştır. Çünkü o dışsal nesneyi içselleştirememiştir. Belki de annesinin abisine karşı geliştirdiği sevgiyi Seniha'ya verememiş Seniha da içerideki kötülükle baş edebileceği iyi nesne tarafından mahrum bırakılmıştır. İçsel kötü nesnelere yatıştırarak bir dışsal iyi nesne bulamayan Seniha için süreç ruhsal dinginlikten mahrum, mutsuz ve iyi nesnenin sahibi abiye karşı geliştirilen yıkıcı bir hasete neden olmuştur.

Cinselliğe yönelim

Seniha'nın anne yani ilk nesneye ilişkin geliştirdiği kötü konum (haset) nedeniyle iyi nesne arayışı farklı insanlara yönelmiştir. Bebeğin sevgi ve ilgi arayışında olduğu gibi ilksel nesneden başka nesnelere kayar. Klein bu kaybı şöyle açıklar:

“Anneden başka insanlara kaçış, hasetin (ve dolayısıyla nefretin) o en önemli nesnesine - memeye- düşmanlık duygularından kaçınmak amacıyla beğenilen ve idealleştirilen başka insanlara yöneliş, memeyi ve anneyi korumanın bir yolu haline gelir. Anneden ikinci nesneye (babaya) dönüşün gerçekleşme biçimi çok önemlidir. Eğer haset ve nefret ön plandaysa, bu duygular belli ölçülerde babaya ve kardeşlere, sonra da başka insanlara aktarılır; böylece kaçış işlemi de başarısız kalır. Seniha da önce abisi sonra da çevresindeki Mükerrerem de dahil olmak üzere tüm insanlara karşı bir nefret geliştirir. İlksel nesneden başkalarına dönülmesine bağlı bir olgu da ona yönelik duyguların çevreye yayılarak seyreltilmesidir; bu, ileride, aşırı bir cinsellik düşkünlüğüne de yol açabilir” (Klein, 2020).

Klein bir başka makalesinde de kız çocuğunun odipal dönemde babaya duyduğu arzunun anne tarafından alındığını öğrendikten sonra geliştirdiği penise yönelik kıskançlık ve nefret hisleri eğer çocuk yetişkinlik çağına geldiğinde telafi edilmezse sorunlar ortaya çıkacağından bahseder. Çünkü cinsel tatmin kadın için sadece haz değil aynı zamanda güven duygusunun tesisini sağlar. İşte cinselliğin asıl zevkini arttıran da bu şekilde kazanılan güvence duygusudur ve bu güvence duygusunun etkisi daha da ötelere uzanır. Çünkü çocukluk çağında anne, babanın sevgisine muhatap bir rakip olarak hissedilir ve anneye duyulan kıskançlık ve nefret duyguları kadının saldırgan fantaziler geliştirmesine neden olur. Ama cinsel doyuma ulaşan kadın anneye karşı yönlendirdiği sadistik isteklerini telafi duygularının başarı kazanmasıyla bastırmış olur (Klein, 1992: 27-28). Seniha'nın bu alanda da kendisini korunaklı ve güvencede hissetmediği açıktır. Örneğin tutkusunun esiri olmuş bir halde kendisinden himaye dilenen Mükerrerem'e başından geçenleri ve ilk cinsel deneyimini çok sert bir şekilde şöyle anlatır:

“Halit mühendislik eğitimi için gitti Avrupa'dan dönünce beyoğlunda büro açmıştı. Cumhuriyetin tüm pašalığını elinden aldığı yıllarda anne ve babamın öldüğü sıralar beyefendi işler yüzünden sık sık dışarda kalırdı. Ben de Şişli'deki apartman dairesinde yalnız başıma oturuyordum. Yanaşma kılıklı üstü başı dökülen pis kokan bir delikanlı çaldı kapıyı. Abimin bulunduğu hanın ayak işlerine bakıyormuş. Halit'in iş seyahati için hazırladığım çantasını almaya gelmiş. O oğün o durumda bakireliğimi iffetimi hiç çekinmeden teslim ettim. O yanaşma kılıklı adam gitme vakti geldiğinde bir köşeye çekilip beklemeye başladı. Ne oldu ne bekliyorsun diye yüzüme sorunca utanmadan benden iki lira istedi. Fakirliğin o derece gurursuzlaştırdığı, o kadar düşkünleştirdiği biriydi ki hiç yadırgamadan çıkarıp dört lira verdim. Sevinerek gitti. Bir ay sonra büronun temizlik ve tertibi için hana gittiğimde bir daha karşılaştık. Yanındakilere aldırış bile etmeden ona benimle evlenip evlenmeyeceğini sordum. O da sen iyi bir kıza benziyorsun olur evleniriz dedi. Ben cesaretimi toplayıp Halit'in karşısına geçene kadar bir iki ay geçince oğlanı askere almışlar. Yalnızca bir aralık oğlanın askere alınmasına Halit'in neden olduğu kulağıma çalındı. Meğer ben kendisine konuyu açmak için kıvrılırken o tüm konuyu biliyormuş.”

Filmin ortasında hayatı boyunca istekleri konusunda hiçbir talebi olmamış kendisine buyrulmuş gibi duran, dahası kadınlığa ilişkin en ufak bir duygu nüvesi taşımadığı düşünülen bir karakter, bu itirafı ile hem Mükerrerem'i hem de izleyiciyi şaşkırtır. Asıl kırılma da buradan sonra başlar. Kendisinden kat be kat aşağıda, alt sınıftan, hiç tanımadığı dahası ilk defa gördüğü bir adamla birliktelik yaşayacak kadar cinsel bir açlığa sürüklenmesinin en önemli nedeni belki de bu telafi arayışlarıdır. Seniha sonrasında yanaşma kılıklı diye tabir ettiği adama evlenme teklif eder. Klein'in da işaret ettiği aslında güvenmek ve dahasında abisinin yanındaki yaşanmalardan kurtularak başka birisi yani kocasının himayesini güvencesini arzular. Fakat Seniha bu güvence arayışında da hayal kırıklığına uğrar, orada da telafinin ötesinde kendisinde bir sağaltma değil daha derin bir travma açılır.

Ambivalans(çiftdeğerlilik)

Enis Batur, *Kıskanmak* romanının 2008 yılındaki baskısının önsözünde "Seniha'nın abisine olan sevgisi açıkça anlatılmamakta sadece sezdirilmektedir" der (Örik, 2008:11). Aslında Klein da tam bu noktada hasetin içindeki sevgiden bahseder. Klein'in nesne kuramına geri dönecek olursa; kuramda çift değerlilik yani ambivalans önem kazanmaktadır.

"Yani nesnelere bütünsel olarak değil iyi-kötü nesnelere olarak bölünmesidir. Kısmi iyi nesne ilişkisi libidinal olarak duygu yorumunu kazanırken kötü nesne ilişkisi saldırgan bir duygu yorumu alır. Çift-değerlilik son tahlilde iki temel içgüdü arasındaki çelişkinin sonucudur. Klein oedipal kompleksini de bu çerçevede ele alır. Erkek çocuğun babası ile rekabetten ve annesine yönelik enest arzularından vazgeçmesi yalnızca paranoid bir tarzda (yani kendi saldırganlığını babasına yansıtarak) geliştirdiği hadım edilme korkusundan kaynaklanmaz. Babasına karşı nefreti ve kıskançlığı bütünsel olarak algıladığı bir sevgi nesnesi olan babası ile çeliştiği için, bir çift-değerlilik yarattığı için; kısaca babasıyla iyi ilişkisini korumak için oedipal uğraşlarından vazgeçer. Dolayısıyla Klein'a göre suçluluk duyguları ve vicdan, cezalandırılma korkularından türemez. Saldırganlığın yöneldiği nesnenin aynı zamanda sevgi nesnesi olmasından türer. Yani çift-değerlilik insanın ulaştığı en yüksek düzeydir" (Tura, 2020: 12).

Kızkardeş de aslında abiden nefret ederken içten içe onu seviyor. İç seslerde bu sevgiyi görmek mümkün. Örneğin Mükerrerem kocasının oldukça gaddar bir adam olduğu yönünde Seniha'ya yakarıştaki bulunurken; Seniha "Kocanızı lütfen böyle hitap etmeyiniz gaddarlığına gelince belki öyledir belki değildir ama bundan önce kendi istikbalini ve bekaretini başkasına terk eden ben denizin adını koymalı" diyerek abisinin gaddarlığını haklılaştırıyor.

Seniha ve üstben

Klein *Çocukta Vicdanın Doğuşu* adlı makalesinde üstben'in kuruluşunu daha önce değinildiği gibi klasik Freudyen okumadaki gibi odipal evrede başlatmaz. Kısaca çocuktaki odipal eğilimlerin sanıldığından çok daha önce, yani çocuk genital dürtülerin ön plana geçmesinden çok önce daha emzirme dönemindeyken başladığı yönünde bir kanaat geliştirir. Çocuk odipal nesnelere oral, sadistik aşamada içine alır. İşte bu noktada çocuğun ilk odipal dürtülerle bağlantılı olarak üstben gelişmeye başlar. Ama Klein üstbenin zayıf kalması ya da yok olduğunu kabul etmez. Klein asosyal ve suçla dönük eğilimleri olan kişilerin sorumluluğunu üstbenin olağanüstü katılığı ve zalimliğine verir (Klein, 1993: 136-137). Seniha'nın bu süreçteki travması Klein'in işaret ettiği üstbenin gelişiminde de sıkıntı yaratmış durumdadır. Seniha'nın hem abisi hem de yengesine karşı yaptıkları onun zayıf bir üstbenden ziyade aşırı katı bir üstbene tabi olmasından kaynaklanmaktadır. Örneğin hizmetçi kadının kocasına Mükerrerem rahatsız olmasına rağmen her akşam yemek verip, ağırlar. Hatta abisinin felaketinin ardından bunları işten çıkartmak zorunda kaldığında hak ettiklerin çok daha fazla parayla onlara yol verir. Bu anlamda onlara karşı bir vicdansızlık yapmaz. Fakat kendi eşiti konumunda gördüğü hiç kimse için böyle bir üstben devreye girmez. Aksine Mükerrerem ve abisine karşı aşırı katı bir üstbenle yaklaşır. Dolayısıyla zayıf bir üstbenden ziyade Seniha'da katı bir üstben kurulumu vardır. Seniha insanlardan nefret eder. Ciddi anlamda düşünüldüğünde sevgi beslediği kimse yoktur. Sadece acıdıkları vardır. Bunda da az önce öykü evrenindeki eylemlerinden de anlaşıldığı gibi tutarlılık görmek pek mümkün değildir.

Suçluluk Duygusu

Seniha'nın abisi hapiste iken sürekli ona yardım etme çabasını izleyici bir türlü anlamaz. Aslında abisinin başına gelenlere sevinmesi gerektiğini düşünür. Fakat Klein bu durumu aşırı hasetin bir sonucu olarak açıklar. Klein'a göre:

“Aşırı hasetin sonuçlarından biri de erken başlayan suçluluk duygusudur. Eğer ben, daha taşıyacak gücü yokken vakitsiz bir suçluluk duyarsa, bu suçluluk bir zulmedilme deneyim olarak yaşanır; suçluluk uyandıran nesne de bir zulmedici nesneye dönüşür. O zaman bebek de ne depresif kaygının ne de zulmedilme kaygısının derinlemesine çatışmayla içinden geçebilir, çünkü bu ikisi birbirine karışmıştır. Birkaç ay sonra, depresif konum ortaya çıktığında, daha bütünleşmiş ve güçlenmiş benin suçluluk acısını taşıma ve buna uygun savunmalar geliştirme -esas olarak, onarım yapma- yetisi de daha büyük olacaktır (Klein, 2020: 43).

Bebek bir süre sonra nesnenin kötülüğünün kendi saldırganlığından kaynaklandığını düşündüğü için suçluluk duygusuna kapılır. Çünkü memeye duyduğu haset nedeniyle memenin iyiliğini hasetli saldırılarıyla bozmuştur. Aslında burada gelişen nefret sevgiyle yumuşatılırsa bebeğin zihnindeki durum düzelebilir. Seniha için de ilk nesnesiyle geliştirdiği ilişkisinde açıkça anlaşılan bir sevgi ile telafi durumu gerçekleşmemiş ve bu haset duygusu kalıcı hale

gelmiştir. Seniha da abisine karşı geliştirdiği haset nedeniyle kötü nesne olarak kurduğu nesneye saldırgan davranmıştır. Bunu anlar ve telafiye çabalar. Abisine sürekli mektup yazıp sıkıntısı var mı diye sorar. Hatta abisi hapisten çıkmaya yakın ev hissesinden düşen parayı bile vermeyi teklif eder.

Yıkıcı Hasetin Sonucu

Hasetin en önemli sonucu yıkıcılığıdır. Haset eden de edilen de bu yıkıcılıktan nasibini alır. Haset duygusunun özünde bu tahribat yatar. Başkasının sefaletiyle mutlu olan Seniha için de bu durum geçerlidir. Öyle ya da böyle belli bir düzende yaşayıp gittiği bir evi, kendisine saygı duyan Mükerrerem ve çalışanları vardır. Mükerrerem'in yasak aşkına engel olmak bir yana onu cesaretlendirir ve abisine de olaylar geri dönülmez bir noktaya geldikten sonra anlatır. Abisinin bir şekilde başını yakmasını ister. Bunu sinsice planlar. Savcıya verdiği ifadede de Seniha savcıya: "Kendisine karısının sadakatsizliği üzerine hiçbir ihbarda bulunmadım" diyerek abisinin haksız tahrik indirimini bile engellemek ister. Abisine duyduğu haset öyle bir noktaya sürükler ki Seniha'yı üç kuruşa Trabzon'un bir kasabasında öğretmenliğe kadar düşürür. Bu durum ne öykü evreninin dışındaki izleyici ne de öykü evreninin içindekiler için anlamlıdır. Mükerrerem de başlarına gelen onca kötülüğün ardından bunları neden yaptığını anlatsın diye yalvarır, Seniha'ya; "O halde tüm bunlardan bile ve isteyerek göz yumduğunuz anlaşılıyor zaten yüzünüzde de pişmanlıktan zerre kadar eser yok yalvarırım anlamama izin verin. Öz abinin kardeşten yakın yoldaşının Allah'ın sevgili kullarının hatta ve hatta bizzat kendinin mahfına neden olabilecek bir trajediyi neden ve hangi ülkü uğruna izin verir. Hal böyleyken gözünüzden fişkırın bu kinin ve acımasızlığın sebebi nedir?" diye sorar. Seniha'nın en ufak bir anlamlı açıklamasını duyamaz. Çünkü Seniha'nın mevcut durumda hiçbir çıkarı ya da kazanımı yoktur. Bunu açıklayabilecek tek şey Klein'in anlatısındaki gibi hasetin yok ediciliğini engelleyecek olan şey şükran, sevgi ve hazzın Seniha'da hiç yeşermemiş olmasıdır.

"Sevgi yetisinin çok önemli bir türevi de şükran duygusudur. Bu duygu, iyi nesneyle ilişkinin gelişmesinde vazgeçilmez bir etkidir ve aynı zamanda kişinin hem başkalarındaki hem de kendisindeki iyiliği görmesini sağlar. Besleyen memeye duyulan haset güçlüyse, tam doyum ve memnunluk da engellenir. Bebeğin gerçekten zevk alması ve memnun olabilmesi için sevgi yetisinin yeterince gelişmiş olması gerekir; şükranın temelini oluşturan da bu zevk ve memnunluktur. Çünkü iyi beslendiğini düşünen bebek memeye ilk nesneye şükran hissi duyacaktır. Freud, bebeğin süt emmekten duyduğu mutluluğun cinsel doyumun ilk örneği olduğunu söylemiştir. Klein'a göre, bu yaşantılar sadece cinsel doyumun değil, daha sonraki bütün mutlulukların da temelini oluşturur ve bir başka insanla bütünleşme duygusunu mümkün kılar. Böyle bir bütünleşme, kişinin gerçekten anlaşıldığı anlamına gelir ki, her türlü aşk ya da dostluk ilişkisinin koşuludur "(Klein, 2020).

Seniha için hiçbir aşk, dostluk Mükerrerem'in tabiri ile yoldaşlık duygusu gelişmemiştir. Birlikte olduğu ve evlenme dahi teklif ettiği hamaldan bahsederken bir aşk söz konusu değildir. Mükerrerem'in bahsettiği yoldaşlığın en ufak bir duygusal izine rastlanmaz. Tek bir arkadaşı dahi yoktur. Dahası eksikliğini bile hissetmez. En azından Seniha'nın kendisini yanından ayırmayan ve bakan abisine şükran minnet duyması da beklenebilir. Çünkü dönemin şartları içerisinde Seniha'dan kurtulmaya çalışmaz. Ama Seniha için hasetini ilk nesneden sonra yönlendirdiği abisine karşı geliştirebileceği ne bir sevgi ne de onun uzantısı olan şükran söz konusudur. Filmin sonunda elindeki kuru ekmeği yerken söylediği: "Yaşadığım o saçma yıllar boyunca gelişip büyüyen ve hatta tüm benliğimi kaplayan his bu olmuştur kıskançlığın ateşi sonunda bütün benliğimi tamamıyla sarmıştı ve bunun son nefesime kadar süreceğini biliyordum ancak abim benden önce ölürse benden önce kara toprağa verilirse biraz sükûn bulacak çöle dönmüş bu hayatımda artık bir ölüyü kıskanmayacaktım." İtirafından da anlaşılacağı üzere hasetin yıkıcılığı diğer duygulardan daha güçlü bir şekilde Seniha'nın da ruhunu sarmış ve geriye dönüşsüz bir sona mahkum etmiştir.

SONUÇ

Filmin İngilizcesi *envy* yani imrenmek, haset, kıskançlık... Aslında eserin ilk yazarı Nahid Sırrı Örik'in romanı *kıskanmak* üzerinedir. Halit'in ve Mükerrerem'in muhteşem güzellikleri sayesinde kazandıkları, mutlulukları, sevgiyi çabasızsız hakkedişleri ve her an her yerde bulabilmeleri Seniha'yı mesnetli bir kıskançlığa iter. Ama Demirkubuz'un Senihası yıkıcı bir hasetin müsebbibidir. Ne çirkin ne de kötü olduğu için eylemez. O sadece toplumun dayatmalarından uzak, insan olmanın kötücül nüvesinden fazlasıyla nasiplenmiş bir antikahramandır. Tıpkı, Demirkubuz'un diğer antikahramanları Musa ve Muharrem gibi. Demirkubuz röportajında bunu açıkça söyler: Ben insanlara böyle bakıyorum. Bu da o anlamda zaten öbür filmlerimin bir uzantısı. 'Nasıl bir mahluk şu insan' serisinin bir aşaması aslında Seniha (Altyazı, 2009).

İşte, Zeki Demirkubuz'un *Kıskanmak* adlı filmi, Klein'in *Haset ve Şükran* adlı eserinde ortaya koyduğu yıkıcı hasetin tüm evrelerini kusursuzca Seniha'ya yaşatır. Seniha için abinin değersizleştirilerek yok edilmesinden başka kaçış yoktur. Haset, Seniha için sadece başkalarının değil, aynı zamanda kendi varlığından da vazgeçeceği bir yıkıcılığa neden olur. Zeki Demirkubuz da kendisinden beklendiği gibi, romanın kurban Senihası yerine, filmin yıkıcı, patolojik derecede hasetli Senihası'nı yaratır.

Kaynakça

Akmeşe, E. (2016). Mizantrop Bir Auteur : Zeki Demirkubuz . SineFilozofi , Özel Sayı (2) Mayıs 2020 , 570-588 . DOI: 10.31122/sinefilozofi.674970

Altyazı-Demirkubuz Kıskanmak filmi Söyleşisi. (2009) <https://altyazi.net/soylesiler/zeki-demirkubuz-ile-kiskanmak-uzerine-soylesi/>) Erişim: 20.08.2022.

Altyazı-Yücel, F. Yeraltı Tekliğin Savunusu. (2015) <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/yeralti-tekligin-savunusu/> Erişim: 20.08.2022.

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

Başterzi, M. (2022). Melanie Klein Kimdir? <https://gonullupsikolog.org/blog/melanie-klein-kimdir> Erişim: 10.08.2022.

Bott S., E., Milton, J., Garvey, P., Couve, C. ve Steiner, D. (2011). *The New Dictionary of Kleinian Thought*. London: Routledge.

Ceyhunoğlu-Melanie Klein. (2022). <https://www.ceyhunoğlu.com/post/melanie-klein-haset-ve-%C5%9F%C3%BCkran-kitap-notlar%C4%B1> Erişim: 10.08.2022.

Çelik, Z. (Yapımcı), & Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2009). *Kıskanmak* [Sinema Filmi]. Türkiye.

Demirkubuz, Z. (Yapımcı), & Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2011). *Yeraltı* [Sinema Filmi]. Türkiye.

Demirkubuz, Z. (Yapımcı), & Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2001). *Yazgı* [Sinema Filmi]. Türkiye.

Habip, B. (2012). *Kuram ile Klinik Buluşunca*. İstanbul:YKY

Melanie Klein-Theory. (2022) <https://melanie-klein-trust.org.uk/theory/>

Klein, M. (1992). Sevgi suçluluk Duygusu ve Telafi İçgüdüğü, *Bilinçaltından Aklın Ruhuna Ulaşmak (der: yılmaz öner)* İstanbul: Anahtar kitaplar.

Klein, M. (1993). *Çocukken Başlar İsyan*. İstanbul: Era Yayıncılık.

Klein, M. (2020). *Haset ve Şükran*. İstanbul: Metis Yayınları.

Tura, S. M. (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tura, S.M. (2005). *Günümüzde Psikoterapi*. İstanbul: Metis.

Örik, N. S. (2008). Enis Batur Sunuşu, *Kıskanmak*. İstanbul: Oğlak.

Habip, B. (2009). Manik-Depresif Psikozlar ve Nesneyle Kurulan İlk İlişkiler. www.psikesitanbul.org Erişim: 09.08.2022.

Saydam, B. (2009). Kıskanmak: Güzelliğin Faşizminde Çirkinin İktidarı, Ayşe Pay (haz.). *Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz*. İstanbul: Küre Yayınları.

Soylu, Ö. (2001). Nahid Sırrı Örik, Kıskanmak ve Psikanaliz, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ulutaş, S. (2019). The Aesthetic Existence Of Jealousy In Cinema: Jealousy In The Cinema Of Zeki Demirkubuz. *Electronic Turkish Studies*. 2019, Vol. 14 Issue 3, DOI: 10.29228/TurkishStudies.22677.

Yıl/Year: 3, Sayı/Issue: 7, Aralık/December, 2022, s. 60-82

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliş Tarihi:28-09-2022

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi:23-12-2022

ISSN: 2757-6000

Arş. Gör. İrem ALAKUŐ

Sakarya Üniversitesi
iremalakus@sakarya.edu.tr., [ORCID](#): 0000-0000-0000-0000

Prof. Neslihan ÖZGENÇ ERDOĞDU

Sakarya Üniversitesi
nozgenc@sakarya.edu.tr., [ORCID](#): 0000-0000-0000-0000

1960 SONRASI RESİM SANATINDA MEKANSAL AİDİYET TEMSİLİ OLARAK EŞYA

Öz

Bireyin gündelik yaşamında büyük bir yere sahip olan eşyalar, aynı zamanda mekâna aidiyet duygusu kazandırmada önemli bir rol oynarlar. Mekâna Şekil veren ve mekâna manevi anlamlar katan eşyalar, mekâna aidiyetlik kazandırdığı gibi, mekânsal belleğin oluşumuna da katkı sağlarlar. Kullanım amaçlarına göre sınıflandırılabilir bu eşyalar, aynı zamanda aidiyetlikleri göz önüne alındığında, bireyin sosyokültürel ve ekonomik konumunu ve de bireyin ve toplumun yaşadığı döneme ilişkin birçok çıkarım yapılmasına da olanak tanırılar.

Aynı zamanda eşya, kendi maddi varlığıyla birlikte, duygu ve düşüncelerin temsillerinde kültürel yaşamın yansıması olan sanat alanında da önemli bir yere sahiptir. Sanat alanı bu bağlamda; tarihsel serüvenine tanıklık eden arkeolojik bulgular gibi, eşyanın insan yaşamındaki yeri ve önemine ilişkin bir veri kaynağı olarak değerlendirilmektedir. Sanat tarihinde eşyanın görünürlüğü, bireyin varlığı ile ilişkili olarak Őekillense de daha çok dönemin gerçelik algısı ile bağlantılı olarak anlam kazanmıştır.

Bu çalışma; öncelikle teorik çerçevede eşya, mekân ve aidiyet kavramlarını ele alınmış ve veri analizinde nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiştir. Yöntem olarak doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Resim sanatında kendine yer edinen eşyaların, tarihsel süreçte temsil biçimleri kronolojik bir sıra ile incelenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, 1960 sonrası resim sanatından konu ile bağlantılı seçilmiş örnekler üzerinden eşyanın mekânsal aidiyete katkısı irdelenerek eser analizi yapılmıştır. Mekânsal aidiyeti eşyalar aracılığıyla temsil eden bu eserler ile bireyin “oradalıklarına” dair iz sürmek amaçlanmıştır.

Bu çalışmanın sonucunda; sanata konu olan eşyaların, gündelik yaşamdaki işlevselliklerinin yanı sıra kültürel sembolik anlamlar içerebildiği ve sanatçının öznel dünyasında duyguların aktarımında bir ifade aracı olarak kullanıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Eşya, Aidiyet, Resim Sanatı

OBJECTS AS A REPRESENTATION OF SPATIAL BELONGING IN POST 1960 PAINTING ART

Abstract

Objects, which have a great place in the daily life of the individual, also play an important role in giving a sense of belonging to the place. Objects that shape the space and add spiritual meanings to the space not only add a sense of belonging to the space, but also contribute to the formation of spatial memory. These objects, which can be classified according to their purpose of use, also allow many inferences to be made about the sociocultural and economic position of the individual and the period in which the individual and society live, considering their belongings.

At the same time, objects, together with their material existence, have an important place in the field of art, which is the reflection of cultural life in the representations of emotions and thoughts. In this context, the field of art; It is considered as a source of data on the place and importance of objects in human life, such as archaeological findings witnessing its historical adventure. Although the visibility of objects in the history of art has been shaped in relation to the existence of the individual, it has gained meaning in connection with the perception of reality of the period.

This work; First of all, the concepts of property, space and belonging were discussed in the theoretical framework and a qualitative research approach was adopted in data analysis. Document analysis technique was used as a method. The representation forms of the objects that have a place in the art of painting in the historical process are examined in a chronological order. In the direction of the findings, the work analysis was made by examining the contribution of the objects to the spatial belonging through selected examples from the post-1960 painting art related to the subject. It is aimed to trace the "being there" of the individual with these works, which represent spatial belonging through objects.

As a result of this study; It has been determined that the objects subject to art can contain cultural symbolic meanings as well as their functionality in daily life and are used as a means of expression in the transfer of emotions in the subjective world of the artist.

Keywords: Space, Object, Belonging, Painting Art

GİRİŞ

Gündelik yaşamda mekânın yer, mahal, oturulan yer, ikametgâh gibi bir yere işaret eden anlamları bulunmaktadır. Ancak bu tanımlamaların ötesinde mekân, birçok disiplinde tartışılan bir kavramdır. Çağın gerçeklik algısı ile anlamı değişebilen mekân kavramı, fiziki bir alanı tanımladığı gibi uzayın sonsuzluğu ya da metafiziksel bir durumu ifade etmek için de kullanılır.

Mimarlık sözlüğünde mekân, “insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk” (Hasol, 1979: 344) olarak tanımlanmaktadır.

Jahn'a göre mekân; “nesnelerin ve karakterlerin yerleştirildiği ortamdır; daha net söylemek gerekirse, karakterlerin içinde yaşadığı ve hareket ettiği çevredir” (Jahn, 2015: 107).

İnsanın yaşam alanı olarak bakıldığında mekân, sosyal yaşamları için planlanmış, fiziki ihtiyaçları doğrultusunda şekillenmiştir. Kültürel farklılıklar da göz önüne alındığında kendi karakteristik yapısını zamana ve koşullara bağlı olarak inşa etmiştir. İnsanın en temel ihtiyacı olan barınmayla başlayan mekânı inşa etme eylemi beraberinde aidiyeti duygusunu da getirmiştir.

“Aidiyet kavramı en temel anlamı ile ilişkinlik demektir. Bağ kurma, köprü olma gibi meseleler aidiyetin ontolojik altyapısını kurgulamaktadır” (Geçkili, 2018: 7; Karaman, 2020: 79).

Aidiyetin mekanlarla çok yakın bir bağlantısı vardır. Ev, okul, iş, mahalle, semt, ibadet mekanları gibi sayısını çoğaltabileceğimiz birçok mekân, bireyde ait olma duygusunu geliştirir. Dolayısıyla mekân salt maddi varlığından çok daha fazlasını içerir.

“Mekânın bireyler için anlamlı hale gelmesi, mekân aidiyetinin tetikleyicilerindedir. Bahsedilen anlam mekânın sembolik değeri üzerinden tariflenebilir. Bireyler için mekansal dinamiklerin ve atmosferin sembolize ettiği kavram, mekâna anlam yükleyebilmektedir. Böylelikle birey mekâna adapte olabilmekte ve bağlanabilmektedir. Aynı şekilde bireyin bilişsel anlamda, bellek ve geri çağırıcı (restorative) yapısı ve mekânın bu yapıyı tetikleyici hali anlamı oluşturabilmektedir. Bireyler, bellek üzerinden mekansal anlamı üretebilmekte ve onu benlikleri ile bağlayabilmektedirler” (Knez, 2005: 207-218; Karaman, 2020: 81).

Aidiyet duygusunun ilk oluştuğu mekân evdir. “Ev hem bedendir hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır” (Bachelard, 2018: 37). Toplumun mikro yapısını oluşturan ailenin barınmasının yanı sıra ev, kişisel aktivitelerinin gerçekleşmesi gibi birey ve bireylerin mahrem alanlarıdır.

“Ait olma ihtiyacının karşılandığı en önemli mekân bireyin doğup büyüdüğü evidir. Birey bu duygusunu öncelikle ailesi ve akrabalarıyla tamamlar, daha sonra yetişkinliğe geçtikçe bireyselleşerek kendi benimsediği alanları kendi kuracağı ortamlarla biçimlendirir” (Mızrak, 2021: 122).

Mekânı biçimlendirenler ise eşyalardır. Mekânı yaşanabilir kılan eşyalar, işlevselliklerinin dışında bireyde mekân algısı ve mekân aidiyetini tamamlar. Dolayısıyla mekanlar içerisinde yer alan eşyalar aracılığı ile anlam kazanır.

“Etimolojik olarak eşya (objectum), dışımızda var olan şey, önümüzde ve/veya karşımızda yerleştirilmiş göze görünen, duyuları etkileyen şey anlamını taşıyor. Eşya, varoluş ve ele alınış biçimlerine göre, birbirinden farklı pek çok şekilde anlaşılabilir ve açıklanabilir. Eşyalar, gördükleri iş ve sağladıkları hizmet açısından ihtiyaçları doyurucu bir araç rolü oynamakta ve işlevsel bir anlam taşımaktadır. İnsanın dış dünyaya etkisinde, davranışın aracı durumunda bulunmaktadır. Tüm araç ve gereçler, insanın dış dünyaya uzantıları olarak, dışa açılımı ve genişlemeyi sağlamaktadır. Eşyalar, aynı zamanda, bireyle diğerleri arasında yer almakta ve bu

anlamda, bizi diğerlerinden ayıran bir engel, iletişimi durduran bir duvar olmaktadır. Bu ara konuları dolayısıyla, eşyalar, sadece bir engel olarak değil, bizi diğerlerine bağlayan bir köprü ya da vasıta olarak da görülebilirler” (Bilgin, 2011: 24).

Bilgin’e göre de ev ile kurulan aidiyet ilişkisinde ev içinde kullanılan eşyaların önemli bir rolü vardır. Eşyalar, mekânlara göre bireyin yaşantısına daha yakın olan varlıklardır. Mekânlar zamanla değişebilir ama eşyalar bireyle birlikte yaşarlar. Örneğin bir evden başka bir eve taşınma durumunda mekân yerinde kalır fakat eşyalar bireyle beraber taşınır. Bireyin çevresinin temel bir ögesi halinde olan eşyalar, bireyin, eşyalarla birlikte ele alınmasını gerektirmektedir (Bilgin, 2011: 23).

Baudrillard’a göre ise “Mekânda yer alan her nesne bir ilişkiyle özdeşleştirildiğinden sanki her biri somut bir anlam zincirinin bir halkasını oluşturur gibidir” (Baudrillard, 2011: 266). Bu bağlamda eşyalar, mekândan bağımsız düşünülemez ve her bir eşyanın fiziki varoluşu ile birlikte işlevselliğinin dışında birey için anlamsal bir değeri bulunmaktadır.

İnsanoğlu ilk var olduğu andan itibaren günümüze kadar nesnelere üretmiş ve kullanmıştır. Başlarda yalnızca doğa karşısında hayatta kalmak, yaşamsal faaliyetlerini sürdürebilmek amacıyla üretimi yaparken nesnelere zamanla ihtiyaçlarının dışında tarihsel, sosyal, kültürel, ekonomik anlamda bilgi veren göstergeler haline dönüşmüştür. Jean Baudrillard bu durumu “Nesneler Sitemi” adlı kitabında “nesnelere her biri teknik yapısal özelliklerini terk ederek bir an önce ikinci bir anlamlandırma düzeni içinde yer almaya, yani teknolojik sistemden kültürel sisteme geçiş yapmaya çalışmaktadırlar” şeklinde açıklamaktadır (Arıç, 2019: 184).

Eşyalar, zaman geçtikçe ihtiyaca yönelik özelliklerini terk ederek ait olduğu döneme dair fikir veren unsurlar taşırlar. Bunun yanı sıra eşyaya ait işlevler vardır. Bu işlevler sayesinde kişinin kendi dünyasını kurmasına aidiyet hissine katkıda bulunur.

“Her nesne iki ayrı işleve sahiptir: Birincisi bir işe yaramak, İkincisi birisinin malı olmak. İlki kişinin nesnelere aracılığıyla oluşturduğu işlevsel bir dünya, ikincisiyse yine kişinin bu dünya dışında zihinsel bir şekilde oluşturmaya çalıştığı soyut ikinci bir dünya. Sahip olunan şey her zaman işlevinden soyutlanmış ve kişinin bir parçası şeklinde algılanan nesnedir. Bu düzeyde ele alındıklarında sahip olunan bütün nesnelere aynı soyutlama süreci içinde yer aldıkları ve kişinin bir parçası oldukları ölçüde de karşılıklı olarak birbirlerine gönderme yaptıkları görülmektedir” (Baudrillard, 2011: 107).

Böyle bir durumda, bu nesnelere ile birlikte kişi sahip olduğu sistemli bir görünüm sunan nesnelere aracılığıyla kendisine ait özel bir dünya kurmakta olduğu söylenebilir.

Bu durum göz önünde bulundurulduğunda bir kişi hakkında fikir sahibi olabilmek için onun çevresinde edindiği eşyalara göz atmak yeterli olacaktır. Çünkü eşya insanın çevresinin temel ögesi haline gelmiştir ve insanı anlamak için onu eşyalarıyla birlikte ele almak gerekmektedir (Bilgin, 2011: 23). Kişinin etrafında sahip olduğu eşyalar bize onun mesleği, statüsü, hobileri, zevkleri hakkında bilgi verir. Aynı zamanda temel ihtiyaç olan kendini koruma

iç güdüsü gibi bazı güdülerini doğrultusunda edindiği eşyaları da güvende hissetme ihtiyacında olduğunu gösterir.

Bilgin'e göre; eşyalar, sosyal bir mesaj niteliği taşır (Bilgin, 2011: 25). Eşyaların fiziksel dayanaklarına bağlı olarak, eşyalar aynı zamanda iletişim sistemi içinde bir iletişim kanalıdır. Bu bağlamda Bilgin eşyalarla kurulan bağı yaşam tarzları açısından kategorize etmektedir. Bu yaşamlar Bilgin'e göre şu şekilde sınıflandırılmıştır.

Çilekeş tarz; eşyadan arınık minimal bir yaşam, hedonist tarz; eşyanın varlığından zevk alma üzerine bir yaşam, saldırgan tarz; yağmacı ve toplayıcı olarak ikiye ayırdığı tüketim kültürüyle ilişkilendirdiği yaşam, sahiplenici tarz; güç ve otorite göstergesi olarak eşyanın varlığına değer veren yaşam, Fonksiyonalist (işlevselci) tarz; eşyanın işlevselliği ile ilişkili bir kullanıma dayalı yaşam. Sürrealist tarz; eşyada gariplik, tuhaflık ve gerçeküstülük arayan, alışılmış ve aşına olunan biçimler veya işlevler bir yana atılan tercih eden yaşam, Kitsch tarzı; fonksiyonalizme zıt olarak, eşyada bir tür düzmece (psödo) fonksiyon arayışına sahiptir (Bilgin, 2011: 28-30).

Bu sınıflandırmadan yola çıkıldığında eşyaların bireyin yaşam tarzını, hayata bakış açısını belirlediği ve sınıfsal konumunun göstergesi olduğu görüşüne varılabilir. Gündelik yaşama dair izler barındıran sanat alanında da bu eşyaların temsil açısından önemli bir yeri bulunmaktadır.

Eşyaların resim sanatında görünürlüğü, sanatın başlangıcı olarak kabul edilen mağara resimleri kadar geriye dayanmaktadır. Gündelik yaşamlarında yer alan oklar, yaylar, kesici aletler, kap kacak gibi birçok eşya resmi, aynı zamanda tarihsel bir veri olarak değere sahiptir.

İlerleyen süreçlerde de sanat alanında kendine sıkça yer edinen eşyalar, figür ve mekân ile ilişkili kılındığı gibi, tek başına figürden bağımsız natürmortlarda resmin ana teması olarak da görünür kılınmışlardır. Genellikle temsil noktasında bir simgesel dil oluşturan bu eşyalar, öznelğin öne çıktığı modern sanatla birlikte, salt estetik bir form olarak, sanat alanında kendi varlığını temsil edebilmiştir.

Bu çalışma, eşyanın resim sanatında görünürlüğü üzerinden yola çıkarak, eşyanın, mekân ve aidiyet kavramlarıyla ilişkili olarak varlığını incelemeyi amaçlamaktadır. Mekân ve eşya ilişkisi üzerinden sınırlama getirdiğimiz seçkiler ile ele aldığımız bu çalışmada; gündelik yaşama dair iz sürmek ve eşyanın görünürlüğü üzerinden sosyokültürel çıkarımlar yaparak literatüre alternatif bir yaklaşım getirmek hedeflenmektedir.

Yöntem

Bu çalışma tarama modelinde nitel bir araştırmadır. Öncelikle mekân, aidiyet ve eşya konuları kavramsal düzeyde ele alınmış ilgili literatür taraması yapılarak konu ile ilgili gerekli bilgiler elde edilmiştir. Kavramsal açılımlar doğrultusunda, eşyanın sanat tarihinde görünümü

kronolojik açıdan incelenmiştir. Bir tema olarak gündelik yaşamdan izler barındıran eşyanın, modern sanat sonrası resim sanatındaki yeri, referans alınan eserler üzerinden analiz edilmiştir.

Eşyanın Sanat Tarihindeki Yeri

Sosyokültürel yapının bir yansıması olarak sanat, topluma ve kültüre dair izler taşır. Dönemin ruhunu, bakış açısını geleceğe taşıması bağlamında da tarihsel bir veri kaynağıdır. Gündelik yaşama dair pek çok bilgiye sanat tarihinin görsel kaynaklarından ulaşmak mümkündür. İnsan yaşamında yer alan, yaşamı anlamlandıran ve kolaylaştıran nesnelere tarihsel serüvenine de sanat aracılığı ile tanıklık edilebilmektedir.

Sanat tarihinde nesne imgesi ilk kez mağara resimlerindeki av sahnelerinde karşımıza çıkmaktadır. Resimlerdeki ok ve yay imgeleri, ilk çağ insanının alet kullanımına dair bir veri kaynağı oluşturduğu gibi, insan yapımı bu eşyaların kültürün oluşmasındaki rollerine dair ipuçları da vermektedir (Resim 1).



Resim 1. Tarih Öncesi Mağara Sanatı

Yerleşik hayata geçilmesi ile birlikte gündelik yaşamda ihtiyaçlar artmış ve bu değişen ihtiyaçlara göre de eşyaların çeşitliliği de artmıştır. Barınma, giyim-kuşam, beslenme, savunma, ticaret gibi yaşamsal normlara bağlı şekillenen eşyaların yanı sıra, manevi açıdan değer atfedilebilecek nesnelere de kültürel hayatta kendini göstermeye başlamıştır. Teknik olanaklarla gelişen bu eşyalar, yaşamda önemli bir yer tuttuğu gibi sanatta da sıkça kendine yer edinmiştir.

M.Ö. 50-79 yılları arasında Pompei’de yapılmış olan “Still Life With Eggs, Birds And Bronze Dishes” (Resim 2) isimli duvar resmi, eşyaların gündelik yaşamdaki yerine verilebilecek örneklerden biridir. Natürmort resminin öncülüğünü yapan bu resim aynı zamanda, insan ve hayvan dışında cansız nesnelere sanatın konusunu oluşturması ve kendi bağlamında bir sembolizasyon içermesi açısından da önem taşımaktadır.



Resim 2. Still Life With Eggs, Birds And Bronze Dishes, M.Ö. 50-79, 74 cm, Pompeii

Orta çağ ikonalarında yer alan eşyalar ise daha dini göndermeler içermektedir. Kutsal bir mesaj barındıran bu resimlerde, daha çok taht, küre, kadeh, şamdan, kılıç gibi eşyalar yer alır ve her bir eşya dini karakterlerle birlikte sembolik bir anlam taşımaktadır (Resim 3).



