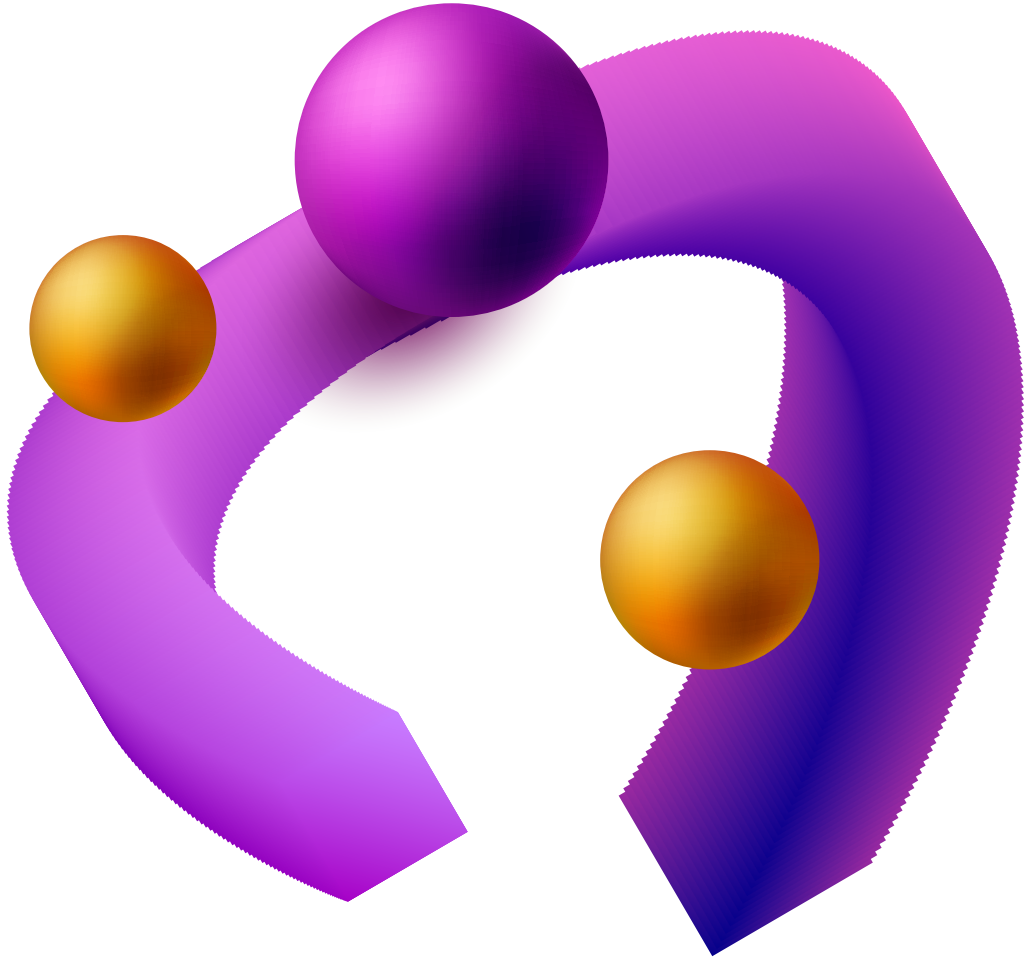




Editör
Dr. Savaş KESKİN

Editör Yardımcısı
Dr. İmran UZUN
Öğrt. Gör. İsmail BİRLİK

Değerli iletişim ve sanat okur-yazarı;

Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu Özel Sayısı yayımının üzerinden çok geçmeden sizlere yeni bir sayıyı duyurmanın ve iletmenin mutluluğunu yaşıyoruz. Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi eklektik bakışların ve disiplinler ötesi arayışların buluşma yeri olarak iletişim-bilimciler, sanatçılar ve sanat-bilimciler için bir kamusal alandır. Bu kamusal alan, farklı sesler arasındaki tonal-detonal, ritmik-aritmik, morfik-amorfik, tipik-atipik bir çok ilişkiyi kurmaya yarayan çeşitli artikülasyon evrelerinden bir tarih yapmak amacıyla vardır. İletişim ve sanatın tarihi birçok dilde ve ifade türünde yazılabilir. Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi, kendine özgü dili olanların ifadelerinden oluşmakta olan bir külliyat olma hedefindedir.

Her yıl Haziran ve Aralık aylarında iki kez yayıma çıkma planıyla çağrı yapan dergimiz, 2021 yılının olağan sayılarının sonuncusunu takdim eder. Bu takdim, bir yılı ardımızda bırakırken duyduğumuz güven, endişe ve umut hislerinin toplamına denk düşen bir duygusal bağlam üzerinde imal edildi. Kendi içinde soyluluk arz eden birçok duygunun çeşitli fantazmatik, rasyonel ve irrasyonel yorumlarını içeren hedeflerimiz, akademiye ilgi duyanların hedefleriyle arkadaşlık kurmaya meyillidir.

Alanında seçkin çalışmalardan oluşan bu sayıyı okumak, iletişim ve sanatı farklı gözlerle okuyan akademisyenler ve sanatçılarla göz göze gelmek demektir. Sekiz çalışmanın yer aldığı sayıda, müzik, grafik tasarım, tiyatro, geleneksel sanatlar gibi birçok disipline dair akademik inşaları ve metodolojik yönelimleri bulabilirsiniz.

Bolca iletişim ve sanat dolu bir zaman olması temennisiyle, yeni yılınızı umut ve mutlulukla kutluyoruz.

Selam ve saygılarımızla...

Dr. Savaş Keskin

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi Editörü

İÇİNDEKİLER

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe şimşek

**SANATÇININ ÖZERKLEşMESİNİN, SANATIN KURUMSALLAşMASININ KISA
TARİHÇESİ**

S. 1-27

Arş. Gör. Cantürk Bayrakçı
Doç. Dr. Ali Ayhan

**ÇEVİRİM İÇİ EĞİTİM PLATFORMU UDEMY ÜZERİNDE VERİLEN TÜRKÇE
FLÜT KURSLARININ İÇERİK YÖNÜNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ**

S. 28-45

Mehmet Fırat

**MİNİMALİST SİNEMA ANLAYIşININ AFİş TASARIMLARINA
ETKİSİ: SEMİH KAPLANOĞLU ÖRNEĞİ**

S. 46-67

Öğr. Gör. Züleyha Zor

NİZAMİ GENCEVİ'NİN HAMSESİNİN MİNYATÜR SANATINA YANSIMALARI

S. 68-85

Doç. Dr. Nardanə Yusifova

**ALMAN RƏSSAM KNİTİN “YAYLAQDAN DÖNÜŞ. QARABAĞ” ƏSƏRİ FƏZA
TƏFƏKKÜRÜ ƏSASLI ARAŞDIRMADA**

S. 86-102

Dr. Öğr. Üyesi Elvan Tekin

ANİMASYON FİLMLERDE MEKÂN VE TASARIMIN “RUHU” ÜZERİNE

S. 103-125

Arş. Gör. Yunus Emre Gümüş

TEMSİLDEN DENEYİME TİYATRO ANTROPOLOJİ İLİŞKİSİ

S. 126-136

Arş. Gör. Dr. Lütfi Akdeniz

**GÖRSEL GÖSTERGEBİLİM VE FEYHAMAN DURAN VE EROL AKYAVAŞ’IN
ESERLERİNDEN KESİTLEMeye DAİR BİR ANALİZ DENEMESİ**

S. 137-151

Editör

Dr. Savaş KESKİN

Editör Yardımcısı

Dr. İmran UZUN

Öğrt. Gör. İsmail BİRLİK

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 Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda 2 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. Savaş KESKİN

Editör Yardımcısı

Dr. İmran UZUN

Öğrt. Gör. İsmail BİRLİK

ALAN EDITÖRLERİ

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 Strobe-Rezekne Academy of Technologies,Latvia

Dr. Yahya HİÇYILMAZ-Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Resim: Prof. Dr. Katarina Dordevic-University of Nis, Faculty if 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-Musata 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/Turkey

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

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

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

Prof. Dr. Haldun ÖZKAN – Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi/Turkey

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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. İsmail TETİKÇİ – Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi/Turkey

Doç. Dr. Evren KAVUKÇU – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar 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

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 Türker ELİTAŞ –Mustafa Kemal Üniversitesi İletişim Fakültesi/Turkey

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

Dr. Öğr. Üyesi Serpil Kır ELİTAŞ – Mustafa Kemal 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. 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 - Yeoju Technical Institute in Tashkent/Uzbekistan

TARANDIĞI İNDEKSLER







Yıl/Year:2, Sayı/Issue: 3, Aralık/December, 2021, s. 1-27

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayın Geliş Tarihi:13-12-2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

Yayınlanma Tarihi:31-12-2021

ISSN: 2757-6000

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe şimşek

Sakarya Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakóltesi

ayses@sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7787-449X

SANATÇININ ÖZERKLEşMESİNİN, SANATIN KURUMSALLAşMASININ KISA TARİHÇESİ

Öz

İnsanlık avcı toplayıcı dönemden beri sanat eserleri üretse de, sanat zanaat ayrımı çok geç bir döneme kadar yapılamaz. Sanatın zanaatten, sanatçının ise zanaatkardan farklı bir kategori olarak değerdendirilmesi 18. yüzyılı bulur.