Resim 3. Andrei Rublev, The Trinity, 1425–27, Tempera Tekniği, 142×114 cm, Tretyakov Gallery, Moskova

Rönesans döneminde perspektifin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte duyular dünyasının gerçekliği üzerinden bir bakış açısı sanata yansımıştır. Bu gerçeklik algısı, sanatın içeriğini de çeşitlendirmiş, gündelik yaşam sanatta yerini almaya başlamıştır. Ancak ikonalarda olduğu gibi sembolik yaklaşım nesnelere üzerinden devam etmiştir. Rönesans ve sonrası dönemlerde, mitolojik, gündelik yaşam, natüremort ve portre sanatı gibi dini temalı resimlerin dışında türlerin popülerlik kazanması sonucu, eşyaların görünürlüğü de artırmıştır. Hans Holbein'in "Tüccar Georg Gisz'e'nin Portresi" isimli eseri, nesnelere dünyasına yönelik döneme ait bilgiler sunması açısından konu kapsamında verilebilecek örneklerden biridir (Resim 4). Ayrıca, bu resimde yer alan eşyaların materyalist özellikleri kadar nesnelere dünyasının alegorik dili de dönemin sosyokültürel bakış açıları yansıması açısından bir öneme sahiptir.

"Resim, Gisz'e'yi yarım figür olarak, yani belden yukarısını ve kollarını kapsar. Genç ve zengin adam ofisinde, iş araçlarının, hesap defterinin, kalemlerinin, makasının, mührünün ve kumbarasının ortasında göz alıcı bir Şark halısıyla kaplanmış bir masanın başında oturmaktadır. Arkasında başının üst hizasında duvara raptedilmiş bir kâğıt, model hakkında bilgi vermektedir. Karakter özellikleri simgesel bir anlatımla betimlenmiştir. İçinde karanfiller ve baharat dalları duran ön plandaki vazo, modelin karakterini sembolize eder. Sevgi, sadakat, temizlik ve tavsü. Vazonun camının berraklığı aynı zamanda tüccarın saflığına da işaret ediyor olabilir. Ancak vazonun kırılabilirliği gibi hızla geçen zamanı gösteren saatte bu resimdeki hiçbir şeyin baki olmadığını anlatıyor belki bize" (Krausse, 2005: 31).

Portre resim sanatında anlamı destekleyen öge olarak da yerini alan eşyalar, aynı zamanda bu resimlerde portresi resimlenen kişinin mesleğine, hobilerine, statüsüne dair fikirler sunmaktadır.



Resim 4. Hans Holbein, Tüccar Georg Gisze'nin Portresi, Panel üzeri yağlı boya, 1532, 96 x 86 cm, Gemäldegalerie, Berlin

1500'lü yıllarda keşiflerin artmasıyla insanlar, bu keşiflerde elde edilen objelere ilgi duymuşlardır. Yapılan keşif gezilerinde edinilen gerek sanatsal gerek el yapımı malzemeler keşfe duyulan tutkunun ve aynı zamanda servetin göstergesi olarak bir araya getirilip kutu veya dolaplarda sergilemişler. Bu özenle seçilip bir araya getirilen koleksiyonlara nadire kabinesi denir. “Çoğu nadire kabinesi heykeller, kitaplar, resimler, paralar, ilkel dönemden kalma taşlar ve bilimsel malzemelerden meydana gelirken kabinelerdeki bazı eşyalar da mistik ve gizemli şeyleri temsil eder” (Artful Living, 2022).

“Dell'istoria natural adıyla 1599'da yayımlanan katalog nadire kabinelerini ilk kez resmeden kitaptır” (Artful Living, 2022). Koleksiyonerliğin temellerini oluşturan Nadire kabinelerini konu alan resimlerde farklı alanlarda toplanmış birbiri ile bağlantısı olmayan eşyalar bir araya getirilip resmedilmiştir. 17. Yüzyılda yapılmış bu resimler eşyanın resimlerde konuyu destekleyici unsur olmasının ötesine geçerek yavaş yavaş seyirlik nesneye dönüştüğünü ve resmin konusu olmaya başladığını göstermektedir.

Nadire kabineleri aynı zamanda birçok sanatçının resimlerine konu olmuştur. Domenico Remps'in çalışmaları da bunlardan biridir. “Cabinet of Curiosities” isimli birbiriyle ilişkisini kurmakta zorlandığımız nesnelere yer aldığı resminde, eşyalar işlevselliğinden arındırılarak seyirlik bir konumda bir arada sunulmuşlardır. Resimde yer alan iç içe geçmiş kapaklı iki dolaptan oluşan vitrin, taşınabilir olmasının yanında, nesnelere saklanıp korunması gereken değerli bir hazineye dönüştürmektedir (Resim 5).



Resim 5. Domenico Remps, Cabinet of Curiosities, 1690, Tuval üzeri yağlıboya, 99x137 cm, İtalya

17. yüzyılda Kuzey Avrupa’da Protestanlığın yaygınlaşması ile birlikte dini resimlere olan ilginin azalması sonucu, gündelik yaşam, natürmort, manzara gibi konular sanat tarihinde tür resmi olarak sanat tarihinde yerini almıştır.

Janr resmi (Gündelik Yaşam) eşyanın en çok görüldüğü resim türlerinden biridir. Resimlerde eşyalar kompozisyonda figürün kendisi kadar önem kazanmıştır. Bu resimler dönemin günlük yaşantısında yer alan eğlence sahnelerinin yanı sıra sıradan işlerin gerçekleştirildiği anlara dair de veriler sunar. Janr resimlerinde çokça işlenmiş hizmetçiler, mutfak, günlük işler gibi konular aslında resmi sipariş eden burjuva sınıfının zenginliklerini, mutfaklarını ve sahip oldukları eşyaları görünür kılmak için istedikleri unsurlardı. Bu resimlerin arasında günlük hayattan sunulan kesit olmanın yanı sıra ahlaki mesajlar mevcuttur.

“An Old Woman Asleep” isimli Calvin ahlaki öğretilerinin bir yansıması olan bu resimde, büyük günahlardan sayılan tembelliğe bir gönderme yapılmıştır. Burada yaşlı bir kadın İncil okurken uyuyakalmış. Böyle bir ihmalin oluşturduğu tehdit, bir tabak balığa açgözlülükle bakan kedinin oluşturduğu tehditle hissettirmeye çalışılmıştır (Resim 6). Bir iç mekân olan bu resimdeki eşyalar, döneme dair birçok iz barındırır ve bir veri kaynağı olarak değer taşır (The Wallace collection, 2022).



Resim 6. Gabriël Metsu, An Old Woman Asleep, 1657-62, Tuval üzeri yağlı boya, 37x33 cm, The Wallace Collection

Tür resimlerinin bir parçası olan natürmort resimlerde ise, eşyalar figürden bağımsız, resmin ana temasını oluşturacak bir öneme sahip olmuşlardır. Diğer tür resimlerinde olduğu gibi, natürmortlarda dönemin ahlaki değerlerini ve inançlarını temsil etmektedirler. Vanitas resimleri olarak sanat tarihinde karşılığı olan bu tür resimlerin kurgusal düzenlemesinde, genellikle resmin ögesi olan unsurlar meyveler, sebzeler şamdanlar tabak çanaklar, aletler araç gereçlerdir. Bunların beraberinde araya yerleştirilmiş kuru kafa ile de ölüm daima hatırlatılmıştır. Janr resimlerinde olduğu gibi burada da bu eşya bütünlüğü resmin sahibinin zenginliğini ve varlığını gözler önüne sermek için resmedilmiştir. Fakat bazı durumlarda da resimlerde bulunan eşyalara sahip olamayacak kişiler eşyaların resmine sahip olmakla yetinmiştir (Resim 7).

Leppert'e göre nesnelere maddi varlığı kadar alegorik anlamı da ön planda olan bu natürmortlarda;

“Resmi olarak temsil edilen her bir nesne, hiç kuşkusuz, kendinden başka bir şeyi kastediyordu. Burada her biri tamamen didaktik ve öteki dünyaya yönelik olmak üzere bir dizi sofistike, olağan dışı metinsel benzetme yapıyordu. Fakat bütün bu metinsellik yine de imgenin kendisinin dışındaydı; sözüne ettiğimiz vezicelerle zaman zaman resmedilen hukuk dokümanları ya da ağır kitapların belirli sayfalarının temsilleri hariç tutulacak olursa, görünmeyen bir şeydi bu metinsellik. Seyirciden istenen şey, gözle görünen şeylerin ihtişamlı eşyaların — genellikle lüks, “arkasını görmesi” ya da bunların “içini görmesi” ve Kalvinist entelektüellerin buradan tesis ettikleri karmaşık ahlaki eleştiriye ulaşmasıydı” (Leppert, 2002: 87-88).



Resim 7. Pieter Boel, Large Vanitas, 1663, Yağlıboya, 207 × 260 cm, Paris

Rokoko döneminde ise “küçük formatlı, daha çok süse dekoratif olmaya, mahremiyete önem veren hoş gitmek isteyen, duygusal yönüyle öne çıkan eserler” (Krausse, 2005: 46) popüler olmuştur. Süslemeye ağırlık veren rokoko resimlerinde eşya, aristokrasinin yanı sıra burjuvazinin zenginliklerini, saray özentisi yaşam tarzlarını yansıtmak amacıyla resimlerde kendine sıklıkla bir yer edinmiştir (Resim 8).



Resim 8. Francois Boucher, Madame de Pompadour Portresi, 1742, Yağlı boya, 212 x 164 cm, Alte Pinakothek, Münih, Almanya

1780 yılı Fransız devrimiyle devrinime başlayan Romantik dönem 19. yüzyılın başlarında en üst seviyeye ulaşmıştır. Duyguların ağırlıkta olduğu romantik resimlerde sezgi ve bireysellik ön plana çıkmıştır. Bu dönemde kimi ressam manzara resimleri ile, kimi ressam ise anlatmak istediği konuyu desteklemek ve hissiyatı güçlendirmek için kompozisyonlarına almış oldukları eşyalar aracılığı ile duygu durumlarını resmetmişlerdir. Tuvale yansıtılan eşyalar geçmiş dönemdeki eserlerde de olduğu gibi anlamı destekleyici bir unsur olarak varlık göstermektedir (Göktepe, 2020: 45-52).

Carl Spitzweg “Yoksul Şair” adlı resmi bu döneme örnek olarak gösterilebilir. Resimde duvarlarında çatlaklar bulunan ve ısınmak için kâğıt yaktığı köhne dairesindeki bir şairin yaşam tarzını betimlemiştir. Resme yerleştirilmiş olan eşyalar şairin zorluklar içinde yaşadığı hayatına dair fikirler sunar. Örneğin başının üstünde yer alan şemsiye sayesinde çatısı delik olan bir evde yaşadığını ancak tamir ettirebilecek durumda olmadığı anlaşılmaktadır, aynı şekilde yakacak odununun olmaması sebebiyle önceden kullanmış olduğu kağıtları yakacak olarak kullandığı fikri yansıtılmıştır (Resim 9). “Romantiklerin yapıtlarında doğa, resmin derinliklerindeki geniş bir panoramanın içinde kaybolurken, Spitzweg’in şairinin tek manzarası pencereden görünen komşu evin cephesidir” (Krausse, 2005: 59). Mekân ve mekânda yer alan bu eşyalar, geçmişin izini sürmeyi olanaklı kılmaktadır.



Resim 9. Carl Spitzweg, Yoksul Şair, 1839, Yağlı Boya, 36,2 × 44,6 cm, Neue Pinakothek, Münih,

20. yüzyılda gelişmeye başlayan sanayileşme ve endüstrileşmeyle beraber insan ve doğa arasında mesafeler girmiştir. Yüzyılın ilk dönemlerinde bu gelişmeler insanlık için büyük heyecanlar yaratmış, modernleşmenin akıl çağını başlatacağı düşünülmüştür. Ancak ardı sıra meydana gelen dünya savaşları, durumun öyle olmadığını göstermiştir (Kalfa, 2016: 18). Dolayısıyla, modern sanat, modernitenin; gelişen teknoloji, metropol hayatı, sanayileşme ve savaşların getirdiği olumsuzluklar sonucu karşı bir duruş sergilemeye başlamıştır.

Sanatta bireyselliğin ortaya çıkmasıyla artık benzersiz olabilmek asıl amaç haline gelmiştir. Bireysellik ve öznellik beraber sanatçılar, genel olarak istenen kriterlere uymak yerine iç dünyasının sesiyle hareket etmeye başlamıştır. Fotoğraf makinesinin de icadıyla doğayı, görüneni taklit etme düşüncesi ortadan kalkmıştır. Sanatçılar fotoğraflanarak kolayca elde edilen perspektif, detay gibi olguları göz ardı etmiş ve renk, üslup gibi özneliği ortaya koyan unsurları merkeze alıp kendi gerçekliklerini tuvale yansıtmışlardır. Bu duruma aynı zamanda savaşın da olumsuz etkilerinin eklenmesiyle artık farklı bir bakış açısıyla yola çıkılmaya başlanmıştır. Nesnelere biçimsel açıdan bakan sanatçılar dönemin yaşattığı negatif etkiler sonucu psikolojik yönden ağır basan eserler üretmek zorunda kalmıştır. “Nesne artık yeniden tanınması, tanımlanması gereken yabancı, acayip bir “şey”dir. İşte biçim bozmalar,

soyutlamalar ve modern diğer üsluplar nesne ile girilen bu hesaplaşmanın ürünüdürler” (Kalfa, 2016: 19). Bu açıdan bakıldığında eşyalar işlevsel kullanımdan ziyade duyguların aktarımı bakımından bir ifade aracına dönüşmüştür. Öznelliğin de işin içinde olmasıyla her sanatçı gerçekliğe dair yorumunu kendi yöntemiyle tuvale işlemiştir.

“Eşyanın somut gerçekliğine Cezanne (1839-1906) form ve biçimleme bakımından müdahale ederken Van Gogh (1853-1890) bu realizmi ruhsal enerjisi ağır basan renk ile kırmıştır. Gauguin (1848 -1903) ise ideal- somut güzellik ilkelerine karşı çıkarak yabani bir estetik yaratmıştır ki bu da imajların görselliğine etkili bir müdahaledir” (Kalfa, 2016: 20).

Matisse’in “Kırmızı Oda” adlı tablosu modern dönem resim sanatında temsilin ne denli değiştiğini net bir biçimde göstermektedir. Resimde artık perspektif, derinlik ve gerçekçi form ortadan kaldırılmıştır. Bunun yerine fovizm akımının temelini oluşturan renk unsuru merkeze alınmıştır. Resimde yer alan eşyalar gerçek hayattaki görüntülerinden uzak resmedilmiştir. Önceki dönemlerinde yer alma amacının dışında resmedilen eşyalar; bu resimde belli bir düşünce, anlama gelmek yerine yalnızca görsel olarak resme eklenmişlerdir (Resim 10).



Resim 10. Henri Matisse, The Red Room, The Dessert: Harmony in red, 1908, Yağlı boya, 180 × 220 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg

Vincent Van Gogh’un Paris, Musée d’Orsay müzesinde sergilenmekte olan 1888 tarihli eseri sanatçının Paris’teki bir süre kalmış olduğu odasının resmidir. Resimde hiçbir figür yer almamaktadır ancak bu oda sessizliğine rağmen güçlü bir aidiyet hissi uyandırır. Yatak, sandalye, masa gibi yatak odası mobilyalarının dışında, masaüstündeki fırça, sürahi, yatak başındaki askıdaki kıyafetler, duvardaki resimler gibi kişisel eşyalar, aidiyetin güçlü sembolleri olarak resmin içinde yer alır (Resim 11).

Ayrıca, kişiye ait olan bu çeşit eşyaların odanın içerisinde bulunuyor olması sayesinde figürün kendisi bu alanda olmasa dahi o kişiye dair fikir yürütebilmeyi mümkün kılmaktadır. Eşyalar göz önüne alınarak birinin varlığının izini sürmeye olanak sağlayan bu resim, içerisinde figür bulunmasa dahi, temsil açısından bir portre kadar güçlü bir etki bırakmakta ve birey adına bir şeyler söylemektedir. Bu açıdan bakıldığında “Bedroom in Arles” isimli tablo, Kuzey Avrupa Portrelerinde yer alan eşyaların temsil etikleri ile benzer bir işleve sahip olduğu görülür.



Resim 11. Vincent van Gogh, Arles'daki Yatak Odası, 1888, Yağlı boya, 90 × 72 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

Modern Dönem Sonrası Resim Sanatında Eşya; “Orada”nın İzini Sürme

Modern Dönemde ortaya çıkan birçok avangart sanat hareketi, öznelliğin de dışına çıkarak, kavramsal meselelere yönelmiştir. Dolayısıyla temsil biçimleri çok yönlü bir bakış açısına sahip olmuştur. 1960 sonrasında ise, disiplinler arası anlayışa yönelen sanat, kendi arasındaki sınırları ortadan kaldırmıştır. Eşyalar, bu süreçte sanatın birçok alanında zihinsel süreçlerin bir yansıması olarak kendine sıklıkla yer edinmiştir.

Resim sanatında da eşyalar, mekâna ve aidiyet ilişkisi bağlamında sanat tarihinin devam eden geleneğini sürdürseler de kavramsal düzeyde, mevcut ve yan anlamları ile bir ifade aracına dönüşmüştür.

Fairfield Porter’ın “Still Life with Casserole” isimli eseri konu kapsamında verilebilecek örneklerden biridir. Eşyalara, mekân aidiyeti üzerinden bakıldığında bu resim, bireye ya da bireylere dair ipuçları barındırmaktadır. Sıcak renklerin hâkim olduğu kompozisyonun ön planında çeşitli eşyaların olduğu bir masa yer almaktadır. İç mekâna derinlik hissini veren gri tonlu duvar yüzeyi, natürmort geleneğinde olduğu gibi bir fon görevi üstlenmekte ve tüm odağı masa üzerine yoğunlaştırmaktadır. Resimlerde daima bir gizem olması gerektiğini, gizemin gerçekliğin temeli olduğunu savunan ressamın bu resminde de gizemli atmosfer belirgin bir şekilde hissedilmektedir (Chambers, 2021). Sanatçı eserinde, yaşama dair izleri eşyalar aracılığıyla izleyiciye ulaştırmıştır. Masanın hemen ortasında yer alan taze çiçekler zamansal olarak veri sunmaktadır. Bu çiçek kasımpatı çiçeğidir ve sonbahar aylarında açmaktadır. Dolayısıyla resimdeki zamanın sonbahar mevsimi olduğu yorumu yapılabilir. Tabaklar göz önünde bulundurulduğunda bu masada iki kişinin yemek yemiş olduğu sonucuna varılabilir. Yemekleri biten kişiler bir kenara çekilmiştir ve geriye boş tabak ve bardaklar kalmıştır. Masada bir güveç yer almaktadır, dolayısıyla bu yemeğin kahvaltıdan ziyade öğle veya akşam yemeği olduğu sonucuna varılabilir. Arka planda yer alan camdan giren ışık hesaba katıldığında hala gün ışığının olduğu, dolayısıyla öğle saatlerinde bir an olduğu söylenebilir. İzleyici sanki bir olay mahallindeymiş gibi tek tek resimde yer alan eşyaları incelediğinde,

dedektiflerin yaptığı gibi, daha önce o alanda olmuş olaylara, bulunmuş kişilere dair fikir sahibi olmaktadır. Canlı çiçekler sayesinde mevsime, camdan giren ışık miktarına göre günün hangi saatlerinde olunduğu şeklinde zamansal veriler elde edilebilmektedir. Bireylerin yerini alan eşyalar, mekâna aidiyet katmakta ve orada olanları temsil etmektedir (Resim 12).



Resim 12. Fairfield Porter, Still Life with Casserole, 1955, Yağlı boya, 97.8 x 101,6 cm, Smithsonian American Art Museum

Jean Helion'un "Le Perroquet au miroir" isimli çalışmasında da bir iç mekândan kesit görülmektedir. Dış kapıya yakın bir mekân olduğunu düşündürten bu mekânda, ayaklı askılık ve dresuar üzerinde kişisel giyim eşyaları yer almaktadır. Dikey bir kompozisyona sahip bu resimde, sıcak ve soğuk renklerin kontrastlığı hakimdir ve simetrik bir düzene sahiptir. Eşyalar, yoğun boya ve kontür ile belirginleştirilmiş olmasına rağmen, mekandaki tamamlayıcı öğeler, bitmemişlik hissi yaratılarak betimlenmiştir. Bu durum mekâna bir derinlik katmaktadır. Resimde yer alan şapkalar sağ köşeye atılmış tek bir ayakkabı, dresuarın altındaki çanta, renkli şemsiye, bu mekânın bir kadına ait olduğu ve acelece evin iç bölümüne geçildiği izlenimi uyandırmaktadır. Bireyin yerine geçen ya da onu temsil eden bu eşyalar, bireyin sınıfsal ve sosyal hayatına dair izler barındırmaktadır. Ve o bireyin yaşamından bir kesit sunmaktadır (Resim 13).



Resim 13. Jean Helion, Le Perroquet au miroir, 1975, Kâğıt üzerine guaj ve kömür, 65 x 50 cm, Connaught Brown, Londra

Konuyla ilişkili örneklendirebileceğimiz bir diğer sanatçı Andrew Wyeth'ın kompozisyonlarında genellikle duvara asılı eşyalara odaklanmaktadır. Sanatçı izleyicilere karşı niyetinin ötesine geçebilen, duygu yüklü nesnelere seçme ve kullanma konusunda ustadır (Andrew Wyeth Prints, 2022).

Wyeth “Fırtına” adlı tablosunu 1986’da yazılarını geçirdiği Maine’deki Güney Adası’nda resmetmiştir. Resimde işlenmiş olan karanlık hava, yaklaşmakta olan fırtınanın gerginliğini izleyiciye yansıtmaktadır. Soğuk renklerin hâkim olduğu resmin merkezinde yer alan askılıkta asılı sarı yağmurluk ve sol taraftaki camdan gözüken deniz, bize bu mekânda yaşamakta olan kişinin denize bağımlı bir hayatı olduğunu düşündürmektedir. Yatay bir kompozisyona sahip resim, bir iç mekân resmidir ancak, kompozisyonu dikey olarak bölen pencere ve kapı aracılığı ile iç mekâna dış mekân dahil edilmiştir. Askıdaki asılı bir diğer nesne ise dürbündür. Bu dürbün, mekânda yaşayan kişinin denizin durumunu takip ettiği ve onu yakın zamanda kullandığını göstermektedir (Resim 14).

Kişiyeye ait bu eşyalar her ne kadar kişi bu mekânda bulunmuyor olsa da izleyiciye oradaymış ve ansızın çıkıp gelecekmış hissini verir. Bir diğer yandan bakıldığında kapının açık olması yaklaşan fırtına göz önünde bulundurulduğunda dışarıdaki kişinin yakınlarda bir yerde olabileceği ancak, bir tehdit ve güvensizlik altında olduğunu düşündürür. Az sayıda nesne ve yalın bir anlatımla birçok fikir edinmeye olanaklı kılan bu resim, yaşanmışlığın izini izleyiciye aktarmakta ve bu yaşanmışlığa izleyicisini ortak etmektedir.



Resim 14. Andrew Wyeth, Fırtına, 1986, Tuval üzeri Yağlı boya

1929 yılında Romanya’da doğan İsraili sanatçı Avigdor Arikha ise, “gözleme dayalı resimlerini tek seansta yapmaktadır. Sanatçının çalışmalarında, üretim sürecindeki kısacık deneyim anlarında bulunan samimiyeti ve gerçeği aktaran yoğun bir maneviyat vardır” (Met Museum, 2022). Arikha’nın “Sanatçının Annesinin Fotoğrafı, İpli Topu ve Çalar Saat” adlı resmi adından da anlaşılacağı gibi üç nesneden oluşmaktadır. Bu nesnelere birbiriyle ilişkiye girerek, izleyicide zihinsel bir süreci başlatmakta ve çağrışımlarda bulunmaktadır. Klasiğin dışına çıkan kadrajın sol köşesinde fotoğraf ve sağ köşeye yaslı ip yumağı ve saat yer

almaktadır. Soğuk renklerin hâkim olduğu kompozisyonda yatay olarak ilerleyen göz, sağ üst köşede duvara asılı olduğu izlenimi veren siyah çerçeve kenarı ile bu yataylıktan çıkmaktadır ancak saatin köşesinin kadraja sığmaması ile resmin yataylığı bir yandan devam etmektedir.

Resmin içinde yer alan bu nesnelere, sanatçı için sembolik anlamlara sahip olabileceği gibi, rastlantısal bir birlikteliği de olabilir. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi eşyaların bir aradalıkları varoluş sebebi her ne olursa olsun, kendi söylemlerini ve çağrışımlarını oluştururlar ve izleyicinin algısında bir oyuna dönüşürler. Duvara yaslı fotoğrafın, sanatçının annesi olduğu düşünüldüğünde, ikonaların mekanlarda ayrıştırılmış kutsal alanları gibi bir aura yarattığı gözlemlenebilmektedir. Diğer yandan bu resimde yer alan ip yumağı, bir tür örümcek arketipiyle sembolleştirilmeye, sağ köşede yer alan saatin ise zamanın gelip geçiciliğine vurgu yapan vanitas imgeleriyle ilişki kurmaya ve bu bağlamda okumalar yapmaya olanaklı kılmaktadır. Yakın plan bir kadraja sahip kompozisyonda duvar, bir fon görevi görse de duvarın boyalarının dökük ve çatlaklar içermesi, mekâna dair ipuçlarını izleyiciye verir. Dolayısıyla nesnelere kendi içinde kümelenişi ile birlikte duvar, imgelemde dar bir alandan geniş bir mekâna doğru bir bütünlük oluşturmaktadır.



Resim 15. Avigdor Arikha, Sanatçının Annesinin Fotoğrafı, İpli Topu ve Çalar Saat, 1989

Oldukça yalın bir dile sahip olan “Yaz Okuması” adlı resim ise 2006 tarihinde Jim Holland tarafından resmedilmiştir. “Holland’ın resimlerinde kullandığı temalar genellikle ışık ve okyanusa yakın olan mekanlardır” (Left Bank Gallery, 2022). Pencere kenarında bir masanın yer aldığı bu iç mekân resmi oldukça ışıklı, aydınlıktır. Resimde sıcak maviler hakimdir. Işık ve resme hâkim tonlar, mekâna steril bir hava katmaktadır. Aynı zamanda pencereden yansıyan ışık mekânı uhrevi bir atmosfere büründürür (Resim 16).

Kompozisyonun büyük bir alanını kapsayan bu pencereler aracılığı ile dış mekân, iç mekâna dahil olmaktadır. Ayrıca iki duvarın kesişmesi, kompozisyona diyagonal bir hareket katmakta ve odağı masa ve sandalyeye yöneltmektedir. Resmin monokroma yakın renk skalasına kontrastlık oluşturan kırmızının tonlarındaki kitap ise, kompozisyonda tüm dikkatleri üzerine çekmektedir.



Resim 16. Jim Holland, Summer Reading, 2006, 30x24 cm

Resme bakıldığında izleyicinin gözünde sanki pencerenin yanı başında kitabını okuyan kişi az önce bir sebepten kalkmış ve kitabını orada bırakmışçasına bir sahne canlanmaktadır. Resimde yalnızlık duygusu hakimdir ancak bu duygu melankolik bir yalnızlıktan ziyade huzurlu bir yalnızlıktır, kişinin hayalini kurduğu kendiyle baş başa kalmak isteyeceği bir yalnızlık. Bu alana sahip olan kişinin yalnız kalmayı ve kitap okumayı sevdiği yorumunu yapmak mümkündür. Resim kalabalıklardan arınmış dingin bir hayata davet edercesine boş sandalyeyi merkezine almıştır. Bu eserde yer alan mekâna, yalnızlık açısından bakıldığında Edvard Hopper'ın genellikle tek figürlü iç mekân resimlerini çağrıştırmaktadır. Hopper'ın eserlerindeki buhranlı yalnızlık hissi iç mekanlara yayılmıştır. Ancak Holland'ın yalnızlığı, bir buhranı ya da melankolik bir duygu durumu değil, tercih edilmiş, huzurlu bir yalnızlıktır. Nesnelere ve mekânın izleyiciye söylediği tüm bu çağrışımlar, bireye ya da bireylere dair birer temsil görevi üstlenmiştir.

Sonuç

En temel ihtiyaç olan barınma ile ortaya çıkmış olan mekân bireylerin fiziki ve sosyal ihtiyaçları doğrultusunda şekillenmiştir. Bir boşluk olarak düşünülebilecek mekânı dolduran, biçimlendiren unsurlar eşyalardır. Mekânı yaşanılabilir kılan ve bireyin onunla bir tür bağlantı kurmasına aracı olan eşyalar, bireyin mekâna duyduğu aidiyetin somut temsilcisidir. Eşyalar günlük yaşamdan bağımsız düşünülemez. Fakat bunun yanı sıra ele alınış biçimlerine göre farklı anlamlar ifade edebilmektedir. Eşyalar ihtiyaca yönelik bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde taşıdığı anlam işlevseldir. Bir diğer yandan ise bireyin davranışlarının ve iç dünyasının dış dünyaya bir uzantısı olarak değerlendirebilmek mümkündür. Bu nedenle eşya günlük ihtiyaçlara yönelik nesnelere olarak değerlendirmenin yanında bireylerin dış dünyayla kurduğu bir köprü olarak da yorumlanabilmektedir.

İnsanoğlu varlığının ilk anlarından itibaren eşya üretip kullanmıştır. İlk çağlarda eşyalar hayatta kalmak ve yaşamsal aktiviteleri sürdürebilmek amacıyla kullanılmalarıyla birlikte, bireyin kendi dünyasında aidiyet hissi kurmasına da yardımcı olmuştur.

Resim sanatının başlangıcı olarak kabul edilen mağara resimleri eşyaların resim sanatında ilk görüldüğü yerlerdir. Bu çizimler, arkeolojik bulgular gibi tarihi veri kaynağı olarak kabul edilmişlerdir. Kültürel yaşamın bir yansıması olan sanat bu bağlamda, konu edindiği eşyalar aracılığı ile tarihe ışık tutmuş ve sanatsal değerinin dışında veri kaynağı olarak tarihi belge niteliğinde değer atfedilmiştir.

Tarih boyunca sanatta, eşyanın görünürlüğü, zamanın teknik olanakları ve ihtiyaçlara bağlı olarak gelişim göstermiştir. Çeşitliliği gibi içerdiği anlamlarda da değişkenlik göstermiştir. Kültürün zaman algısına göre şekillenen sembolik anlamlar, eşyayı işlevselliğinin çok ötesine taşımıştır.

Sanat aracılığı ile tanık olduğumuz eşyanın bu serüveni, özellikle modern sanatla birlikte sanatçının öznel dünyasının bir dışavurum aracına dönüşmüştür. Marcel Duchamp'ın hazır nesneyi sanat eserine dönüştürmesiyle başlayan ve ardından gelen sanatçılarla birlikte klasik sanat üretme geleneğinden uzaklaşan sanat anlayışında ise eşya, çok yönlü temsil aracı olarak popüler hale gelmiştir. Postmodernizmde öne çıkan bellek, aidiyet, kimlik gibi temalarla eşya, mevcut bağlamından çıkartılarak, kavramsal düzeyde anlamlara kavuşturulmuştur.

Bu gelişmelerle birlikte 1960 sonrasında resim sanatında da eşya, tarihsel referanslarını korusa da sanatçılar için mekânın bir parçası, figürün tamamlayıcısı ya da natüremortun bir nesnesi olmanın ötesine geçmiştir. Temsil ettikleri veya içerdiği metaforik anlamlarla çağın ruhunu yansıtmakta sanatçı için birer referans aracı olmuştur. Nesnelerin oluşturduğu dil ve mekânda bıraktıkları etki bağlamında eşya, izleyicisiyle ilişkisel bir bağ kurarak izleyicisini bir dedektif gibi aktif bir role büründürmüştür.

Kaynakça

- ArıÇ, T. (2019). “Sanatsal Düşüncenin Aktarımında Günlük Kullanım Nesnelerinin Değişen Rolü”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (42). 183-194. DOI: 10.32547/ataunigsed.482661
- Bachelard, G. (2018). “Mekânın Poetikası”, (Çev: A. Tümertekin. 5.Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları, ISBN: 978-605-375336-0.
- Baudrillard, J. (2011). “Nesneler Sistemi”, (Çev: O.Adanır ve A.Favaro). Ankara: Doğu Batı Yayınları, 3.Basım, ISBN: 978-6257030-08-3.
- Bilgin, N. (2011). “Eşya ve İnsan”, İstanbul: Gündoğan Yayınları, 2.Basım, ISBN: 975-520-026-6.
- Burke, P. (2003). “Tarihin Görgü Tanıkları”, (Çev: Z. Yelçe). İstanbul: Kitap Yayınevi, 1. Basım, ISBN: 975-8704-31-1.
- Çiçek Mızrak, Z. M. (2021). “Aidiyet ve aidiyetsizlik kavramlarının mekâna özgü sanatta incelenmesi”, *Journal of Arts*, 4 (2), 119-128. DOI: 10.31566/arts.4.2.06
- Geçkili, P. (2018). “Mekansal Aidiyet ve Yabancılaşma Bağlamında Zeyrek Konut Çevresinin İrdelenmesi”, İstanbul: İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Göktepe, M. (2020). “Romantizm Sanat Akımı ve Sanatçıları Üzerine Bir Değerlendirme”, *Journal of Arts*, 3 (1), 45-66. DOI: 10.31566/arts.3.005
- Hasol, D. (1979). “Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü”, (2. baskı.) Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Jahn, M. (2015). “Anlatıbilim”, (Çev: Bahar Dervişcemaloğlu) İstanbul: Dergâh Yayınları. *Journal of Arts*, Volume/Cilt: 4, Issue/Sayı: 2, Year/Yıl: 2021, pp. 119-128 E-ISSN: 2636-7718
- Karaman, P. G. (2020). “Kalıcılığın Yıkımı Üzerine: Esneklik ve Aidiyet”, *Tasarım Kuram* 2020;16(30):77-95 DOI: 10.14744/tasarimkuram.2020.87587
- Kalfa, Z. (2016). “20. Yüzyıl Resim Sanatı ve Newyork”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (1), 16-33. DOI: 10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.291224
- Knez, I. (2005). “Attachment and identity as related to a place and its perceived”, *Journal of Environmental Psychology*, 207-218

Krausse, Anna-Carola, (2005). “Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü”, (çev. Dilek Zaptçioğlu), Almanya: Literatür.

Leppert, R. (2002). “Sanatta Anlamın Görüntüsü; İmgelerin Toplumsal İşlevi”, (çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Uzunoğlu, M. ve Milli, İ. E. (2020). “17. Yüzyıl Hollanda Sanatında Gündelik Yaşam Sahneleri: Janr Resmi”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 753-778.

İnternet Kaynakları

Andrew Wyeth Prints, (2022). “*Squall by Andrew Wyeth*”, http://www.andrew-wyeth-prints.com/gallery_andrew-wyeth-squall.html (erişim tarihi: 22.08.2022)

Arıç, T. (2019). “*Sanatsal Düşüncenin Aktarımında Günlük Kullanım Nesnelерinin Değişen Rolü*”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (42), 183-194. DOI: 10.32547/ataunigsed.482661 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/679496> (erişim tarihi: 28.03.2022)

Artful Living (2022). “*Rönesans Döneminde Koleksiyonerlik: Nadire Kabineleri*”, <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/ronesans-doneminde-koleksiyonerlik-nadire-kabineleri-i-18915> (erişim tarihi: 23.08.2022)

Baudrillard, J. (2011). “*Nesneler Sistemi*”, (Çev: O.Adanır ve A.Favaro). Ankara: Doğu Batı Yayınları, 3.Basım, ISBN: 978-6257030-08-3. <https://anarcho-copy.org/libre/jean-baudrillard-nesneler-sistemi.pdf> (erişim tarihi: 23.08.2022)

Chambers, T. (2021). “*Fairfield Porter: A Realist in the Age of Abstraction*”, <https://www.thecollector.com/fairfield-porter-realist-abstract-expressionism-artist/> (erişim tarihi: 23.08.2022)

Göktepe, M. (2020). “*Romantizm Sanat Akımı ve Sanatçıları Üzerine Bir Değerlendirme*”, *Journal of Arts* <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/988261> (erişim tarihi: 14.07.2022)

Kalfa, Z. (2016). “*20. Yüzyıl Resim Sanatı ve Newyork*”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (1), 16-33. Doi: 10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.291224, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275053> (erişim tarihi: 23.08.2022)

Karaman, P. G. (2020). “*Kalıcılığın Yıkımı Üzerine: Esneklik ve Aidiyet*”, [Online Dergi] *Tasarım Kuram*, 2020;16(30):77-95 Doi: 10.14744/tasarimkuram.2020.87587, https://jag.journalagent.com/tasarimkuram/pdfs/DTJ-87587-RESEARCH-GECKILI_KARAMAN.pdf (erişim tarihi: 23.08.2022)

Left Bank Gallery (2022). “*Summer Reading*”, <https://www.leftbankgallery.com/collections/jim-holland/products/summer-reading-archival-print> (erişim tarihi: 23.08.2022)

Met Museum, (2022). “*Self-Portrait with Open Mouth*”, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486727> (erişim tarihi: 23.08.2022)

The Wallace Collection, “*Gabriël Metsu, An Old Woman Asleep*”, <https://artuk.org/discover/artworks/an-old-woman-asleep-209247> (erişim tarihi: 22.08.2022)

Uzunoglu, M. ve Milli, İ. E. (2020). “*17. Yüzyıl Hollanda Sanatında Gündelik Yaşam Sahneleri: Janr Resmi*”, Sanat ve Tasarım Dergisi, 753-778. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/58750/848529> (erişim tarihi: 23.08.2022)

Görsel Kaynakları

Görsel 1. Tarih Öncesi Mağara Sanatı, İlk Çağlarda Resim Teknikleri, Sanatın Gelişimi, <https://www.arthipo.com/artblog/author/admin/page/26> (erişim tarihi: 22.08.2022)

Görsel 2. “*Still Life With Eggs, Birds And Bronze Dishes*”, M.Ö. 50-79, Pompeii. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Still_life_with_eggs,_birds_and_bronze_dishes,_Pompeii.jpg (erişim tarihi: 22.08.2022)

Görsel 3. Andrei Rublev, “*The Trinity*”, 1425–27, Tempera Tekniği, 142×114 cm, Tretyakov Gallery, Moskova. [https://en.wikipedia.org/wiki/Trinity_\(Andrei_Rublev\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Trinity_(Andrei_Rublev)) (erişim tarihi: 22.08.2022)

Görsel 4. Hans Holbein, “*Tüccar Georg Gisze'nin Portresi*”, Panel üzeri yağlı boya, 1532, 96 x 86 cm, Gemäldegalerie, Berlin. <https://www.istanbulsanatevi.com/ekoller/ronesans/hans-holbein-younger-tuccar-georg-gisze-8057/> (erişim tarihi: 26.07.2022)

Görsel 5. Domenico Remps, “*Cabinet of Curiosities*”, 1690, Tuval üzeri yağlıboya, 99x137 cm, İtalya. Artful Living, 2022, <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/ronesans-doneminde-koleksiyonerlik-nadire-kabineleri-i-18915> (erişim tarihi: 22.08.2022)

Görsel 6. Gabriël Metsu, “*An Old Woman Asleep*”, 1657-62, tuval üzeri yağlı boya, 37x33 cm, The Wallace Collection <https://artuk.org/discover/artworks/an-old-woman-asleep-209247> (erişim tarihi: 22.08.2022)

Görsel 7. Pieter Boel, “*Large Vanitas*”, 1663, Yağlıboya, 207 × 260 cm, Paris [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Boel_-_Large_Vanitas_\(Still-Life\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Boel_-_Large_Vanitas_(Still-Life).JPG) (erişim tarihi: 22.08.2022)

Görsel 8. Francois Boucher, “*Madame de Pompadour Portresi*”, 1942, Yağlı boya, 212 x 164 cm, Alte Pinakothek, Munich, Germany <https://www.wikiart.org/en/francois-boucher/madame-de-pompadour-1756-1> (erişim tarihi: 22.08.2022)

Görsel 9. Carl Spitzweg, “*Yoksul Şair*”, 1839, Yağlı Boya, 36,2 × 44,6 cm, Neue Pinakothek, Münih, Almanya, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Poor_Poet (erişim tarihi: 22.08.2022)

Görsel 10. Henri Matisse, “*The Red Room, The Dessert: Harmony in red*”, 1908, Yağlı boya, 180 × 220 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dessert:_Harmony_in_Red_\(The_Red_Room\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dessert:_Harmony_in_Red_(The_Red_Room)) (erişim tarihi: 22.08.2022)

Görsel 11. Vincent van Gogh, “*Arles'daki Yatak Odası*”, 1889, Yağlı boya, 90 × 72 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam https://tr.wikipedia.org/wiki/Arles%27daki_Yatak_Odas%C4%B1 (erişim tarihi: 22.08.2022)

Görsel 12. Fairfield Porter, “*Still Life with Casserole*”, 1955, Yağlı boya, 97.8 x 101,6 cm, Smithsonian American Art Museum. <https://americanart.si.edu/artwork/still-life-casserole-19871> (erişim tarihi: 22.08.2022)

Görsel 13. Jean Helion, “*Le Perroquet au miroir*”, 1975, Kâğıt üzerine guaj ve kömür, 65 x 50 cm, Connaught Brown, Londra <https://www.connaughtbrown.co.uk/artists/83-jean-helion/works/3839-jean-helion-perroquet-au-miroir-1975/> (erişim tarihi: 22.08.2022)

Görsel 14. Andrew Wyeth, “*Fırtına*”, 1986, http://www.andrew-wyeth-prints.com/gallery_andrew-wyeth-squall.html (erişim tarihi: 22.08.2022)

Görsel 15. Avigdor Arikha, “*Sanatçının Annesinin Fotoğrafi, İpli Topu ve Çalar Saat*”, 1989, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/arte/un-ragazzino-disegna-solo-avigdor-arikha/> (erişim tarihi: 22.08.2022)

Görsel 16. Jim holland, “*Summer Reading*”, 2006, 30x24 cm <https://www.leftbankgallery.com/collections/jim-holland/products/summer-reading-archival-print> (erişim tarihi: 22.08.2022)

ISSN: 2757-6000

Olga Kripak

Ph.D. in Art History, Senior Lecturer of the Piano Department,

Faculty of Musical Art / Kharkiv State Academy of Culture, Ukraine

olgakrip@i.ua, ORCID: 0000-0002-9878-1823

**DANCEABILITY AS A REFLECTION OF BOLES LAV YAVORSKY'S
CONSTRUCTION PRINCIPLES IN THE CLAVIER SUITE OF THE LATE
BAROQUE/EARLY CLASSICAL PERIOD**

ABSTRACT

The paper is devoted to the analysis of the danceability principle in the unity of its cultural aspects (B.L. Yavorsky's construction principles) and musicological ones, related to the practical functioning of this principle in the "diffuse zone" – Late Baroque/Early Classical Period. The main attention is paid to the dance suite genre as a reflection of these two aspects, which were embodied artistically in Johann Sebastian Bach's clavier suites. The danceability principle forms the basis of creative findings in the instrumental genres, which were primarily "out of dance" and became the progenitor for the development of European instrumentalism in the range "from the suite to the symphony". This paper aims at examining sociocultural, interspecific, and intramusical processes which determined the nature of the "diffuse zone" – the joint balanced existence of Baroque and Classicist features. B.L. Yavorsky's concept of studying Johann Sebastian Bach's suites was chosen as the methodological basis of the paper. These are the principles of construction, which determines the creative guidelines both in music and allied arts, first of all, the so-called plastic ones, consisting of spatial plasticity, which is introduced into a musical piece through the motor skills and dance rhythmic. This paper is instructive both for the study of the clavier suite genre, which still remains relevant in subsequent historical periods, and for the practical activity of composers and performers who turn to the patterns of this genre in the Late Baroque/Early Classical Period. As such, B.L. Yavorsky's "construction principles" become increasingly relevant to contemporary authenticity, which is prevalent in the public music scene of the late XX and early XXI centuries.

Keywords: danceability, dance motor-rhythmic element, “diffuse zone”: Late Baroque/Early Classical Period, construction principles in music, dance principle and its structural features.

BOLESLAV YAVORSKY’NİN YAPI İLKELERİNİN “GEÇ BAROK-ERKEN KLASİZM” KLAVİER SÜİTİNDE YANSIMASI BĞALAMINDA DANS KABİLİYETİ

Olga Kripak

(Ph.D. Sanat Tarihi alanında, Kıdemli Öğretim Üyesi, Piyano Bölümü, Müzik Sanatları Fakültesi, Kharkiv Devlet Kültür Akademisi, Ukrayna)

ÖZ

İşbu makale, dans edilebilirlik ilkesinin kültürel yönlerinin (B.L. Yavorsky’nin yapım ilkeleri) ve bu ilkenin “diffüz bölge” – “geç barok – erken klasisizm” alanlarında işlev görmesi ile ilgili özellikle müzikolojik yönü birliği içinde değerlendirilmesine adanmıştır. J.S. Bach’ın klavier süitlerinde yüksek sanatsal bir düzeyde yansıtılmış olan bu iki yönün bir yansıması olarak dans süitinin türüne ana dikkat gösterilmiştir. Dans edilebilirlik ilkesi, ağırlıklı “danstan” çıkmış olan ve “süitten senfoniye” aralığında Avrupa enstrümantalizminin gelişiminin öncüsü olan enstrümantal türler alanındaki yaratıcı “keşiflerin” temelidir. Bu makalenin amacı, Barok ve Klasisizm belirtilerinin ortak “ağırlıklı” mevcudiyeti olan “diffüz bölge” nin niteliğini belirleyen sosyo-kültürel, türler arası ve iç müzikal süreçleri ele almaktır. B.L. Yavorsky’nin konsepti, makalenin yöntemsel esası olarak seçilmiştir. Buna göre bilim adamı, J.S. Bach süitlerini incelemiştir. Bunlar, içeriği hem müzikte hem de bitişik sanat tarzlarında yaratıcılık ilkelerini belirleyen (özellikle plastik olarak adlandırılan, mekansal plastisiteyi içeren, müzikal bir esere hareket becerileri ve dans ritmi vasıtası ile uygulatılan) yapım ilkeleridir. Bu çalışma, yalnızca sonraki tarihsel dönemlerde güncelliğini kaybetmeyen süit-clavier türünün çalışılmasında değil, bununla birlikte eserlerinde belirtilen türün modellerine atıfta bulunan “geç barok-erken klasisizm” döneminin yazarları, bestecileri ve sanatçıların uygulaması faaliyetlerinde de bilgi vermektedir. Bu bağlamda, B.L. Yavorsky’nin “yapı ilkeleri”, XX. yüzyılın sonu – XXI. yüzyılın başlarında halka açık müzik uygulamalarında yaygın olan modern özgünlük ile özellikle güncel hale gelir.

Anahtar Kelimeler: dans edilebilirlik, dans motor-ritmik başlangıcı, “diffüz bölge”: geç Barok – erken Klasisizm, müzikte yapım ilkeleri, dans ilkesi ve bunun yapısal özellikleri.

Introduction

Determining the scope of the designated area of the coexistence (parity) of the Baroque and Classical features requires considering the background of the “diffuse zone” itself, referring to its manifestation in music. The key here is the formation and consolidation of the process, which can be defined as the composer’s interpretation of this particular moment in the history of musical art. What is being interpreted here is both the reality and those logical and artistic standards that intrinsically exist and evolve in their music-making and the general aesthetic context of artistic practice. This is getting to be a classic. When speaking of the classics in the general sense, it is the rationality of the form as a whole and the individual forms in their varieties, the rationality of harmony, based on natural foundations (acoustics, gravitation, etc.), the rationality of flexible plastic style of

the new type, where the homophonic basis does not exclude polyphonization through vocalization. Finally, it is the rationality of meter-rhythmic arrangement, involving the squareness and symmetry as factors streamlining the temporal form as a whole, correlated to the vital rhythms of the people of a given era. All this derives from the spatial plasticity introduced into the musical piece through the motor skills and rhythmicity of the dance.

Thus, such categories as “flexibility”, “plasticity”, and “dynamism” are being optimized, i.e., becoming generally accepted standards of musical construction. The process of such optimization covers all the phenomena of the musical era under consideration, regardless of their individual and stylistic identity. The common basis is the tonality and harmony of major and minor, mainly established in the early 18th century and further developed towards Viennese Classicism in the second half of that century. A conventional boundary here can be considered the year 1750, after which the Late Baroque style emerges (“Baroque after Baroque”, according to M. Lobanova (Lobanova,1994,s.137)), which can also be regarded as the predecessor of Classicism.

The above stylistic principle of the diffuse zone in the Late Baroque is characterized by a gradual “removal” of Baroque themes, such as the same stylistic diversity and well-ordered disorder, followed by the emergence of the specific features of the early stage of the Classicist style. Meanwhile, the recession of Baroque principles to the periphery of the stylistic system does not imply their complete disappearance. They are rather assimilated by that system, selecting the most viable and aesthetically suitable ones under the new standards. These assimilated traits and principles reflect the succession of historical styles and stand as the cultural and stylistic dominants for their development and evolution.

Dance Principle and its Construction Patterns

The danceability principle under consideration is one of the dominant factors flowing from era to era. One should consider both general aesthetic criteria determining normativity of this principle for the style eras, and specific style standards for musical and linguistic systems, reflecting the aesthetic principles of the styles. According to S.S. Skrebkov, the latter include modal harmony, facture, and form (Skrebkov,1973). The aesthetic criteria are distinguished by the fact that they are typologically correct, but in terms of music specificity they are always somewhat “fuzzy”. Thus, the aesthetic and stylistic notions designated by M. Lobanova (Lobanova,1994,s.137) as “Baroque antithetic”, “aesthetics of surprises”, as well as more specific “harmonic inventorship” and others, reflect the essential aspects of Baroque as a historical style and refer to the danceability principle as one of its genre foundations. These concepts require specification, that is, interpretation within the framework of the phenomenon: what kind of “aesthetics of surprises” are we talking about, for example, as applied to the genre level of the dance suite; what is the meaning of “Baroque antithetic”, and so on.

The concept of classicism proposed by V. Grachev is equally abstract, though aesthetically correct. It is formulated by the author as the integrity of “the principles of centralizing unity and instability” (Grachev,1987,s.136-137). In fact, it is a question of the dominance of the former and the periphery of the latter, which reflects the Late

Baroque/Early Classicist thinking of George Handel, whose harmony is specifically referred to in this paper. But this phenomenon applies far beyond Handel and harmony.

When speaking of the danceability principle, broadly construed as a reflection of spatial motility and plasticity, which replaced the word's dictatorship over music (Renaissance vocal and choral genres), as already pointed out, one should be guided by general stylistic criteria, which, in this case, are the ratio of Classicism and Baroque within the "diffuse zone" of their coexistence. Such a comparison facilitates a contextual consideration of the dance motility principle, not confining it to the narrow sphere of rhythmic compositions, but extending the manifestations of this principle to simultaneously ongoing processes in other means of musical languages, such as modal harmony, facture, and form. After all, these all together just constitute a system of stylistic signs and cannot be considered in isolation owing to the very category of style.

The Baroque piece alone, at the "dawn" of homophony as a Classicist principle, suggests, for example, a partial improvisation (both solo and ensemble) derived from the figured bass technique, as a condition of its existence. The principle of performance improvisation following the harmonic "scheme" implies ornamental and counterpoint variation, which can be applied to the category of motility, and active movement against the invariable modal harmony formula. Thus, the dynamic effect in the early homophonic forms is created.

The idea of the concerto style (as we recall, the musical Baroque is called a "concerto style" in this regard) was born from this mode of performance, which we define as partially improvisational, retaining its motor-movement nature, including its dance style, and is later implemented at a new historical stage in Classicism.

A classicist piece is now fully autonomous. It does not depend on the performer's arbitrariness and will, but only assumes a performer's interpretation. The principle of partial improvisation at the fundamental level, namely the level of modal harmony as a specific musical medium (Medushevsky,1979), is replaced by autonomy and tonal-harmonic centralization as the two interrelated sides of the emerging system of the style.

The point in question is the principle of homophone-chord harmony of autonomous voices and the bass as its foundation, which is the logical basis of harmony here, rather than the compositional "footing" of structurally independent counterpoint voices. The counterpoint technique is replaced by the "chord versus chord" technique in modulations, etc. The change of oppositions in the facture-harmonic complex structures the motor-movement system as well, arranges it both structurally and thematically, at the level of the overlapping but truly existing relations of embodiment and background.

An external sign of the emergence of the new principle of homophonic-harmonic construction was the disappearance of the basso continuo part, which was already of little importance and sporadically encountered in Bach's music. Under the conditions of the new functional harmony, the motor-rhythmic factor becomes a source of form shaping (the same classical period – primarily the rhythmic structure) and, what is especially important, a source of theme shaping since rhythmic formulas, drawings, and techniques of their change in dances become the "cores" of themes and images.

The variety and different combinations of rhythm elements from within generate the principle of their contrasting alternation and juxtaposition, that is, it underlies the multi-theme nature as a new style trait. After all, in terms of images, there is only one image in the music (themes and images) of the polyphonic form. As a matter of fact, the theme itself and its transformations, "braided" by counterpoints and occasionally shaded by interludes, whose mere function would be insertion, link, transition, etc.

Therefore, despite the incorporation of the danceability principle into the fugue as the "titular" genre in the "diffuse zone" (many themes of J.S. Bach's WTK contain a clear dance connotation), it could not be decisive due to the standards of this form.

The suite specifically based on dance genre prototypes is a different matter. The suites of that period, focusing on clavier and other instrumental opuses of this kind by J.S. Bach in their main perspective orientations, develop at least two stable features of future Classicism: 1) The transition to purely instrumental thematic character, where the danceability allows us to disconnect from the canonical vocalism of the "old" polyphony through a contrasting alternation of instrumentalized and secondary dances as compared with their everyday "household" prototypes; 2) the instrumental sphere of the new music embeds the multi-part cyclicality extracted from the suite genre through further intonational transformations of "contrast-comparison" into "contrast-performance".

As such, the suite dance cycle comprises the idea of the sonata-symphonic cycle, which is based on the instrumental thematic character that is more suitable for the through transformations and more flexible due to its harmonic support and tonal links than the vocal one. One should presume that the dance can be regarded as the source of the European symphony.

However, the intonational and melodic qualities of the new dance thematic character are based primarily on rhythm, which becomes a real form-shaping factor for the creation of so-called simple forms, from the period to the simple three-part form. Thanks to the dance, these forms perform as rhythmic structures, where the intonational and melodic content is secondary and variable, depending on the figurative "filling". In particular, there is a "conquest of the octave" as the basic metrical unit, acting as a simple classical period with a square structure and repetitive thematic construction. Even these terms (squareness, construction) suggest the plastic "geometrical" prototypes of the Classicist form shaped within the Late Baroque style.

The presence of the "mature" rhythmic octaves in the instrumental music of the Late Baroque authors, for example, J.S. Bach, is almost always based on the implementation of the dance genres and their formulas. The intonational language of the dance is primarily its rhythm, and then it is "melody interval", according to B. Yavorsky, as its "melodic filling" in the whole form (Yavorsky, 1947, s.4).

Meanwhile, owing to the peculiarities of the diffuse zone, in J.S. Bach, as a representative of the Late Baroque and Early Classical periods, the rhythm-harmonic structures are based on the technique of smoothly "bypassing" the steps with cadence on them, and the focused tonal development is not always quite clearly "ordered". As for the suites, both principles (the "fluidity" of the Baroque and the "square order" of the new stylistics) coexist and complement each other. In other words, the "composite" form of the

suite is overcome by the through logic of the fugue principle, and vice versa. This principle will provide the clue to the historical-aesthetic and musical-mental understanding of J.S. Bach's clavier suites, which, just as his entire output, defines the ideas of the era and its historical poetics.

Moreover, J.S. Bach's music is characterized not only by "historical ratification", but also by highly artistic foresight, and concentration of the "old" and the "new" in their synthesis, which gives dialectical incentive for the further evolutionary drive of artistic and stylistic process. The "old" here is actualized; the coexisting "new" acts not only as the "new" in the present historical time but also as the "new" in the future temporal dimension.

The culturological approach to this question was first demonstrated by B.L. Yavorsky in his article, a small monograph by its volume, devoted to J.S. Bach's clavier suites. This article was initiated following the republication of Bach's Selected Clavier Suites, undertaken in 1933-34, and was intended as an introduction to the edition of the French and English Suites, arranged and revised for the piano by F. Busoni and B. Mugellini, but was not included for technical reasons, evidently because of its volume and complexity.

For B. Yavorsky, the key principles (if we disregard his somewhat straightforward, inevitable for that time, emphasis on historical materialism) in considering the origin, development, and extinction of the instrumental and dance-type suite are the construction principles to which the suite corresponds as a reflection of a certain type of artistic and musical thinking.

From this point of view, J.S. Bach, according to B. Yavorsky, summed up the genre, showing its past and prospects through the present, through the relevant aspects of the Late Baroque and fundamentally important ones of the already forming Classicism. The suite fulfills a historical mission, leaving behind neither the form nor even specific ancient dances of these models. It demonstrates the principle of instrumental and dance generality relevant to new music.

The idea of danceability is explored by B. Yavorsky with those differences "through which the composer's thinking carried out and framed various creative tasks" (Yavorsky, 1947, s.4). When formulating these principles, S. Protopopov, the editor of the considered paper and a student of B. Yavorsky, further lists them in the following sequence, going from the general to the particular:

- B. Yavorsky articulates the first principle as differences in manifestations of "the individual from the collective, the collective from the ensemble, the ensemble from the mass and, finally, the spontaneous-mass from the organized-mass" (ibid), (hereafter italics by S. Protopopov);

- The second principle is articulated as the difference between "articulation as revealing a clear quantitative division in sound reproduction from intonation as a constructional-qualitative and semantic combination and division" (ibid);

- The third point deals with the difference between “recitative based on intonation from recitation based on chanting or emphasized articulation” (ibid);
- B. Yavorsky articulates the fourth and fifth principles as the “distinction of temperament, as a common attribute in the motor and ideological manifestations of everyday human behavior, from emotion, which is a private reaction of any temperament”, and also as the “difference between the constructional meaning of a given thought from temperament and the emotion with which that thought is transmitted” (ibid);
- The sixth principle articulated further by B. Yavorsky is especially important for us: “the difference of expressiveness (metrical figures similar in their dissection and unification to motor manifestations in movement, in labor processes, and gesticulation)” (ibid);
- The seventh principle is equally important as the one about the difference between the “monophonic style”, which keeps the constructional elements in the same registers, and the polyphonic (imitative) style, which carries each element through all registers and thus creates the equivalence of these registers, preventing the differentiation of registers, their difference from each other, which is one of the conditions for the appearance of an auditory perspective”(Yavorsky,1947,s.5);
- The last two paragraphs (the eighth and ninth) discuss the difference between "the construction principle of the suite's parts as a one-tone construction that can break up into parts, and the sonata as a single modal harmony construction, formed by the juxtaposition and coupling of parts" (ibid);

The rhythmic structure associated with the danceability principle within the conditions of the “diffuse zone” (Late Baroque/Early Classical Period) meant the development of new principles of music construction through which aesthetic ideas were reflected, extending to all types of art. In his article, B. Yavorsky outlined the evolution of the construction principles in European art, keeping in mind the relationship of this art to past eras. However, we are interested in the general cultural context since danceability as a principle and its genre embodiment in the suite cannot reveal its historical and artistic significance without it.

First of all, let us focus briefly on the characteristics of the “construction” itself and its principles. While commenting on them, as well as the definition of construction in music, we will try to ignore the sociological conclusions contained in the article (for example, about the class struggle as a force of history, etc.), which were a tribute to the time for B. Yavorsky. Constructive (lat. con – a sign of agreement and lat. struere – to build). According to S. Protopopov on the ideas of B. Yavorsky, “there is an initial, primary stage of creativity (in the Baroque theory, there is a similarity with the disposition stage – O.K.), the determination of the energy of an artistic organism, the release of this energy,

its disarticulation into parts, and the balancing of parts as an indivisible, inseparable, and coherent whole” (Yavorsky,1947, s.47).

Extending the characteristic of construction in music, being functional in the above definition, S. Protopopov, along with B. Yavorsky, specified the concept of construction in music with the term “decoration”. “The construction in music is decorated by the arrangement in the temporal extent of the sound material; its partitioning in the temporal extent, its ratio in time defines the meaning of its functional elements...” (ibid).

Generally speaking, construction is defined as “the category of transition of quantity into quality, of material into a persistent whole, that is, construction is the relationship of functionality in unity” (ibid).

This is followed by a classification of the construction principles in music based on the category of differences in the quality of the constituting or juxtaposing elements of the sound material. Firstly, it is worth noting that each construction principle arranges the internal auditory setting of a person (listener, performer, composer). Secondly, speaking of musical construction, one should keep in mind the broader aesthetic base historically linked to the general process of the evolution of the arts as a specific field of thought. In each specific case, the authors (B. Yavorsky and S. Protopopov) provided examples not only from music, but also from plastic arts such as architecture, sculpture, and painting.

The first principle is characterized as “immobility”, “stability”. In music, it is a tonic one-part structure supported by all points of attraction (this principle is symbolized by the Egyptian pyramid). The second principle is characterized as “stillness”, “rest” of “periodicity”, “stability”, which is no longer continuous or global, but alternates with the incorporation of the unstable principle (in music, these are the genres of pastorals and nocturne; in architecture – “double wall support” as well as Greek sculpture, in which stillness and peace are formed by the relationship between the points of attraction and supported only by some of them (Yavorsky,1947, s.47).

These two principles can be called classical. They do not characterize eras in the history of art and are found more or less in any of the evolutionary stages. After all, the essence of aesthetic thinking, subject to the law of beauty, ultimately consists in the pursuit of peace and balance (harmony, symmetry, wholeness, etc.), which is either achieved or not achieved, arranging through this or that material and different kinds of its decoration.

The third principle is characterized as “the ratio of the forces of focus (instability) and support (stability)” (ibid), which form the balance (symmetry). The symmetrical sonata system (+ - = - +) is given as an example, and the balance resting on contrast is emphasized. It is peculiar that this construction principle is more typical of the temporal musical form. That is why no examples from other art forms are present in Protopopov's study.

The fourth construction principle is defined as “balancing”. It is associated with the introduction of instability as an independent factor that overrides stability. The following examples (Italian Renaissance art in general, St. Peter's Cathedral in Rome, and the Eiffel Tower in Paris) suggest that the musical principle directly correlates with the visual notions of stable and unstable positions in space. Many art theorists, such as R. Arnheim (Arnheim,1974), mention the dynamism of such positions, emphasizing the specific nature

of such spatial objects, which are distinguished by their particular dynamics and expression. As for the danceability principle considered as a reflection of genetic principles of motility and plastics, we can talk about rhythmic structures associated with through rhythmic compaction or attenuation, the so-called *accelerandi* (G. Ignatchenko's terminology (Ignatchenko,1983,s.10-11)).

The fifth principle is characterized as "instability, activity" (Yavorsky,1947,s.47). . This is one of the most uncertain construction principles, which might be better described as "unstable activity" or "active instability" (ibid). This is evidenced by such examples as the image of Jesus soaring with the prophets in Raphael's Transfiguration, as well as the flight of birds, the flight of an airplane, and so on. In music, similar images are possible and are created by other specific methods, aimed at creating an effect of sonic continuity, fusion, a kind of horizontal rhythmic "band" ("The Flight of the Bumblebee" by N. Rimsky-Korsakov and other similar sound pictures).

According to G. Ignatchenko's work mentioned above, such complexes based on the principle of "unstable activity" are defined as "the facture of sound bands or tempo-rhythm (horizontal) clusters" (Ignatchenko,1983,s.10). The author attributes the following aspects to the conditions of their formation: small durations in a fast tempo; the general forms of linear- melodic movement as repetitions of sounds, consonances, trills, tremolo, glissando, gamma-like passages with small durations in a fast tempo, general uniformity of tempo-rhythm movement – the same durations, the same tempo (ibid).

This results in a sound effect in which the ear has no time to register the temporal correlation of sound units: "A dense, fused (according to B. Yavorsky, actively unstable. – O.K.) sound mass is formed, in which there is practically no sense of movement along the horizontal facture" (ibid). The author compares the effect arising from the perception here with a visual illusion, when objects of equal size move quickly in front of the observer at the same point in space, merging into a seemingly motionless solid band.

The principle of motility and plasticity as well as its special expression of danceability can be considered the origin of such "sound images", which can be found even in J. Bach's works and which were certainly familiar to Baroque musical aesthetics.

B. Yavorsky and S. Protopopov describe the sixth principle as "the relativity of instabilities". When describing this principle, B. Yavorsky stressed its dual nature through literary terminology: "the split personality, the double is a sign of the sixth principle, the relativity of struggle, the absence of a unified indirect approach" " (Yavorsky,1947,s.47).

Conclusion

The ideas of B.L. Yavorsky, an outstanding Russian musicologist and musical culture expert of the 20th century, still remain relevant today. He presents a synthesis of an in-depth study of musical issues, as well as a philosophical and aesthetic approach to comprehending the phenomena of artistic creation in general, which draws the attention of the author of this paper.

For the first time, B.L. Yavorsky's concept of "construction types" is being extrapolated to a specific musical and artistic phenomenon of age significance. This is the

clavier dance suite of the Late Baroque/Early Classical Period, represented primarily by J.S. Bach's clavier suites. Based on B.L. Yavorsky's ideas, the author considers the danceability principle, which inspired Bach's discoveries in the instrumental genres, emerging mainly "from the dance" and becoming the precursor of the European instrumentalism development in the range from "suite to symphony". The author analyses the provisions of B.L. Yavorsky in his work "Johann Sebastian Bach's Clavier Suites". This work considers sociocultural, interspecific, and itromusical processes which determined the nature of the "diffusion zone" – the joint balanced existence of the Baroque and Classicism features.

As far as we are concerned about the understanding of musical construction in its historical and cultural manifestations proposed by B. Yavorsky, it is important for us that his article is also devoted to Bach's clavier suites. In this regard, we have yet to get back to this article when analyzing the danceability principle and its constructive features (models) proposed by Bach as a generalization and, at the same time, the perspective of the entire subsequent evolutionary process of operating with dance motor-rhythmic principles in musical genres. However, this is a topic for a separate study.

References

- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception*, (Moscow: Progress, s.393).
- Grachev, V.N. (1987). *On the Harmony of Handel, History of Harmonic Styles: Foreign Music of Preclassical Period: Anthology of Works / ed. by N.S. Gulianitskaya*. Moscow: Gnessin State Musical College, 136-159.
- Ignatchenko, G. (1983-1984). The Functional and Phonetic Properties of Musical Facture, *Methodological Recommendations for Students of Music Institutes. Part 1 and Part 2*, Kharkiv, s.48.
- Lobanova, M. (1994). *Western European Baroque Music: Issues of Aesthetics and Poetics*, (Moscow: Music, s.318).
- Medushevsky, V.V. (1979). On Musical Universalities, *By S. Skrebkov. Articles and Memoirs*, Moscow: Music, 176-212.
- Skrebkov, S. (1973). *Artistic Principles of Musical Styles*, (Moscow: Music, s.448).
- Yavorsky, B. Ed. by Protopopov, S. (1947). *Bach's Suites for Clavier*, (Moscow: Muzgiz, s.52).

Yıl/Year:3, Sayı/Issue: 7, Aralık/December, 2022, s. 93-117

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliş Tarihi:10-10-2022

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayımlanma Tarihi:23-12-2022

ISSN: 2757-6000

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa ALGÜL

İstanbul Rumeli Üniversitesi, STMF, Radyo, Televizyon ve Sinema
mustafa.algul@rumeli.edu.tr - [ORCID: 0000-0001-5779-9747](https://orcid.org/0000-0001-5779-9747)

BİR AZINLIĞIN ANA AKIMA GİDEN YOLCULUĞU: QUEER TELEVİZYON ÇALIşMALARINI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME¹

ÖZET

Batı televizyon kurgularında queer görünürlüğü, yıllar içerisinde kaçınılmaz ölçüde değişiklik göstermişse de uzun süre sorunlu bir çerçevede çizilmiştir. Medya endüstrisindeki birçok ilintili süreçlere bağlı olarak 1990’lardan sonra temsil biçimlerinde başlayan değişimler sayesinde medya araştırmacıları, queerin daha geniş görünürlüğünü irdelemek amacıyla yaklaşımlarını çeşitlendirmeye başlamıştır. Aynı dönemlerde, akademik dünyada ses getiren queer kuram ise medya araştırmacılarına verimli bir bakış açısı sağlamıştır. Sabit kimlik kavramını, hegemonik normları ve cinsiyet sistemlerine eleştirel bir bakışla yaklaşan queer kuramın sunduğu fikirler, televizyondaki queer görünürlüğü geniş bir perspektifte ele alan queer televizyon çalışmalarının çoğalmasında etkili olmuştur. Kültürel çalışmalar geleneğiyle ilişkilendirilen ve nispeten yeni bir alan olan queer televizyon çalışmalarını, cinsiyet temelli kültürel-politik söylemleri popüler televizyon metinleri üzerinden açıklamaya ve geliştirmeye çalışan disiplinlerarası bir alt-alandır. Cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinselliğin toplumsal inşasını daha iyi anlayabilmek adına çeşitli konuları ve yaklaşımları kapsamaktadır. Bu çalışmanın amacı, queer televizyon çalışmalarını, alana zemin hazırlayan süreç ve akademik gelişmeleri genel hatlarıyla açıklamak ve uygun bir literatür taraması sunmaktır. Her ne kadar çıkış noktası Batı temelli televizyon metinlerini incelemek olsa da televizyon kavramının günümüzdeki dijital çağda değişen yapısı ve temsil özellikleri, bu alanın farklı konulardaki dünya ülkelerinde de kullanılan bir yaklaşım olarak temellenmesine olanak sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Queer, Queer Medya, Queer Televizyon, Queer Görünürlük

¹ Bu çalışma, 2021 yılında İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalında tamamlanan “*Queer Medyayı Alımlamak: Bir Queer Televizyon Çalışması Olarak Netflix Televizyon İçeriklerinin İncelenmesi*” adlı doktora tezinden üretilmiştir.

**A MINORITY’S JOURNEY TO THE MAINSTREAM:
AN EVALUATION RESEARCH ON QUEER TELEVISION STUDIES**

Mustafa Algül

ABSTRACT

Although the visibility of queer in Western television fiction has inevitably changed over the years, it has been drawn in a problematic framework for a long time. With the changes that started in the forms of representation after the 1990s due to many related processes in the media industry, media scholars have begun to diversify their approaches in order to examine the wider visibility of queer. At the same time, queer theory, which made an impact in the academic world, provided a productive perspective to media scholars. The ideas presented by queer theory, which approaches the concept of fixed identity, hegemonic norms and gender systems with a critical view, have been influential in the proliferation of queer television studies that deal with queer visibility on television from a broad perspective. Queer television studies, a relatively new field associated with the tradition of cultural studies, is an interdisciplinary sub-field that tries to explain and enhance gender-based cultural-political discourses through popular television texts. To better understand the social construction of gender and sexuality, it encompasses various issues and approaches. The aim of this study is to explain queer television studies, and the process and academic developments that paved the way for the field in general terms and to present an appropriate literature review. Although the starting point is to examine Western-based television texts, the changing structure and representation characteristics of the concept of television in today's digital age have enabled this field to be grounded as an approach used in different countries of the world.

Keywords: Queer, Queer Media, Queer Television, Queer Visibility

GİRİŞ

Günümüzde insanlar, medyanın kültürel ortamıyla kaçınılmaz bir ilişki içindedir. Kitleleşen medya yoluyla toplumsal gerçekliğin üretimi ve tüketiminde yaratılan medya söylemleri, mevcudiyetini korumakta ve insanların (yeni medya ortamında ‘kullanıcıların’) fikir, değer ve dünya görüşlerini etkilemeye devam etmektedir. Bir kitle iletişim aracı olarak televizyon, kuşkusuz ki tarihi boyunca toplumları şekillendirmede ve kamuoyunu etkilemede önemli bir rol oynamıştır.

Medyanın sunduğu görsel ve işitsel öğeler, film/televizyon metinleri ve popüler kültür ürünleri toplu olarak kültürlerin farklı yönlerini temsil eder. Kültürün bir parçası olarak da ekranlarda yer bularak temsil edilen çeşitli kimlikler, izleyiciye özdeşleşebileceği hikâyeler anlatabildiği gibi bazı topluluklar hakkında da olumlu ya da olumsuz sayılabilecek bilgiler sunar. Görsel hikâyeye anlatıcıları olarak televizyon ve film metinleri genellikle kendimiz ve bizden farklı olan başkaları hakkında hikâyeler anlatmasıyla bilinir.

Belirli toplumsal grupların (ırk/etnik/cinsel azınlıklar, kadınlar, yaşlılar, engelliler vb.) çeşitli televizyon programlarındaki temsili ve bu temsile bağlı olarak değer yargılarını ve değerlerin yansıma niteliklerini anlayabilme konusunun birçok araştırmaya zemin hazırladığı söylenebilir. Azınlık gruplarının kültürel metinlerdeki temsili özel bir alandır çünkü tarihsel olarak bakıldığında bu topluluklar (uzun yıllar) sıklıkla egemen normatif söylemlerin etkisinde ekranlarda dışlanmışlardır. Sözü edilen azınlık gruplardan biri de şüphesiz ki queer topluluklardır.

Ortalama bir medya tüketicisi, queer konular ve insanlarla ilgili sınırlı bir bilgiye sahip olabilir. Bu duruma temel bilgi kaynağı oluşturabilecek en doğrudan iletim, azınlıkların (ya da bu durumda queerlerin) televizyon programlarındaki (karakter olarak) kurgusal betimlemeleridir. Gray'e göre (2009: 1165) medya, "queer kimliklerle ilgili sosyal bilgi için birincil üretim alanıdır." İnsanların medya kullanımı arttıkça, medya mesajlarına maruz kalmaları da artmaktadır. Bir medya mesajı, kültürel uygunluğun davranışlarını ve anlamlarını yaratarak/pekiştirerek sosyalleşen karakterolojik temsiller aracılığıyla kültürel deneyimlerin aktarılmasına yardımcı olur (McInroy ve Craig, 2017: 33).

Batı televizyon kurgularında queer temsilleri, günümüze kadar ciddi gelişmeler göstermiş olsa da uzun yıllar çoğunlukla problematik bir çerçevede sunulduğu bilinmektedir. Queer temsiller çoğunlukla stereotipik ya da negatif karakter öğeleriyle (problemlili bir hastalık, gülünç bir öğe, psikolojik sorunlu, alkolik, karmaşık duygulu ve bazen katil) ilişkilendirilmiş ve dolayısıyla heteronormatif düşünce yapısı, queerliği 'karşıt nesne' olarak konumlandırmıştır. Bu durum 1990'lara gelindiğinde, neo-liberal politikaların etkisi, yeni pazar arayışları, teknolojik ve toplumsal hareketlenmelerle birlikte yön değiştirmeye başlamış, dönemin popüler televizyon dramalarının belli bölümlerinde queer karakterlere/anlatılara yer vermesiyle ve en nihayetinde 90'lar sonunda tema ve konusu doğrudan queerlikle ilişkilendirilen televizyon dramalarının çıkmasıyla eskiye nazaran anlatı ve karakterlerde bir yumuşama dönemi başlamıştır (Lovelock: 2019: 33-35 ve Parsemain, 2019: 2). Elbette bu süreç, 90'lar akademik ikliminde filizlenen queer kuram ve queer direnişten bağımsız düşünülemez. Queerin televizyonda söz sahibi olma çabası 2000'li yıllarda kendini daha sık göstermiş, güçlü ve daha önce görülmemiş çeşitli temsillerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Ayrıca ilgili durum, disiplininin bazı temel öğelerini queer ve toplumsal cinsiyet kuramlarından alarak ana akım televizyondaki queer varlığıyla ilgilenen akademik bir alt çalışma alanı olan queer televizyon çalışmalarının, 90'lar sonu/2000'ler başında hız kazanmasını sağlamıştır.

Queer televizyon çalışmaları, queer kimliklerin televizyondaki görünürlüğünü analiz etmek için feminist televizyon eleştirilerinin üzerine kurulmuş, toplumsal cinsiyet ve queer kuramlarının temeline dayanan, farklı bakış açılarıyla yaklaşılabilen, nispeten yeni bir alt çalışma alanıdır. Erken queer televizyon çalışmaları, queer imgelerin televizyondaki görünürlük konularını, pozitif/negatif temsillerini incelemiş, aynı zamanda karakterleri ve hikâye anlatımını, queer görünürlüğe ve queer hareketine yardımcı olan katkılarına ya da temsile zarar verici yönleri açısından analiz etmiştir. Kavram, LGBTİ+ bireylerin (daha kapsayıcı olması bakımından tercih edilen ifadeyle 'queer bireylerin') televizyondaki

görünürlüğü ve politik olarak tanınması açısından çeşitli içerikleri çalışma alanına dâhil ederek, queer kuram ve televizyon çalışmalarını birleştirip disiplinlerarası bir konum kazanmıştır.

Anlaşılacağı üzere 1990'lar, queerle ilintili toplumsal ve akademik gelişmelerin hız kazanması bakımından özel bir milattır. Bu çalışma, queerin televizyon alanında gelişimi destekleyen öğelerin ve akademik alanının daha iyi anlaşılabilmesi bağlamında önemlidir. Bu çalışmanın amacı, queer televizyon çalışmaları ve bu alana zemin hazırlayan durumları, kuramları ve oluşumları açıklayarak bir literatür araştırması sağlamaktır.

1. Queer Televizyon Çalışmalarına Zemin Hazırlayan Süreçler

1969 Stonewall Ayaklanmasını² takip eden dönemde, Amerika'daki gay ve lezbiyen bireyler kendi kimliklerini açıklamaya ve bunun bir parçası olarak da birçok aktivist 70'ler ve 80'ler boyunca eşcinsellerin ana akım medya formlarında var olan tasvir ve temsillerini eleştirmeye başlamıştır (Fejes ve Petrich, 1993: 396). Tüm marjinalleştirilmiş azınlıklar veya (alt) kültürler gibi gayler ve lezbiyenler de kültürel deneyimlerini ve katılımlarını, genel olarak göz ardı edildikleri veya ezildikleri baskın bir kültür tarafından kısıtlanmış ve yasaklanmış bulmaktaydı.

Eşcinselliğin oldukça politikleştiği 1960'ların sonundan itibaren, cinsel azınlıklar politik taleplerini ifade edebilecek bir dil arayışındaydı. Geleneksel olarak sosyal dışlanmayı tartışmak için kullanılan Marksizm veya Neo-Marksizm, eşcinselliğin bir sınıf olarak, salt ekonomik sömürü açısından kuramsallaşamaması nedeniyle yetersizdi. En azından 60'ların sonundan bu yana, cinsel azınlıklarla ilgili konuları ele alacak yeni kuramsal yaklaşımlara ve yeni kavramlara ihtiyaç duyulmuştu. Bu bağlamda *queer*, 70'ler ve 80'lerde Amerika'da baskın olan cinsellik ve toplumsal cinsiyete ilişkin tartışmalardan farklılaşan politik dilin bir parçası haline gelmiştir. Kavram, farklı türdeki aktivistler, organizasyonlar ve bireyler tarafından kullanılan akademik tartışmalara geniş ölçüde ve disiplinlerarası perspektifte uygulanmıştır. Aynı zamanda, normatif olmayan cinsellikler üzerine çalışan birçok akademisyen, çalışmalarını tanımlamak için queer terimini kullanmış ve aktivistler dâhil olmak üzere birçok kişi kendilerini bu terim aracılığıyla tanımlamıştır³ (Kornak, 2015: 1-4 ve Jagose, 2017: 40-42).

² Eşcinsel aktivizmin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilen ve 1969 yılında New York'ta polisler ve eşcinseller arasında yaşanan şiddetli olaylar zinciri *Stonewall Ayaklanmaları*, başta Amerika olmak üzere diğer dünya ülkelerdeki eşcinsel hakları hareketinin fitilini ateşleyen başkaldırı olarak bilinir. Jagose'ye (2017: 45) göre Stonewall, "asimilasyonist politiklardan ve sükûnet yanlısı taktiklerden uzaklaştığı" ve eşcinsel özgürleşme hareketinde kültürel bir değişim sağladığı için sembolik bir öneme sahiptir.

³ 80'lerin sonundan itibaren LGBTİ+ topluluklarındaki insanlar, *queer* kelimesini (bilinen olumsuz kullanımından) kurtarmaya ve nötr bir kelime olarak kendilerini ve benliklerinin olumlu bir formunu tanımlamak için kullanmaya başlamıştır (Barker ve Sheele, 2018: 10).

1.1. Cinsiyetin Karşıt Söylemi Olarak Queer Kuram

'Queer' terimi bir zamanlar yaygın olarak 'garip', 'tuhaf', 'anormal', 'tekinsiz' anlamına gelmekteydi (Halperin, 2003: 339) ve "20. yüzyılda İngilizce konuşulan ülkelerde gay ve lezbiyen bireylere karşı sözlü aşağılama için kullanılan muhtemelen en popüler argo terimdi" (Dynes, 1990: 1090). Fakat 1990 yılında 'Queer Nation' isimli bir grup, New York Onur Yürüyüşünde "*Queer'ler Bunu Okusun!*" adlı bir bildiri dağıtmış ve buradan hareketle 'queer' kelimesi politik olarak sahiplenilmiş, aykırı veya norm dışı kabul edilen cinsel kimliklerin/deneyimlerin ifadesinde şemsiye -çatı- terim olarak işlev görmeye başlamıştır (Halperin, 2003: 340). Dolayısıyla kavramın kullanımında, normatif cinsellik doğrularının dışında kalana bir gönderme söz konusudur.⁴ Dahası, queer sıkça heteroseksüel ya da cisgender⁵ olmayanları ifade etmek için kullanılır.

Queer kuram için kesin bir başlangıç noktasından söz etmek olanaksızdır. Çünkü queer kuramı besleyen pek çok düşünce, bu terimin kullanılmaya başlamasından çok önceleri de dolaşımdaydı.⁶ Pek çok araştırmacı, queer kuramın doğuş anını 1990'da Kaliforniya Üniversitesinde gerçekleştirilen gay ve lezbiyen cinsellikleri üzerine bir çalışma konferansında Teresa de Lauretis'in ilk kez bu terimleri (queer ve queer kuram) kullanması olarak gösterir.⁷ Ek olarak 80'li yıllarda tüm dünyada baş gösteren AIDS⁸ salgınının kimlik, iktidar, bilgi kategorileri ve genel olarak queer aktivizminin gelişmesinde önemli bir yeri vardır. Diğer bir deyişle AIDS salgını sürecinde ortaya çıkan politik örgütlenme,⁹ cinsel kimliklerin yeniden yapılanmasında görünür olmuş (Jagose, 2017: 117) ve queerin kuramlaşmasını beslemiş/gerektirmiştir. Queer kuram; gay/lezbiyen çalışmaları, toplumsal cinsiyet ve feminizm çalışmalarından eleştirel ölçekte çokça esinlense de hatırı sayılır bir oranda post-yapısalcı kuramdan türetilmiştir (Clark, 2007: 1256). Post-yapısalcılar tek, evrensel ve mutlak bir 'gerçek' olmadığını ancak belirli bilgi biçimleri ve ortaya çıkma süreçlerinin

⁴ 'Queer' terimi -'gay' ve 'lezbiyen'in aksine- yalnızca cinsel pratikleri tanımlamaz aynı zamanda heteroseksüel ve cisgender hegemonyasının istikrarsızlaşmasına atıfta bulunur (Rosenblum, 1994: 84).