Avcı toplayıcı dönemde büyüel güçlere sahip olduğuna inanılan sanatçı, diğer dönemlere göre daha çok saygı görür. Yerleşik hayata geçtikten sonra ise sanatçı büyüü işlevini kaybeder. Bu statü kaybı sonunda, sanatçıya duyulan saygı azalır. Resim-heykel gibi görsel sanatlar alanında eser veren sanatçılar, Rönesans'a kadar her toplumda nalbant, marangoz, gibi zanaatkarlarla aynı kategoride kabul edilir. Rönesans döneminde de, ünlü sanatçılar dışında, görsel sanatlar alanında eser veren sanatçıların statüsünde herhangi bir değışiklik yaşanmaz. Bu nedenle ressam, heykeltıraş gibi sanatçılar, Rönesans döneminde de şairler kadar saygın bulunmaz.

Sanat ve sanatçının, zanaatten farkının tescillemesinde; 16. yüzyıldan itibaren açılan akademiler, 17. yüzyılda Hollanda'da ortaya çıkan koleksiyonerler, 18. yüzyılda kamuya açılan sergiler etkili olur. 19. yüzyılda açılan galeri ve müzeler ile ise sanatta kurumsallaşma sağlanır (Artun 2014: 1-3).

Çalışmada sanatın kurumsallaşmasının tarihçesi, sosyolojik arka planıyla ele alınarak, bu konuda özet bir değerdendirme yapılmıştır. Sanatın ilk kurumsallık kazandığı yer Batı olduğu için; çalışma kapsamında sadece Batı'daki sanat ve sanatçının konumunda yaşanan gelişmelere odaklanılmıştır. Derleme olan bu çalışmada, alanın önemli eserleri özetlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Sanatçı, Zanaat, Zanaatkar, Özerkleşme, Tarih Öncesi Dönem, İlk Çağ Uygarlıkları, Ortaçağ, Rönesans, Kurumsallaşma,

A BRIEF HISTORY OF AUTHORIZATION OF ARTIST AND INSTITUTIONALIZATION OF ART

Abstract

Although humanity has produced works of art since the hunter-gatherer period, the distinction between art and craft was not made until very late. It was not until the 18th century that art was accepted as a different category from craft and artist from craftsman. It was thought that the artist, who was believed to have magical powers during the hunter-gatherer period, was more respected in this period than in other periods.

After the settled life, the artist lost his magician function. As a result, the respect for the artist was decreased. Until the Renaissance period, artists who worked in the field of visual arts such as painting and sculpture were generally accepted by society all in the same category with craftsmen whose required handcraft such as farriers, carpenters, jewelers. Therefore, artists like painter or sculptor did not get respect as much as a poet. In the Renaissance period, only the most famous artists were respected, and there was no change in the status of art and the artist.

In the registration of the difference of art and artist from craft; Academies opened in the 16th century, collectors that emerged in the Netherlands in the 17th century, exhibitions opened to the public in the 18th century were influential, and art was institutionalized with the galleries and museums opened in the 19th century. (Artun 2014: 1-3).

Keywords: Art, Artist, Prehistoric period, Ancient civilizations, Medieval, Renaissance, Institutionalization .

Giriş

Tarih boyunca çok geç bir döneme kadar, sanat ve sanatçı, zanaat ve zanaatkardan farklı bir kategori olarak değerlendirilmez. Sanatın zanaattan ayrılarak, ayrı bir kategori olarak kurumsallaşması ve yine sanatçının zanaatkardan ayrılıp özerkleşmesi 18. yüzyıl gibi geç bir tarihi bulur.

Kurumlar, toplumsal yaşamda bizzat insan tarafından oluşturulmuş ya da zaman içerisinde insan müdahalesi olmaksızın kendiliğinden oluşmuş kurallar bütünüdür. Formel ve informal kuralların, toplumsal yaşamda yerleşip müessese halini almasıyla kurumlar oluşur. Örneğin; hukuk toplumsal yaşamda düzeni tesis etmek amacıyla devlet tarafından oluşturulmuş formel kurallar bütünüdür. Oysa, kültür doğrudan bir organizasyon tarafından oluşturulmamış; kendiliğinden oluşmuş informal kurallar toplamıdır. Kurumlar, formel ve informal kuralların bütününden oluşur. (Aktan, 2019:67-68).

Zanaat, endüstri çağı öncesinde üretilen, taşçılık, halıcılık, seramik gibi her türlü el işini kapsar. Bu mesleklerden her birini icra eden kişilere de zanaatçı denir. Antik çağlarda güzelliğin ifade edilme biçimi anlamına gelen sanat, çağdaş dönemde gerçekliği temsil eden her tür eser anlamını taşımaya başlar. Sanat dallarından herhangi birinin üreticisi konumunda olan kişiye ise sanatçı denir (Sözen ve Tanyeli, 1986: 208-259).

Sanatçının zanaatkardan ayrılarak özerkliğini elde etmesinde himaye sisteminin ortadan kalkması etkili olur. Özerk kişi, kimsenin etkisinde kalmadan akılcı bir yolla kendi yolunu çizen kişi demektir (Marshall, 1999: 570). Ortaçağ'da loncalar sayesinde bazı haklar ve kısmi iş güvencesi elde eden sanatçılar, 16. yüzyılda burjuvazinin güçlenip, sanat piyasasına dahil olmasıyla yavaş yavaş himaye sisteminden kurtulur. Önceleri aristokrasinin himayesinde olan sanatçı, Ortaçağ'da Hristiyanlığın Avrupa'da yayılmasıyla birlikte, kilisenin de himaye sistemine girer. Himaye sisteminde sipariş usulü ile çalışan sanatçı, çalıştığı konu ve tekniği belirleme de özgür değildir.