⁵ Yaşamını doğduğu cinsiyette sürdüren, diğer bir deyişle, doğuştan atanmış cinsiyetiyle cinsiyet kimliği ve davranışı arasında uyumsuzluk yaşamayan kişileri ifade eder (Stryker, 2016: 199). Türkçede (Ali Arıkan'ın çevrimiyle) trans olmayan anlamında 'natrans' olarak da kullanılmaktadır.

⁶ Monique Wittig, Gayle Rubin, Michel Foucault, D. A. Miller gibi isimler, queer kuramın dayandığı kavramlar hakkında birçok fikir ileri sürmüştür.

⁷ Profesör de Lauretis 1980'lerin sonlarında New York'ta aktivistler, sokak çocukları ve sanat dünyasının üyeleri tarafından gay-olumlayıcı anlamda "queer" kelimesinin etrafa saçıldığını duymuştu. Bu -iğrenç- terimi akademik kutsal kelime olan "kuram" ile eşleştirme cesareti ve inancı vardı. Konferanstaki açılış konuşmasında, başlığı bir provakasyon olarak tasarladığını kabul etti. Özellikle gay ve lezbiyen çalışmalarının (kendi deyimiyle "şimdiye kadar yerleşik ve genellikle uygun formül" olan) kayıtsızlığını, bu yeni ortaya çıkan alanda gay ve lezbiyen konularının ilişkisinin adil olduğunu ima etti (Halperin, 2008: 339).

⁸ *Acquired Immune Deficiency Syndrome* (Edinsel Bağışıklık Yetmezliği Sendromu)

⁹ Özellikle ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) bu dönemde kurulmuş en aktif AIDS aktivist örgütüdür. Sivil itaatsizlik ve doğrudan eylem taktikleriyle, toplumda yaratılan yanlış algıyı birçok farklı formla yıkmaya çalışmıştır (McRuer, 2013: 257).

kültürel/tarihsel olarak özel yollarla 'doğallaştırıldığını' (Barker ve Scheele, 2019: 55) savunur. Dolayısıyla 'anlam', 'doğruluk', 'öznellik', 'özgürlük' ve 'güç/iktidar' gibi kavramların yeniden düşünülmesi gerekir (Sullivan, 2003: 39). Metinlerin ve sözcüklerin yapı sökümü uğratılarak; ikili karşıtlıklarda (rasyonel/duygusal, erkek/kadın, deli/akıllı vb.) bir tarafın nasıl ayrıcalıklı hale getirildiğini ortaya çıkarmak için yapılan çalışmalarda, 'gerçek' ve 'adalet' gibi ideal kavramların indirgenemez bir şekilde karmaşık, kararsız veya belirlenmesi imkânsız olduğu vurgulanmıştır (Harcourt, 2007: 17-19). Dolayısıyla heteronormatif olmayan cinsellik ve cinsel kimlik sorunlarına temelden eleştirel yaklaşımlar getirilmiş, kimliğin doğallaştırılmış kültürel bir kategori ve sabit olduğu fikri keskin bir şekilde reddedilmiştir. Yani post-yapısalcılar, özneye dair belli bir gerçeğin olmadığını, öznenin sabit ve değişmez bir kimliğe sahip olmadığını, kimliğin ideolojik ve normatif süreçlerle kurulan kültürel bir yapı olduğunu ileri sürer.

Judith Butler'ın *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi) ve Eve K. Sedgwick'in *Epistemology of the Closet* (Dolabın Epistemolojisi) adlı eserleri, queer kuramın temel metinleri olarak sayılabilecek iki kitaptır ve ikisi de 1990 senesinde yayınlanmış olup cinselliğe, kimliğe ve toplumsal cinsiyet kavramlarına karşı üretilmiş entelektüel yaklaşımlar içermektedir (Gauntlett, 2008: 145 ve Jagose, 2017: 105). *Dolabın Epistemolojisi* adlı kitabında Sedgwick (1990); insan cinselliğini neyin oluşturduğu sorusunu yanıtlamaya çalışır. Ona göre; özellikle cinsellik bağlamında standart ikili karşıtlıklar, özgürlük ve anlamı sınırlar. Sedgwick, yapılandırılmış bir ikili muhalefette cinselliği, eşcinselliğe veya heteroseksüelliğe sınırlamanın çok basit olduğunu ifade eder. Cinsellik ve toplumsal cinsiyet arasındaki düğümün çözülmesi gerektiğini, aksi halde heteronormatifliğin/heteroseksizmin yerini sağlamlaştırarak koruyacağını belirtir.¹⁰ Cinsel yönelimin belli davranışlar, bölgeler ya da duygulanımlar, fiziksel türler, frekanslar, simgesel yatırımlar, yaş ve iktidar ilişkileriyle de bağlantılı olabileceği gerçeğini açıklar ve cinsel etkinliğin, cinsel yönelim kategorisi altında kişiden kişiye çokça fark ettiğinin altını çizer (Barker ve Sheele, 2018: 94). Diğer taraftan *Cinsiyet Belası* (Butler, 2019) ise geniş bir perspektiften cinsellik ve kimliğe karşı geliştirilmiş, diğer muhalif alanlarla kesişen politik, eleştirel ve çok yönlü bir yaklaşım/duruş olarak kabul görmüştür. *Cinsiyet Belası*, özünde Butler'ın kendisinden önceki feminist ve yapısalcı yaklaşımların kuramsal/düşünsel düzlemde kimlik ve özne kavramlarına getirdiği eleştirel söylemler üzerinedir. Butler temel olarak, toplumsal cinsiyetin heteroseksüel düzeni ayrıcalıklı kılan ve koruyan bir kurgu olduğunu ve buna bağlı olarak da cinsiyetin kültürel olarak yapılandırılmış bir kavram olduğunu ifade eder. Ayrıca, zorunlu olarak ikili karşıtlığa (kadın-erkek, eşcinsel-heteroseksüel vb.) ya da ikili iktidar ilişkilerine dayalı bir yapı oluşturularak kimliklerin sabitleme çabasına karşı çıkar.¹¹

¹⁰ Sedgwick, cinsel yönelimin belirli davranışlar, bölgeler veya duygular, fiziksel tipler, frekanslar, sembolik yatırımlar, yaş ve güç ilişkileri ile de ilişkili olabileceğini açıklar. Ayrıca cinsel yönelim kategorisi altında cinsel aktivitenin kişiden kişiye büyük farklılıklar gösterdiğinin de altını çizer (Barker ve Sheele, 2018: 94).

¹¹ Butler (2014: 11) kendi deyimiyle, *Cinsiyet Belası* adlı eserini yazarken asıl sorunsalının "feminist edebiyat kuramında çok yaygın olan heteroseksüel varsayımı eleştirme ve toplumsal cinsiyetin sınırlarına ve yerleşik

Kimlik, cinsellik, beden politikaları ve cinsiyet üzerine eleştirel söylemlerin üretilmesi etrafında toplanan birçok araştırmacının, bazı özel terimleri öne çıkardığı bilinmektedir. Heteronormativite¹², toplumsal cinsiyet performatifliği¹³ ve heteroseksüel matris¹⁴ gibi terimler, disiplinlerarası cinsiyet çalışmalarında sıkça referans verilen ve geliştirilen kavramlardır.

Queer teriminin anlamı konusunda bir fikir birliği yoktur ancak genellikle "politik olarak radikal olan, ikili kategorileri (heteroseksüel/homoseksüel, kadın/erkek vb.) reddeden [ve] daha akışkan kategorileri kucaklayan" olarak özümsemiştir (Raymond, 2010: 98). LGBTİ+ bireylerin bu terimi özümsemesiyle süreç içinde queer, popüler bir iletişim parçası haline gelmiştir. Akademideyse çoğalmış, türetilmiş ve cinsiyet/cinsellik yapı ve işlevlerin sorgulanmasına araç olmuştur.

Queer, özünde radikal bir eylem çağrısı sunar. Eril ve dişil oluşumların -öğrenilmiş olsa da- kırabileceği akışkan bir model ve kimlikleştirilmeyen bir ittifak önerir. Queer kuramcı Alexander Doty (1993: 3) queeri, "normatif/doğrusal olmayan kültürün bütün üretim ve kabul alanlarında esnek yer sağlayan bir kavram" olarak tanımlar. Bu yüzden queer kuram, ilk baştaki dar anlamının sınırlarını sürekli aşmaya çalışır. Ek olarak, queer kuram kendisini ne olduğuyla değil, neye karşı olduğuyla konumlandırır. Cinsiyet, kimlik ve cinsel pratiklere dair her türlü sınırlayıcı sisteme karşı olarak 'normal'i ve karşıtı 'anormal'i oluşturan sebepleri sorgular. Normali oluşturan her ne ise onunla esaslı bir direniş ilişkisi sürdürür (Yardımcı ve Güçlü: 2013: 18, Ergül, 2013: 389 ve Jagose, 2017: 121). Yapısökümcü bir strateji olarak "özcülük ve aynılık söylemini" reddeder (Erdem: 2012: 50) ve cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsellik,

standartlara uygunluğuna dair birtakım sorulara dayanan, toplumsal cinsiyetin anlamını erillığe ve dişiliğeye dair basmakalıp fikirlerle sınırlı tutan görüşlere itiraz getirmeye çalışmak" olduğunu söylemiştir.

¹² En genel anlamda *heteronormativite*, cinsiyet ikiliği kurgusuna dayanan heteroseksüelliğin varsayılan, tercih edilen ve 'normal' cinsel yönelim biçimi olduğu inancıdır. Kavramı ilk kez, queer kuramın kurucularından biri olarak da kabul edilen, Michael Warner 1991'de yazdığı *Introduction: Fear of a Queer Planet* adlı makalesinde tanıtmıştır. Berlant ve Warner (1998: 548) heteronormativite'yi; "cinsellik olarak örgütlenmiş, heteroseksüelliği tutarlı ve ayrıcalıklı kılan anlayış yapıları, pratik yönelimler ve kurumlar" olarak tanımlar.

¹³ İlk kez Judith Butler tarafından kullanılan bu kurama göre, erkek ya da kadın doğmamız davranışları belirlemez. Toplumsal cinsiyet kavramı aslında gündelik hayattaki sosyal performanslara dayalıdır. Kadınlık ve erkeklik gündelik yaşamda icra edilip pekiştirilir. Böylece bir kişinin cinsiyeti olarak görünen şey, toplumsal beklentileri karşılamak için yapılan bir performanstan ibaret olabilir. Butler (2019: 226) bu durumu drag kültürü üzerinden açıklar; "drag, toplumsal cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsuzluğunu örtük olarak açığa çıkarır."

¹⁴ Butler, Monique Wittig'in (1980) '*heteroseksüel sözleşme*' ve Adrienne Rich'in (1981) '*zorunlu heteroseksüellik*' kavramlarından yararlanarak *heteroseksüel matris* terimini türetmiştir. Butler (2019: 49) terimi "bedenleri, arzuları ve cinsiyetleri doğallaştıran kültürel idrak çerçeveleri" için kullanır. Heteroseksüel matris, bedeni erkek ve dişi olarak adlandırır. Doğal olarak, heteroseksüel matrisle birlikte cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve arzu arasında (hatalı) bir süreklilik akışı vardır. Bu süreçte sadece kadın ve erkek kategorileri esas alınır. Bu yüzden heteroseksüel erkek ve kadın dışındaki tüm cinsel yönelimler sapkın olarak nitelendirilmekte ve normdan dışlanmaktadır (Scott ve Jackson, 2012: 17-18).

sosyallik ve bunlar arasındaki ilişkilere ilişkin heteronormatif anlayışları doğallıktan çıkarmayı amaçlar (Sullivan, 2003: 81).

Değişime, dönüşüme ve yorumlamaya açık bir terim olan queer, genel olarak insan bilimleri alanında ortaya çıktığı için pek çok akademik çalışma, edebiyat, sanat, politika, medya ve öteki kültürel metinlere odaklanır. Özellikle popüler kültür metinleri queer kuramın ele aldığı temel alanlardan birisidir (Barker ve Scheele, 2019: 98). Queer kuram ve popüler kültür hem politik hem de kültürel dir. Popüler kültürü, cinselliğin baskın toplumsal cinsiyet kavramlarıyla ilişkili metinsel olarak oluşturulduğu araçları ifşa etmeye ve sorunsallaştırmaya çalıştıkları ölçüde politik olan bir dizi okuma/yazma pratiğini içerir (Sullivan, 2003: 189-190). Driver (2017: 4-14) popüler kültürü “queer insanların yaratıcı bir şekilde olasılıkları hayal ettiği, bağlantılar kurduğu, anlamlar oluşturduğu ve ilişkileri ifade ettiği bir süreç” olarak ifade eder ve popüler kültürün “queer olarak büyüme sürecinin üretken bir parçası” olan çeşitli medyaları içerdiğini belirtir. Öyleyse queer, kültürel metinlerin -kitaplar, filmler, televizyon programları, dergiler, politik manifestolar, bilimsel teoriler vb.- cinsellik ve öznellik anlayış ve deneyimleri nasıl şekillendirdiğiyle ilgilendiği ölçüde kültürel dir. Bu sebeple popüler kültürü sıralamak, anlam ve kimliğin metinsel ve görüntüsel olarak (yeniden) üretildiği yolları keşfetmek için kültürel eserlerle eleştirel bir şekilde ilgilenmeyi içerir.

1.2. Hayaletlerden Gerçekliğe: Queer Medya Çalışmaları

Tanımı gereği queer, katı ve statik kimlik yapılarına meydan okuyan, benliğin değişken ve akışkan bir anlayışını benimser. Kültürel ve politik olanda söylem üretmek/söylemi yapı bozuma uğratmak, dışlanmış olanla kültür arasındaki ilişkileri keşfetmek adına bir disiplin sağlayan queer, cinselliğin toplumsal cinsiyet tanımlarına ve ilişkilerine indirgenmesini sağlayan araçları ifşa etmeye ve sorunsallaştırmaya çalışır. Medyanın neredeyse her alanda ideolojik söylemler üreten yapısı göz önüne alındığında, queer ile olan ilişkisi kaçınılmaz olmuştur. Geleneksel olmayan toplumsal cinsiyet performansları ve azınlık cinsellikleri, medyanın birçok biçiminde süreç içinde kendini bir şekilde (yeniden) üretmeyi başarmıştır.

Queer kuramcı Alexander Doty,¹⁵ queer ve kültür ilişkisi çerçevesinde film ve televizyon üretimindeki queer potansiyellere yöneldiği ve erken dönem queer medya çalışmalarından biri olarak gösterilebilen 1993 tarihli *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture* (Olguları Mükemmel Bir Şekilde Queerleştirmek: Kitle Kültürünü Yorumlamak) adlı kitabında, ana akım medyayı queer kuramla okumak için yeni ve alternatif yollar sunar. Kültür ve kitle iletişim araçlarının queer alternatiflere önem veren Doty, kültürel metinlerin gösterici anlamdan ziyade yan anlam üzerine odaklanan, yani homofobi ve heteroseksizm kültürünün bizi görmekten alıkoyduğu bir metinde gizli, inandırıcı okumalar bulmaya çalışan queer okumalar için potansiyel sunduğunu ileri sürer. Medyanın queer kimlikler üzerinden sunduğu

¹⁵ Kültürel çalışmalar geleneğinden gelen Doty, 90’lı yılların başında ilk kez queer çalışmaları akademisyenlerini, medyayı queer veya baskın olmayan bir bakış açısıyla analiz etmek için medya üretimi, temsil ve alımlama uygulamalarıyla ilgilenmeye davet etmiştir.

belirsizlik karşısında izleyiciler, görüntülerde sunulan queerliği yakalamak için anlaşılması zor referansları deşifre edebilir, hayal güçlerine dayanarak çoklu okuma performanslarına başvurabilir. İşte bu durumu Doty (1993: 3) '*queer moments*' (muğlak anlar) olarak tanımlar. Bu alternatif okuma biçimi, heteronormatif bakış açılarıyla kurulan hafıza pratikleri ve tarih yazımında oluşan boşlukları doldurmak için anahtar bir rol oynar.

Queer medya çalışmaları, queer ve medya kuramları ve onların terimleriyle temellenen, toplumsal cinsiyet ve cinselliği üreten medyayla ilgili temsil ve üretim biçimleriyle ilgilenen disiplinlerarası bir alt-çalışma alanıdır. Hangi mekanizmaların toplumsal cinsiyet normlarıyla normatif cinsellik ve arzu fikirlerini üretmek için çalıştığını ve bu ilişkilerin nasıl okunaklı hale geldiğini anlamayı sağlar (Köppert, 2019: 4). Queer medya, film ve televizyondan sürekli genişleyen dijital alana kadar medya biçimlerini inceleyen bir kategoridir. Queer medya; queer ile yakınlık sağlayan medya dönüşümlerini, queer yaşam/kültür/kuramda başlatılan kültürel ve kavramsal değişimleri kapsayan tarihsel bir işlev de görür. Ayrıca, kendilerini queer yorumlara, queer dünyalara ve queer insanlara açık hale getirebilecek medyayı yorumlamak için bir dizi uygulama ve yöntemi de adlandırır -feminist ve gay/lezbiyen medya çalışmalarının onlarca yıldır yaptığı gibi- (Villarejo, 2013: 12 ve Tongson, 2017: 125). Queer okuma ve queer yorumlama ışığında queer medya, gelenek ve normlara meydan okumak, yeniden yorumlamak ve zorlamak için medya çalışmalarını queer olarak anlamayı ima eder (Köppert, 2019: 5).

Rodriguez'e göre (2018: 1-2), queer medya araştırmaları çeşitli kategorilerde kendine yer bulur: İlk olarak queer kimlikleri, bireyleri, karakterleri ve temaları içeren ve aynı zamanda queer bireylerin de etkileşimde bulunduğu medya formlarını (gazeteler, dergiler, müzik, televizyon, film, video oyunları ve internet platformları), ikinci olarak queer potansiyelinde medya üretiminin, alımlanmasının, temsilinin ve kullanılmasının çeşitli boyutlarını, üçüncü olarak da farklı disiplinlerden kaynaklanan hibrit araştırmalarla (medya çalışmaları, internet çalışmaları, gay/lezbiyen çalışmaları, iletişim, psikoloji, sosyoloji ve tarih vb.) farklılık gösteren yöntemsel ve kuramsal argümanları inceler.¹⁶

1.3. Alt Kültürden Ana Akıma: Medyada Queer Farkındalığı

Tarihsel olarak queer kimlikler, popüler kültür ürünleri ve mesajlarıyla çeşitli alanlarda (edebiyat, film, televizyon, müzik vb.) üretim yapıp alternatif yollar deneyerek ana akım kültürle ilişki kurmuştur (Doty ve Creekmur, 1995: 10). Yalnız bu ilişkinin sürdürülebilirliği 70'li ve 80'li yıllarda Amerikan medyasının tüm kollarında kendini sorgulatmaya başlamıştır. Televizyon, sinema ve yazılı basın gibi ayaklarda queer bireyler (ya da queerlik), ana akım medyada görünürlük ve temsil bakımından sorunlu bir yapılanmaya sahiptir. Fejes ve Petrich (1993: 396), 80'ler Amerika'sında büyük etki uyandıran AIDS salgınının ortaya çıkmasıyla ana

¹⁶ Queer medya çalışmaları geleneksel olarak basılı mecralar, televizyon ve filmde merkezlenmiş olsa da 90'lı yıllarda yaygınlaşmaya başlayan internetle birlikte araştırmacılar çevrimiçi queerliğe (bkz: *cyberqueer studies*) de yönelerek, cinsellik ve toplumsal cinsiyetin çevrimiçi ortamlarda da akışkan olduğunu vurgular (Rodriguez, 2019: 5)

medyada LGBTİ+ bireylerin temsiline önceki dönemlerden daha da olumsuz yansıtıldığını fakat aynı zamanda bu salgının ana akım medyayı LGBTİ+ topluluklarının geniş varlığını kabul etmeye ve onlara daha ciddi bir gözle bakmaya zorladığını belirtir.

80'ler boyunca Amerika medya endüstrilerinin kapsamlı bir şekilde özelleştirilmesi, 90'larda yeni pazarlar geliştirmek isteyen şirketler arasında yaygın bir uygulama haline gelen azınlık pazarına odaklanılmasına yol açmıştır. 1990'lar eşi görülmemiş bir gay ve lezbiyen görünürlüğünün on yılıydı (Becker, 2006; Walters, 2001; Tropiano 2002). Queer içerik filmlerde, ağ ve kablolu televizyonda, dergilerde, gazetelerde ve reklamlarda görülmüş; siyasette ve yaşamada ele alınmıştır. Ana akım medyada gay/lezbiyen temsiline artışı, film, televizyon ve müzik endüstrilerinde yeni bir queer piyasa değerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

1990 yılı, Madonna'nın (David Fincher yönetmenliğinde) siyahi ve Latin kökenli dansçıların yer aldığı 'Vogue'¹⁷ adlı şarkısının video klibinin sansasyonel çıkış yılıdır (bu durum hem şarkıcının cesaretine övgü hem de eşcinsel, siyah ve Latin alt kültürünün sömürsüne yönelik eleştirileri beraberinde getirmiştir). Aynı yıl, dünya prömiyerlerinde birçok ödül toplayan, bir queer alt-kültür olarak Amerika'daki 'balo kültürü' geleneğini ve queer figürleri etnografik açıdan konu alan *Paris Is Burning* (Paris Yanıyor) adlı belgesel filmin de çıkış yılıdır (Ahn, Himberg ve Young, 2014: 119). Bu gelişmeler ışığında B. Ruby Rich adlı akademisyense, 1992 yılında *Sight & Sound* (sy, 32) dergisinde, 1990'ların başlarında queer temalı bağımsız film yapımındaki hareketi tanımlamak için ilk kez 'Yeni Queer Sinema' terimini ortaya atmıştır. Queer açılımlar, birçok yapısal değişiklik gösteren televizyon dünyasında da karşılık bulmuş, 90'lar boyunca birçok televizyon yapımında¹⁸ queer karakterler 'görünürlük' açısından büyük bir yükselişe geçmiş ve hatta ilk kez bu yıllarda ana karakterlerin -açıkça (*openly*)- queer olduğu programlar ortaya çıkmıştır (Becker, 2006: 137).

90'lar queer televizyon araştırmaları yapan hemen hemen bütün akademisyenlerin önemli dönüm noktaları olarak gördüğü ve üzerine fikir belirttiği iki öne çıkan sit-com mevcuttur. Bunların ilki *Ellen* (ABC, 1994-1998), ikincisiyse *Will & Grace* (NBC, 1998-2006)'tir. Ünlü komedyen Ellen DeGeneres'in başrolünde oynadığı *Ellen* adlı programın, 1997'de yayınlanan 'The Puppy Episode' adlı bölümünde baş karakter Ellen, prime-time'da daha önce yapılmamış bir girişim olarak kendi cinsel kimliğini (lezbiyen olarak) ulusal televizyonda açıklamıştır. Bu durum queer televizyon tarihinde 'yeni queer görünürlüğü' çağını başlatmıştır. Ellen, televizyonda görünen ilk lezbiyen değildi, fakat prime-time'da yayınlanan bir programda başrol olan ilk (açık) eşcinsel karakterdi. İlgili bölüm, büyük bir başarı sağlayarak 42 milyon izleyici çekmiş ve o yılın en yüksek reytingli programı olmuştur. Ellen'in açılması (*coming out*)

¹⁷ Vogue ya da Voguing, 1960'ların 'Harlem' balo salonu sahnesinde gelişen, 1980'lerin sonunda ortaya çıkan, poz vermeye yönelik oldukça stilize edilmiş hareketlere sahip, queer alt kültüründen çıkan bir dans türüdür.

¹⁸ Bknz: *Melrose Place* (1992-1999), *Friends* (1994-2004), *Ellen* (ABC 1994-1998), *My So-Called Life* (1994-1995), *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2001), *Will and Grace* (1998-2006)

'televizyondaki en heyecanlı, beklenen ve muhtemel güçlü etkisi olan eşcinsel anı' olarak tanımlanmıştır. Bu an, onlarca yıldır Amerikan popüler medyasında süregelen söylemsel bir sürecin ilk örneklerinden biridir. Ayrıca bu yenilikçi olay, 90'lar sonu ve 2000'ler sonrası queer temalı televizyon dramalarının önünü açmış ve görünürlük imgesinin temsili değişmesine kredi vermiştir (Lovelock, 2019: 35-36; Parsemain, 2019: 26; Kohlen, 2010: 146 ve Raymond, 2010: 102). Ellen'dan sonra yayın hayatına başlayan Will & Grace ise prime-time'da yayınlanan, gay erkekler ve biseksüel eğilimli kadınlardan oluşan ana karakterleriyle dönemine göre queer görünürlüğü bir programda en yüksek olan sit-com olma özelliği taşımaktadır.¹⁹ Ayrıca program, 2000'ler başında prime-time'da en yüksek reytinge ulaşan sit-com olmuştur (Parsemain, 2019: 26 ve Kooijman, 2009: 162).

2000'ler, queer konulara açık bir dönemdir. Queer hikayeler ana akımda tür olarak sadece sit-com'larla sınırlı kalmamış; dram, gerilim, müzikal, bilim kurgu ve reality şovlarla queer hikâye ve karakter görünürlüğü çeşitlenmiştir (Peters, 2011: 194). Queer beden ve cinselliğinin depatolojiye tabi tutulduğu, kimlik politikalarının sertçe tartışılmaya başlandığı, eşcinselliğin artık önemli bir sosyal sorun ve kültürel kimliğin belirleyici bir faktörü olmadığı bir döneme işaret eden bu *post-gay* çağında (Himberg, 2014: 299) televizyonda ekranlarında moral veren, yetenek ve aşkı konu olan queer programların sayısı yükselmiştir. *Showtime*, *Bravo*, *Logo* gibi Pay TV sistemiyle çalışan özel dağıtım kuruluşları, doğrudan queer izleyiciyi hedef alan televizyon içerikleri üretmeye başlamıştır. 2000'ler boyunca çokça queer temalı programlar üretilmişse de araştırmacıların üzerine en çok durduğu *Queer as Folk* (2000-2005) ve *The L Word* (2004-2009) adlı dramalar, aynı cinsiyetten aşk ve arzuyu açıkça tasvir edip karmaşık, cinselleştirilmiş ve topluluklara ait olan gay, lezbiyen ve biseksüel karakterler sunarak yeni bir çığır açmıştır (Nyongo, 2005: 103). *Queer Eye for the Straight Guy* (2003-2007) ve *RuPauls Drag Race* (2009- ...) gibi reality şovlar da queer performans ve sanatının sınırlarını genişleten programlar olarak izleyiciyle buluşmuştur. *Gaystreaming*²⁰ dışında 2000'ler kablolu Amerikan televizyonunda prime-time'da yer alan ve queer karakterler içeren çeşitli dramalara²¹ rastlamak da mümkündür.

¹⁹ Program, stereotipik queer karakter temsili barındırması açısından çokça eleştirilmiştir. Will Truman (ana karakter) heteroseksüel izleyiciyle ilişkilendirilecek şekilde yazılmıştır: geleneksel olarak erkeksi, beyaz, yakışıklı, kaslı, fiziksel ve zihinsel olarak güçlü, cinsellikten arındırılmış ve depolitize edilmiş 'normal gay'. Will'in en iyi arkadaşı Jack ise, Will'in 'sapkın' ayna görüntüsü olarak işlev görmüş; gaylerin kadını, komik, gösterişli ve sorumsuz olarak klişeleşmiş tasvirini temsil etmiştir. Programda karakterler heteronormativiteyi tehdit eden alternatif veya alışılmadık kimliklere sahip değildir (Becker, 2006: 136; Battles ve Hilton-Morrow, 2010: 189).

²⁰ Logo yöneticileri tarafından 'gaystreaming' olarak adlandırılan bu stratejiyle, içeriklerin doğrudan niş -queer-kitleyi hedeflemesi amaçlanmıştır. Fakat bu strateji, toplumsal kabulün iyimser tasvirleri lehine sosyo-politik mücadeleleri önemsizleştirdiği (Ng, 2013: 260) için eleştirilmiştir.

²¹ Bknz: *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005), *Boy Meets Boy* (Bravo, 2003), *The Wire* (HBO, 2002-2008), *Angels In America* (HBO, 2003), *Nip-Tuck* (FOX, 2003-2010), *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012), *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-), *Ugly Betty* (ABC, 2006-2010), *Brothers & Sisters* (ABC, 2006-2011), *True Blood* (HBO, 2008-2014), *Glee* (FOX, 2009- 2015)

2. Normallığı Bozma Uğraşı: Queer Televizyon Çalışmaları

İlk bakışta ‘queer’ ve ‘televizyon’ birbirine karşıt iki kavram olarak görünebilir. Çünkü televizyon, kapitalist iktidar biçimlerinin kodlarına büyük ölçüde bağlanmış bir kitle iletişim aracıdır. Öte yandan queer ise, hegemonik formlara ve temsillere meydan okuyan, onları bozan, cinsellik veya cinsiyet içindeki ikili ayrımların ötesine geçerek çoklu veya geçişken kimliklerle aynı hizada olan bir kavram olarak bilinir. Bir ‘ana akım’ araç olarak televizyon, (televizyon çalışmalarının odak noktası olarak) baskın ideolojileri yansıtmaya, kırma ve üretme eğilimindedir. Aksine queer çalışmalarıysa, güçlü kültürel ve politik direniş alanları sunan ideolojik normlara meydan okumaya ve rahatsız etmeye adanmıştır. Televizyon, doğası gereği queer duyarlılıkları iletmek için uygunsuz görünebilir. Fakat değişen toplum ve sahiplik yapıları, süregelen zamanda direnç gösteren topluluklara -olumlu ya da olumsuz- temsil hakkı verebilmektedir. Joyrich’e göre (2014: 133-134), “queer televizyon çalışmalarının içsel paradoksları, ana akımın eşzamanlı olarak hem kurucu hem de karşı koyan konumundan ortaya çıkmıştır.” Ona göre, televizyonun içindeki çelişkili bağlantılar, queer ile bağlamını üretken kılabilenlerdir. Queer televizyonun paradokslarının televizyon mantığını potansiyel olarak üretken yollarla hem ‘çerçevelemek’ hem de ‘yerinden etmek’ üzerine çalıştığını öne sürer.

Queer kuramın ortaya çıkmasıyla televizyon çalışmalarında yeni bir alt alan oluşmuş ve bu alan kabaca baskın geleneklere karşılık gelmiştir. Miller (2010: 23) bu yerleşik ilgi alanlarını şu şekilde ayırmıştır: (1) televizyon teknolojisi, ekonomisi ve üretimi, (2) televizyon içeriği veya televizyon metni, (3) televizyonu tüketen insanlar, izleyiciler.

Hollis Griffin (2019: 1-2) *Queer Television* adlı makalesinde, queer televizyon çalışmalarını genel çerçevesiyle şu şekilde özetler: Queer televizyon çalışmaları, cinsel azınlıkların televizyon programlarındaki temsilleri ve aynı zamanda televizyonun cinsiyete, toplumsal cinsiyete ve cinselliğin toplumsal inşasına nasıl katıldığını daha iyi anlamak için yol belirleyen bir alandır. Televizyon programlarında cinselliğin nasıl temsil edildiğini, belirli türlerde nasıl işlediğini, izleyici yorumlarını nasıl bilgilendirdiğini, televizyon endüstrisinin iş dünyası ve yapım uygulamalarını nasıl şekillendirdiğini ve sosyal adalet savunuculuğu için aktivistlerin onunla nasıl ilişki kurduğunu açıklamaya çalışır. Queer televizyon üzerine çalışan akademisyenler cinselliğin, televizyon izlemenin zevkiyle nasıl ilişkili olduğuyla ve cinsellikle televizyonun sürdürdüğü güç ilişkileriyle (örneğin bazı kimlik gruplarını diğerlerine göre değerlendirme vb.) ilgilenir. Bu nedenle, queer televizyon üzerine yapılan araştırmalar niteliksel değer taşır. Çünkü ‘zevk’ ve ‘iktidar’ hiyerarşilerini anlamak öznel olabilir. Bilim insanları, televizyon ve cinsellik arasındaki ilişki üzerine özenli, titiz bir araştırma yaparak ortaya çıkan ortam ve dünya hakkında anlamlı bilgiler öğrenebilmektedir.

Cinsellik ve televizyonla bağıntılı pek çok sosyal konu, queer televizyonun çalışma alanı olabilir. Televizyonun farklı cinsellikler normlarıyla olan tarihi ve bu cinselliklerin temsili, televizyon ve queer anlatıların türleri (fantastik, komedi, bilim kurgu, korku vb.), queer gençliğin televizyon algısı, televizyonun farklı formatlarındaki queerlik (yarışmalar, reality-tv,

seriyaller, haberler, belgeseller vb.), kesişimsellik (queer politika, ırk, etnisite, din vb.), medya endüstrileri/stratejileri, medya çalışanı queerler, izleyici ve alımlama, hayran çalışmaları (*fandom studies*) ve teknolojik değişimler (Griffin, 2019) buna örnek gösterilebilir. Dolayısıyla queer televizyon çalışmalarının; queer görünümlerin ana akım (ve varsa alternatif) televizyondaki yerini, görünürlük/görünmezlik, kimlik, sınıf, ırk, meşrulaştırma, ana akımlaştırma, ekonomi-politik perspektif ve aynı zamanda queer temsillerin izleyici alımlaması/okuması ile olan ilişkisini inceleyen disiplinlerarası bir alan olduğu söylenebilir.

Queer televizyon çalışmaları, queer anlatıların ana akım medyaya eklenmesi ve bozuma uğraması arasındaki kesişimde konumlanır ve eleştirel/politik direniş alanları üretir. Burnichon'a göre (2018: 28-29) queer televizyon, çeşitliliği ve esnek anti-, karşıt-normatif pozisyonları üreten, dönüştüren ve cevaplayan bir alan sağlar. Ek olarak, kabullenme üretiminin tanımlanmasına yardımcı olacak bir güce sahiptir.²² Televizyonun hegemonik normları (yeniden) üreten mantığını vurgular ve hegemonik normları istikrarsızlaştırmaya çalışarak televizyon içinde queer mantığı geliştirir. Diğer bir deyişle, queer televizyon'un 'queer'i, sadece televizyon içeriklerindeki queer temsilleriyle ya da queer izleyicilerin ana akım içerikleri yorumlamalarıyla sınırlı değildir. 'Queer televizyon' kavramı, LGBTİ+ veya queer karakterleri içeren programları ifade etmek zorunda değildir. Televizyona uygulandığında, queer kavramı, aracın (*medium*) queerliğine de atıfta bulunabilir. İzleme deneyimleri veya tüketim biçimleri bakımından normlara direnen televizyona ait görsel metinler ve uygulamalar 'queer' olarak kabul edilebilir. *Veronica Mars* (The CW, 2004-2007), *The Comeback* (HBO, 2005), *30 Rock* (NBC, 2006-2013) ve *Arrested Development* (FOX, 2003-2006) gibi LGBTİ+ karakterleri az olan veya hiç olmayan ancak medya geleneklerini bozan programlar, televizyon ortamını queerleştirdiği²³ için 'queer televizyon' olarak nitelendirilir (Parsemain, 2019: 13). Joyrich'in (2014: 135) de açıkladığı gibi:

“Metinselliklerin ve cinselliklerin bir anlatıda tam olarak bir araya gelmesi gerekmez. Yani, bazı televizyon biçimlerinin bir bakıma daha fazla queer hale gelebileceği nokta, içlerinde daha fazla queer görüldüğü anlamına da gelmez. Bir fiil olarak queer (oynama, dönüştürme ve tuhaflaştırma süreci) sıralanır. Bir isim olaraksa queer ('tanınabilir' LGBTİ+ ve her türlü cinsel kimliği- olan kişileri) tanımlamaktır.”

Cinsiyet ve cinsellik biçimlerinde televizyonun normatif ya da anti-normatif işlevi, queer konuların televizyon metinlerinde ifade edilişi ve queer kuramın metinsel odağı, televizyon ile queer arasındaki ilişkide örgütleyici bir mantık oluşturur. Queer kuramın cinsiyet ve cinselliğin hegemonik biçimlerinin sürdürülmesinde ya da yıkılmasında temsil ve söylem konularına yaygın vurgusu sayesinde queer televizyon çalışmaları, eleştirel araştırmanın merkezi nesnesi

²² Chambers (2009: 12), queer televizyonun 'kültür politikasındaki' ikna edici doğasının yadsınamaz olduğunu savunur.

²³ *Queer* kelimesi isim, fiil ve sıfat olarak kullanılabilir. Queer yorumlamalar ve analizler 'queerleştirmek' olarak anılır; çünkü bir metni belli bir biçimde okuyarak queerleştirmeyi içerir. Bir fiil olarak queer, -dönüştürme, değiştirme, tuhaflaştırma- anlamına gelebilir (Barker ve Scheele, 2018: 102 ve Joyrich, 2014: 135).

olarak televizyon metnini ön plana çıkarır (Villarejo, 2009: 49-50). Bu metinsel bakış açısı hem kapsamını genişleterek hem de derinleştirerek queer kurama katkıda bulunur. Diğer taraftan televizyon kurgusunda queer temsillerinin normatif mekanizmalarını açığa çıkararak bir kültür politikası biçimini ifade eder veya tersine, cinsellik ve cinsiyet çeşitliliği tasvirlerinin cinsiyet ve cinselliğin hegemonik biçimlerini nasıl bozduğunu ya da yapısöküme uğrattığını araştırır (Vanlee, 2019: 67). Samuel Chambers (2009: 18), queer televizyon çalışmalarının ne yapması gerektiğine ilişkin yorumunda, bunun belirli bir kültürel politikayı aydınlatmak için queer kuramı kullanmak anlamına geldiğini, queer kuram ve politikayı ilerletmek için televizyon programlarının metinlerini okumaya dayandığını' belirtir. Benzer şekilde Lynne Joyrich (2014: 136) ise queer kuramın televizyonun sorgulanmasına izin verdiğini, televizyonun eş zamanlı olarak queer kuramın kendisini sorgulamak için bir yöntem sunduğunu belirtir. Queer televizyon çalışmaları, film çalışmaları gibi, aynı zamanda bir arkeolojik projedir, yani televizyon tarihinin geriye (ve ileriye) dönük bir sorgulanmasıdır (Sullivan, 2003: 193). Yani queer, eleştiri ve yansıma biçimlerini televizyonun kültürel metinlerinde arar ve popüler televizyon aracılığıyla cinsellik/cinsiyet normallliğini bozma potansiyeline sahip stratejileri tanımlar.

2.1. Queer Televizyon Çalışmalarının Başat Örnekleri

Özellikle 2000'li yıllardan sonra çağın sosyolojik düzlemine uygun biçimde güncellenmeye çalışarak ekranlarda giderek artan queer temsillerinin çeşitlenmesi, queer medya araştırmacılarına yaklaşımlarını pekiştirecek ve sorgulayacak alanlar açmıştır. Süreç içerisinde birçok araştırmacı, queer televizyon kavramını tanımlamış, genişletmiş ve farklı perspektifler sunmuştur. Bu bölümde, yapılan literatür taraması sonrası çeşitli başlıklarla alana katkı sağlayan bazı akademik araştırmalara yer verilmiştir.

Davis ve Needham (2009) ve Hilton-Morrow ve Battles (2015), konuyla ilgili geniş kapsamlı bilgi birikimine sahip araştırmacılar oldukları için özellikle yararlıdır. Davis ve Needham'ın (2009) *Queer TV: Theories, Histories, Politics* adlı kitabı; queer televizyonla ilgilenen bazı akademisyenlerin makalelerini içeren bir antolojidir. Tematik olarak gruplandırılan koleksiyondaki parçalar, okuyuculara queer televizyon araştırmalarındaki başlıca eleştirel yaklaşımlar hakkında fikir vermektedir. Bu makalelerin konuyla ilgili ve ileri düzeyde bir okuyucu kitlesi için tasarlandığı söylenebilir. Hilton-Morrow ve Battles'ın (2015) *Sexual Identities and the Media: An Introduction* adlı kitabıysa, konuyla yeni tanışan okuyucular için yazılmıştır. Bu kitap medya biçimlerinin, özellikle televizyon programlarının, insanların cinsel kimlikleri anlamlandırmalarına nasıl yardımcı olduğunu incelemek için kullanılan temel terimleri ve yaklaşımları tanıtır. Televizyonun LGBTİ+ yaşam ve kültürlerinin temsillerine odaklanan kitap, 'görünürlüğün' yararlarını ve sınırlarını, televizyonun uygun bedenler ve kimlikler hakkındaki normları nasıl inşa ettiğini ve LGBTİ+ bireylerin bu normları yıkmaya girişimlerinde bazen televizyonu nasıl kullandıklarını tartışır. Ek olarak, Lynne Joyrich'in (2014) *Queer Television Studies: Currents, Flows, and (Main)streams* adlı makalesi daha genelde sinema ve medya çalışmalarının bir alt disiplini olarak queer televizyon analizine

kısa bir genel bakış niteliğindedir. Queer televizyonun önde gelen araştırmacılarından Joyrich, 21. yüzyılda bu alandaki iki büyük endişeyi tartışır. Birincisi, televizyon programcılığında cinsel azınlıkların artan normalliğiyle televizyon araştırmacıları tarafından bu normları yıkmak için yapılan queer eleştiriler arasındaki ilişkidir. İkincisi, çevrimiçi yayın platformları gibi dijital teknolojiler ilk etapta ‘televizyon’un ne olduğunu karmaşık hale getirdiğinde televizyonu incelemenin ne anlama geldiğidir.

Queer televizyondaki popüler söylemlerden biri, ana akım medyanın çok uzun yıllar cinsel azınlıkların temsillerinden yoksun olduğudur. Bu nedenle araştırmacılar, zaman içinde ‘ilerleme’ öneren bir tarihsel anlatı yaratırlar. Buna karşılık queer televizyon araştırmacıları, tarihinin daha titiz bir şekilde anlaşılması için çalışmalar yapmıştır. Stephen Capsuto’nun (2000) popüler izleyiciler için yazmış olduğu *Alternate Channels: The Uncensored History of Gay and Lesbian Images on Radio and Television, 1930s to the Present* adlı kitabı, Amerikan yayınlarında görüldükleri şekliyle cinsel azınlıklarla ilgili önemli anların, karakterlerin ve programların bir zaman çizelgesini sunar. Konuya tarihsel açıdan bakan bir diğer eser olan Stephen Tropiano’nun (2002) *The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV* adlı kitabı, cinsel azınlıkların Amerikan prime-time ağ televizyonundaki temsili hakkında tarihsel bir anlatı sunar. Türlerle göre düzenlenen kitap, farklı karakterlerin ve hikayelerin (dramalar, dedektif şovları, televizyon için yapılmış filmler, durum komedileri vb.) izleyicileri cinsel azınlıklarla nasıl tanıştırdığını anlatır. Queer medya araştırmacılarının önde gelen isimlerinden Larry Gross’un (2002) *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America* adlı eseri, Stonewall Ayaklanması, AIDS krizi ve queer ünlülerin cinsel kimliklerini topluma açıklaması gibi olayların medya kültürünü, özellikle de televizyon programcılığını nasıl şekillendirdiğini anlatır.

Bir televizyon programının formatı ve türlerin (*genre*) hikâye anlatım gelenekleri, normatif olmayan cinsel arzu ve kimliklerin (tür kodları içerisinde) incelenmesine olanak sağlayabilir. Kathleen ve Hilton-Morrow’un (2002) “*Gay Characters in Conventional Spaces: Will & Grace and the Situation Comedy Genre*” adlı makalesi, queer karakterlerin televizyon durum komedilerine (*sitcom*) dahil edildiğinde bile, tür kodları ve gelenekleri bunu engellediği için kimliklerinin ve arzularının asla tam olarak keşfedilemeyeceğini savunur. Aynı zamanda sitcom temsillerinin cinsel kimlik, ırk ve sınıf arasındaki bağlantıları barındırdığını ama bunu aşırı basitleştirilerek şekillendirdiğini düşünür. Diğer taraftan fantastik ya da bilimkurgu metinleri, gerçekçiliği kasıtlı olarak reddettiklerinden queer cinsellikler için bir dizi temsili fırsatlar sunabilir. Henry Jenkins, bilimkurgu televizyonunun LGBTİ+ hayranları üzerine yazdığı “*In Science Fiction Audiences: Watching Star Trek and Dr. Who*” (1995) adlı çalışmasında, diğer dünyalarda ortaya çıkan karakterleri ve olayları anlattığı için türün queer cinselliklerin temsili için eşsiz fırsatlar açtığını savunur. Bu nedenle bilim kurgu türü, normatif olmayan bedenleri ve arzuları öne çıkarmakta daha özgürdür çünkü izleyicilerin yaşamış gerçekliklerine daha yakın olan hikâye dünyalarının normlarına daha az bağlıdır.

Bütün cinsel kimliklerin televizyon programlarındaki temsil süreçlerini incelemek queer televizyon çalışmalarında önemli bir yere sahiptir. Zira sadece gay ve lezbiyen görünürlüğünü ele almak, alanı oldukça daraltır. Örneğin; queer televizyon araştırmacıları için transgender hem bir analiz alanı hem de eleştirel bir çerçeve sağlar. Cinsiyet uyumsuzluğuyla (*gender non-conformity*) ilgili hareketlere ve temsillere ayrılmış disiplinler arası bir çerçeve olarak transgender çalışmaları, queer çalışmalarıyla önemli ölçüde örtüşmektedir. Capuzza ve Spencer (2017) “*Regressing, Progressing, or Transgressing on the Small Screen? Transgender Characters on U.S. Scripted Television Series*” adlı çalışmasında, 2008-2014 yılları arasında televizyonda yayınlanan televizyon dramalarında transgender karakterlerin temsilini inceler. İlgili dönem boyunca, transgender temsillerin karmaşıklığında basit, patolojikleştirici ‘yanlış beden’ anlatı mecazı olarak adlandırdıkları şeyin ötesine geçen, nispeten ilerici bir gelişme gördüklerini söylerler. Paralel olarak queer televizyon araştırmacıları, gay ve lezbiyen temsillerinin görece yaygın olduğunu ancak biseksüel ve biseksüellik temsillerinin yaygın olmadığını, var olan temsillerin de geleneksel olarak ‘olumlu olmayan’ bir eğilimde olduğunu belirtir. Biseksüel görünürlüğün yüksek olduğu birçok programı inceleyen Sarah Corey (2010) “*All Bi Myself: Analyzing Television’s Presentation of Female Bisexuality*” adlı makalesinde, biseksüel kadın karakterlerin Amerikan televizyon programlarında temsil edilme biçimlerini eleştirir ve bu temsillerin geniş olumsuz stereotiplere dayandıklarını savunur.

İzleyicilerin, mecranın queer arzu ve cinsel azınlıklara ilişkin temsillerini anlama veya alımlama biçimleri, queer televizyon araştırmalarında önemli bir konudur. Araştırmacılar ister izleyiciler arasındaki yorumların çeşitliliği isterse de onları tükettikleri izleme bağlamının çeşitliliği olsun, çeşitliliği vurgulamaktadır. Bu bağlamda izleyici yorumlarının sorularına (metin analizi kullanarak) temsillerin kendilerini inceleyerek başlamak önemli bir yaklaşım olarak görülür. Candace Moore (2007) “*Having It All Ways: The Tourist, The Traveler, and The Local in The L Word*” adlı çalışmasında queer televizyonu; farklı kimliklere, arzulara, cinsel azınlıklara ve queer kültüre aşinalık düzeylerine sahip izleyicilerin birleştiği bir yer olarak görür. Programın hitap tarzının farklı izleyicileri ve zevkleri nasıl barındırdığını anlamak için lezbiyen drama *The L Word*’ün (Showtime, 2004–2009) yakından bir okumasını sunar. Paralel bir doğrultuda Hollis Griffin (2017) de “*Evaluating Television: Affect as a Critical Optic*” adlı makalesinde sektör çalışanları, profesyonel eleştirmenler, LGBTİ+ basını ve izleyicilerin kendileri tarafından dile getirilen LGBTİ+ ve queer temalı televizyon programlarına yönelik çeşitli ve farklı tepkileri ayırtmak için basın söylemlerinin ve çevrimiçi kullanıcı yorumlarının analizini sunmaktadır. Aynı şekilde Frederik Dhaenens’in (2011) “*Gay Representation, Queer Resistance and the Small Screen: A Reception Study of Gay Representations Among Flemish Fans of Contemporary Television Fiction*” başlıklı kitabında, queer kuram ve televizyon alımlama analizi arasında bir ilişki kurar. Bu durum, televizyon kurgusunda queer direncinin, genel cinsiyet ve cinsellik varsayımlarının metinsel yıkımlarının izleyiciler tarafından nasıl alımlandığına dair veriler sunar.

Bu bölümde de görüldüğü üzere queer televizyon çalışmaları, çeşitli alt dallarla ilişkilendirilerek literatürde kendine bir yer edinmiştir. Özellikle 2000’li yıllardan sonra ekranlarda çeşitlenen queer görünürlüğün de etkisiyle akademik alanını genişleten bu çalışmalar sadece Amerika özelinde değil, tüm ülkelerde izine rastlanabilen bir alan olmuştur.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Kültürel çalışmalar geleneğiyle ilişkilendirilen ve kimlik, farklılık, cinsellik temalarıyla ilgilenen queer televizyon çalışmaları popüler medya aracılığıyla kimliklerin üretilmesine ve düzenlenmesine odaklanır. Kimliğin değişmez/sabit olmadığı ve bir süreç halinde performatif pratiklerle yenilediği, cinsiyetin kültürel bir inşa olduğu, normatifliğin ikili karşıtlıklardan kurulan ilişkiler aracılığıyla özneleri belli kategorilere hapsettiği ve bu olguların toplumsal yapılardan ve iktidar ağlarından bağımsız düşünülmemeyeceği gibi queer kuramın savunduğu fikirler çerçevesinde şekillenen ve cinsiyet temelli kültürel politikaları televizyon metinleri üzerinden aydınlatmaya çalışan bu alan, politik ve eleştirel direniş alanları üreterek televizyondaki keskin hegemonik normları istikrarsızlaşmaya ve queer anlayışı popüler medya üzerinden geliştirmeye uğraşır. Ayrıca queer hikâyeler/karakterler, cinsellik farklılığına dayalı eşitsiz toplumsal hiyerarşiler ve cinselliğin somutlaşmış örnekleri hakkında sağduyulu bilgiler sunmaya çalışır. Televizyonun kültürel metinlerinde queer eleştiri ve yansıma biçimlerini arayarak cinsellik/cinsiyet normallliğini bozma potansiyeline sahip stratejileri tanımlar. Ek olarak televizyona yönelik eleştirel keşfi sayesinde televizyon çalışmalarının disiplinler çeşitliliğine katkıda bulunur.

Bu çalışma, nispeten yeni bir çalışma alanı olarak queer televizyon çalışmalarını genel bir çerçevede tanımlamak ve uygun bir literatür taraması sunmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Genel itibariyle queer televizyona, sosyo-kültürel bağlamlar göz önünde bulundurularak temsil, alımlama, ırk, sınıf, cinsiyet, medya ve endüstri ilişkileri, teknoloji ve aktivizm gibi tartışmalar dahil edilerek popüler medya üzerinden bir queer eleştirisi elde edilir. Eşcinsel ve queer hareketin sosyo-politik alanda edindiği başarıların bir izdüşümü olarak kabul edilebilecek queer temsilin sinema-televizyon metinlerindeki kademeli yükselişi, alanın en büyük motivasyonlarından biridir.

GLAAD²⁴,nin son raporlarından biri olan *Where We Are On TV*’ye²⁵ göre Amerika’da kablolu ve dijital mecralarda yayın yapan kuruluşlarda, LGBTİ+ karakterlerinin televizyondaki

²⁴ *Gay, Lesbian Alliance Against Defamation*. 1990 yılında LGBTİ+ bireylerin hayatlarını göz ardı etmeyen ve onları temsil eden medya kuruluşlarını, televizyon/film içeriklerini ve insanları onurlandırmak amaçlı başlatılmış bir organizasyondur.

²⁵ Kuruluşun düzenli faaliyetlerinden biri, başta televizyonda olmak üzere mevcut görünürlük durumunu dikkate alarak, ‘*Televizyonda Neredeyiz*’ raporunun yıllık olarak yayınlanması da dâhil olmak üzere, medya görünürlüğünü izlemektir. GLAAD, televizyondaki gay, lezbiyen, biseksüel, transgender ve diğer çeşitli cinsel oryantasyonlara sahip karakterlerin sayısının hesabını yapar, ekranda buldukları çeşitlilikle gerçek hayatta buldukları çeşitlilik arasında belirli karşılaştırmalar yapar ve ayrıca sayıları bir ilerleme işareti olarak kullanır.

varlığı 2021-2022²⁶ yıl aralığında her zamankinden daha yüksek oranlara çıkarak %12,3'lük bir görünürlüğe ulaşmıştır. Ek olarak televizyon dramalarında, LGBTİ+ toplulukları içinde son on yılda temsil edilenlerden çok daha fazla çeşitlilik olduğu belirtilmiştir. Bu çeşitlilik erkek ve kadın karakterlerin eşit yüzdesini, siyahi ve beyaz olmayan ten rengine sahip insanları ve diğer birçok normatif olmayan (transgender, non-binary, aseksüel, pansöksüel, genderqueer vb.) cinsel kimliği içerir. Dolayısıyla şu anda, queer görünürlüğü televizyon dramaları tarihinde hiç olmadığı kadar bir gelişme göstermektedir.²⁷ Bu gelişmede çevrimiçi yayın platformların payı büyüktür. Reklam verenlere hitap etmek için geniş bir izleyici kitlesine ulaşması gereken kablolu televizyonun aksine, abonelik tabanlı çevrimiçi yayın platformları (*online streaming platforms*) izleyici ve reklamlarla sınırlandırılmamıştır. Wold'a (2017: 10) göre bu özgürlük, yapımcıların ve senaristlerin 'cisgender²⁸ beyaz erkek' paradigmasının dışında yenilikçi hikâyeler anlatmasına ve karakter oluşturmaya izin vermiştir. *Netflix*,²⁹ *HBO Max*, *Hulu*, *Amazon Prime*, *Disney+*, *Apple+*, *Paramount+* gibi küresel çevrimiçi yayın kuruluşları özellikle kimlik, dışlanma ve topluluk temaları üzerine inşa edilen anlatılara yakınlık göstermiş, bu çerçevede etrafında organize edilmiş çok sayıda orijinal drama üretmiştir ve üretmeye devam etmektedir. Bu açıdan çevrimiçi yayın kuruluşları daha yenilikçi ve ilerici görülmektedir. Ayrıca bu platformların, en azından orijinal içerikleriyle 'küresel' izleyicilere ulaşmayı amaçlayan 'çok uluslu' bir şirket olması, yorumlayıcı toplulukların zevkleri ve LGBTİ+/queer hikâyelere olan beğenileri açısından neden daha homojen göründüğünü açıklayabilir.

Sıralanan tüm bu gelişmelerin, queer televizyon çalışmalarının alanını genişletmeye yarayan durumlar olduğu söylenebilir. Küresel izleyicilere sunulan ve öncekinin aksine kimlik kavramlarına ikili ve özcü bir bakışın yerine, daha akışkan ve bulanık bir form biçmeye çalışan çevrimiçi platformlar ve bu platformların çeşitli ülkelerle birlikte ürettiği televizyon içerikleri (drama, reality show, belgesel vb.) queer televizyonu sadece 'batının' tekelinde bir çalışma alanı olmaya indirgemekten kurtarabilir. Yapılan literatür araştırmasında queer televizyon çalışmalarının neredeyse hepsinin batı televizyon kurguları (çoğunlukla ABD) üzerine olduğu görülmüşse de son yıllarda Doğu Avrupa, Güney Amerika, Asya ve Avustralya ülkelerinde de televizyon içeriklerinin (yerel ya da küresel / kablolu ya da çevrimiçi) queer perspektifle ele alındığı disiplinlerarası çalışmalara rastlanmıştır. Yapılan taramada Türkiye'de televizyondaki queer görünürlüğünü ele alan çalışmalarınsa oldukça yetersiz olduğu görülmüştür.

²⁶ Bknz: <https://www.glaad.org/whereweareontv21> (Erişim Tarihi: 15.09.2022)

²⁷ Bu içerik ve temsil yükselişinde, elbette ki, artan queer yazar, yapımcı ve oyuncuların rolü (Sender, 2012: 210) ve 2012-2015 arasında Amerika'nın tüm eyaletlerinde aynı cinsiyetten evliliğin yasallaşması büyüktür.

²⁸ Yaşamını doğduğu cinsiyette sürdüren, diğer bir deyişle, doğuştan atanmış cinsiyetiyle cinsiyet kimliği ve davranışı arasında uyumsuzluk yaşamayan kişiler için kullanılan bir terimdir (Stryker, 2016: 199). Türkçe'de (Ali Arıkan'ın çevrimiçisiyle) trans olmayan anlamında 'natrans' olarak da kullanılmaktadır.

²⁹ GLAAD'ın *Where We Are On TV* 2021-2022 raporunda Netflix, çevrimiçi yayıncılık yapan kuruluşlar arasında 'queer' başta olmak üzere birçok azınlık gruplarının temsilleri ve queer karakter sayısı açısından açık ara ilk sırada yer almaktadır.

Cinsel hak ve özgürlüklerin daha önce hiç görülmemiş ölçek ve perspektifte konuşulduğu günümüz dünyasında, queer varoluşun ana akımdaki sesi hiç olmadığı kadar görünür durumdadır. Tüm medya organlarının da bu görünürlüğe katkı sağladığı ortadadır. Özellikle küresel yayıncılık yapan dijital platformların queer hikâye/karakterlerin kendini gerçekleştirmesine daha fazla alan ayırdığı ve hikayeleri küresel izleyiciyle rahatlıkla buluşturabildiği göz önüne alındığında, içeriğe ve içeriklerin incelenmesine olan erişim de kolaylaşmıştır. Queer senarist, yapımcı ve yönetmenlerce üretilen queer hikayelerin çoğalması (ve dolayısıyla daha ‘stereotipik dışı’ anlatı unsurlarının gelişebilmesi), oyuncu kadrosunun tamamı ya da çoğunun queer karakterlerden oluştuğu dramalar, yarışma programları, reality show’lar, belgesel serileri vb. televizyon içeriklerinin mevcudiyeti, kuşkusuz ki 90’lardan bu yana sosyo-kültürel hayatta verilen queer mücadelenin ve medya rızasının bir sonucudur. Böyle bir medya ortamında kendine farklı biçimler arayarak kitleler üzerindeki etkisini genişletmeye devam eden (ve kavramı daha da karmaşıklaştıran) televizyonun, son yıllarda ekranlarda ivmesi yükselen ‘çeşitli formlarda çeşitlilik’ düşüncesiyle ilerici görülebilecek queer söylemlere/anlatılara daha fazla imkân tanınması, queer televizyon çalışmalarına olan ihtiyacın da artmasına olanak sağlamıştır. Zira ekranlardaki queer görünürlüğe disiplinlerarası bir yaklaşım, konuya daha bütüncül bir perspektif sağlayıp alanı genişletme potansiyeli taşır.

KAYNAKÇA

- Barker, M. J. ve Scheele, J. (2018). *Queer, Resimli Bir Tarih*. (Çev: Utlu Özmakas) İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Berlant, L. ve Michael W. (1998). Sex in Public. *Critical Inquiry*, 24(2): Sy. 547-566.
- Battles, K. ve Hilton-Morrow, W. (2002). Gay Characters in Conventional Spaces: Will & Grace and the Situation Comedy Genre. *Critical Studies in Media Communication* 19.1: Sy. 87-105.
- Burnichon, M. C. D. (2018). *Queer Tv? The Case of Showtime's Queer As Folk and The L Word*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). University College London, UK.
- Butler, J. (2014). *Bela Bedenler*. (Çev. C. Çakırlar ve Z. Talay). Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Butler, J. (2019). *Cinsiyet Belası*. (Çev. B. Ertür). Metis Yayınevi, İstanbul.
- Capuzza, J. C. ve Spencer, L.G. (2017). Regressing, Progressing, or Transgressing on the Small Screen? Transgender Characters on U.S. Scripted Television Series. *Communication Quarterly* 65.2: Sy. 214-230.
- Capsuto, S. (2000). *Alternate Channels: The Uncensored History of Gay and Lesbian Images on Radio and Television, 1930s to the Present*. New York: Ballantine.
- Chambers, S. A. (2009). *The Queer Politics of Television*. New York, NY: I. B. Tauris.
- Clark, D. (2007). *Encyclopedia of Law and Society: American and Global Perspectives*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- Corey, S. (2010). All Bi Myself: Analyzing Television's Presentation of Female Bisexuality. *Journal of Bisexuality*, 17.(2), sy. 190-205.
- Dhaenens, F. (2011) *Gay Representation, Queer Resistance and the Small Screen: A Reception Study of Gay Representations Among Flemish Fans of Contemporary Television Fiction*. Gent: Academia Press.
- Doty, A. (1993). *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Driver, S. (2007). *Queer Girls and Popular Culture: Reading, Resisting, and Creating Media*. New York: Peter Lang.
- Dynes, W. R. (1990). *The Encyclopedia of Homosexuality*. Garland: 1st edition.

- Erdem, T. (2012). Hizadan Çıkmaya, Yoldan Sapmaya Dair. (Ed: Çakırlar, C. ve Delice, S.), Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Ergül, S. (2013). Acconci ve Queer Sanat, (Ed: Yardımcı, S ve Güçlü, Ö.), Queer Tahayyül, sy. 383-400. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Fejes, F., Petrich, K. (1993). Invisibility, Homophobia and Heterosexism: Lesbians, Gays and the Media. *Critical Studies in Mass Communication*, 10(4), sy. 395-422.
- Gauntlett, D. (2008). *Media, Gender and Identity: An Introduction*. New York: Routledge.
- Glyn, D. ve Needham, G. (2009). *Queer TV: Theories, Histories, Politics*. New York: Routledge.
- Griffin, H. (2017). Evaluating Television: Affect as a Critical Optic. *Cinema Journal* 57(1), sy. 71-93.
- Griffin, H. (2019). *Queer Television*. Cinema and Media Studies, Oxford Bibliographies.
- Gross, L. (2002). *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America*. New York: Columbia University Press.
- Halperin, D. (2003). The Normalization of Queer Theory, *Journal of Homosexuality*, 45(2-4), sy. 339-343.
- Harcourt, B. E. (2007). *An Answer to the Question: What Is Poststructuralism?* University of Chicago Public Law & Legal Theory Working Paper.
- Hilton-Morrow, W. ve Battles, K. (2015). *Sexual Identities and the Media: An Introduction*. New York: Routledge.
- Himberg, J. (2014). Multicasting: Lesbian Programming and the Changing Landscape of Cable TV. *Television & New Media*, 15 (4), sy. 289-304.
- Jagose, A. (2017). *Queer Teori: Bir Giriş*. (Çev: Ali Toprak) Ankara: Nota Bene Yayınları.
- Jenkins, H. (1995). Science Fiction Audiences: Watching Star Trek and Dr. Who. (Ed: John Tulloch ve Henry Jenkins). *Out of the Closet and Into the Universe*, sy. 237-265. New York: Routledge.
- Joyrich, L. (2014). Queer Television Studies: Currents, Flows, and (Main)streams. *Cinema Journal*, 53(2), sy. 133-139.
- Kornak, J. (2015). *Queer as a Political Concept*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Finland: University of Helsinki.

- Köppert, K. (2019). *Queer Media Studies, Queering Medienwissenschaften*. Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature. J. Dorer et al. (Hrsg.), *Handbuch Medien und Geschlecht*.
- Lovelock, M. (2019). *Reality TV and Queer Identities: Sexuality, Authenticity, Celebrity*. Palgrave Macmillan.
- McInroy, L. B. ve Craig, S. H. (2017). Perspectives of LGBTQ Emerging Adults on the Depiction and Impact of LGBTQ Media Representation, *Journal of Youth Studies*, 20(1), s. 32-46.
- McRuer, R. (2013). AIDS, Christopher Reeve ve Queer Sakatlık Çalışmaları. (Ed: Yardımcı S. ve Güçlü Ö.) *Queer Tahayyül*, sy. 255-282.
- Miller, T. (2010). *Television Studies: The Basics*. London, UK: Routledge.
- Moore, C. (2007). Having It All Ways: The Tourist, The Traveler, and The Local in The L Word. *Cinema Journal* 46(4), sy. 3-23.
- Ng, E. (2013). A “post-gay” Era? Media Gaystreaming, Homonormativity, and the Politics of LGBT Integration. *Communication, Culture & Critique*, 6(2), sy. 258-283.
- Nyong'o, T. (2005). Queer TV: A Comment. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 11 (1), sy. 103-105.
- Parsemain, A. L. (2019). *The Pedagogy of Queer Tv*. Palgrave Entertainment Industries.
- Peters, W. (2011). Pink Dollars, White Collars: Queer as Folk, Valuable Viewers, and the Price of Gay TV, *Critical Studies in Media Communication*, 28 (3), sy. 193-212.
- Raymond, D. (2010). Popular Culture and Queer Representation. (Ed: Dines ve J. M. Humez), *Gender, Race, and Class in Media: A Text-Reader*. Newbury Park, CA: Sage, s. 98-110.
- Rodriguez, J. A. (2019). Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Media: Key Narratives, Future Directions. *Sociology Compass*, 13(4), sy. 1-10.
- Rosenblum, D. (1994). Queer Intersectionality and the Failure of Recent Lesbian and Gay “Victories”. *Law & Sexuality*, 83, sy. 83-122.
- Scott, S. ve Jackson, S. (2012). *Cinselliği Kuramlaştırmak*. Ankara: Nota Bene Yayınları.
- Sedgwick, E. K. (1991). *Epistemology of the Closet*. New York: Harvester Wheatsheaf.

- Sender, K. (2012). No Hard Feelings: Reflexivity and Queer Affect in the New Media Landscape. (Ed: Ross, K.), *The Handbook of Gender, Sex and Media*, sy. 535- 551. Hoboken, NJ: Wiley & Sons, Ltd.
- Stryker, S. (2016). Trans Tarihi, Homonormativite ve Disiplinerlik. (Ed: Darıcıoğlu, L. S.), *Queer Temaşa*, s. 198- 217. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sullivan, N. (2003). *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: NYU Press.
- Tongson, K. (2017). *Queer*. (Ed: Quellette, L ve Gray, J.) *Keywords for Media Studies*. New York: New York University Press.
- Tropiano, S. (2002). *The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV*. New York: Applause Theatre and Cinema Books.
- Warner, M. (1993). Introduction. (Ed: Warner, M.). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minnesota: University of Minnesota Press, sy. 12- 31.
- Vanlee, F. (2019). *Queer Locale/Queerly Local: Exploring Flemish LGBT+ Televisibility, Localized Identity Politics and Peripheral Queer Television Scholarship*. Brussel: Vrije Universiteit.
- Villarejo, A. (2009). *Ethereal Queer: Notes on Method*. (Ed: Davis, G. ve Needham, G.), *Queer Tv: Theories, Histories, Politics*, sy. 48-62. London, UK: IB Tauris.
- Villarejo, A. (2013). *Ethereal Queer: Television, Historicity, Desire*. Durham and London: Duke University Press.
- Wold, H. (2017). *Up Next: Representations of the Underrepresented in Streaming Film and Television*. University of Colorado Boulder.
- Yardımcı, S. ve Güçlü, Ö. (2013). Giriş: Queer Tahayyül. (Ed: Yardımcı, S. ve Güçlü, Ö.), *Queer Tahayyül*, sy. 17-27. İstanbul: Sel Yayıncılık.

**A MINORITY’S JOURNEY TO THE MAINSTREAM:
AN EVALUATION RESEARCH ON QUEER TELEVISION STUDIES**

Mustafa Algül

EXTENDED ABSTRACT

Although queer representations in western television fiction have shown serious developments until today, it is known that they have been presented in a problematic framework for many years. Queer representations are mostly associated with stereotypical or negative character elements (a problematic disease, a ridiculous element, psychologically problematic, alcoholic, complex-emotional and sometimes murderous), and thus heteronormative mentality has positioned queerness as an 'anti-object'. By the 1990s, this situation started to change direction with the effect of neo-liberal policies, new market searches, technological and social movements, with queer characters/narratives in certain parts of the popular television dramas of the period, and finally at the end of the 90s, the theme and subject were directly related to queer. With the emergence of television dramas that are associated with it, a softening period has begun in the narrative and characters compared to the past. Of course, this process cannot be considered independently of queer theory and queer resistance that sprouted in the academic climate of the 90s. Queer's efforts to have a say in television showed itself more frequently in the 2000s and paved the way for the emergence of powerful and unprecedented representations. In addition, the relevant situation enabled an academic sub-study field, namely queer television studies, which deals with the queer presence in mainstream television by taking some basic elements of its discipline from queer and gender theories, to gain momentum in the late 90s/early 2000s.

Queer television studies is a relatively new sub-study field that can be approached from different perspectives, based on gender and queer theories, built on feminist television critiques to analyze the visibility of queer identities on television. Early queer television studies examined the visibility positions and positive/negative representations of queer images on television, while also analyzing characters and storytelling in terms of their contribution to queer visibility and the queer movement, or their detrimental aspects. The concept has gained an interdisciplinary position by combining queer theory and television studies by incorporating various contents into its field of study in terms of the visibility and political recognition of LGBTQ+ individuals (preferably 'queer individuals' in terms of being more inclusive) on television.

This study is important in terms of better understanding the academic field and the elements that support the development of queer television. The aim of this study is to provide

a literature research by explaining queer television studies and the situations, theories and formations that pave the way for this field.

The 1990s, when sexual freedoms were discussed loudly, is a very important period for the concept of queer. For this reason, some processes that pave the way for queer visibility are mentioned in the study. The emergence of queer theory, queer media studies that sprout from the tradition of cultural studies and search for new disciplinary fields, and finally queer television studies, academic fields and leading examples of these studies are explained.

This study was carried out to describe queer television studies as a relatively new field of study in a general framework and to present an appropriate literature review. In general, queer television is critiqued through popular media by including discussions such as representation, reception, race, class, gender, media and industrial relations, technology and activism, taking into account socio-cultural contexts. The gradual rise of queer representation in cinema-television texts, which can be considered as a projection of the successes of the gay and queer movement in the socio-political field, is one of the biggest motivations of the field.

Although it has been seen in the literature research that almost all of the queer television studies are on western television fiction (mostly the USA), in recent years, interdisciplinary studies have been found in Eastern European, South American, Asian and Australian countries in which television contents (local or global / cable or streaming) are handled with a queer perspective. But yet, it was seen that the studies dealing with queer visibility on television in Turkey were quite inadequate.

In today's world, where sexual rights and freedoms are spoken on a scale and perspective never seen before, the mainstream voice of queer existence is more visible than ever before. Considering that streaming platforms with global broadcasting allocate more space for the self-realization of queer stories/characters and can easily meet stories with global audiences, access to content and content analysis has also become easier. The proliferation of queer stories (and thus the development of more 'non-stereotypical' narrative elements) produced by queer screenwriters, producers, and directors has resulted in dramas, game shows, reality shows, documentary series, etc., with all or mostly queer characters. The availability of television content is undoubtedly the result of the queer struggle and media consent in socio-cultural life since the 90s. In such a media environment, television, which continues to expand its influence on the masses by seeking different forms (and complicates the concept even more) provides more opportunities for queer discourses/narratives that can be seen as progressive with the idea of "diversity in various forms", which has gained momentum on the screens in recent years, and the necessity for queer television studies also increased. Because an interdisciplinary approach to queer visibility on screens will provide a more holistic perspective on the subject and expand the field.

Keywords: Queer, Queer Media, Queer Television, Queer Visibility

“ZEHRA ÜNÜVAR’IN ÇOCUK KİTAPLARININ DEĞERLER EĞİTİMİ YÖNÜYLE İNCELENMESİ”

İsimli makale, etik ihlal başvurusu üzerine yapılan değerlendirme sonucunda,
etik kusurlu olduğuna karar verilerek yayından kaldırılmıştır.

Ezgi Oran¹

ezgiarslan@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4348-8371

Doç. Dr. Sena Sengir Aydın²

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi

senasengir@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-6006-8133

OSMANLI'DA RESİM SANATININ GELİŞİMİ VE SANATA YÖN VEREN PADİŞAHLAR

Öz

Bu çalışma, yaklaşık altı yüz yıl hüküm sürmüş Osmanlı Devleti'nin sanata bakış açısını ve bu süre zarfında sultanların resim sanatına karşı tutumlarını ele alırken, minyatürden Batı tarzı resme evrim aşamaları da incelenmektedir. Dönemin başlarında, padişahın himayesinde, el yazması kitaplarda yer alan açıklayıcı minyatür resimlerini tüm ayrıntılarıyla yapan nakkaşlar, sultanın saltanatını yüceltirken aynı zamanda bizlere yazıldığı döneme ait çok değerli bilgiler vermektedir. Her padişah döneminde, resim sanatına verilen değer farklılık göstermektedir. Bunu kimi zaman ilgi düzeyi, kimi zaman da din etkilemiştir. Sanata 36 Osmanlı padişahından ilk büyük desteğin, Fatih Sultan Mehmet tarafından geldiği ve İtalyan sanatçı Bellini'ye portresini yaptırdığı bilinir. Her ne kadar şehzadelerin çok yönlü eğitimler alarak tahta geçtikleri bilinse de, her birinin ayrı bir seviyesi ve mizacı olduğu kabul edilmelidir. Sonrasındaki dönemde minyatür resimleri yapılmaya devam edilse de ikinci büyük değişim III. Ahmet'in padişahlığındaki Lale Devri ile başlamıştır denilebilir. Matbaanın gelişi, el yazması kitaplardaki minyatür döneminin kapanmasını hızlandıran etkiler arasındadır. Levni ve Abdullah Buhari bu dönemin önemli ve son nakkaşları arasındadır. Sırasıyla III. Selim döneminde Mühendis-i Berri Hümayun'un açılışı, II. Mahmut döneminde Avrupa'ya resim eğitime gönderilen öğrenciler ve padişahın kıyafet devrimi sonrasında yaptırdığı portrelerini devlet dairelerine astırması resim adına olumlu gelişmelerdir. Bunlarla

birlikte II. Abdülhamit döneminde Sanayi-i Nefise Mektebi ile Osmanlı'nın ilk güzel sanatlar okulu açılmıştır. Çalışmanın yöntemi literatür tarama olup, alan yazındaki incelemelerin analiziyle şekillenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, Osmanlı resim sanatı, Padişahlar, Sanat, Batılılaşma

THE DEVELOPMENT OF THE ART OF PAINTING IN THE OTTOMAN EMPIRE AND THE SULTANS DIRECTING IT

Abstract

While this study deals with the perspective of the Ottoman Empire, which ruled for nearly six hundred years, on art and the attitudes of the sultans towards painting during this period, the evolution stages from miniature to western style painting are also examined. At the beginning of the period, under the patronage of the sultan, the miniaturists, who made the explanatory miniature paintings in the manuscripts in all details, glorify the sultan's reign and at the same time give us very valuable information about the period in which it was written. In each sultan's period, the value given to the art of painting differs. This was sometimes influenced by the level of interest and sometimes by religion. It is known that the first great support for art from 36 Ottoman sultans came from Fatih Sultan Mehmet and he had Italian artist Bellini's portrait painted. Although it is known that the princes took the throne by receiving versatile education, it should be accepted that each of them has a different level and temperament. Although miniature paintings continued to be made in the following period, the second major change was III. It can be said that it started with the Tulip Era under Ahmet's sultanate. The arrival of the printing press is among the effects that accelerated the closing of the miniature period in manuscripts. Levni and Abdullah Buhari are among the important and last muralists of this period. Respectively III. The opening of the Engineer-i Berri Hümayun during the reign of Selim II. The students who were sent to Europe for painting education during the reign of Mahmut II and the sultan's portraits that he had made after the dress revolution were positive developments in terms of painting. Along with these, II. During the reign of Abdülhamit, Sanayi-i Nefise Mektebi and the first fine arts school of the Ottoman Empire were opened. The method of the study is literature review and has been shaped by the analysis of the studies in the literature.

Keyword: Miniature, Ottomanpainting, Sultans, Art, Westernization

GİRİŞ

Osmanlıda sanatın; Türklerin her döneminde olduğu gibi, yaşamları içerisinde yer aldığı bilinmektedir. Fakat bahsedeceğimiz, Batı tarzı olarak adlandırılan sanat; 36 Osmanlı padişahının hepsinin ilgisini çekmemiş görünmektedir. Osmanlı'nın ilk devri olan kuruluş dönemini saymazsak; padişahlardaki Batıya ilgi; dönemlere yayılmış ve sınırlı sayıda sultan, bu sanata yön vermiştir diyebiliriz. Çünkü kuruluş döneminde konar-göçer Oğuz kültürünün etkisi çok baskındır (Yılmaz, 2015: 17). Kendi kültürümüzde bulunan minyatür ve süslemeler varlığını devam ettirip, gelişimlerini sürdürürken; Batı sanatını da öğrenip, uygulayabilmek düşüncesindeki sultanlarımız hakkında toplanılan bilgiler; çağdaş Türk resminin oluşum sürecini daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır.

Sarayın Sanata Bakışı

Her coğrafyada ve her çağda sanatçının ayakta durabilmesi için desteğe ihtiyacı vardır. Eski çağlarda dünyanın her yerinde olduğu gibi Osmanlıda da bu konuda en büyük desteğin padişahın geldiği biliniyor. Sultanın himayesine giren sanatçı için, bulunduğu konuma çok farklı anlamlar da yüklenmiş olmalıdır. Padişah, genel otoritesinin yanı sıra aynı zamanda İslam halifesi sıfatı ile de bulunmaktadır (Yüksel, 2017: 262). Yani siyasi otoritesinin yanında dini otorite olarak da görüldükleri için sanatçıların, kendilerine verilen görevleri kutsal addettikleri de düşünülebilir.

Hamiliği sanatçıya olduğu kadar, hatta daha da fazlası, padişaha dokunur. Şöyle ki, padişah bizzat ulaşamadığı kişi ya da bölgelere; himayesindeki sanatçının eseri sayesinde şanını ulaştırıp akıllarda yer edinir (Yüksel, 2017: 263).

Sarayın desteğini alan sanat; iki amaca hizmet etmektedir. Bunlardan biri dini, diğeri dinden bağımsız (seküler) gaye güder. Dini boyutunda ilk akla gelen; camiler, medreseler ve hayır kurumları olurken, bu alanda devletin beğeni ve takdir toplaması, politik gücünü de sağlamlaştırmaktadır. Seküler amacı ile de padişah ve saltanatı yüceltmektedir (Kuban 2010: 201). Saraydaki yaşam, dünyanın her köşesinden gelebilecek en güzel ve padişahı en çok yansıtan eşyalarla ve sanat eserleriyle doludur. Özenle seçilmiş, bu eserler padişahların da aynasıdır. Başa geçen kişi, kendini en iyi yansıtabilecek üslubu seçerek, sarayı adeta bezer. Fatih Sultan Mehmet'in Konstanine'yi fethinden sonra Çinili Köşk'ü yaptırması buna güzel bir örnektir (Kuban 2010: 202).

Dünyadaki farklı medeniyetlerin birbirlerine gönderdikleri hediyeler; yeni üslupların tanınmasına yardımcı olmuştur. İpek Yolu ile tanınan Çin porselenleri ve kâğıdı, İran kitap resimleri ile gelişen Türk minyatürleri, Fransız Sarayının tanıttığı Rokoko üslubu kültürel özdeşleşmeyi sağlamış, hızlandırmıştır (Kuban, 2010: 200). Bu hediye alışverişi hem doğuda hem batıdaki kültür değişimi ve gelişimi açısından da sanat dünyası için bulunmaz bir nimet olmuştur (Tansuğ, 97: 15).

Geleneksel Resim Sanatımız Minyatür

İslam kültüründe önemli bir yere sahip, yazı sanatlarının yapıtlarından, el yazması kitapların içerisinde bulunan ve yazılan metnin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olan açıklayıcı resimlere minyatür deniliyordu. Kuran'da resim yapmaya karşı yasaklayıcı bir buyruk bulunmamasına karşın zaman zaman hadislerde yapılan farklı yorumlamalar sebebiyle, Türk resim sanatında 18. yüzyıla kadar minyatür, tek hâkim tür olarak kalmıştır (Renda, 1980: 24). Üstelik bahsi geçen yorumlar ile gelen "tasvir yasağı", Türklerin İslamiyet'i kabul ettikleri 7. yüzyılda değil, 10. yüzyıldan itibaren görülmektedir. Bunun sonucunda diğer İslam ülkelerinin sanatı gibi Türk resim sanatı da etkilenmiş ve canlı varlıkların resim heykellerinin yapılması yasaklanmıştır (Ersoy 1998: 11).

Batılı anlamdaki resmin gelişimi üzerindeki bu engel, İslam kurallarına uymuş ve soyut anlayışta yapılan minyatür sanatının gelişimine katkı sağlamıştır (Renda, 1980: 24). Osmanlı resim sanatında üslup; kitap resmi, minyatürler ve süslemeler çerçevesinde gelişim göstermiştir (Artut, 2013: 82).

Minyatürün oluşum sürecini ve kendine has kurallarını bilmek, onu daha iyi okumamıza yardımcı olacaktır. Doğadan soyutlamalar yapılarak iki boyutlu çizilen bu resimlerde, net çizgilerle ışık gölgesiz, daha yüzeysel, düz alanlar gözlemlenir (Renda, 1980: 24). Perspektifin olmadığı; figürlerin ve nesnelerin üst üste çizildiği şematize resimlerdir. Resmi yapan nakkaş, doğadaki renklere de bağlı kalmadan, uyumu ve göze hoş görüneni esas almaktadır (Ersoy 1998: 12).

Osmanlı minyatürünün bazı belirgin özellikleri görülmektedir. Osmanlı nakkaşı padişahla beraber seferlere katılır, betimleyeceği sahneyi yaşar ve gözlemlemiş olduğu için en doğru şekilde; kişisel yoruma yer vermeden belge olabilecek nitelikte resmeder. Bu minyatürlerin çoğunda padişahın savaştaki başarıları, seferler, törenler, şenlikler gibi tarihi konuların yanında edebiyat ve dini alanda da eserler gözlemlenmektedir. Kişisel izlenime yer vermeden ve belgeleme amaçlı çizilen özellikle kentle ilgili görünümüleri, tarihi yapıları ve arkeolojik kalıntıları anlatan görseller ön plana çıkmaktadır. Bununla birlikte 16. ve 17. yüzyıldaki eserlerde gözleme dayalı çizimler için Batı etkilerinin dolaylı yolla da olsa girmeye başladığına yönelik yorumlar bulunmaktadır (Renda, 1980: 25).