Burjuvazinin güçlenmesiyle himaye sisteminin ortadan kalkmasının yanında, akademiler, müzeler ve galerilerin kurulması ve kamuya açık sergilerin düzenlemesi sonucunda, özerklik ve kurumsallaşma sağlanır. 18. yüzyılda sanat-zanaat farkı bu kurumlar sayesinde kesinleşir.

Çalışmada avcı-toplayıcı dönemden itibaren sanatçının statüsünde yaşanan değişimler, sanatın diğer kurumlarla ilişkisi de göz önünde bulundurularak, sosyolojik arka planıyla açıklanacaktır. Sanatta kurumsallaşma Batı'ya özgü feodal üretim sistemi ve kent soylu burjuvazinin gelişmesiyle ilişkili olduğu için; Ortaçağ'da ortaya çıkan feodal sistem ve kentlerin gelişmesi sonunda güçlenen burjuvazinin, kurumsallaşmaya olan etkileri ayrıntılı şekilde ele alınacaktır.

Amaç

Derleme olan bu çalışmanın amacı; sanat ve sanatçının statüsünde görülen değişiklikler sonucunda ortaya çıkan kurumsallaşma ve özerkleşmeyi, sosyolojik arka planıyla ele alarak özetlemektir. Bu gelişme Batı'da yaşandığı için, çalışma kapsamında Batı toplumlarının sanat tarihinde ortaya çıkan değişikliklere odaklanılacaktır. Özellikle ekonomi, din ve bilim kurumunda meydana gelen gelişmelerin, sanat kurumuyla olan ilişkisi özetlenerek açıklanacaktır.

Önem

Yapılan literatür taraması sonucunda bu konuyu ele alan bir makale bulunamamıştır. Hem sanat tarihi, hem de sosyolojiden faydalanan bu çalışmanın disiplinlerarası niteliğiyle, literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Yöntem

Bu çalışma bir derlemedir ve bu konuya odaklanan temel eserleri özetlemektedir. Bu nedenle öncelikle literatür taraması yapılarak, bu konuda yazılmış temel metinler okunmuştur. Daha sonra okunan metinlerden, bu konuya odaklanan kısımlar sentezlenerek özetlenmiştir.

İlk Sanat Eserleri ve İlkel Dönem

Eski dünyada bugünkü güzel sanatlar kategorisi ya da ‘edebiyat’, ‘müzik’ gibi alanların bir karşılığı bulunmamaktadır. Antik dönemin sonlarına doğru kullanılan ‘litteratura’ terimi ise bugünkü ‘literatür’ sözcüğü gibi yaratıcı yazıları kast etmez. Bugünkü edebiyat anlayışına yaklaşan tek dal şiir kategorisidir ve şiir, görsel sanatların tamamından üstün konumdadır. Doğu kültürlerinde ise sanat kavramının ortaya çıkışı çok daha geç bir tarihte gerçekleşir. Örneğin Japoncada, Batı dünyasındaki sanat kavramını karşılayan sözcük 19. yüzyıla kadar yokken, yine 19. yüzyıla değin Çin’de, resim, heykel, seramik, gibi kategoriler, güzel sanatlar kategorisi altına dahil edilip incelenmez (Shiner, 2020:37,50,51).

İnsanlığın ilk dönemi olan avcı toplayıcı döneme dair bilinen en eski sanat eserleri ise mağaralara çizilen duvar resimleridir ve günümüzden yaklaşık 10-35 bin yıl öncesine aittir. Bu eserlerin bilinen en iyi örnekleri Fransa’nın Lascaux ve İspanya’nın Altamira mağarasında bulunur. Avcı toplayıcı dönemde daha çok küçük hayvanlar avlanılmasına ve av ürünleri insanların beslenmesinde sadece %25’lik kısmı kapsamasına rağmen, avcı göçebeler mamut, bizon, geyik gibi büyük, boynuzlu hayvanları resmeder. Avcı toplayıcılar için doğa, baş edilemeyecek kadar büyük, aynı zamanda ölümün de simgesi olması nedeniyle korkutucudur. (Gezgin 2016:26-27).

Bu dönemde mağara duvarlarına çizilen resimler, mağaranın en zor ulaşılan, kuytu köşelerinde bulunmaktadır. Bu da avcı toplayıcının arzusunun, estetik, mağarayı süsleme, yaptıkları eserlerin başkalarının takdir edilme gibi amaçlar içermediğini göstermektedir. Takdir edilmeyi amaçlayan resimlerin, mağaranın ulaşılması en güç noktasına, üst üste bir şekilde çizilmemesi gerekir (Hauser, 2021:57).