Çok Yönlü Kişiliğiyle Fatih Sultan Mehmet (1432-1481)

Henüz 21 yaşında iken İstanbul'un fethi gibi çok önemli bir olayı gerçekleştiren Fatih Sultan Mehmet, kendisini çok yönlü geliştirmiş, yaşının üzerinde olgun davranışlar sergileyen bir padişah'tır. Büyük bir mareşal olmasının yanında, entelektüel bir kişilik olan Fatih'in; hassas bir denge olan hem Doğu hem de Batı ile ilişkileri kuvvetli tutarak özellikle kültürel alanda önemli bir köprü olduğu anlatılmaktadır (Ortaylı, 2009: 71-74). Padişahın saltanatı ve yönettiği topraklar onu yansıttığı için; bu derece dolu bir sultanın yönetiminde de fikirlerinin yansımaları görebiliriz. Fetih'ten sonra karşılaştığı şehri; kültür, sanat, bilim alanında, dünyanın çeşitli yerlerinden davet ettiği bilim insanlarıyla yeniden inşa ettirdiği bilinir. Sultan Mehmet, gelişimleri engelleyen dini taassuplardan uzaklaşıp, minyatür resminin dışına çıkılmasını sağlamıştır (Erkara, 1995: 5).



Şekil 1. Gentile Bellini, *Fatih Portresi*, 1480, 70x52, National Gallery, Londra.

Batılı anlamıyla resimle ilk tanışmamız, Fatih Sultan Mehmet'in Venedikli ressam Gentile Bellini'yi sarayına çağırıp portresini yaptırması ile başlamıştır (Tansuğ 97: 13). Doğu-Batı kültür birliği ile nakkaşlarımızın ilk kez tanıştığı yağlı boya resim türü, Osmanlı da minyatür portreciliğinin başlamasına vesile olmuştur (Renda, 1980: 24). Bu durum, imparatorluğun sonuna kadar devam etmiştir (Çağlayan, 1995: 3). Fatih döneminin ünlü nakkaşı Sinan Bey'in Venedik'te aldığı resim eğitimi neticesinde yaptığı; "Gül Koklayan Fatih" resmi, minyatür resmi için yeni bir bakış açısı sağlamıştır (Ersoy, 1998: 12).



Şekil 2. Nakkaş Sinan Bey, *Gül Koklayan Fatih*, 15.yy. İstanbul, TSM.

Fatih döneminde Batılı anlamda sanata yaklaşım, ondan sonra gelen oğlu II. Beyazıd'ın saltanatı devrinde, dini taassubun yükselişi sebebiyle eski üslubuna geri dönerek doğuya yönelmiştir (Erkara, 1995: 9). II. Beyazıd sofu bir padişaktır (Ortaylı, 2009: 71). Ortaylı ve Şengör'ün deyimleriyle “*Kendisi resim sevmiyordur. Hatta saraydan, öncesinde yapılmış babasının resmini bile çıkarttırmıştır. Fakat bazı şeyleri de koruduğu da bilinir. Bunlardan biri Çin porselenleri koleksiyonudur ve kütüphaneden kitap atturmamıştır*” (Altaylı, 2016). Aynı zamanda günümüze kadar ulaşmış en eski minyatürlü el yazması kitaplar II. Beyazıd döneminden kalmadır (Kuban, 2021: 180).

Babası II. Beyazıd yolundan ilerleyen oğlu, Yavuz Sultan Selim'in İran seferleri dönüşü ganimet olarak sanatçılar ve önemli eserleri beraberinde getirdiği bilinmektedir (Kuban, 2010: 200). Getirilen bu ressamlarla birlikte II. Beyazıd ve Yavuz Sultan Selim devrinde minyatür alanında yeni bir Türk üslubunun oluşmaya başladığı söylenebilir (Kuban, 2021: 181). Türk resmi gelişimine devam etmektedir; yalnızca Fatih döneminde yüzünü hem Batıya hem Doğuya dönmüşken, ondan sonra uzun bir dönem Doğuya yönelmiş görünmektedir.

Kanuni Sultan Süleyman dönemi, imparatorluğun bilim, sanat ve edebiyat alanında parladığı ve gücünü tüm dünyaya kabul ettirdiği bir dönem olarak kabul edilmektedir. Padişah, bilim adamları ve sanatçıları destekler. Minyatür de en parlak dönemindedir (Çağlayan, 1995). Dönemin en ünlü nakkaşı, çok yönlülüğü ile de tanınan Matrakçı Nasuh'tur. Minyatürlerinde manzaraları konu edinir. Ersoy'a göre onlar akılcı ve inşacı bir biçimlendirme mantığına göre düzenlenmiş resimlerdir. Yine aynı dönemde portrelerle uğraşan Nigari takma adlı Haydar Reis; uyumlu yumuşak renkleriyle Nakkaş Osman ve Hz. Muhammet'in hayatının anlatıldığı Siyer-i Nebi adlı eserin resimlerini yapan Lütfü Abdullah adı duyulan nakkaşlardır (Ersoy, 1998: 12).



Şekil 3. Matrakçı Nasuh, *Halep*, Menazil-i Seferi Irakeyn, , 16. yy

II. Selim ve III. Murat'ın sanat hamiliğini yaptığı 16.yüzyılın ikinci yarısı; Türk minyatürünün, tesiri altında kaldığı dış kaynaklardan uzaklaşarak özgünlüğünü yakaladığı bir dönem olmuştur. *“Padişahların sosyal faaliyetlerini, avlanmalarını, orduların zaferlerini anlatan Şehname türü eserler ve önemli seferleri anlatan, resimlerle belgelenen tarihsel yazmalar başta gelen eserlerdir. İslam okullarında rastlanmayan topoğrafik anlayışla, gerçekçi yaklaşımla konu ve doğayı ele alarak, kendilerine özgü bir üslup geliştirmişlerdir”* (Çağlayan, 1995). Kanuni döneminden I. Ahmet döneminin sonuna kadar yaklaşık yüz yıllık periyotta minyatür, İran etkisinden uzaklaşarak, kendi yolunu çizer (Kuban, 2021: 181). 15. ve 16. yüzyıl boyunca devam eden topoğrafik resmin yalın ve şematik geometrisiyle devam eden Osmanlı minyatürü, değişim sürecine girerken mafsallanan bir yapıyla Batının Barok ve devamında gelen Rokoko üslupları ile yeni bir yola girmiştir (Tansuğ 1997: 13). *“Osmanlı kültür ortamı Batının Barok ve Rokoko üsluplarını ardı ardına değil, eşzamanlı olarak kabul eder”* (Kuban, 2010: 236).



Şekil 4. Nigârî, *Şehzade Selim Hedefe Ok Atarken*. Albümden. (1561-1562) (TSMK, H., nr. 2134, vr. 2b-3a)

Tansuğ'un tabiriyle *“Batılılaşma sürecinin Türk sanatına dıştan empoze edilmiş olduğu anlamına gelebilecek hiçbir yaklaşım bizim açımızdan geçerli değildir. 15-18 yüzyıllar arasında hazırlığı tamamlanmış değişim temelleri, üzerinde yeni bir etkilerinin inşa edilebileceği ortamları oluşturmuştur”* (1997: 15). 17. Yüzyıl başlarına kadar topoğrafik resimleme yöntemi gözlemlenmektedir. Nakkaş Nakşî ile birlikte de Batı'nın yıllardır kullandığı fakat Osmanlı sanatı için yeni olan üç boyutlu resimlemenin ipuçları ile karşılaşmaktayız (Renda, 1980: 32). Nakşî'nin Gazanfer Ağa Medresesi isimli eserinde üst kısımda bulunan kapılarda derinlik yaratmak için perspektif kullanılmış ve tonlama yapılmıştır.



Şekil 5. Nakkaş Nakşî, *Gazanfer Ağa Medresesi*, Divan-ı Nadiri 1618-22

“Osmanlı sanatında gelişme sürecine bağlı oluşum farklarının özgün konumu irdelenmediği sürece, Batının biçimsel ve teknik etkilerine uyum süreçleri de yeterince kavranamaz.” (Tansuğ, 97: 14). Minyatür sanatımızda 16. ve 18. yüzyıllar arası dönemin klasikten uzaklaşarak dekoratif öğelere ve abartıya yöneldiği görülür. Devamında gelen ve 18. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan Lale Devrinin de bu yaklaşım doğrultusunda devam ettiği görülmektedir (Tansuğ, 97: 14).

Bakış Açılarının Değiştiği Bir Dönem: Lale Devri

III. Murat döneminde sanat alanında Osmanlı Klasizmi dorukları yaşanırken Lale Devri'nde 17. yüzyıla kadar yaşadığı tüm etkilerden uzak kendi çizgisine yöneldiği yenilik çabaları gözlemlenir. III. Ahmet, III. Mustafa ve III. Selim söz konusu dönemin padişahlarıdır. Tansuğ'un deyişiyle “İlginç bir biçimde üçüncü padişahların isimlerine bağlı olan bu gelişme, simgesel olarak düz ve yalın bir figür şemasından hacimsel bir kitle olarak biçimlendirilen bir figür plastiğine ulaşmanın çarpıcı serüveni olarak nitelenebilir” (1997: 15).

Osmanlıda yükselme devri sonuna kadar, gerek savaşlar, gerekse ticari yollar ile Batıyla karşılıklı alışveriş, doğal süreç içerisinde kültürel aktarımı oluşturmuş olsa da bu konuda bilinçli bir yaklaşım 18. yüzyılda görülmeye başlar (Renda, 1980: 79). 1699 Viyana Kuşatması'nın Osmanlıda askeri alanda gerilemenin başlangıcı olduğu bilinmektedir. “Türklerin Avrupa'da olup bitenlerle ilişkileri politik ve ekonomik alanda artmaya yüz tutmuştur” (Kuban 2010: 235). Yaşanan bu ilk başarısızlığın etkilerini yakından hisseden, Lale Devri olmuştur. Lale Devri'nde bilinçli olarak başlayan Batı'dan aktarım, aralar verse de yüz yıl boyunca devam ettiği bilinir (Renda, 1980: 80). Lale Devri padişahı III. Ahmet'tir. 1720 yılında Paris'e ilk defa elçi olarak Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'yi göndermiştir. Mehmet Efendi, orada bulunduğu sürede; sarayları,

bahçeleri, törenleri, yaşantıyı inceleme fırsatı bulurken aynı zamanda da temsil ettiği Osmanlı kültürünü tanıtır (Erkara, 1995: 12).

Mehmet Efendi, Batıya açılan ilk önemli pencere olarak aktarılan bu gezidönüşünde edindiği tecrübeleri bir kitap haline getirip anlatmıştır. Osmanlı sarayı başta olmak üzere, farklı gelen bu kültüre özentinin yankıları hızla gözlemlenmeye başlamıştır (Erkara, 1995: 12). Fransa ve diğer ülkelerden çağrılan sanatçılar Avrupa modasında yeni biçim ve düzenlemeleri, şaşılacak derecede hızlı bir şekilde, başta İstanbul olmak üzere tüm imparatorluğa uygulamışlardır (Kuban 2010: 235). Batıdaki yaşam ve eğlence Lale Devriyle beraber benimsenmeye başlamış görülmektedir (Ersoy 1998: 13).

Bu etkileşimlerin tek taraflı olduğu söylenemez. Avrupa ile politik ve ekonomik ilişkiler artarak devam etmesinin yanında Batılı sanatçıların da Doğu kültürünün cazibesine kapılması gözlemlenir. *“XVII. y.y. başında başlangıçta merak ve macera için Türkiye'ye gelen ressamı, yabancı elçilerin beraberlerinde getirdikleri ressamı izlemiştir. Bunlar Türkiye ile ilgili izlenimlerini ve görüntüleri belgelemek amacıyla yapmışlardır”* (Ersoy 1998: 13). Yüzlerce yıllık geçmişiyle medeniyetler başkenti olan İstanbul, hem tarihi güzellikleri, hem de manzaraları ile sanatçıların ilgisini çekerek Osmanlı topraklarına yönlendirir. Batılı sanatçılar arasında buraları görmek ve resmetmek moda haline gelir. Batı sanatında da güçlü bir yer edinmeye başlar. Gravürlerden taval resmine örnekleri ilgiyi artırır. Gelip göremeyen sanatçıların bile, hayali resimlerine konu olur (Ersoy 1998: 13). İstanbul'a gelen elçiler Osmanlıyı ülkelerinde tanıtabilmek amacıyla beraberlerinde edipler, âlimler ve ressamlarda getirmeye başlarlar. Arkeolojiye ve antikiteye duyulan ilgi her geçen gün artmaktadır (Erkara, 1995: 12). Bu dönemle birlikte İstanbul'a gelip, yabancı gözü ile Dersaadet manzaraları ve Osmanlı kıyafetlerini resmeden Batılı sanatçılar; Levni ve Buhari gibi nakkaşlarımızın resimlerini etkilemiştir. Fakat ne derece etkilenseler de bu köklü bir değişikliğe sebep olamaz (Renda, 1980: 82).

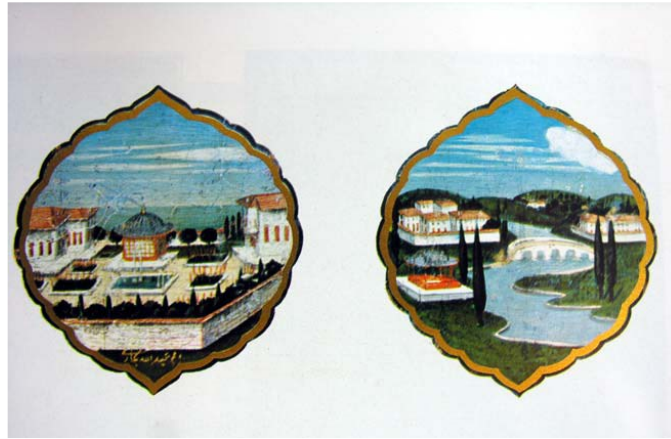


Şekil 6. Levni, *Saz Heyeti*, Surname-i Vehbi, 18.yy.

18.yy ile birlikte Türk resminde Batıya doğru yöneliş görülmektedir. Levni resimleri imza görülen ilk minyatürlerdir. III. Ahmet döneminde yaptığı sünnet düğünleri ve eğlence yaşamını aktardığı minyatürlerinde canlı renkler yer yer daha koyu kullanılarak gölge etkisi bırakılmaktadır. Batı etkisi hissedilen bu resimlerde kısa dik çizgiler yerine zikzak ve helezon kompozisyonlar da görülür (Ersoy 1998: 12).

18. yy, sanat adına yeni bir dönemin başlangıcıdır. Toplumlararası ilişkilerin bilim ve sanat ortamına desteği pek tabii ki önce saray çevresinde ortaya çıkar. Lale Devrinde saraya gelen pek çok Batı kaynaklı eşyalar ve kitaplar saray nakkaşlarını farklı denemelere yönlendirmiştir. Yeni konulara yer verme bu dönemde başlar. “*Albümlerde toplanan tek yaprak halindeki kır sahneleri, kıyafet ve çiçek resimleri kadın ve erkek portreleri tarih konulu minyatürlerin yerini alır*” (Renda, 1980: 32). Yeni biçim ve denemeler denense de gözlemlenen en belirgin değişiklik üçüncü boyutun bilinçli olarak resimlere girmesidir. Yeni gözlemlenen değişiklik mekân duyarlılığıdır. Bu sayedenakkaşlar özellikle doğa resimlerinde derinlik etkisini yakalamak istemişlerdir. (Renda, 1980: 32, 33).

III. Ahmet dönemi olan Lale Devrinde artmaya başlayan köşk ve kasırlar İstanbul'un silüetini değiştirmeye başlamıştır. Bu dönemin sanatçıları da bu görünümünü belgelemek istemişlerdir. 1728 yılında Abdullah Buhari tarafından cilt kapağında resmedilmiş havuzlu bahçeli kasır resmi, bu değişim ve gelişimi çok net yansıtmaktadır (Renda, 1980: 55). “*Abdullah Buhari'nin iki resmi Türk resminde bilinen en erken tarihli figürsüz manzara kompozisyonlarıdır*” (Renda, 1980: 37).



Şekil 7. Abdullah Buhari, *Bahçeli Köşk*, 1729, İmzalı Lake Cilt Kapağı Topkapı Sarayı Kitaplığı

Resim sadece saray çevresinde olmaktan çıkmış, saray dışındaki ressamlar tarafından da yapıp yaygınlaşmıştır (Renda, 1980: 58). Doğu batı ikilemi Osmanlıda toplumun bütün kurumlarında olduğu gibi resmine de yansımıştır. Ne var ki 19. yy.'ın ilk yarısında geleneksel resmimiz yerini Avrupa anlayışındaki resme bırakmıştır (Renda, 1980: 83).

Türk resmi, 18. Yüzyıl sonuna kadar kaynağını Türk İslam geleneğinden alan kitap resimlerindeki minyatürlerden almıştır. Batılı anlamda resme geçiş yavaş yavaş gerçekleşmiş ve belirgin değişimlere Levni ve Buhari dönemlerinde başladığı görülmüştür. Süreci hızlandıran etkilerin başında şüphesiz 1727 yılında ilk Türk matbaasının kurulması ile el yazması kitapların sonunun gelmesi olmuştur (Ersoy 1998: 12).

Duvarlara Yapılan Yeni Resim Türü

Bilim ya da sanatta olagelen değişiklikler önce saray ve çevresinde kabullenilirdi. Bu nedenle batılı resmin ilk izleri saray nakkaş hanelerindeki minyatürlerde şekillenir. *“Oradan taşraya yayılırdı”* (Renda, 1980: 73). 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra minyatürlerin yerini duvar resimleri almaya başlar. Konuları figürsüz manzaralar, çiçekler ve meyvelerden oluşan natüromortlar, Osmanlı için yeni resim türüdür (Ersoy1998: 12).

Sarayda başlayıp oradan İstanbul'a ardından taşraya geçen bu yeni tekniklerde; Avrupa'dan gelen elçilerin yanlarında getirdikleri ressamın payı büyüktür (Renda, 1980: 59). *“Rumeli'de gerekse Halep Bağdat ve Kahire gibi doğu kentlerinde bugün aynı duvar resmi akımını yansıtan örnekler hala ayakta durmaktadır”* (Renda, 1980: 70).

Sanatçıların çoğunlukla manzara resmine yönelmesine sebep olarak; yeni uygulanan teknik, malzeme ve içeriklerde kendilerini en uygun yansıtabilecekleri ortamı burada bulduklarına bağlanabilir. Öyle ki manzara, padişah portrelerine dahi girmiştir. Bazı resimlerin alt taraflarına şerit şeklinde ayrılarak yerleştirildiği de görülür (Renda, 1980: 73, 38). 19. yüzyılın sonuna kadar, duvar resimlerindeki ortak nokta figürsüz olmalarıdır. Bu tarihle birlikte batılı motif ve teknikler daha yoğun hissedilirken, duvarlarla birlikte tavanlara da resimler yapılmaya başlar. Malzemeleri çoğunlukla yağlıboya, konuları genellikle İstanbul'dur (Renda, 1980: 58, 60).

“Batılılaşma hareketlerine karşı ilk olumsuz tepki III. Osman (1754-1757) tarafından gösterilmiştir” (Renda, 1977, aktaran Erkara, 1995: 13). *“III. Osman kâfir elinden çıkmıştır diye, sarayda birikmiş vazo, mobilya ve tablo gibi kaynağı Batı olan bazı eşyayı parçalatacak kadar bağnazlık göstermiştir”* (Cezar, 1971, aktaran Erkara, 1995: 13). 55 yaşında tahta geçen III. Osman'ın, 3 yıl kadar kısa bir süre tahtta kalmasına rağmen yedi adet sadrazam değiştirmesinin arkasından asabi ve kuşkucu bir sultan söylentilerinin çıkmasına sebep olduğu söylenir (İyiat, 2022: 293).

18. yüzyıl ikinci yarısından itibaren tuval üzerine yapılan yağlıboya padişah portreleri ile Osmanlı'nın tasvir sanatında yeni bir döneme girdiği düşünülür. Bu geçişte Kapıdağlı Konstantin ve Manas Ailesi'nin sarayda yaptığı portreler ilk örnekleri teşkil eder (Mahir, 2005: 82). Resimdeki bu üslup değişiminin geçişinde sanatçılar kâğıt üzerine farklı malzemelerle minyatüre yakın resimler de yaptıkları bilinir. *“I. Mahmud, III.*

Mustafa ve I. Abdulhamid (1774-1789) dönemlerinde eserler veren Refail'inkâğıt üzerine tempera ve yağlıboya tekniğiyle yaptığı tek figür resimleri, Osmanlı minyatür geleneğinin son örnekleri arasında yer alır” (Mahir, 2005: 82). Bu dönemden sonra tahtta uzun kalan sultanlardan; III. Selim, II. Mahmut, Abdülmecid, Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerinde sanatsal faaliyetlerde olumlu gelişmeler göze çarpar.

III. Selim

III. Selim tahta geçtiğinde tarih 1789'u göstermektedir. III. Selim ıslahatlarının arasında kültür ve sanat da bulunmaktadır. Sadece Osmanlı'da değil, Avrupa'da Fransız Devrimi'nin, Amerika'da ise kurulmaya çalışan bir devletin yenilikleri yaşanmaktadır. Dönemi anlamaya çalışırken bunları göz önünde bulundurmak gerekir. I. Abdülhamit ve III. Selim dönemlerine denk gelen 18. yüzyılın ikinci yarısında harem dairesindeki pek çok odaya yapılmış duvar resimlerinde; İstanbul ve Haliç resmedilmiştir (Renda, 1980: 55). III. Selim döneminde duvar resimlerinin imparatorluğa yayıldığı görülür. Bunun en önemli sebeplerinden biri bu dönemde ayan ve eşrafın güç kazanarak hem buldukları bölgede hem de devlet yönetiminde etkili olmaya başlamalarıdır. Onlar da yaşadıkları yerde başkentteki yaşam ve yeni akımları görmek istemektedir (Renda, 1980: 64- 68).

Avrupa tarzı resim sanatının yerleşmesinde padişah portrelerinin büyük rolü olmuştur. Çoğu guvaş veya yağlıboya olan bu portreler artık padişah portrelerinin elyazması kitaplarda veya albümlerde yer almayıp, duvara asılmak üzere yapıldığını gösterir. Bu açıdan III. Selim dönemi padişah portreciliğinde bir dönüm noktası olmuştur. (Açoğlu, Yavaş, 2019: 50)

“Sultan III. Selim poz vererek portresini yaptırmış, kendisinin ve önceki padişahların portrelerinden oluşan Kapıdağlı dizisini hazırlatmıştır. Sözü edilen diziyi gravür olarak çoğaltma isteği, öldürülmesi sebebiyle gerçekleşmemiştir. Bu proje, Sultan II. Mahmud döneminde hayata geçmiş ve Young Albümü'nde basılmıştır” (Kılınç, 2021: 94).



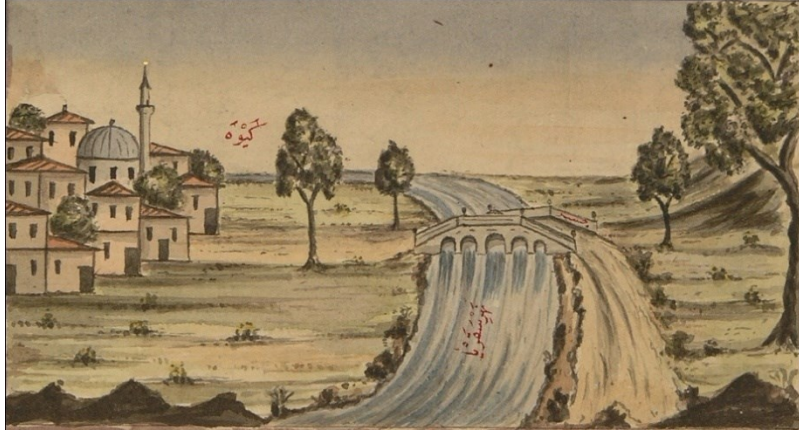
Şekil 8. , Kostantine Kapıdağlı, *Sultan III. Selim Odasında*, 1803, Yağlıboya, 89x110, İstanbul, TSM.

Batılılaşma hareketleri, çağdaşlaşma adına bir sürece yayılır ve başlangıçları olarak tek bir nedenden bahsetmek doğru değildir. Birçok etken bulunur. 1795 yılında batıdaki modellerine uygun olarak eğitime başlayan Mühendishane-i Berri Hümayun; en çok bahsedilenidir. Topçu ve istihkâm subayı yetiştiren bir okul olan bu kurumun “çağdaşlaşma, yenileşme, modernleşme bilincine büyük katkıları olmuştur” (Tansuğ 2008: 11). Askeri amaçla da olsa resim dersinin programlarında yer alması, yeni bir anlayışın oluşmasına vesile olmaktadır. Ders içeriğinde yer alan desen ve perspektif sayesinde Batılı anlamda resme yönelmede önemli bir adım atıldığı görülür (İslimyeli, 1965, aktaran İndirkaş, 2001: 23).

III. Selim'in yolunu takip eden II. Mahmud dikkat çeken siyasi ve askeri reformlara imza attığı gibi kültür-sanat alanında da Batı'ya yönelmeye hızla devam etmektedir. Aynı zamanda Osmanlı'daki ilk kıyafet devrimini gerçekleştirdiği bilinmektedir. Sarık ve kaftanın yerini alan ceket, pantolon ve fesle yaptırdığı çeşitli boylarda portreleri ile bu yeniliği de meşrulaştırmak istediği düşünülür. Yapılan bu eserler “devlet erkânına, yabancılara ve Avrupa başkentlerindeki Osmanlı elçiliklerine de gönderilmiş aynı zamanda devlet dairelerine de astırılmıştır. “II. Mahmud böylelikle resmin gücü ile reformlarını simgelemiş ve gerek yönetici gerekse kumandan olarak gücünü göstermiştir” (Açoğlu ve Yavaş, 2019: 50). Bu, resim sanatının benimsenmesi açısından önemli bir tavidir. Ayrıca bu dönemde Mühendishane-i Berri Hümayun'un öğrenci sayısı artar, öğrenciler Avrupa'ya resim eğitimi almak üzere gönderilir. Aynı tarihlerde Mekteb-i Fünun-u Harbiye'de de resim dersleri başladığı görülür (İslimyeli, 1965, aktaran İndirkaş, 2001: 23).

Yine bu dönemde Sultan tarafından İran'a elçi olarak gönderilen Abdülvahhap Efendi ile birlikte giden Osman Şakir'in yol boyunca konakladıkları kent ve kasabaları

sefaretname de hem yazmış hem de resmetmiş olduğu söylenir. Resimlerde üslup ve teknik bakımdan değişiklikler fark edilir (Renda, 1980: 38).



Şekil 9.Osman Şakir, *Sakarya Nehri, Köprü ve Geyve Kasabası*, Sefaretname-i İran, Millet Yazma Eser Ktp., Ali Emîrî Tarih, No. 822

Resimlerin gelişiminin manzara konusu üzerine ilerlemesi ve yaygınlaşması görülürken figür henüz karşımıza çıkmamaktadır. Çünkü Batı tekniklerinde yapılan bu resimlere figür ekleyebilmek için anatomi bilgisine ihtiyaç vardır. Ressamlarımız bu imkânı, 19.yy ikinci yarısından sonra edinecek ve figürlü resimler yapmaya başlayacaklardır (Renda, 1980: 75).

Bu okullardaki resim derslerinde perspektif, teknik resim ve harita kuralları; askeri amaçlarla programa alınsa da Tanzimat Fermanı'ndan (1839) sonra, serbest“resmin çeşitli tekniklerinin öğretildiği daha geniş bir programa yol açmış, tümü asker olan ilk Türk ressamı bu eğitimle yetişmişlerdir” (Kuban, 2021). Tanzimat ile Batılılaşma hareketlerinin yeni bir boyut kazandığı söylenir. Ardından gelecek olan İslahat Fermanı(1859), I. Meşrutiyet(1876) ve II. Meşrutiyet(1809) Osmanlı'nın diğer reformlarıdır. Bunların amacı devletin içyapısının değişmesi, demokratikleşmesi, yıkılışının önüne geçilmesi ve uluslararası ortamda Avrupa'nın desteğini alması olarak anlatılmaktadır (Papila, 2008: 221). Tanzimat dönemi padişahları sırasıyla Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz, 5. Murat'tır.

II. Mahmut sonrasında oğulları Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz'in de yerli ve yabancı ressamlar tarafından resimleri yapılmaya devam etmiştir. Özellikle Rupen Manas, Sebuhan Manas ve Josef Manas'ın yaptığı resimler Batılı resim üslubu ile boyandıkları görülür. Manas ailesi gibi gayrimüslim Osmanlı sanatçılarının 18.yy'dan itibaren Avrupa eğitimi görmeleri, yabancı dile hâkim olmaları, atölye kurup sergiler açmaları; taval resminin yaygınlaşması ve Batı tarzı resme geçişi kolaylaştırma unsurlarından görülebilir (Küçükhasaköylü, 2015: 81).

Bunun haricinde II. Mahmud devrinde başlayan Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi 1857 yılında Sultan Abdülaziz'in emri ile Paris'te kurulan Mekteb-i Osmanî ile yeni bir boyut kazandığı bilinir. Bu kurumun Paris'e gönderilen öğrencilerin daha iyi, disiplinli ve güvenli bir eğitim ortamı sağlayarak topluma üst düzey bireyler yetiştirmek amacıyla kurulmuş olduğu anlatılmaktadır. Öğrencilerin gördüğü eğitimler arasında resmin de yer aldığı bilinir (Şişman, 1986: 83). Bu öğrencilerimiz arasında asıl adı Ahmet Ali olan Şeker Ahmet Paşa'nın, Gustave Boulanger'in ve Jean-Léon Gérôme'nin; Süleyman Seyyid'in ise Cabanel'in atölyelerinde resim eğitimi alarak 1870'lerde yurda döndükleri bilinir (Tansuğ, 1986: 55).



Şekil 10. Şeker Ahmet Paşa, *Otoportre*, 116x85, İstanbul Resim Heykel Müzesi.

“Saray başressamlık görevine getirilen Avrupalı sanatçıların beğeni toplayan yağlı boya kompozisyonları, Saray'ın minyatür merkezli resim sanatı anlayışında değişime neden olur” (Özyiğit, 2017: 125). Artık ünlü nakkaşların yerini Stanisław Chlebowski, Pierre Désiré Guillemet, İvan Aivazovski, Fausto Zonaro gibi yabancı yağlı boya ressamı almaya başlar (Özyiğit, 2017: 125). Avrupa'ya sanat eğitimine gönderilen öğrenciler, Şeker Ahmet Paşa'nın açtığı ilk resim sergisi (1873) ve Abdülaziz'in baş ressamlarından Guillemet'in eşi ile açtığı ilk özel resim atölyesi (1874) Osmanlı sanat camiasının hareketlenmeye başladığını göstermektedir. Guillemen'in başta Sultan Abdülaziz olmak üzere saraylı kadınları resmettiği bu döneme ait resimleri bulunmaktadır (Özyiğit, 2017: 125, 133).



Şekil 11. Pierre Désiré Guillemet, *Saraylı Kadın*, 1875, 98X79, Pera Müzesi.

“İlk kez 1867 yılında Paris, Londra ve Viyana'ya giden Abdülaziz, 1867 Paris Dünya Fuarına katılmış, sergiler gezmiş ve Avrupa sanatına duyduğu ilgi sonucu, birçok Avrupalı sanatçıyı sarayına davet etmiş, saray koleksiyonları için tablo satın almıştır” (Erkara 1995: 2). Sultan Abdülaziz saraya tablolar satın alarak koleksiyon oluşturan ilk padişahdır (Kılınç, 2011: 89).

19. yüzyılda sarayda çok sayıda yabancı ressam çalışmaktadır. Eserleri milli saraylar koleksiyonunda ve müzelerde olan isimler arasında Aivazowski, Prezios, Chlebowski sayılabilir. Bunlar haricinde Türk ustalar da eserler vermeye devam etmişlerdir (Renda, 1980: 61). *“Ayrıca Liotard, Favray, Hilair, Caraffe, Memling gibi yabancı ressamın saray çevresini etkisi altına almışlardır”* (Ersoy 1998: 13). Batı tarzı resme karşı ilginin saray çevresinde arttığını fark eden ressamın topraklarımıza gelip kendilerine geçim kaynağı aramışlardır. İstanbul, saray çevresi, köşk ve bahçelerin resimlerini yaparak padişaha takdim edip akçelerle ödüllendirilmişlerdir. İtalyan, Çekoslovak, Polonyalı v.s. batıda ustalar kategorisine giremeyen sanatçılar tek bir tablo ile Milli Saraya ait koleksiyona dâhil olmuşlardır (Ersoy 1998: 13).



Şekil 12. Stanisław Chlebowski, *Sultan III. Ahmed Şahinle Avlanırken*, 1873. T.Ü.Y.B., 111 X 189,5 cm. Poznań Ulusal Müzesi.

1864 yılında İstanbul'a gelen Chelebowski'de sultanın sarayında çalışıp Abdülaziz ve ailesinin resimlerini yaptığı bilinir. Konuları arasında Türk ordusunu ve savaş sahneleri de yer almaktadır. Hatta resme karşı ilgisi olduğu bilinen Sultan Abdülazizle birlikte çalışmalar yaptıkları da söylenmektedir. Sultan çizdiği eskizlerle kompozisyon ve resim tavsiyeleri ile müdahalelerde bulunduğu kaynaklarda geçmektedir (Wojcik, 2019: 33).



Şekil 13. Sultan Abdülaziz, *Savaş Sahnesi/ Osmanlı Ordusunun Bir Kaleye Hücumu (taslak)*, Sultan'ın Taslak Albümünden, Kâğıt Üzerine Mürekkep, 16,5 x 24,7 cm, Env. No. MNK III-r.a.-10356, Krakov.

II. Abdülhamit döneminin konumuz olan eğitim, kültür ve sanat alanı incelendiğinde başarılı görünen bir tablo ile karşılaşırız. Padişah hüküm sürdüğü yıllar içerisinde rüştiye ve idadilerde çoğaldığı bilinirken, “*Hukuk, Orman, Ticaret ve ilk Güzeli Sanatlar Okulu girişimleri olumlu sonuçlanmıştır*” (Uzun Aydın, 2013: 7). Tanzimat ile başlayan modernleşme süreci 1. Meşrutiyet ve Kanun-i Esasi ile devam etmektedir. “*Fransızca öğrenmek, piyano çalmak, gezmek ve dans etmek önemli ayrıntılar olarak belirlemektedir. Ayrıca ilk kez sinema, Avrupa'dan sonra İstanbul'da da görülmeye başlar. 1914'te sanat eğitimine yönelik “Darülbeydi-i Osmani” ve ilk konservatuar olan*

“*Darülelhan*” (1916) açılır” (Uzun Aydın, 2013: 7). Tüm bu gelişme - yenileşme çalışmalarının oluşmasında padişahın bu konudaki desteği ve önemsemesi göz ardı edilemez (Uzun Aydın, 2013: 7).

II. Abdülhamit sanata karşı ilgisinin ve ideolojisinin neticesinde neredeyse bütün sanat alanlarında önemli atılımlar gerçekleştirmiş görünmektedir. Usta bir marangoz olmasının dışında, iyi derecede piyano çalması, hat sanatında icazet alması ve resim yapması sanatsal yönünün kuvvetli olduğunun kanıtıdır denilebilir (Yüksel, 2017: 261). Geç devir Osmanlı sanatını değerlendirirken önemli bir konuma sahip görülen sultanın, himayesinin bütün sanatları kapsamasının, siyasi yönü kadar önemsenmesi gerektiği düşünülmektedir. Bununla beraber temsil ettiği imparatorluğun sadece askeri ve siyasi yönünü değil, kültür sanat alanında da Avrupa ile boy ölçüşecek konuma sahip olmasını istediği görülmektedir (Yüksel, 2017: 289).

Ayrıca kendinin ve kendinden önceki padişahların portrelerini yaptırmasıyla birlikte ondan sonra gelen padişahların da bu geleneği sürdürdüğü bilinmektedir (Kılınç, 2021: 81). Sultanın uzun yıllar baş ressamlığını yapmış olan Zonaro, II. Abdülhamid'in en önemli ressamları arasındadır ve Osmanlı dönemine ilişkin yüzlerce resim yaptığı bilinir. Resim çalışmalarını rahat bir şekilde sürdürebilmesi amacıyla sultan tarafından kendisine ev, saray görevlileri ve aylık tahsis edildiği bilinmektedir. Ayrıca sanatçıya sultan tarafından sipariş edilen Osmanlı tarihine ilişkin tablolar ve Bellini'nin Fatih Portresi kopyası bilinen eserler arasındadır (Zonaro, 2008: 161, Yüksel, 2017: 272).



Şekil 14. Gentile Bellini, *Fatih Portresi*, 1480, 70x52, National Gallery, Londra.



Şekil 15. Fausto Zonaro, *Bellini'nin Fatih Portresi'nin Kopyası*, 1910, 99x75, TSMK.



Şekil 168. Fausto Zonaro, *İstanbul'un Alınışı*, T.Ü.Y.B., 74,5 x 100 cm. İstanbul, 1908, Milli Saraylar Koleksiyonu.

1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu, Osmanlı'nın son döneminde resim sanatı adına atılmış en büyük adım olarak değerlendirilebilir. Okulun açılması için sanat ortamı ancak elverişli hale gelmiş görünmektedir. İmparatorluğun ilk ve tek güzel sanatlar okuludur. Osman Hamdi Bey'in, II. Abdülhamit tarafından müdürlüğe tayini ile birlikte resmen kurulmuştur. Okul kuruluncaya kadar güzel sanatlar alanındaki faaliyetlerde askeri okullarda yetişen ressamlarımızın rolü büyüktür. Sanayi-i Nefise ile birlikte sivillerin de resim eğitime erişebileceği ve gelişebileceği bir zemin oluşturulmuştur (Ersoy, 1998: 14).



Şekil 17. Osman Hamdi Bey, *Saçlarını Taratan Kız*, TÜYB, 58 x 39, 1880, Millî Saraylar Resim Koleksiyonu, İstanbul.

Sadrazam İbrahim Ethem Paşa'nın oğlu olan, Osman Hamdi Beyin; Avrupa'da eğitim almış, birçok dil bilen, kültür sanata meraklı, diplomasi bilgisine sahip ve uluslararası camiadaki tanınırlığı sebebiyle de Müze-i Hümayun ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yönetimlerinin kendisine verildiği bilinmektedir (Gençel, 2021: 273). Kendisi aynı zamanda Fransa'da hukuk eğitimi haricinde sanat eğitimi de almış bir ressamdır. “*Osman Hamdi Bey'in resimleri, Batının Doğu'ya bakışının bir Doğulu tarafından içselleştirilmesi olarak görülebilir*” (Papila, 2008: 124). O dönemde Sanayii Nefise sadece erkek öğrencilere eğitim veren bir kurumdur. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra kızların yüksek tahsil görmesi fikri ile kız liselerinde kadın resim öğretmeni ihtiyacı duyulmuştur (Ürekli, 2009: 95). 1914'te Mihri Müşfik Hanım'ın girişimleri ile kurulan İnas Sanayii Nefise Mektebi kadınlara eğitim veren bir kurum olmuştur. V. Mehmed döneminde kurulmuştur. V.Mehmed Reşad, Sultan Vahideddin ve Son Halife Abdülmecid dönemlerinde de kendinden önceki padişahların portrelerini yaptırma geleneği sürdürülmüştür. Bu dönemde Rus ressam Aivazovsky, Avusturyalı ressam Wilhelm Krausz ve Ermeni asıllı Antranik Efendinin eserleri bulunmaktadır (Kılınç, 2021: 93). Sanayi Nefise Mektebi'nin ilk mezunları; Osmanlı'nın son dönemleri ile Cumhuriyet arasındaki geçiş sürecini temsil ederler. Avrupa'da eğitim alıp yurda dönen bu grup 1914 Kuşağı, Çallı Kuşağı ya da Türk İzlenimcileri olarak anılırlar. Grubu oluşturan ressamlar arasında İbrahim Çallı, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Avni Lifij, Feyhaman Duran, Mehmet Ruhi Arel, Sami Yetik ve Ali Sami Boyarvardır (Pehlivan, 2019: 100).

SONUÇ

Türklerin her döneminde resim devam etmiştir. Osmanlı'da saray tarafından destek görüp, sultanların himayesine giren, dönemin resim sanatçıları nakkaşlar; hem dini boyutu ile İslam halifesi konumundaki padişahlara hizmet etmişler, hem de dinden bağımsız, sultanın saltanatını yüceltme görevini üstlenmişlerdir. Osmanlı'da, bilgilendirme ve belgeleme amaçlı yapılan kitap resimleri olan minyatür sanatı, yüzlerce yıl uygulanmaya devam etmiştir. Biraz Doğu kültürünün biraz da İslam geleneklerinin etkisiyle şekillenen bu sanatta; perspektif ve ışık gölgenin olmayışı ayrıca soyutlama ile “öz”e bakış düşüncesi hâkimdir.

İmparatorluk tarihinde, sanat alanındaki ilk önemli adım Fatih Sultan Mehmet döneminde, sultanın kendi portresini, İtalyan sanatçı Gentile Bellini'ye yaptırması ile olmuştur. Batılı tarzda yapılan bu resim, o dönemin nakkaşlarını etkilese de, Fatih döneminin sona etmesi ile minyatür tekrar kendi yoluna dönmüştür.