Avcı toplayıcının, doğa karşısında kendini aciz hissetmesi ve hayatını birlikte paylaştığı hayvanlarla olan ilişkisi, mağara duvarlarına sürekli av teması olarak yansır. Duvar resimlerindeki bu hayvanların hepsinin çok büyük, hatta bazen insan figürlerinin 100 katı kadar büyük olduğu görülür. Hayatı birlikte paylaştığı, korktuğu, kaçtığı, avladığı, yediği hayvanlar, avcı toplayıcının en temel gerçeğidir. Korktuğu hayvanları heybetlice resmeden avcı toplayıcı, bilinç dışı korkularını açığa vurur (Gezer, 201;28).

Yerleşik hayatın ilk aşamasını oluşturan ilkel toplumlarda da sanatın büyüsel işlevi devam eder. Tarihin ilk dönemindeki topluluklara basit olduğu için değil, tüm insanlığın geldiği ilk dönemlere yakın olduğu için ilkel denilmektedir. Resim, heykel, dokuma, ev ve mimari tarihin ilk döneminden beri var olan sanatlardır. İlkel dönem sanatında üretilen eserlerin sadece estetik kaygısı yoktur, hatta daha çok belli bir görevi vardır. Örneğin ilkel insanlar, kulübeleri sadece yağmur, rüzgar ve güneşten korunmak için değil, aynı zamanda kendilerini yaratan ruhlardan korunmak için de inşa etmiştir. Yine ilkel toplumlar, resim ve heykelin kendilerini hem gerçek, hem de doğaüstü güçlerden

koruduğuna inanır. İlkel dönemde sanat, daha çok büyüsel amaçlar için kullanılır (Gombrich, 2006: 38).

Avcı-toplayıcı toplumlar ile yerli kabilelerin sanat eserlerinin benzerliği, bu kabilelerin sanat eserine yüklediği işlev açısından da benzerdir. Nasıl ki mağara duvarına resim çizen ya da o hayvanın boynuz, pençe gibi bir parçasını yanında taşıyan tarih öncesi insan, bu sayede o hayvanı avlayacağına, gebe kadın heykelticikleri sayesinde ise kadınların doğurganlığının artacağına inanıyorsa, Güney Afrika'daki çağdaş ilkel toplulukları da, bu kızların ergenliğe erme törenlerinde kullanılan tahta bebek heykelleri sayesinde, kızların gelecekte bebek sahibi olacaklarına inanmaktadır. Yani tahta bebeklerin de, geçmişteki Venüs heykellerinin de, kadınların doğurganlığını arttıracak sihirli güçlerinin olduğu düşünülür (Şenel,1991:31-32).

Yerleşik Hayata Geçiş ve İlk Çağ Uygarlıklarında Sanat

İnsanlık tarihinde en uzun süren dönem avcı-toplayıcı dönemdir ve bu dönemin iki-üç yüz bin yıl civarında sürdüğü düşünülmektedir. İklimde yaşanan değişim ve beslenme kaynaklarında görülen azalma nedeniyle yerleşik hayatın başladığı düşünülmektedir. Sadece tüketici konumunda olmak, hayatta kalmayı zorlaştırdıkça, insanlar evcilleştirdikleri tohum ve hayvanlarla, tarım ile hayvancılığı başlatarak yerleşik hayata geçer.

Yerleşik hayata geçişe dair bulunan en eski kanıt ise Urfa Göbekli Tepe'de bulunan, dairesel olarak sıralanmış T şeklindeki taş sütunlardır. M.Ö. 10.000 yılında inşa edilen bu anıt, hayvan figürleri, takım yıldızlarla süslenmiştir. Bu oranda büyük anıtları inşa eden işçiler için gerekli besini sağlayacak bir yerleşim yeri olması şarttır. Bu bölgeye yakın bir yerde bulunan yabani tahılın, günümüzde ekilen modern tahılın atası olduğu anlaşıncı, civarda bir yerleşim yeri olduğu kanıtlanır. Devasa sütunlarla çevrelenen bu alanın işlevi konusunda, bilim insanlarının bazı savları vardır. Burası çeşitli dini ritüeller ve tapınmak için buluşulan bir alan olabileceği gibi, eldeki ürünlerin takas edildiği, bilgi alışverişinin yapıldığı, insanların sosyalleştiği ve tanışıp evlendiği bir bölge de olabilir. Tabii aynı zamanda dini ritüeller ile din dışı etkinliklerin hep beraber yürütüldüğü bir alan olması da mümkün. Göbekli Tepe'deki sütunların İngiltere'de M.Ö. 3000 yılında inşa edilen Stonehenge'in öncüsü olması ve Göbekli Tepe, Stonehege'in inşası arasında 7000 yıl olması, Göbekli Tepe'nin önemini arttırmaktadır (Colins, 2016: 15-25).