Gerileme döneminin başlangıcı sayılan Karlofça Anlaşması, Batılılaşma olarak anılan dönemin de başlangıcı olmuştur. Osmanlı'nın bu döneme girmesine neden olan bozulmalar, yüzünü Batıya çevirmesine sebep olmuştur. III. Ahmet döneminde Paris'e giden elçi ile kültürel etkileşim, Abdülhamit döneminde görülmeye başlayan duvar resimleri, III. Selim döneminde açılan Mühendishane-i Berri Hümayun, birbirini tetikler niteliktedir. Askeri alanda üstünlük sağlama isteği ile kurulan askeri okullarda, yine tamamen askeri amaçlı verilen resim dersleri, Nakkaş Nakşî'de ipuçlarını yakaladığımız perspektifin resim sanatımıza girmesini sağlamıştır.

Batılı anlamdaki Türk resim sanatının gelişimi bu dönemden sonra hız kazanır. II. Mahmut döneminde kıyafet reformu, padişahın kendi resmini yaptırıp okullara astırması ve Avrupa'ya öğrenci göndermesi bu gelişmeleri destekler. Ardından Abdülmecid döneminde Batılılaşmanın ilk somut adımı sayılan Tanzimat ve Islahat Fermanları, düzenlemeler, reformlar birbirini takip eder. Kendisi de resim yapan Sultan Abdülaziz'in döneminde, yenilik hareketleri devam ederken açılan okullar ve gayrimüslim ressamların eserlerinin çoğalması, Türk resminde yeni bir üslubun gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. II. Abdülhamit döneminde açılan Sanayii Nefise Mektebi, güzel sanatlar alanında açılan ilk okulumuzdur. Batıyı gözlemleyerek kendine yol bulmaya çalışan Osmanlı'da, sanat alanında birçok olumlu adım gerçekleşmiştir. Kitap resminden tuval resmine; hem konu, hem malzeme, hem de bakış açıları değiştirilerek geçilmiştir. Olumsuz gözlemlenen ise resimsel dönüşümümüzü gerçekleştirirken neredeyse minyatürü yok saymamız olmuştur. Batıdan alınan çağdaş resim sanatının, Türk resmine uyarlanırken yüzlerce yıllık eski üslubunu görmezden gelmesi, kimlik sorununu da beraberinde getirmiştir.

KAYNAKÇA

- Açoğlu, S. & Yavaş, D. (2019). Osmanlı padişah portreciliğinde sultan III. Selim ve sultan II. Mahmud ile değişen gelenek. *Akra Kültür Sanat Ve Edebiyat Dergisi*, 7 (19), 35-52. DOI: 10,31126/akrajournal.558427.
- Altaylı, F. (2016, Ocak 6). TekeTek. 2. Bayezid'in kötü alışkanlıkları nelerdir? (Prof. Dr. İlber Ortaylı) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7q3xu2CpQd8>
- Artut, K. (2013). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*. Anı.
- Cezar, M. (1971) "*Sanatta batıya açılış ve Osman Hamdi*", Türkiye İş Bankası A. Ş. Kültür Yayınları.
- Çağlayan, N. (1995). *XVI. Yüzyıl Osmanlı dönemi minyatür sanatı ve kanuni dönemi minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuh*.(Yüksek Lisans Tezi) Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Duben, İ. (2007). *Türk resmi ve eleştirisi: 1880-1950*. İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Erkara, A.D. (1995). *Osmanlılarda Batılı anlamda resmin gelişim evreleri*(Yüksek Lisans Tezi) Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk resim sanatı : (1950 den 2000 e)*. Bilim Sanat Galerisi.
- Gençel, Ö. (2021). *Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928)*. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gülaçtı, İ. E. (2017). Osmanlı Resim Sanatı ve Propaganda İlişkisi: Padişah Resimleri ve Şişli Atölyesi. *Yıldız Journal of Art and Design*, 4 (1), 29-65. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/yjad/issue/30317/329766>
- Gürtuna, S. (2005). Sanat eğitimi yönünden" Fatih'in çocukluk defteri" üzerine düşünceler. *HAYEF Journal of Education*, 2(1).
- İndirkaş,Z. (2001). *Ana tanrıçalar, Kybele ve çağdaş Türk resmindeki izdüşümleri*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

- İyiat, B. (2022). *Kuruluşundan itibaren kronolojik sırayla Osmanlı tarihi*, 12. Basım. Bizim Büro Basım Evi.
- Kılıç, E. (2008). Teknik ve üslup bakımından 1930'lara kadar Türk Resmi'nde manzara. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (21), 123-141.
- Kılıç, E. (2010). Teknik ve üslup bakımından 1930'lara kadar Türk Resmi'nde manzara . *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0 (21), 123-141. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunigsed/issue/2557/32957>
- Kılınç, Ü. (2021).Osmanlı padişah portrelerine dair bir değerlendirme. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, (20), 81-95.
- Kuban, D. (2010). *Türk ve İslam sanatı üzerine denemeler*. Arkeoloji Ve Sanat.
- Kuban, D. (2021). *Çağlar boyunca Türkiye sanatının anahtarı (6. Baskı)*. Yapı Kredi.
- Küçükhasköylü, N. (2011). Osmanlı sarayında Ermeni ressamalar: Manas ailesi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28(1).
- Küçükhasköylü, S. N. (2015). Osmanlı sarayının portre ressamaları". *Milli Saraylar, Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, S, 14.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı minyatür sanatı*. Kabcacı Yayınevi.
- N Berk., K Özsezgin. (1983). *Cumhuriyet dönemi Türk Resmi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No: 248, Cumhuriyet Dizisi: 11,
- Ortaylı, İ. (2009). *Osmanlıyı yeniden keşfetmek*. Timaş.
- Özyiğit, H. (2017). Pierre Désiré Guillemet'nin ilk özel resim atölyesi ve Osmanlı Devleti'nde sanat eğitime katkısı. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (Busbed)*, 7(14), 125-138.
- Papila, A. (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma döneminde resim sanatının ortaya çıkışı ve Osmanlı kimliğinin resimsel anlatımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (1), 117-134. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatvetasarim/issue/20666/220458>

- Pehlivan, B. (2019). "1914 kuşağı" sanatçılarının resimlerinde İstanbul izleği (teması) . *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, In Memeory of Ahmet Yakupoğlu City, Art and Desing Special Issue, 100-118.
- Renda G. (1977), "*Batılılaşma döneminde Türk resim sanatı*", Hacettepe Üniversitesi Yayınları C.17, Doçentlik Tezi, Ankara
- Renda, G., Erol, T. (1980).*Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi*, I. Tıglat.
- Sürbahan, N. (2002). *19. yüzyıl Osmanlı Sarayında ressam Manas Ailesi*,(Yüksek Lisans Tezi)Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Şişman, A. (1986). Mekteb-i Osmanî (1857-1864). *Osmanlı Araştırmaları*, 5(05).83-160.
- Tanilli, S. (2001). *Uygarlık tarihi (6. Basım)*. Adam.(İlk Basım 1981).
- Tansuğ, S. (1997a). *Çağdaş Türk Sanatı'na temel yaklaşımlar*. Bilgi.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. Remzi.
- Uzun Aydın, D. (2013). Osmanlı'nın son döneminde eğitim, kültür ve sanat hayatına genel bir bakış. *İstanbul Journal Of SocialSciencesSummer: 4*
- Ürekli, F. (2009). *İslam Ansiklopedisi cilt 36, Sanayi-İ Nefise Mektebi* . Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Wojcik, A. (2019). Stanisław Chlebowski, Sultan Abdülaziz'in sarayında. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, (17), 33-51.
- Yılmaz, Y. (2015). Osmanlıların Kuruluşuna Dair İkilemler. *Journal of HistoryandFuture*, 1(1), 8-38.
- Yüksel, A. E. (2017). Sultan II. Abdülhâmid'in sanat hâmiligi. *Sanat Tarihi Dergisi*, 26(2), 261-293.DOI: 10,29135/std.297623
- <https://abdullahabdurrahman.wordpress.com/2020/11/26/nakkas-sinan-bey-alintidir/>
- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Gentile_Bellini_003.jpg

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Şekil 1. <https://www.haberturk.com/bu-tablolari-kim-satti-2725270>, Erişim Tarihi:15.05.2022
- Şekil 2. https://tr.wikipedia.org/wiki/Nakka%C5%9F_Sinan_Bey, Erişim Tarihi:15.05.2022.
- Şekil 3. Bağcı S.,Çağman F., Renda G. -Tanındı Z., Osmanlı Resim Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, (2006), s. 77.
- Şekil 4. <https://istanbultarihi.ist/275-istanbul-sarayinin-resim-hazinesinden-osmanli-sanatinda-miniyatur>, Erişim Tarihi:09.12.2022.
- Şekil5 https://www.wikiwand.com/tr/Gazanfer_A%C4%9Fa_Medresesi, Erişim Tarihi:15.05.2022.
- Şekil 6. https://tr.wikipedia.org/wiki/Levni#/media/Dosya:Surname_17b.jpg, Erişim Tarihi:15.05.2022.
- Şekil 7. Kılıç, E. (2008). Teknik ve üslup bakımından 1930'lara kadar Türk resminde manzara. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (21), 123-141.
- Şekil 8. https://tr.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Kap%C4%B1da%C4%9Fl%C4%B1, Erişim Tarihi:15.05.2022.
- Şekil 9. Efendi, O. Ş. (2018). Musavver sefaretnâme-i İran. resimli İran sefâretnâmesi. Millet Yazma Eser Ktp., Ali Emîrî Tarih, No. 822
- Şekil 10. https://tr.wikipedia.org/wiki/Şeker_Ahmet_Paşa, <http://www.antikalar.com/seker-ahmet-pasa> Erişim Tarihi: 28.10.2022.
- Şekil11. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Pierre_Désiré_Guillemet_-_Portrait_of_a_Lady_of_the_Court_Playing_the_Tambourine_-_Google_Art_Project.jpg
Erişim Tarihi: 28.10.2022.
- Şekil12. <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/chlebowskiinin-sultani/1274> Erişim Tarihi: 09.12.2022.
- Şekil13. Kaya, G. S. "Sultan Abdülaziz ve döneminin resim sanatı". *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi* (2019): 77-101

Şekil14. https://tr.wikipedia.org/wiki/Fatih_Sultan_Mehmet%27in_Portresi Erişim Tarihi:
28.10.2022.

Şekil15. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-z/zonaro-fausto/fausto-zonaro-fatih-sultan-mehmet-portresi/> Erişim Tarihi: 28.10.2022.

Şekil16. www.peramuzesi.org.tr/blog/zamaninin-tanigi-fausto-zonaro/1568. Erişim Tarihi:
24.10.2022.

Şekil17. <https://www.pivada.com/osman-hamdi-bey-saclarini-taratan-kiz-1880> Erişim Tarihi:
09.12.2022.

Alibey TOPAL

Yüksek Lisans Öğrencisi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Bilimleri
Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

alibeytopal@outlook.com / 0000-0001-8149-7300

**Sanata Disiplinlerarası Bakış: Jean Dubuffet ve Rene Magritte'in Wittgenstein ve
Popper Felsefesi ile İlişkiseliliği**

Özet

Bu çalışmada paradigmatik değişimler sonucu ortaya çıkan yaklaşımlardan modernizm, postmodernizm ve bu yaklaşımların sanata kazandırdığı yeni olgular göz önünde bulundurularak, Rene Magritte ve Jean Dubuffet'in eserleri estetiğin konusu kapsamına giren güzel ve çirkin kavramları, modern düşünce biçimlerini ortaya çıkaran felsefi devinimlerle birlikte incelenmiştir. Ludwig Wittgenstein'in dil felsefesi çerçevesinde Rene Magritte'in sanat yapıtlarındaki imgelem gücü "The Treachery of Images (İmgelerin İhaneti)" tablosu özelinde değerlendirilirken, bilim felsefesine yanlışlanabilirlik ilkesiyle yeni bir ivme kazandıran ve bilimin gerçeğe yanlışların ayıklanması yoluyla yaklaşacağını öne süren pozitivist filozof Karl Popper'in ilkeleri özelinde "Bidon l'Esroufe (Soytarı Kutu)" tablosu irdelenmiştir. Wittgenstein ve Popper'in felsefeleri, 20. yüzyılda ortaya çıkan ve dil felsefesi ile bilim felsefesi alanlarında önemli etkiler bırakan düşünce yapılarıdır. Benzer şekilde Magritte'in *İmgelerin İhaneti* tablosu ile Dubuffet'in *Soytarı Kutu* tablosu da birbirine yakın dönemlerde ortaya çıkan ancak dönemseller olarak farklı biçimlendirme anlayışlarını temsil eden eserlerdir. Araştırmada iki eser arasındaki izleksellik, temel estetik kuramlar göz önünde bulundurularak güzel ve çirkin kavramları dahilinde tartışılmıştır. Betimsel içerik analizi yönteminin kullanıldığı çalışma, ilişkisel tarama modelinde nitel bir araştırmadır. Örneklemeye alınan eserler amaçlı eleman örneklemeye yöntemi ile evrenden örneklemeye seçilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Jean Dubuffet, Rene Magritte, İmgelerin İhaneti, Sanat Felsefesi, Ludwig Wittgenstein, Karl Popper

An Interdisciplinary Perspective on Art: The Relation of Jean Dubuffet and Rene Magritte to the Philosophy of Wittgenstein and Popper

Abstract

In this study, the works of Rene Magritte and Jean Dubuffet, which are among the approaches that emerged as a result of paradigmatic changes, modernism, postmodernism, and the new phenomena brought by these approaches to art, are examined together with the philosophical movements that reveal the concepts of beauty and ugly, which are within the scope of aesthetics. In the framework of Ludwig Wittgenstein's philosophy of language, the power of imagination in Rene Magritte's works of art is evaluated in the context of the painting "The Treachery of Images", while the positivist philosopher Karl Popper, who gave a new impetus to the philosophy of science with the principle of falsifiability and claimed that science would approach the truth through the elimination of errors. In particular, the painting "Bidon l'Esbroufe (The Jester Box)" has been examined in terms of the principles of of. The philosophies of Wittgenstein and Popper are the structures of thought that emerged in the 20th century and left significant effects on the philosophy of language and philosophy of science. Similarly, Magritte's The Betrayal of Images and Dubuffet's Jester Box are works that emerged in close periods but represent periodically different understandings of shaping. In the research, the thematicity between the two works is discussed within the concepts of beauty and ugly, taking into account the basic aesthetic theories. The study, in which the descriptive content analysis method was used, is qualitative research in the relational screening model. Sampling was chosen from the universe with the purposeful element sampling method of the samples taken.

Keywords: Jean Dubuffet, Rene Magritte, Betrayal of Images, Philosophy of Art, Ludwig Wittgenstein, Karl Popper

Giriş

Kültürel farklar, sosyolojik yapı ve bilimsel alanda yaşanan gelişmelerin her birinin birbiri ile ilişkisel olduğu bilinmektedir. Gözleme dayanan soyut ve somut ilişkiler kapsamında sanatın da bu bağlamlardan etkilendiği görülmektedir. Bu çalışmada birbirine yakın dönemlerde ortaya çıkmış olan "The Treachery of Images (İmgelerin İhaneti)" ve "Bidon l'Esbroufe (Soytarı Kutu)" eserleri odak alınarak iki farklı düşünsel bakış açısı ile irdelenmektedir. Bununla birlikte çalışmada ele alınan göstergeler üzerinden güzel ve çirkin kavramlarının yansımaları analiz edilmektedir. Analiz sonucunda eserlerin paradigmatic değişimler bağlamında plastik, tematik, düşünsel farkları ve benzerliklerinden devinimsel bir yargıya ulaşılmak hedeflenmektedir.

Sanat tarihsel ilerleme bağlamında farklı dönemlerde farklı disiplinlerle etkileşim halinde olmuş, bu etkileşim sanatın biçimsel ve içerik olarak değişiminde önemli rol oynamıştır. Bu değişime sebep olan etkenlerin ne olduğu farklı literatür araştırmalarında sanat, sanatçı, toplum, kültür gibi pek çok alanda incelenmiştir. Bu çalışmada felsefe ilkeleri ve getirdiği düşünsel yapılardan kaynaklı değişimler ele alınarak aynı dönemde yapılmış iki sanat eseri arasındaki farkın dönemsel değişimler ile bağlantılı olduğu kabul edilerek karşılıklı incelenmektedir. Bu doğrultuda, geçmişten günümüze farklı tarihsel koşullarda ortaya çıkan paradigmalardan düşünsel temeline açıklık getirilmesi amaçlanmaktadır.

1. Estetiğin Ortaya Çıkışı ve Güzel-Çirkin Kavramlarının Sanat Felsefesindeki Yeri

Maddesel veya soyut evrendeki özdeklerin her biri sanata tema olabilir. Figüratif, dışavurumcu, sürrealist gibi pek çok sanat hareketinin ortaya çıkmasına neden olan durum, düşünce çeşitliliği ve tema alınacak özdeklerin çeşitliliğidir. Kronolojik olarak bakıldığında sanat eserlerinde toplumun ya da insanın etkilendiği kavramlar ve olgular olduğu görülmektedir. Mezopotamya'dan Mısır medeniyetlerine, Antik Roma'dan Avrupa feodalizmine ve günümüze kadar sanat eserlerinde farklı dönemlerde büyük değişimler yaşanmıştır. Antik Mısır medeniyetinde simetrik formlar yaygınken, Roma'da kusursuz gerçeği yakalamaya çalışan heykeller üretilmiştir. Hiyerarşik toplumlarda burjuva ailelerini konu alan sanat ilerleyen zamanlarda yerini halkın gündelik yaşamı ve üst sınıfın eleştirisi konulu üretimlere bırakmıştır (Farthing, 2017, s.9).

Değişen paradigmlar eşliğinde sanattaki bu devinim felsefi alanda da yeni düşüncelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Alexander Baumgarten (1714-1762) estetiği bir bilim haline getirip, güzel, iyi, çirkin, kötü gibi kavramlar üzerinden değerler yaratırken, Immanuel Kant (1724-1804) bu kavramları sanat felsefesi adı altında incelemiştir ve Baumgarten estetiğinin sınırlandırılması gerektiğini önermiştir. Estetik güzelliği soyut olarak tanımlayarak somut yargılar ve değerler ortaya çıkarırken sanat felsefesi daha çok sanatın ontolojik irdelemesi ile ilgilenmektedir. Sanatçıya bazı dikteler vererek güzeli elde etme çabası estetiğin dahilindeki kavramlarla incelenebilir fakat sanat felsefesi sanatçıya dikte vermekten ziyade değişimleri veya benzerlikleri nedensellik ilkesine göre araştırmaktadır (Aytekin & Altındağ, 2020).

Günümüze kadar gelişen teknoloji, evrendeki özdeklerin keşfedilerek artmasına olanak sağlarken aslında sanatta da olası temaları gün yüzüne çıkarmaktadır. Özellikle 20. yüzyılda ortaya çıkan sanat akımları ve sanatçılar gelenekleri yıkmış, yeni arayışlar içinde olmuşlardır. Geleneksel sanatta güzellik arayışı ana tema olurken 20. yüzyıl sanatında konu ve üslup çeşitlenmiş, farklı arayışlar farklı biçimlendirme anlayışlarının temelini oluşturmuştur. Bu bağlamda sanatın nesnellikten uzaklaşıp öznelliğe döndüğü söylenebilir. Geleneksel sanattaki kuralcı anlayış yıkılarak tüm olgular, kavramlar, nesnelere ve bunlar gibi dünyaya ait her şeyin sanatta bir yaratı olabileceği görülmüştür; Marcel Duchamp'ın bir pisuarı sanat nesnesine dönüştürmesi bunun önemli örneklerinden biridir. Bu düşünce sanatta keskin bir değişim yaşanacağını da göstergesi olmuştur. Bunun yanı sıra Jackson Pollock'un tuvale boya akıtarak yaptığı çalışmalar tamamen biçimsel arayışlardan ortaya çıkan amaçlardır. Buradan Duchamp ve Pollock örneğinde görüldüğü gibi pisuarın sanat eseri olabilmesi ve dışavurumcu anlayışla yapılmış rastgele boya akıtma tekniğinin, geleneksel sanatta rastlanmayan eylemler ve 20. yüzyıla ait düşüncenin ürünü oldukları görülebilir. Claude Monet, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, Marcel Duchamp gibi isimler olağan dışı yapıtlarıyla sanat tarihinde yerlerini almışlardır ve bu gelenekten kopuş dönemi ile estetikte ve sanat felsefesinde yeni sorular ortaya çıkarak yeni cevaplara ulaşılmıştır. Yiğit'e göre;

“Estetik sadece güzel kavramını değil ayrıca iyi, kötü, yüce, bayağı gibi duyumsanabilen tüm kavramları incelemektedir. Güzelin dışındaki, özellikle çirkin, kötü, aşığı, bayağı vb. kavramların, estetik biliminin kapsamına girmesi, söz konusu kavramların da bir estetiğinin olabileceği Emmanuel Kant, Karl Rosenkranz, Max Schasler, Robert Edouard Von Hartmann gibi isimlerin çalışmaları ve fikirleri ile mümkün olmuştur” (2019, s.592).

Sanatın geçmişteki dönemlerde değişime uğramasına estetik düşünce bağlamında bakıldığında felsefe ile paralel gelişim gösterdiği söylenebilir. Antik dönem felsefeciler mutlak bilginin doğruluğunu kabul etse de 20. yüzyılda bu düşünceler farklı yargılara ulaşma amacıyla sorgulanmıştır. Bilimsel gelişmeler ile birlikte katı sınırları geçersiz kılarak mutlak bilginin olanaksız olabileceğini gösteren felsefeye değin modern düşünceler ortaya çıkmıştır. Bilimsel veriler ışığında yaşanan gelişmeler bazı düşünürlerin bilgiyi ulaşılmaz olarak değerlendirmelerine sebep olmuştur. Alikılıç'a göre (2021, s.55); “modern bilimin çıktılarının kişisel politik tercihler için kullanılması, modern bilimde teori ve gerçekler arasında uçurumların olduğunun fark edilmesi, modern bilimin metafiziği tümünden reddetmesi ve fazla somutlaştırılması, duyguların varlığının reddedilmesi postmodernizmin ve dolayısı ile postpozitivizmin ortaya çıkması ve gelişmesine aracılık etmiştir” (Alikılıç, 2021, s.55). Bu bağlamda felsefede ortaya çıkan yeni açılımlara dikkat çekmek gerekmektedir.

Felsefenin bir bakıma var olmuş olan ve yaşanılmış olan şeylerin ayrıntılı bir değerlendirmesinden ortaya çıkan düşünceleri kapsadığı söylenebilir. Felsefede estetik kavramının oluşması ve bazı sanatçıların felsefi düşünceleri ekol edinmesi, sanat ve felsefe ilişkisinde önemli bir yere sahiptir. Sanatın yaratım ve var olma sürecinde sanat ve felsefenin somut anlamda birbirlerinden etkilendiği görülmektedir. Rene Magritte'in sanatı ve Ludwig Wittgenstein'in felsefesi bu etkileşimin literatürdeki önemli örneklerindedir.

2. Ludwig Wittgenstein ve Dil Felsefesi

Wittgenstein 20. yüzyılın önemli filozoflarından biri olarak dil felsefesi üzerine düşünmektedir. Bu ekolde çalışan Wittgenstein'in yaşadığı yüzyılın önde gelen düşünürlerinden olduğu ve bahsi geçen filozofun tarihteki statüsü tartışmalara konu olmaktadır fakat yaptığı çalışmalarla literatüre kazandırdığı bilgiler göz önünde bulundurulursa dil felsefesi üzerine gerçekleştirmiş olduğu çalışmaları, 20. yüzyıl düşünce yapısı içerisinde önemli bir yere sahiptir ve bu araştırma kapsamında da önemini korumaktadır.

Felsefe tarihinde birçok filozof pek çok teori ile geçmişin düşünsel altyapısını şekillendirmiştir. Wittgenstein da felsefe literatürüne katkı sağlayan filozoflardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ali Utku *Ludwig Wittgenstein: Erken Döneminde Dilin Sınırları* (2014) kitabında; Wittgenstein'in dil felsefesinin Kant'ın düşünce felsefesi ile benzerlikleri bulunduğundan ve Kant'ın düşünceye bir sınır getirmenin gerekli olduğu düşüncesinden söz etmektedir. Wittgenstein da dile ve söyleyebilmeye bir sınır getirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Wittgenstein'in düşünce biçimini Kant'tan ayıran sınır ise Kant'ın bilgiyi bilimsel bir temelde değerlendirmesi, Wittgenstein'in ise dil felsefesi üzerine düşüncelerinin daha çok mistik bilimsel olmasıdır (Utku, 2014, s.18).

Wittgenstein felsefesi iki dönemden oluşur; bunlardan birincisi 1918'de yazdığı *Tractatus* ile başlayan dönem ve ikinci olarak ise 1945'te oluşturduğu *Felsefi Soruşturmalar* dönemidir. İlk döneminde yayınladığı *Tractatus* kitabı Wittgenstein'in dil felsefesine yönelik düşüncelerini yazdığı maddelerden oluşan bir içeriğe sahiptir. Kitabın ilk maddesi "Dünya olduğu gibi olan her şeydir" ve ikinci maddede şöyle devam etmektedir: "Dünya olguların toplamıdır, şeylerin değil" (Wittgenstein, 2009, s.5). Bu maddelerden Wittgenstein'in dünya yapısına dair önermeleri olduğu görülmektedir. *Tractatus* döneminde dile sınır getirmeyi savunduğu ve aslında böylelikle felsefeye de sınır getirmek istediği bilinmektedir. Bu sınır çizme eğilimi dünya yapısının gözle görüldüğü kadar olması veya dil ile söylenebildiği kadarı ile ilgili olduğu çıkarımı yapılabilir. Buna ilişkin Utku (2014, s.34); "bu dünya her türlü metafizik, mistik, anlamsız, söylenemeyen şeylerden arındırılmış kupkuru bir dünyadır" söyleminde bulunmuştur. Bu yargının aslında Wittgenstein'in dil felsefesinde ortaya koyduğu tekniği desteklemek amacı ile yapılan bir temizlik olarak tanımlanabileceği ifade edilmiştir. Fakat bu sadeleştirmenin Wittgenstein'in metafizik ve mistisizmi reddettiği anlamına gelmediği belirtilmektedir (Utku, 2014, s.34). Wittgenstein *Tractatus* kitabında 5.6 (2009); "Dilimin sınırları dünyamın, sınırlarına işaret eder." sözü ile dil ve dünya arasında kurduğu ilişkiyi tanımlamaktadır (Wittgenstein, 2009, s.68). Dil ile dünya arasındaki bağlamın birbirinden ayrı düşünülmemeyeceği ve kelime, cümle vb. dile yansıyan her şeyin ancak dünyadaki olgular kadar olabileceği çıkarımı yapılabilir. Bu söylemlerden Wittgenstein'in dile sınırlama getirdiği de anlaşılmaktadır. Bu sınırlama eğiliminin sebebi yine *Tractatus*'ta 5.633 (2009) belirttiği "Metafiziksel bir özne dünyanın neresinde bulunabilir? Bunun tam olarak göz ve görme alanında olduğu gibi olacağını söyleyeceksiniz" ifadesinden çıkarılmaktadır. Bu maddeye göre metafiziksel olgular göz ile görülmediğinden dille aktarımında eksikler olacaktır ve bu sebeple dile sınır getirmenin gerekli olduğunu savunmuştur (Wittgenstein, 2009, s.69). Bu durumda dünyada görseli bulunmayan, dünyada var olmamış olguların dille aktarılma durumu ortaya çıkmaktadır. Var olmamış durum olarak bahsedilen olgu bir yalan olabilir, yani gerçekleşmemiş bir olgunun dille aktarımı gerçekleşmiş olaksa burada bir çelişki durumu söz konusudur ya da fizik ötesi (metafiziksel) olguların dil ile aktarılabilme durumunda dil ve görselin ilişkisi farklı bir anlam kazanmaktadır. Fakat bu durumdan nesnelere dil ile aktarmada eksiklikler olduğu ve dünya yapısını aktarmada dilin yetersiz kaldığı düşünülebilir.

Dil felsefesinin, dil ve görsel kavramlarının ilişkisine dayandığı bilinmektedir. Görsel olanı algıladıktan sonra nesneyi dille aktarma durumunun düşünülmesi şeklinde de kabul edilebilir. Dünyanın gerçekliği, dilin mantıksal söylemini oluşturmaktadır. Yani dünyadaki nesnelere bir görseli olduğu için dille söylenebilir kelimelerin aslında nesnelere olduğu bir başka deyişle sesin nesneyi, nesnenin de sesi betimlediğidir. Bu durumda Wittgenstein'a göre görsel dünyaya bakmak gerekir. Ona göre bir anlatım görsel olanı dile taşımakla bitmez; resmin gerçekliği de göz önünde bulundurulmalıdır. Bir resim eğer doğada karşılığı olan bir olgu ise anlamlı olacaktır; buna göre dil ile söylendiğinde de anlamlı olacaktır. Buna karşılık *Tractatus* 2.21'de "Bir resim gerçekliği kabul eder veya kabul etmez; kusurlu ya da kusursuz, doğru veya yanlıştır" der (Wittgenstein, 2009, s.26). Bir örnekle açıklamak gerekirse, doğadaki yağmur olayı düşüncede gerçekleşen bir resimdir ve aynı zamanda gerçek bir olgudur. Fakat yağmur yağmadığı halde yağmur yağıyor demek yanlış bir bilgidir. Bu bağlamda dil ve görsel

arasındaki anlam kuramına da değinmek gerekmektedir. *Tractatus* (2009) 2.221'de "Bir resmin temsil ettiği şey onun anlamıdır" sözünü yukarıdaki örnekle ilişkilendirecek olursak; yağmur olayı gerçek bir olgudur. Yağmur yağdığı halde dil ile "yağmur yağmıyor" demek yanlış bir bilgi iken anlamsız değildir. Çünkü yağmurun yağmaması da zihinde canlanan bir resim aynı zamanda doğadaki gerçek bir olgudur. Yani dilin işaret ettiği resim doğadaki gerçek bir olgu ise anlamlıdır (Wittgenstein, 2009, s.7).

Wittgenstein dünyanın nesnelere dünyası değil de olgular dünyası olarak görülmesi gerektiğinden bahsetmektedir (Panova & Osman, 2006). Dil ve görsel ilişkisine yönelik, lengüistik bir anlatımın sonucunda zihinde oluşan görsellerle anlama sağlandığı düşünülmektedir. Arlı (2019) çalışmasında verdiği bir örnekte; şu anda kapı açık önermesi, olgu durumuna bakılarak doğrulanabilir veya yanlışlanabilir bir önerme olduğu için anlamlıdır. Mantıkçı pozitivistler, doğrulanabilir ya da yanlışlanabilir olmayan önermeleri metafizik önermeler sınıfında değerlendirirler (2019, s.103). Buna göre dille aktarılan olgular aslında dünyanın doğal yapısında bulunan olgular olarak kabul edilebilir. Buna göre olgular ile nesnelere arasında doğrudan bir bağlantı olduğu sonucuna ulaşılabilir. Kısaca Wittgenstein dildeki mantık eyleminin içinde yer alan önermelerin (kelime, cümle vb.) ilişkili olduğu olgu ile arasındaki anlamı veya bu iki olgu arasındaki bağlantının gerçekliğini sorgulamaktadır.

Felsefi soruşturmalar dönemi Wittgenstein'in ikinci dönemi olarak bilinmektedir. Her iki dönemde de Wittgenstein felsefeyi eleştirmektedir. Dile sınır getirmek istediği ilk döneminin ardından gündelik dil ve dil oyunları kapsamında ikinci döneminde felsefeyi sorgulamıştır. Pierre Hadot *Wittgenstein ve Dilin Sınırları* kitabında; "*Tractatus*'a göre, felsefenin hatası mantığın adeta ötesine itmek istemesinden ibaretse, *Felsefi Soruşturmalar*'a göre, felsefenin hatası gündelik dilin ötesine gitmek istemesinden ibaret" olduğunu belirtmiştir (Hadot ve Erşen, 2011, s.36). Buna göre Wittgenstein'in ikinci döneminde gündelik dil merkezli bir düşünce oluşturduğu çıkarımı yapılabilir.

Karl Popper da bilim felsefesi altında çalışmalar yapmış, 20. yüzyılın önemli düşünürlerindedir. Modern dönemin önemli filozoflarından Wittgenstein ve dil felsefesinin sanat eserlerinde yaratıcı etken olması gibi Popper'ın bilim felsefesi alanındaki görüşleri de sanatsal üretim kapsamında etkili olmuştur. Modern dönemden postmodern döneme geçişte sanattaki değişimleri incelemek bakımından bu iki filozofun yaşadığı dönemler ele alınırsa paradigmatik olarak sanattaki bazı önemli değişimlerin ve değişim süreçlerinin de bu bakış açılarına bağlı olarak oluştuğu gözlemlenebilir.

3. Karl Popper Felsefesi ve Yanlışlanabilirlik İlkesi

Bilimsel bir teori diğer bir bilimsel araştırmada keşfedilen yeni bilgi sonucunda çürüyüp yerini yeni bilgiye bırakır. Doğa bilimlerinin tarihsel sürecinde daha net bir biçimde görülen bu durum felsefe, teoloji, mistisizm kısmen sosyoloji ve psikolojide kaotik bir yapıda gelişim göstermiştir. Sosyoloji ve psikoloji insan kaynaklı bilimler olduğundan insanın herhangi bir kavramdan etkilenmesi sonucu değişimi toplum yapısını, aynı zamanda toplum yapısı da insanı

değiştirebilir. Fakat metafiziksel durumların incelendiği bilimlerde duyumsanabilen veya ölçülebilen bir kavram bulunmadığı için bu bilimler sıklıkla tartışmalara konu olmaktadır.

Diyalektik düşünceye göre bir irdeleme sonucu ortaya çıkan herhangi bir bilgiyi kabul etmeyip karşıtlıkları kullanarak ortaya çıkardığı yeni yargıların değerlendirilmesi gerektiği savunulmaktadır. Demir'e göre (2015); "Modern felsefe, düşünürleri mutlak kuşkuculuk ve diyalektiğin dışında başka bir düşünme biçimi olabileceğine itmiştir. Hakikate, gerçeğe ulaşmada doğrulamanın öneminden ve geçerliliğinden ziyade bilimsel tartışmalar doğrulamada kullanılacak yöntemin nasıl olacağı konusunda" yoğunlaşmaktadır (Alikılıç, 2021, s.49-50). Antik dönemde kullanılan Sokratik düşünmenin ürünü kuşkucu yaklaşım ile mutlak bilgiye ulaşmayı dolaylayan bu yöntem Karl Popper'in düşünce biçimi ile bağdaştırılabilir fakat Popper, "kuramdan bağımsız gözlem olamayacağını, tümevarım ilkesinin mantıksal bir kesinliği olmadığını, bilimselliğin ölçütünün yanlışlama olduğunu, bilimsel bilgi birikiminin doğruların biriktirilmesi ile değil yanlışların ayıklanması ile ilerlediğini savunmaktadır" (Demir, 2015, akt. Alikılıç, 2021). Bir bilginin doğruluğu mantıksal açıdan kanıtlanamamaktadır. Buna göre doğrulama ilkesiyle bilginin mutlaklaşması olanaksızdır. Yanlışlanabilirlik ilkesi, bilginin ampirik anlayışla doğrulanmasından çok, yanlışlandığı zaman oluşturduğu kuram ile ilgilenmektedir. Yukarıda bahsedilen bilgilere göre Popper'in yanlışlanabilirlik ilkesi akılcı yöntemlerle uygulanamamaktadır. Yanlışlanabilirliğe göre; mantık ve hisler bilgiyi kavramada devreye girer ve ancak yeterli bir doyuma ulaştığında doğruluğu kabul edilebilir, çıkarımı yapılabilir. Bu duruma yönelik Popper *Daha İyi Bir Dünya Arayışı* (2022) kitabında doğru ve kesin kavramlarının ayırımına şöyle dikkat çekmiştir; "Mantıken amacımız, kesinliğe varmak olamaz. İnsansal bilginin yanlış olabileceğini kabul edersek, doğru konusunda hiçbir zaman emin olamayacağımızı da anlamış oluruz" (Popper, 2022, s.14). Bilimsel olan her bilginin yanlışlanabilir olması gerektiğini savunmaktadır. Fakat bu bilgilerin hepsini yanlış olarak yargılamak da doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Buna ilişkin Maden (2019) çalışmasında yanlış önermelere yönelik şunları söylemiştir;

"Ancak her yanlış önermenin de kendi içerisinde doğru sonuçlar barındırabileceğinin farkına varmalıyız. Çünkü bilimsel çalışmalarda birkaç yanlışın bulunması teori sonucunu tamamıyla yanlış kılmaz. Doğru olmayan kuramlar da bizi doğru bir yöntem sayesinde doğru bilgiye götürebilir. Bu noktada doğru yöntemin Yanlışlanabilirlik İlkesi dâhilinde gerçekleştirilen eleştirel süreç olduğunu bilerek çalışmalıyız" (2019, s.293).

Popper'a göre iki varlık ve üç dünya vardır; varlık ayrımını canlı ve cansız olarak yapılmaktadır. Bu varlıkların bulunduğu maddesel dünya ise "dünya 1" diye nitelenmektedir. Popper'ın Dünya 2 olarak nitelendirdiği ise düşünebilen varlıkların (insan olarak değerlendirdiği) yaşanmışlıklarıdır. Dünya 3 ise bilinçli varlıkların ürettiği nesnelere dünyası olarak tanımlanmaktadır. Sanat ürünleri, zanaat ürünleri veya teknolojik aletler vb. üçüncü dünyanın bireyleridir (Popper, 2022, s.18).

Popper dünya 1'i materyalist felsefecilerin dünyası olarak görür ve tarihsel süreç ilerledikçe yeni keşiflerin olduğunu, bu keşifler aracılığıyla materyalistlerin savlarının çürütüldüğünü, bu durumda ise materyalizmin sonunun geldiğini söylemiştir (Popper, 2022,

s.23). Bununla ilgili olarak yanlışlanabilirlik ilkesinin benimsendiği senaryoda; herhangi bir zamanda ortaya çıkarılmış olan kuramların, yanlışlandığı için bir temel bilimsel bilgi olarak kalması gerektiği ve ortaya çıkan yeni bilginin (kendinden önceki bilgiyi çürütmüş bilgi) şimdilik kabul görmesi gerektiği savunulmaktadır. Aynı şekilde Darwinizm ve Marksizm'i de eleştirmiştir. Darwinizm'e göre doğanın acımasızlığı ve "Doğal Seçilim" yaklaşımının Mathus'un güçlüyü ayıklayıp güçsüzü yok etmesi gerektiği görüşü Popper'a göre vahşilik olarak nitelendirilmektedir. Darwin'in bu görüşünün altında yatan problem ise nüfus artışı ile kaynak tüketimidir. Fakat Popper'a göre insanlar arasındaki rekabetin yeni olanaklar yaratabileceği, aynı zamanda bilinçli olan insanın elindeki kaynaklara korumacı yaklaşacağı düşünülmektedir (Popper, 2022, s.23). Popper'ın Karl Marx eleştirisi de toplum düzeni ile ilgilidir. Marx'ın komünist-sosyalist toplum düşüncesinin derinlerindeki şiddete başvurarak yapılan devrimci değişim, Darwin'in tezlerindeki acımasız doğa durumuna benzemektedir. Becermen'in de ifade ettiği gibi (2010); "Popper şiddete başvuran bir devrime, her durumda ve her koşul altında karşı olmadığını belirtir. Ancak bu türlü bir devrimin tek amacı bir demokrasinin kurulması olmalıdır" (Becermen, 2010, s.54). Fakat burada Popper'ın savunduğu nokta yukarıda belirtildiği gibi insansal bilgilerin yanlış olabileceği, bu nedenle kesin bir yargıya ulaşamayacağımız, buna ilişkin de doğru olanı seçerken insan aklının devreye girdiği zamanlarda iyi, güzel, olumlu gibi kötü senaryolara sebebiyet vermeyecek yönelimlerin benimsenmesi gerektiğidir.

4. Karl Popper ve Ludwig Wittgenstein İlişkisinin Modern ve Postmodern Dönem Kapsamında İncelenmesi

Araştırmanın felsefi boyutunun örneklemini oluşturan her iki düşünür de belirtildiği gibi 20. yüzyılın önemli filozoflarıdır. Modern sanat ve postmodern sanat arasındaki biçimsel olduğu kadar düşünsel farklılık felsefe alanında da benzer bir diyaloga sahiptir. Tarihsel süreç içerisinde hemen her dönemde toplum, bilim, felsefe ve kültür etkileşim halinde olduğu kadar dönemselsel olarak farklı karakteristik yapıya da sahip olmuştur. Söz konusu iki paradigma arasındaki ilişki kimi zaman karşıtlık olarak ortaya çıkarken, çoğu zaman modernizm ve postmodernizm birbirlerinin tamamlayıcısı dönemler ve tarihsel süreçler olarak kabul edilmektedir.

Sanat alanında ortaya çıkan bir akımın kendisinden önceki akımın bir eleştirisi, karşıtlığı ya da önceden ortaya çıkmış düşünsel yapıların reddi olduğu kabul edilmektedir. Buna ilişkin Lyotard (2014); "Cambridge felsefe sözlüğü postmodernizmin net bir tanımını sağlamaz" ifadesinde bulunduktan sonra postmodernizmi karmaşık bir küme olarak görmek gerektiğini savunmuştur (2014, s.3). Karaçetin (2013) tezinde minimalizmi örnek göstererek postmodernizmin doğuşunun, modernizmin nesneye yüklediği biçimsel nitelikler ve duyguya karşı bir tepki olduğunu ifade etmiştir (2013, s.38). Bu örneklere bakılarak akımların ortaya çıkma ve kendi karakterlerini biçimlendirme amaçlarında tepkisel durumların yeni ifade olanaklarını ortaya çıkardığı görülmektedir. Ancak modernizm-postmodernizm ilişkisi dönemselsel olarak incelendiğinde sanat akımlarında var olan tepkisellik ve eleştirinin tam olarak benzer bir yapıya sahip olduğu söylenemez. Barışık (2018 s. 28); "felsefi olarak yaklaşıldığında

modern düşünceye tepki olarak doğan ve insanlık için bir kurtuluş umudu taşıyan postmodern düşünce temel olarak bünyesinde şüphe duymayı barındırır” şeklinde bir ifade de bulunurken, Gümüş’e göre; “postmodernizmi modernizmle başa çıkma için öne sürmek yerine, modernizmin sonunda kaçınılmaz (tarihsel) biçimde bıraktığı boşlukları doldurmaya aday göstermek daha yerindedir” (2021, s.22) ve dolayısıyla modernizmin tepkisellikten daha çok tamamlayıcı bir yapıda olduğunu savunulmaktadır.