Bu dönemde din ve din dışı sanat ayrımı ortaya çıkar. Avcı toplayıcı dönemde mağara resimlerini çizen kişilerin, bu hayvanları çok iyi tanıyan avcılar olduğu düşünülür. Yalnız bu dönemde resmin büyüsel işlevi düşünülünce, bu resmi çizen kişilere özel ve büyüsel güçlerinden dolayı saygı duyulur ve bu nedenle büyücü ressam, kabilede herkesin yapmak zorunda olduğu görevlerden muaf tutulur. Büyücü ressam, yetenekleri sayesinde sahip olduğu karizmayla, hekimlerle birlikte diğer avcı-toplayıcılardan farklı bir konumda bulunur ve hatta ruhban sınıfın ilk temelini oluşturur (Hauser, 2021:70).

Tarihte ilkel toplumlardan uygar toplumlara geçişte, yerleşik hayata geçildikten sonra, insanlığın tarımla üretici konuma geçmesi ve bu sayede artı ürün elde etmesi önemli rol oynar. Hayvanların evcilleştirmesi de uygarlığın gelişmesine önemli katkı sağlar. İlkel topluluklarda, tüm üyeler aynı işi yaptığı için, bu toplumlarda farklılık ve sınıfların görülmediği, bundan dolayı da bu toplumların daha eşitlikçi toplumlar olduğu düşünülür. Uygar toplumlar ise mesleklerde uzmanlaşmanın, farklılıkların dolayısıyla eşitsiz ilişkilerin toplumlardır. Bir topluma dair tarihi bulgularda, yazı ve yazılı belgelerin görülmesi de o toplumun uygarlığına işaret etmektedir (Şenel, 1991:41).

Bitki ve hayvanların evcilleştirilmesi sonunda bazı toplumlar köylere yerleşip çiftçi toplumları oluştururken, tarımın başladığı köylerin çevresinde ise hayvancılıkla uğraşan göçebe çoban toplumlar ortaya çıkar. MÖ 6000 yılı dolaylarında, iklimde meydana gelen ısınma, çoban göçebe toplumların da, yerleşik hale gelmesine ve yağmaladıkları köyler üzerinde hakimiyet kurarak, onları diğer yağmacı toplumlara karşı koruyan bir sistem oluşturmalarına yol açar. Böylelikle dışarıdan gelen yağmacı toplumların kurduğu Sümerler, askeri sınıf sayesinde ordu, çiftçilerin verdiği vergileri toplayan yönetici sınıf, din ve ruhban sınıfının oluşturduğu hukuk sistemi ile tüm bunları düzenleyen bir siyasal sistem kurar. Tüm bu farklı sınıflar ve mesleki uzmanlaşma sayesinde, ilk kentleri inşa eden ve ilk yazıyı bulan Sümerler, tarihin ilk uygar toplumu olur (Şenel, 1991:25-41).

M.Ö 3500 yılında kurulan Sümerler, kentleri ilk kuran bilinen ilk uygarlık olmalarının yanında, bilinen ilk sanat hareketini de, diğer Mezopotamya uygarlıkları ile birlikte, MÖ 4000 yılında başlatır. Bu döneme ait seramik kaplarda, geometrik motifler çok önem kazanır. Geometrik süsleme yanında, hayvan ve bitki motiflerinin de geometrik bir şekilde resmedilmesi, geometri sevgisinin bir tezahürü olarak görünür (Turani, 2021:81-82).

Tüm bu katkıları yanında Sümerler, geliştirdikleri etik değerler, adalet ve özgürlük kavramlarına yaptığı katkılar nedeniyle de, bugünkü modern dünyadaki pek çok kurum ve düşüncenin temelini binlerce yıl önce atar (Russ, 2021:30-31). Aynı zamanda Sümerler, bataklıkları kurutmaları, sulama kanalları inşa etmeleri, tuğlayı icat etmeleri, bataklık sazlarını çamurla sıvayarak barınak yapmaları, sabanı ve tekerlekli arabayı icat etmeleri ve sadece soylu çocuklarının eğitimi üstlense de, ilk okulu kurmaları nedeniyle de, çok önemli bir uygarlıktır. (Kramer, 2002: 13-14).

Mezopotamya kralları, Mısırlılar gibi ölümsüzlüğü sağlamak için mezar duvarlarını süsletmez. Bunun yerine krallar, güçlerini sergilemek ve ölümsüz kalmak için, savaşta gösterdikleri kahramanlıkları ve başka toplumları nasıl dize getirdiklerini gösteren anıt, rölyef ve kabartmaları sanatçılara yaptırır (Gombrich, 2006:59). Ayrıca MÖ. 4. binin ortalarından itibaren cemaati sadece tapınak baş rahibi ve tapınak görevlilerinden oluşan, basamaklı ve piramit şeklinde zigguratlar inşa edilir (Honour, Fleming, 2020:46).

Mezopotamya bölgesinde taş olmadığı için, yapıtların çoğu pişirilmiş tuğla ile inşa edilir. Tuğla taşla göre dayanıksız olduğundan, bu yapıtlar elverişsiz hava koşullarına dayanmaz, bu da Mezopotamya sanatının Mısır sanatına göre daha az bilinmesine yol açar. Mısırların taş yataklarına sahip olmaları yanında, sahip olduğu inanç da, sanat eserlerinin günümüze kadar ulaşmasında etkili olur. Antik Mısırlılar, ruhun varlığını sürdürebilmesi için, insan bedeninin dış görünümünün korunması gerektiğine inanır. Bunun için mumyalar yeterli olmaz, kralın sonsuza kadar yaşaması için, heykeltıraşlar kralın portresini aşınmaz granit oymaları istenir. Bu oyma imgeler, zarar görmemesi için mezarın en kuytu yerine yapılır. Mısır'da kutsal kabul edilen krallar, çok büyük bir güç sahiptir. Bu güç onların kral mezarı olan piramitlerde binlerce işçi ve tutsağı çalıştırmasını sağlamıştır. Piramitler sayesinde krallar öldüğü zaman, aralarından ayrıldıkları tanrıların yanına geri dönecektir (Gombrich, 2006:49-58).

Antik Mısır'da krallardan sonra, soyluların da mezar resmi talebi o kadar fazladır ki, bu sayede sanatçılar oldukça erken bir tarihte uzmanlaşmaya ve ekonomik olarak kendine yetmeye başlar. Ancak buna rağmen sanatçılar önemsiz hizmetkarlar olarak değerlendirilir. Antik Mısır sanatçılarından, sadece yapı ustaları ile başheykeltıraşların ismi bilinir ve yalnızca bu kişiler, saygı görür. Ressam ve heykeltıraşlar, eğitimle uğraşan yazmanların kitaplarında beden işçisi olarak aşağılanır ve yazmanlar kadar saygın bulunmaz. Süreç ilerledikçe ve Yeni Krallık dönemine gelindiğinde, sanatçının itibarı artsa da, sanatçının işlevi Tarih Öncesi dönemdeki sanatçı-büyücünün işlevine göre çok önemsizdir (Hauser, 2020:83).

Mısır sanatı çok katı bir üsluba sahiptir ve her sanatçı gençliğinden itibaren sanat için oluşturulan katı yasalara uymak zorundadır. Örneğin erkek heykeller, kadınlardan koyu tenli olmalı, oturan her heykel ellerini dizlerine koymalıdır. Her Mısır tanrısı, kendisini temsil eden görünüme, hayvan sembolüne uygun olarak yapılmalıdır. Heykellerin büyüklüğü soyluluk derecesiyle orantılı olmalıdır. Ayrıca her sanatçı, Hiyeroglif yazısını da öğrenmek ve onu güzelce taşla oymak zorundadır. Bu nedenle üç bin yıldan uzun süren Antik Mısır uygarlığı boyunca üslup çok az değişmiştir. Yalnızca IV. Amenofis isimli kral resmi dini benimsemez ve Aton isimli, güneşle imgeleştirilen tek tanrıya inanır. İlk kez IV. Amenofis, güneş altında eşi ile birlikte çocuklarıyla oynarken resmedilir. Bu yaklaşım, ise önceki kralların kendilerini ihtişamlı, katı, otoriter çizimle resmettiren firavunların yaklaşımından farklıdır (Gombrich, 2006:54-55).

Tüm Mısır ve Mezopotamya'da olduğu gibi, feodal toprak sahiplerinin iktidarda olmasına ve kültürde aristokrat sınıfın hakimiyetine karşın Girit sanatı, Antik Yunan'da Klasik Çağ'ın başlangıç dönemine kadar olan süreçte tek istisnadır. Çok daha renkli ve canlı bir sanat anlayışına sahip olan Girit'te, tapınak ve anıtsal tanrı heykellerinin yerini küçük boyutlu idol ve kültler alır. Girit diğer Doğu uygarlıklarına göre, dinin etkisinde daha az kalır. Kent yaşamının en gelişkin olduğu yer olduğu için de, ticaret ile tüccar sınıfı çok gelişir. Ancak sanat halen saray ile aristokrasinin hakimiyetindedir (Hauser 2020:101-102).

Antik Yunan- Roma Toplulukları ve Sanat

Antik Yunan, demokrasi, tarih ve adaleti icat eden uygarlık olması nedeniyle tarihte çok önemli bir yere sahiptir. Şehir devletleri şeklinde yönetilen Antik Yunan'da bu şehirlere Site (polis) denir ve Site vahşi yaşamdan uzak yaşam bölgesi anlamına gelir. M.Ö 6. yüzyılda nihai gelişimini tamamlayan Site'de, ilkel dönemden klasik döneme geçişte Söylev önemli rol oynar. Tanrılar, insanlar ve mitolojik karakterlerin tartışma ve argümanlarıyla doğan Söylev, yeni bir düşünme biçimi olan sorgulamanın yolunu açar. Bu gelişmeye Sokrates'in sorgulamalarının yaptığı katkı da eklenince, Söylev, demokrasi ve Antik Yunan bilim ve felsefesinde yaşanan gelişmelerin temeli olur (Russ, 2021: 40-43).