Modern ve postmodern dönemler arasına kesin bir sınır çizmek imkansızdır, benzer şekilde modern sanatın nerede başladığını ve postmodern sanatın nerede bittiğini tam olarak belirlemek de mümkün değildir. Bunun nedeni kültür alanında sanat akımlarının tarihsel açıdan birbirinin peşi sıra ortaya çıksa da değişimin birbirleri içerisinde gelişerek yavaş yavaş yaşanmasıdır. Değişimi tetikleyen nedenler yalnızca bir alanla sınırlı olamayacak kadar çok boyut olduğundan modernizm-postmodernizm ilişkisinde ise bu ayrımı yapmak çok daha zordur. Bu noktada iki dönem arasındaki ilişkinin Wittgenstein ve Popper özelindeki bulgularla değerlendirilmesi önemlidir. Bu değerlendirme araştırmanın örnekleme olan Jean Dubuffet ve Rene Magritte’in çalışmaya dahil edilmesine ilişkin nedenlere de açıklık getirmekte ve düşünsel yapı ile estetik üretim sürecinin kesişmesini sağlamaktadır. Bu doğrultuda her iki düşünür de ne kadar farklı alanlarda çalışıyor olsalar da *Kesinlik* bağlamında ortak bir alan bulmak mümkündür.

Wittgenstein *Kesinlik* durumunu *Biliyorum* söyleminin ortaya çıkardığı problemler olarak değerlendirmiştir. Wittgenstein *Kesinlik Üstüne + Kültür ve Değer* 13. kitabında;

“Zira bir başkasının ‘Biliyorum ki, o öyledir’ dışavurumundan ‘o öyledir’ sonucuna varılamaz. Bu dışavurumla birlikte, dışavurum yalan olmamasından da. Oysa, kendi ‘Biliyorum ki ...’ dışavurumundan ‘O öyledir’ sonucuna varamaz mıyım? Evet, varabilirim; ‘orada bir olduğunu biliyor’ önermesinden de ‘orada bir el var sonucu çıkar. Fakat onun ‘biliyorum ki ...’ dışavurumundan, gerçekten bildiği sonucu çıkmaz” (2020, s.13)

Wittgenstein’in bu ifadelerinden, insanın dil ile söylemindeki ifadelerin tam olarak bilinemez olduğu ve bu durumda bir kesinlikten bahsedilemeyeceği çıkarımı yapılabilir. Bilindiği gibi Wittgenstein dil aracılığıyla söyleyebilme ve önermelerin gerçekliğini sorgulamıştır. Bu sorgulama sürecinde esas alınan iki kavram ise dil ve resimdir. Bu bağlamda söylenen şeyin bir resmi işaret etmesi gerekmektedir. Buna ilişkin “gerçekten bildiği, gösterilmek durumundadır” ifadesinde bulunur ve bununla ilgili olarak bir önermenin yanılmaması için nesnel olarak kanıtlanması gerektiğini ifade eder (Wittgenstein, 2020, s.13). Popper ise kesinliği doğru ve yanlış önermelerin ötesinde bir kavram olarak ele almıştır. “Kesin olmayan (belirsiz) doğrular -hatta yanlış sandığımız doğru önermeler- vardır, belirsiz kesinlikler değil” ifadesinden doğruların veya yanlışların bir kesinlik durumu belirtmediği aynı zamanda bilinen doğruların veya yanlışların tam aksi çıkabileceği anlaşılmaktadır. Bununla ilgili Popper kesinlik durumunu *Daha İyi Bir Dünya Arayışı* isimli kitabında hukuk alanında bir örnekle ifade etmektedir. Bu örnek mahkemeye çıkan bir sanık ve suçlu olup olmadığı kesinleştirilemeyen bir durumda olmasıdır. Böyle bir durumda kesinlikten söz

edilemeyeceğinden bahsetmektedir. Bununla ilgili az kesin veya çok kesin gibi bir derecelendirme durumunun olabileceğinden bahsetse de tam bir kesinliğı savunmadığı açıkça görölmektedir. Sanığın suçlu olup olmadığı hakkında nesnel bir karar verilemiyorsa öznel bir doğruya ulaşılabilceğini ve iyimser bir anlayışla sanık lehine karar verilebileceğinden bahsetmiştir (Popper, 2022, s.15).

İki filozun kesinlik hakkında görüşlerine baktığımızda Wittgenstein'in görsel ve dil ilişkisi içindeki doğru önermenin değerlendirilen görüşünün ampirik bir bulgu sonucu olması gerektiğı savunulmaktadır fakat bu durum önermenin kesin olduğu sonucuna götürmemektedir. Popper'ın ise bilginin bir kesinliğı olamayacağını savunarak Wittgenstein'a göre daha soyut bir düşünceyi benimsediğı tanımlanabilir. Modern felsefeye biri mantık ve dil bilim diğeri bilim felsefesi alanında önemli katkılar sunmuş olsa da Wittgenstein ve Popper'ın nesnel gerçeklik karşısındaki tutumlarının farklılaştığı, bunun da nedenleri arasında dönemsel değişimlerin belirleyici olduğu tanımlanabilir. Ancak son aşamada bu çıkarımlar sonucunda modern dönemin düşünce yapısında, bilimsel gelişmenin nedensellik ilkesi ile de ilişkilendirilebilecek olan diyalektikler doğrultusunda gelişen alışkanlıklar ve kesinliklerin olduğu, postmodernizmin ise biçimlendirme anlayışlarındaki çeşitlilik, düşünce yapılarındaki başkalaşım ve bilimsel gerçeklikteki olasılıklarla yeni bir dönemi tanımladığı ancak modernist ilkelerin söz konusu dönem içinde de varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

5. Rene Magritte'in "The Treachery of Images (İmgelerin İhaneti)" Resminin çözümlenmesi

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Dadaizmin savunuculuğunu yapan ilk sanatçılardan olan Belçikalı sanatçı Rene Magritte, 1967 yılında hayatını kaybedene kadar figüratif üslupta gerçeküstücü anlayışta ürettiğı eserleri ile tanınmaktadır (Pauet, 2006, s.7). Wittgenstein'in dil felsefesinden etkilendiğı bilinen Magritte'in dil ve resim arasındaki bağlantıyı, nesne isimleri ile görsel gerçeklik arasındaki algılanış biçimi olarak imgesel bir şekilde resimlerinde işlediğinden söz edilebilir (Farthing, 2017, s.433).

Magritte'in eserleri tek bir biçimlendirme anlayışı kapsamında ele alınamayacak kadar farklı üsluplarda gelişmiştir. Savaş sonrası toplumlarda modern sanatın yeniden şekillendiğı bir dönemde kavramın sanatın bağlamına dahil edilmesi ile geleneksel ilkeler yerini yeni kültürel değerlere bırakmıştır. Bu dönemde üretilen eserler farklı dinamiklerin etkisinde yeniden şekillenmiştir. Batu'ya göre; "bazı sanatçılar gösterge olarak dili kullanırken bazıları da anlamdan çok biçime yönelik yapıtlar oluşturmuştur" (2014, s.20). Magritte'in resimlerinin temasını oluşturan düşünce; yazı, dil ve söylemin görsel olanla ilişkisi olarak tanımlanabilir ve dil ve imgelenen nesnenin gerçekliğini sorgulayan nitelikte bir düşünce ekseninde biçimlenmiştir. Bununla birlikte sanatçının eserleri nesnelere görselini kullanarak dilsel aktarımda oluşan eksikleri yeniden yorumlamaktadır. Atalay ve Tüzün'e göre (2017, s.304) Magritte'in eserleri; "gündelik hayatımızda sık sık karşılaştığımız nesnelere üzerinden yeni anlamlara ve sorgulamalara yönelttiğı çalışmaları bizim bildiğimiz nesnelere tahayyül

etmediğimiz yeni buluşmalar yaratarak, izleyiciye duyumsatmak üzere kurduğu düşünsel paradoksa hizmet etmektedir”.



Görsel 1. Rene Magritte, The Treachery of Images (İmgelerin İhaneti), 1928

Bu doğrultuda Magritte'in “The Treachery of Images (İmgelerin İhaneti)” resmi dil ve görsel ilişkisi bakımından incelendiğinde, kahverengi bir piponun desensiz sepya renk arka plana figüratif bir şekilde resmedildiği görülür. Resmin alt kısmında “Ceci n'est pas une pipe” yani “Bu bir pipo değildir” yazmaktadır. Bu bir pipo değilse nedir? sorusu akla gelen ilk sorulardan biridir. Bu kapsamda resimde yer alan kurgu ve çift anlamlılığın, Wittgenstein'in dil felsefesi ile paralel bir düşünceye sahip olduğu tanımlanabilir; nesnelere ve dilsel anlatım arasındaki tutarlılığın varlığı ya da yokluğu gerek Magritte'in resminde gerek Wittgenstein felsefesinde benzer bir yapıdadır. Sanatçıya göre resimdeki pipo imgesi gerçek bir pipo olmadığı için onun bir pipo olmadığı yazı ile düşünceye iletilmiştir. Yani resimdeki nesne bir pipo değildir piponun resmidir. Bu yargıdan yola çıkarak Wittgenstein *Tractatus*'ta 3.323 (2009) bu durumu şöyle açıklar; “gündelik dilde aynı kelimenin farklı anlamlandırma biçimlerine sahip olması ve bu nedenle farklı sembollere ait olması ya da farklı anlamlandırma biçimlerine sahip iki kelimenin önermelerde yüzeysel olarak aynı şekilde kullanılması çok sık olur.” Ardından verdiği örnekte ise “yeşil yeşildir önermesinde ilk kelime bir kişi ismi ve ikincisi bir sıfat olduğu yerde bu kelimelerin yalnızca farklı anlamları yoktur: Bunlar farklı sembollerdir” diyerek dil ve görsel ilişkisindeki anlam problemine değinmiştir (Wittgenstein, 2009, s.18).

Resimde yazı ile ifade edilmiş anlatımın yanlış algılanabildiği fakat anlatımı üreten kişinin gerçekliği ile örtüştürüldüğünde doğru algılandığı tanımlanabilir. Bu doğrultuda

Magritte'in çalışması incelendiğinde "bu bir pipo değildir" önermesinde resim-dil uyumsuzluğunun söz konusu olduğu görülür; resimde izleyiciye bir pipo gösterilirken ona resimdeki pipo olmadığını söylemek yanlış bir olguyu işaret eder. Fakat dilde, anlamı bir diğere yönelme durumu vardır. Bu tabloya göre "bu bir pipo değildir" cümlesinin zihinde oluşturduğu bilinmezlik, söylenen şey ile düşüncede oluşturulan resimler arasında seçim yapmaya belki de yapamamaya yönelmektedir. Çünkü cümleyi algıladıktan sonra düşüncede birden fazla resim kurgulanabilir. Buradaki anlam problemi Wittgenstein'in ikinci dönemindeki dil oyunları kuramı ile açıklanabilir. *Tractatus*'ta 3.323 (1985) tanımladığı bir önermenin birkaç biçime tekabül etme durumu söz konusu iken dil oyunlarında, dilin sınırsız bir yapı olduğu ele alınmaktadır. Bununla ilgili Wittgenstein (2007); "Bir sözcüğün karşılığı, dildeki kullanım"dır" diyerek nesnelere tanımlamak için oluşturulan biçimin yalnızca düşüncede oluşan biçim ile aynı olacağı çıkarımına ulaşır (Alkayış, 2018, s.45). *İmgelerin İhaneti* (Görsel 1) tablosunda kullanılan dilde yalnızca bu dili oluşturan özne tam anlamıyla gerçek olan bilgiye sahiptir. Wittgenstein'in düşünceleri etkisinde, Magritte'in bu tabloda oluşturduğu dilin gerçek anlamını paylaşmadığı koşulda, izleyicinin bu resmin düşüncede oluşturduğu anlamlar arasında gidip geleceği asla gerçek olanı bilemeyeceği tanımlanabilir.

Magritte'in resimlerinin geneline bakıldığında "üç bilişsel seviye olduğu akılda tutulmalıdır: gerçeklik (sözleşmelerin günlük atkısına ait seviye), alt gerçeklik (bir rüyada algılanan seviye), gerçeküstücülük (banal anlamda serbest bırakılan). Bu nedenle Magritte'in resminin amacı, gerçeği gerçeküstüne getirmek olacaktır" (Dell'Atti, 2014, s.15). Bu yargıya göre Magritte'in sanatını sadece bir anlam üzerinden oluşturmak yerine birçok anlamı barındıran resimler ürettiği söylenebilir. Modern sanatta (Rene Magritte örneğinde görüldüğü gibi) kavramların devreye girmesi ile kısa söylemlerin de sanat yapıtı oluşturabildiği görülmüştür. Bu yargı bir düşüncede birçok anlam içeren çeşitliliğin oluşması ile ilişkilendirilebilir. Aynı zamanda bu durumun kimi yazarlar tarafından modernizm dahilinde veya modernizmin devamı niteliğinde değerlendirilen postmodern süreçte, sanatçıların ve sanat yapıtlarının hem kendi içinde çeşitliliği hem de global ortamda çeşitliliği ile de dolaylı bir şekilde ilişkili olabileceği düşünülmektedir.

Bu tartışmaların gelişimsel bir niteliğe sahip olan sanat ve onu oluşturan sanatçı ile bağdaştırılması gerekmektedir. Bu çalışma kapsamında ele alınan iki sanat eserinin ortaya çıktığı dönemlerle ilişkisi sanat, sanatçı ve ilham kaynakları bakımından önemlidir. Bunun nedeni değişen paradigmalarda sanatçının çevresindeki tüm kavramlardan etkilenmesi ve bu etkilenmelerin sanatsal yaratımda çağdaş bilincin, ortaya çıktığı dönem ile bağlantısını gösterebilmesidir. Buna ilişkin Özeskici'nin de ifade ettiği gibi; "güncel sanatçıların post yapısal ve eklektik arayışları eserin kavramsal alt yapısını güçlendiren temel olgulardır. Bu durum modernizmin postmodernizmden farklı bir oluşum içerisinde olduğunu gösterir" (2018, s.113). Bu bağlamda sanatının eklektik bir yapıda olduğu bilinen Dubuffet'i postmodern bir sanatçı olarak değerlendirmek doğru bir ifade olacaktır. Popperci bakış açısıyla literatürde bir ilişkisine rastlanılmayan Jean Dubuffet ve sanatı, bu çalışma özelinde Popper'in felsefesi ile ilişkilendirilerek analiz edilmiştir.

6. Jean Dubuffet'in Bidon l'Esbroufe (Soytarı Kutu) Heykelinin Çözümlemesi

Sanat yaşamına Birinci Dünya Savaşı'nın devam etmekte olduğu 1942 yılında Fransa'nın Paris şehrinde başlayan Jean Dubuffet, savaşın kaosunun beslediği, yeni arayışların ve sanat hareketlerinin olduğu bir ortamda özgür olabilme şansını yakalamıştır (Edgü, 2005, s.13). Dönemin önemli akımları olan Kübizm ve Dada altında eserler üretilmeye devam ederken bir kısım genç sanatçılar da sadece rengi ya da biçimi kullanarak non-figüratif yeni biçimlendirme anlayışlarına yönelmiştir. Dubuffet'in sanat yaşamına başladığı dönemde sanat ortamı farklı üslup ve biçimlendirme anlayışlarının olduğu, sanatçıların farklı kaynaklardan beslendikleri ve savaşın yıkıcı etkisi altında eserler ürettikleri bir süreci deneyimlemektedir.

Jean Dubuffet sanata başladığı dönem olan modern sanata alışlagelmişin dışında bir felsefeyi empoze etmiştir. Resmin fikirleri ya da eylemi, resmin altında yatan düşünceyi oluşturanın sanatçı olmadığı bir sanatsal yapıyı ortaya çıkarmıştır. Sanat literatüründe yerini alan sanatsal yapının ismi *Art Brut*'tur. Bu oluşumda sanatsal yapıtların yaratıcıları çocuklar, akıl hastaları, zihinsel engel tanılı bireyler ve buna benzer bireylerdir. Dubuffet sanatsal yaratımda herhangi bir sosyolojik, felsefi, kültürel vb. kavramlar gözetmeyen ve bu kavramlardan etkilenmeyen düşüncenin sanat olduğunu savunmaktadır; dolayısıyla üretilen eserler bireyin en saf düşüncelerinin bir aktarımı olarak görülmektedir (Süzen, 2020, s.3122).

Bu sanat akımının ortaya çıkma sebeplerinden biri olarak zihinsel rahatsızlığı bulunan bireylerin tedavi süreçlerinde geliştirilen yöntemlerden esinlenildiği bilinmektedir. Thevoz'a (1980) göre; "*Art Brut*'a deliliğın sanatı, dışarıda kalmış sanat, bir anlamda "öteki"nin sanatı da denilebilir. Hastalıklı beyinler, sürekli davranış değişikliklerine neden olduğu için yaratıcılığı azaltan nedenlerdir diye düşünülür. Oysa onlar duygusuz değildirler; aksine, yaptıkları çalışmalarla tedaviye daha duyarlı hale gelebilirler" (akt. Çelikbaş, 2020, s.37). Sanat terapisinde kullanılan resim yapma tekniği ile imgeler ve metaforlardan elde edilen çıkarımlar değerlendirilmektedir. Sanat terapisinin sanatsal boyutunun önemli tartışmalara konu olduğu bilinmektedir. Bununla ilgili Çelikbaş'ın (2019) da ifade ettiği gibi;

"Günümüz resim sanatında amaç iyi boyamak, iyi çizmek ve iyi uygulamaktır. Buradaki iyiden kasıt yetinin çok olması ve ortaya çıkan sanat eserinin de oldukça başarılı, gerçeğe en yakın olması anlamında gelir. Resim terapisinde de bunun tam tersi geçerlidir; uygulamada birincil amaç yaratıcılıkla birlikte bilinçaltının en doğru ve var olana en yakın biçimde dışa aktarılmasıdır. Yaratıcılık içsel bir yetidir ve bilinçaltının dışavurumunda oldukça çözümlemeyi ve betimlemeyi destekleyici bir durumdur. Yaratıcılık, yaratabilme ve var edebilme yeteneğidir. Psikolojide ise yaratıcılık bireyde var olan ve bireyi yaratmaya iten (varsayımsal) yatkınlıktır" (2019, s.50).

Buna ilişkin Dubuffet akıl hastaları ve çocukların ifade biçimlerini kâğıda nasıl aktardığını inceler ve bu bireylerin çağın getirdiği sosyolojik etkilerden uzak olduğu için

modern sanatta ortaya çıkmış düşüncelerden daha farklı bir özgünlüğe sahip olduğunu düşünür. Nitekim sanat terapisinde de resim yapmanın mantığından farklı bir yol olduğu bilinmektedir.



Görsel 2. Jean Dubuffet Bidon l'Esroufe (Soytarı Kutu), 1967,

Dubuffet'in Popper'dan etkilendiğine dair literatürde herhangi bir kanıt bulunmamaktadır ancak araştırma kapsamında aralarındaki düşünsel ilişkinin boyutları eserde yer alan göstergeler ve sanatçının biçimlendirme anlayışı bakımından benzer kabul edilmektedir. Bu kapsamda araştırmada Popperci bakış açısıyla değerlendirilen eser Dubuffet'in 1967'de ortaya koyduğu "Bidon L'esroufe" *Soytarı Kutu* (Görsel 2) isimli çalışmasıdır. Sanat eseri vinil ve akrilikle boyanmış epoksiden yapılmış bir heykeldir. Biçimsel olarak bakıldığında karmaşık şekillerden oluşan rastgele oluşturulmuş formlarla rastgele yönlere bakan şekillerin heykeli oluşturduğu görülmektedir. Beyaz, kırmızı, mavi ve siyah renklerden oluşan heykelin üst kısmında göz ve ağza benzeyen şekiller bulunmaktadır ve bu yapıyla bir figürü anımsatmaktadır. Bu nitelikler bakımından Dubuffet'in eserinde figüratif anlayışın tam anlamıyla terk edilmediği yargısına ulaşılabilir. Bu yargıya ilişkin Popper *Yeni Bir Dünya Arayışı* (2022) isimli kitabında; "Dünya 3 ve dünya 1 birbiriyle kesişir: Dünya 3 örneğin, kitaplardan oluşur; konuşma edimleri, özellikle de insansal dildir dünya 3'ü yaratan. Bunlar aynı zamanda fiziksel şeylerdir; yani dünya 1'de var olan olgulardır" cümlesinde maddi

cisimler dünyası olan dünya 1 ile insansal ürünler dünyası olan dünya 3'ü birbirinden maddesel olarak ayıramadığımızı belirtmektedir (Popper, 2022, s.34).

Dubuffet'in eserlerini ürettiği dönemde soyut sanat kavramı ve biçimlendirme anlayışına yeniden yönelim söz konusudur. Buna göre Dubuffet'in sanatında ele alınan düşünsel yapının soyut sanata yakın olması fakat sanatçının bunu biçimsel olarak değil de anlamsal olarak kullandığı görülür. Dubuffet'in felsefesi toplumdan farklı bireylerin sanata dahil olduğu bir anlayış olarak görülebilir. Aynı zamanda bu bireylerin yaptığı resimler sanata yeni bir perspektif kazandırmıştır. Her ne kadar geleneksel sanat anlayışının aksine bir yapıda olsa da postmodern ortamda kabul görmüş bir sanatsal oluşum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada "*Art Brut*" hareketi Popper'in bilimde yanlışlanabilir bilginin bilimsel bilgi olarak kabul görmesi durumu ile ilişkilidir. Popper'a göre bir bilginin bilimsel değeri sadece ampirik değerlendirmeler sonucunda elde edilemez, onu aynı zamanda metafiziksel olgularla birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Aynı zamanda bilgiye ulaşmak için yapılan yanlışların da o bilginin bir parçası olduğunu savunur. *Art Brut* hareketi de gerçek sanata ulaşma yolunda yapılmış bir yanlışlama olarak kabul edilebilir. Fakat *Art Brut* da sanatta gerçeği bulmak adına oluşmuş bir yapıdır. Bu durumda bu oluşumu sanat dışında değil tamamen sanatın içinde bir çaba olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Dubuffet'in *Art Brut*'u keşfetmesindeki en önemli faktör olan topluma dahil olamayan bireylerin tam anlamıyla saf sanat ürettiği söylenemez yargısına Popper'in yukarıda bahsettiği gibi insansal bilginin yanlışlığının kabul görmesi gerektiği kuramıyla ulaşmak mümkündür. Dubuffet'in sanat eserlerinde, Popper'in *Dünya 1* diye adlandırdığı maddesel dünyaya benzer biçimlerin olmadığı gözlenmektedir. Fakat sanatçının araştırmaya dahil olmayan diğer eserleri incelendiğinde bazı resimlerin doğadaki birtakım varlık veya nesnelere imgelediği söylenebilir. Bu yargıya göre tam anlamıyla sosyal olmayan/olamayan bireyler (akıl hastaları, çocuklar vb.) de sanatsal yaratımda dış dünya ile bağına tamamen koparamamıştır.

Her ne kadar yanlışları olsa da bir duruma iyi yönünden bakmanın akılcı ve doğru seçim olacağı Popper'in (2022, s.24); "Rekabet toplumunun kazandığı büyük başarı ve bunun sonucunda artan özgürlük ancak bu iyimser yorumla açıklanabilir. O halde iyimser yorum, daha iyi olan, doğruya daha yakın olan ve daha fazla açıklama getiren yorumdur" sözlerinden anlaşılmaktadır. Buna göre Dubuffet'in heykeline baktığımızda biçimsel anlamda yenilikçi bir anlayış benimsediği tam anlamıyla söylenemez, fakat biçimsel olarak dönemini yansıtan bir eser olduğu açıkça görülmektedir. Ancak araştırma kapsamında biçimsel nitelikler değil, içerik değeri ve anlam örüntülerinin üzerinde durmak önemlidir. Popper ve Dubuffet ilişkisinin yakalandığı nokta ise daha iyi bir dünya arayışında Dubuffet'in sanata dahil ettiği çoğunluk topluma göre farklı olan bireylerdir. Bu bireyler akıl hastaları, çocuklar, toplum tarafından dışlanmış kişiler veya buna benzer azınlıklar olabilir. Her bir azınlığın Popper'in belirttiği karar vermede iyimser seçim ilkesine göre topluma geri kazandırmak ve toplumu bu azınlık gruplarla birlikte bir yapı olarak değerlendirmek gerekmektedir. Akıl hastalarının sanatı hem terapi hem de sosyalleşme aracı olarak kullanması iyimser bir bakış açısı ile karar verilmiş akılcı bir yöntem olarak kabul edilebilir, aynı zamanda çocukların eğitim sürecinde yaratıcı beceri

geliştirme ve ileriye dönük toplumsal faaliyetlere küçük yaşlarda tanıklık etmeleri ve hatta bu faaliyetlerin içinde bulunmasının da Popperci yöntemle göre iyimser bir seçim olduğu düşünülmektedir.

7. Rene Magritte ve Jean Dubuffet Eserlerinin Değişen Paradigmalarda Güzel ve Çirkin Kavramları Kapsamında Değerlendirmesi

Özellikle 1950 sonrası sanat ortamının postmodernist yapıda çeşitlendiği söylenebilir. Bu çeşitliliğin içinde farklı biçimsel yapıda ve anlam örüntüsüne sahip pek çok sanatsal üretim gerçekleşmiştir. Geçmiş dönemlerdeki sanat yapıtlarının fiziksel ve düşünsel özelliklerinin bu dönemde tamamen terk edildiği ve ortaya çıkan düşüncelerin sosyolojik, felsefi veya kültürel olabileceği gibi aynı zamanda bunların dışındaki değerlerin de sanata konu olabileceği görülmüştür. Bu bağlamda geleneksel bir düşünce olarak güzeli arayan ve güzeli yaratmaya çalışan sanat, çok çeşitli yapılarda her bir değerın sanatsal bir yaratı olabileceği düşüncesine evrilmiştir.

Modern sanattaki morfolojinin ele aldığı düşüncenin kendinden önceki dönemde kullanılan değerlerden farklı olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Kübizm, fovizm, empresyonizm gibi akımların teması formu bozma, renk denemesi gibi yaklaşımlar ekseninde şekillenirken yapıtlardaki görsel değişimleri görmek mümkün olmuştur. Fakat sanat sadece biçimsel olarak değil de felsefi olarak ele alındığında Rene Magritte'nin "İmgelerin İhaneti" resmi ve Jean Dubuffet'in *Soytarı Kutu (Görsel 2)* heykeli biçimsel kurgunun ötesinde düşünsel temelleri olan eserlerdir ancak elbette bu yargı söz konusu sanat eserlerinin biçimsel kaygı ile yapılmadığı sonucuna ulaştırmaz. *İmgelerin İhaneti* (Görsel 1) resminde modernist geleneğin ürünü olarak görsel yapısının 21. yüzyıl soyut ve soyut dışavurumcu sanat yapıtlarından ayrıldığı görülmektedir. Fakat yine de bu eserin kendi içinde çeşitlendiği düşünceleri postmodern süreçteki çeşitliliğe benzetmek mümkündür. Postmodern anlayışta ise biçimin, kendinden önceki dönemlerde ortaya çıkmış biçimsel anlayıştan kopmadan ilerlediği söylenebilir. Bu dönemde sanat daha çok kendinden önceki düşüncelerin üzerine eklenen değerlerle var olmaktadır; *Art Brut* hareketi bunun en önemli göstergelerinden biridir. Sanatı sanatçı dışında da her birey üretebilir, yeter ki mantıklı bir manifestosu ve düşünsel bir altyapısı olsun. Postmodernist toplum yapısının bu çeşitliliği kabullenen ve dahası benimseyen bir karaktere sahip olduğu tanımlanabilir. Popper'ın iyimser seçim ilkesine göre toplumun aslında sanata dahil olmaya çalışan anlamsal veya biçimsel tüm yapıları da kabullenebileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Fakat bu durumda güzel ve çirkin kavramları değerlendirme aşamasında önemlidir.

Tarihte sanat alanında ortaya koyulan eserlere verilen estetik değerler güzel ve çirkin ikililiği kapsamında çeşitlenmiştir. Fakat bu değerlerin sanat yapıtlarını oluşturma sürecinde bir kaygı olmaktan çıktığı son dönemlerde ve biçimlendirme anlayışlarında yeni ifade yöntemleri gelişmiştir. Umberto Eco (2004) *Güzelliğin Tarihi* kitabında avangart sanatı şöyle yorumlamıştır;

“Avangard sanatın güzellik diye bir sorunu yoktur. Kuşkusuz yeni görüntülerin sanatsal açıdan “güzel” oldukları ve bize Giotto'nun bir freskinin Raffaello'nun bir tablosunun o dönem insanlarına verdiği zevkin benzerini vermesi gerektiğini ima etse de önemli olan bunun, avangardın o güne kadar kabul edilmiş tüm estetik kurallarına kışkırtıcı bir biçimde karşı geldiği için gerçekleştiğini anlamaktır. Sanat artık ne doğal güzelliğin bir görüntüsünü ortaya çıkarmakla ilgilendir ne de uyumlu biçimlerin seyrinden doğacak keyfi sunmayı amaçlar. Tam tersine avangard akımın hedefi bizlere dünyayı farklı gözlerden yorumlamayı, arkaik veya egzotik modellere, düşlerin evrenine ya da akıl hastalarının fantezilerine, uyuşturucların neden olduğu halüsinasyonlara, malzemenin yeniden keşfine, gündelik eşyanın imkansız bağamlarda şaşırtıcı bir biçimde yeniden sunumuna (bjz. Yeni nesne, dada vb.) dönmekten zevk almayı öğretmektedir” (2004, s.148).

Eco'nun ifadelerine bakıldığında değişen dünyada yeni oluşumların paradigmatik değişimleri beraberinde getirdiği ve bu bağlamda güzellik kavramının sanattaki yerinin sorgulanarak güzelin karşıtı olan ilkelerin de eserin konusu kapsamına dahil edildiği görülür. Dubuffet'in sanatı Eco'nun belirttiği sanatın dünyayı farklı gözlerden yorumlama öğretisi ile doğrudan ilişkilidir. Dubuffet'in de bir avangart sanatçı olarak güzeli bulmak gibi bir amacı olmadığı söylenebilir; bu sanatı değer yargıları ile yorumlamak gerekirse, biçimden daha çok oluşum sürecinde ortaya çıkan düşüncenin değerlendirilmesi gerekmektedir. *Soytarı Kutu (Görsel 2)* heykelinin güzel veya çirkin kavramları kapsamında değerlendirmesi için biçimsel güzellik/çirkinlik değil düşünsel güzellik veya çirkinlik yaklaşımları analiz edilmelidir. Bu bağlamda Dubuffet'e sanatında ilham kaynağı olan akıl hastaları, çocuklar, mahkumlar ve diğer insanlar bir şekilde toplumdan uzaklaşmış bireylerdir. Bu bireylerin topluma tekrar kazandırılması veya sanat sayesinde toplumda bu bireylere ilişkin farkındalık yaratılması bakımından incelendiğinde *Soytarı Kutu* heykelinin “güzel” olduğu tanımlanabilir. Fakat burada göreceli bir durum söz konusudur. Güzellik bireyden bireye farklılık gösteren bir olgudur. Bu bakımdan güzel yargısı öznel bir yargı olarak görülebilir. Araştırma kapsamında *Soytarı Kutu* heykeli Popperci bakış açısıyla değerlendirildiği için göreceli durumda seçimlerin iyimser olması gerektiği hatırlanmalıdır. Dolayısıyla Popperci bakış açısıyla bu sanat eserinin güzel olduğunu söylemek iyimser bir seçim olacaktır.

İmgelerin İhaneti resminde de *Soytarı Kutu* heykeline benzer bir yapı söz konusudur ancak; Magritte'in eserinde hem biçimsel hem de düşünsel kaygılar güttüğü söylenebilir. Magritte'in direkt olarak Wittgenstein'dan etkilendiği bilinmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde dil ve resim teorisinin sanata dönüştüğü veya bir aracı olarak Magritte'in gerçekçi betimlemelerle dil felsefesinin sanattaki yansımaları olduğu söylenebilir. İki disiplinin etkileşiminden ortaya çıkan *İmgelerin İhaneti* resminin değer sorgulandığında düşünsel yapısının, biçimsel yapısı ile bir yarış içinde olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Magritte, Wittgenstein'in dil oyunları kuramını *İmgelerin İhaneti* resminde net bir şekilde izleyiciye göstermiştir. Resmin biçimsel yapısının da çağdaşlarının biçim anlayışına göre farklı olduğu Magritte'in eserinde imge-dil etkileşimini yansıtma biçimini güzel ve çirkin yargıları etkisinde değerlendirmek de mümkündür.

Soytarı Kutu ve *İmgelerin İhaneti* eserlerindeki farklılığın diğer bir yönü ise nesnelci ve öznelci bakış açılarına sahip oluşlarıdır. Modern dönemin ve Wittgenstein'in kanıtlanabilir

önergeler, deneysel bilgi, olguculuk ve bilimselcilik gibi nesnel yaklaşımlarının Magritte'in sanatına yansıdığı görülmektedir. Bu nesnellik *Soytarı Kutu* ve Popper'ın özneliliği ile kıyaslandığında ise *Soytarı Kutu* heykelindeki soyut biçimin nesnelcilikten uzak olduğu tamamen öznel bir dışavuruma sahip olduğu tanımlanabilir. Buna göre *İmgelerin İhaneti* ile arasındaki ilişkinin hem felsefi paradigmalara göre hem de bu paradigmalardan getirdiği değer algısına göre yorumlamak gerekmektedir; değer algılarını sanat eserinin oluşum sürecinde ele alınan nesnel ve öznel yapıya göre kategorize etmek bu iki sanat eserine yönelik güzel veya çirkin yargılarına ulaşmada bir sınır belirleyecektir.

Sonuç

Geçmişin değer birikimine bakıldığında, farklı alanların birbirleriyle etkileşim içinde olduğu, düşünce biçimlerinin toplumsal yapıdan, toplumsal yapının tarihsel olaylardan ve felsefi söylemin sanat alanından etkilendiği görülmektedir. Bununla birlikte etkileşimin yalnız farklı alanlar arasında değil kültür ürünleri ve kavramlar arasında da gerçekleştiği ve bu etkilenme durumunun dönemin düşünsel yapısına göre şekillendiği analiz edilmektedir. Araştırma kapsamında örnekleme alınan düşünürler Ludwig Wittgenstein ve Karl Popper arasında kurulan ilişkinin temellendiği "kesinlik" problemi çalışmanın modern-postmodern çatışmasının da dayanak noktası olmakla birlikte farklı biçimsel yapıya sahip eserlerin ilişkiseliliğini de ortaya çıkarmaktadır.

Örnekleme alınan dönemlerin sanat eserlerine bakıldığında modern felsefenin önemli filozoflarından Wittgenstein'ın düşünsel yapısı ile Magritte'in *The Treachery of Images* (İmgelerin İhaneti) isimli tablosunun biçimsel dilinin ilişkisel ilerlediği görülmekle birlikte, bu ilişkinin estetik boyutu değerlendirildiğinde çalışmanın kurgusal gerçekliğinin ötesinde simgesel bir anlamı ortaya çıkardığı sonucuna ulaşılmaktadır. Bununla birlikte modernist yaklaşımın nesnelliliği yeniden anlamlandırması hem Wittgenstein'ın dil felsefesinde hem de Magritte'in resminin anlatı dilinde paralel ilerlemektedir. Benzer şekilde Popper'ın bilim felsefesine ilişkin görüşlerinin temellendiği yanlışlanabilirlik ve daha iyi bir dünya arayışı ekseninde şekillenen iyimserlik düşüncesi, Jean Dubuffet'in eserlerine ve örnekleme alınan *Bidon l'Esbroufe* (Soytarı Kutu) isimli çalışmasına düşünsel ve biçimsel olarak yansımıştır. Popper ve Dubuffet arasında doğrudan bir ilişki söz konusu olmasa da ortaya koydukları eserler ve estetik üretim ile düşünce biçimlerinde dolaylı bir ilişkiseliliğin varlığına ulaşılmaktadır. Bunun yanında sanatçının Art Brut hareketi ile temsil ettiği sembolizmin Popper'ın iyimser seçim ilkesi ile özdeş ilerlediğinin gözlemlenmesi de bu ilişkinin dayanak noktaları arasında kabul edilebilir. Bu da farklı alanlarda ortaya çıkmış düşünce ve ifade biçimleri arasında anlamlı bir benzerlik olabileceği sonucuna ulaştırmıştır¹.

¹ Bu araştırmanın tüm süreçlerinde görüş, öneri ve düzeltmeleri için değerli hocam Doç. Dr. Ezgi TOKDİL'e teşekkürlerimi sunuyorum.

Kaynakça

- Alikılıç, İ. (2021). Pozitivizm ve Postpozitivizm. *İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 39-62.
- Atalay, M. C., & Tüzün, M. (2017). Görsel Sanatlarda Paradoks. *HUMANITAS-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(10), 295-314.
- Alkayış, A. (2018). Dil Felsefesi Bağlamında Wittgenstein'in Tractatus Logico-Philosophicus ile Felsefi Soruşturmalar Döneminin Karşılaştırılması. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 35-47.
- Aytekin, C. A., & Altındağ, G. (2020). Sanatta Ölçülebilir Güzellik ve Sonsuz Olan Çirkinlik, Aksiyolojik Açından Güzel ve Çirkin Estetiği. *Mecmua*, (9), 111-125.
- Barışık A. (2018). *Modernizm ve Postmodernizm Akımlarını Temel Alarak A. Çehov'un Martı Eserinin Üretim Toplumundan Tüketim Toplumuna Geçiş Süreci Farkındalığıyla Yorumlanabilmesi Üzerine Öneri*. (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi) <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden (30.11.2022) tarihinde erişilmiştir.
- Batu, B. (2014). Sanat Yapıtı ve Dil Arasındaki Bağlantı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 3(14), 13-26.
- Becermen, M. (2010). "Popper'in Marx'ın tarih, toplum ve siyaset görüşünü eleştirisi üzerine bir inceleme". *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 14, 45-59.
- Çelikbaş, E. Ö. (2020). Art Brut Hareketi ve Jean Dubuffet: Bir Sanat Terapisi Bağlantısı. *Akdeniz Sanat*, 14(25), 35-43.
- Dell'Atti, E. (2014). Language games in Magritte and Wittgenstein. *Coordinamento Servizi Informatici Bibliotecari di Atteneo*. 82, 6-23
- Eco, U. (2004). *Güzelliğin Tarihi*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Edgü, F. (2005). *Jean Dubuffet*, İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Farthing S. (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gümüş S. (2021). *Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Can Yayınları
- Hadot, P., & Erşen, M. (2011). *Wittgenstein ve dilin sınırları*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Karaçetin, B. (2013). *20. Yüzyılda sanatta ve klasik batı müziğindeki akımlar sonucu klarnette gelişen modern çalım teknikleri*. (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi) <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden (28.11.2022) tarihinde erişilmiştir.

Luis Alexandre Ribeiro Branco (2014). *A Response to Jean-François Lyotard's View of Postmodernism And the Denial of The Metanarratives*. e-kitap: Rakuten Kobo Books <https://www.kobo.com/tr/tr/ebook/jean-francois-lyotard-a-response-to-jean-francois-lyotard-s-view-of-postmodernism-and-the-denial-of-the-metanarratives> sitesinden (10.12. 2022) tarihinde erişilmiştir.

Maden, M. (2019). Karl Popper Felsefesinde Bilimsel Doğrular ve Yanlışlanabilirlik İlkesi. *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(17), 288-294.

Özeskici, E. (2018). Sanatta değişen paradigmlar: Sanatçı, eser ve alıcı ilişkisi. *Yedi*, (20), 111-120.

Panova, E., & Osman, F. (2006). Wittgenstein'in felsefi metamorfozu. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15(2).

Popper, K. R. (2022). *Daha İyi Bir Dünya Arayışı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Popper, K. R. (2022). *Kesinlik Üstüne + Kültür ve Değer*. İstanbul: Metis Yayınları

Süzen, H. N. (2020). Art of the Jean Dubuffet Art Brut. *Turkish Studies-Social Sciences*, 15(6), 3117-3129.

Utku, A. (2014). *Ludwig Wittgenstein: Erken döneminde dilin sınırları ve felsefe*. Ankara: Doğubatı Yayınları.

Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus Logico Philosophicus*. e-kitap: Gutenberg. <https://www.kobo.com/tr/tr/ebook/tractatus-logico-philosophicus-2> sayfasından (14.11.2022) tarihinde erişilmiştir.

Yiğit, S. (2019). 'Çirkinin Estetiği'Olur mu? *Söylem Filoloji Dergisi*, 4(2), 592-600.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Rene Magritte, The Treachery of Images - <https://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp> sayfasından (15.11.2022) tarihinde erişilmiştir.

Görsel 2. Jean Dubuffet Bidon l'Esroufe - (<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/bidon-lesroufe> sayfasından (15.11.2022) tarihinde erişilmiştir.