Söylev, sadece demokrasi ve felsefeye değil, hukuk kurumunun gelişmesine de katkı sağlar. İlk yasa koyucuların hazırladığı kanun yazımı ile Batı'daki temel hukuk düşüncesinin temelleri atılır. M.Ö 7. yüzyılda yazılı kanunları oluşturan Dracon, geleneksel adaleti, hukuki adalet haline getirir. Bu sayede davalar artık mahkemede görülmeye başlar. Adalet düzeni üzerine kurulan Site'de, artık bir hukuk düzeni vardır (Russ, 2021:43-44).

M.Ö. 594 yılında hem köylü aristokrat, hem de yeni zengin burjuva (kentsoylular) arasındaki çatışmayı engellemek için ise Solon yasa koyucu olarak atanır. Solon yaptığı reformlarla, borcunu ödeyemeyen kişilerin, köle olma durumuna son verir. Sahip olunabilecek en fazla toprak miktarına sınırlama getirerek, aşırı zenginleşmenin önüne geçer. Soyluluğa göre değil, zenginliğine göre toplumu dört sınıfa ayıran Solon, en zengin üç sınıfa askerliği zorunlu kılarken, en yoksul sınıfı bundan muaf tutar. Ancak Eski Yunan'da askerlik görevi ile siyasal haklar birbirine bağlıdır. Askerlik ve vergiden muaf olan en yoksul dördüncü sınıf, seçme hakkına sahiptir, ancak seçilemez, memur ve yönetici olamaz. Antik Yunan demokrasisinde, sadece özgür, yetişkin erkekler oy kullanma hakkına sahiptir (Şenel, 1991:144).

Felsefe, demokrasi, hukuk alanına olan katkılarının yanında Yunan dünyası bilim dünyasına da pek çok katkı sağlar. Akılcı bilime giden yol, gerçek anlamda bilim ve yöntemleri ilk kez Antik Yunan'da başlar. M.Ö 5-4. yüzyılda, Platon şeylerin özünün değişmeyen yegane gerçekler olduğunu ve matematiğe indirgenerek araştırılabileceğini, Aristoteles, Doğa biliminin görevinin olguları yaratan nedenleri açıklamak olduğunu söyleyerek, bilimsel determinizmi başlatır. Aynı zamanda bir ampirist olan Aristoteles, somut şeyleri açıklamak için bilgi belge toplamayı çok önemseyerek, teori oluşturma noktasında, bilimsel metod ilkelerinin oluşmasına katkı sağlar. Böylece Rönesanstan itibaren bilim tekrar bu iki yolu benimsenir. Deneyin sunduğu verilerle çalışmayı Bacon, gerçeğin matematikselleştirilmesini ise Galileo başlatır (Russ, 2021:51).

M.Ö 387 yılında ise Platon, ilk üniversite olarak bilinen Akademia'yı kurar. Okulun müfredatı, siyaset, matematik ve diyalektikten ibarettir. Platon Akademia'da

filozof hükümdarlar yetiştirmeyi amaçlar ama buradan mezun olanlardan yalnızca bir kişi iktidara gelir. Platon'un ölümünün ardından Yeni Platonculuğun merkezi haline gelen Akademia, MS 529'da kapatılır. Burada yetişen en parlak öğrenci olan Aristo, MÖ 334'de kendi okulu Lykeion'u kurar. Akademia'yı temel alan bu okulun geniş kütüphanesi sayesinde sistematik bilimsel araştırmalar başlar. Aristo'nun ölümünden sonra ise burası daha dar kapsamlı felsefi çalışmaların merkezi haline gelir. Rodos, İskenderiye ve Pergamon'da da, Akademia'yı model alan yüksek eğitim veren okullar kurulur (Rodgers, 2014:492).

Yaşanan tüm bu gelişmeler, sanatı da etkiler. M.Ö 700 yılında, tarihin ilk imzalı eseri 'Aristonothos' vazosu yapılır. Bu daha önce tarihin hiçbir döneminde görülmeyen bir gelişmedir ve sanatçının bireylik ve özerklik kazanması noktasında önemli bir adımdır. Ancak Aristokrasi bireyselliği onaylamayarak, sadece bazı sınıflara ayrıcalık verilmesini savunur ve şöhreti arzulayan kahramanlar ile kazancı arzulayan tüccarın bireyselliğinden rahatsız olur. İlk Yunan şiirleri, kehanet, tılsım içeren sözler ile savaşta ya da çalışırken söylenen şarkılardan oluşur. Bu dönemde şiirler anonimdir ve yaratıcısından izler taşımamaktadır. Homeros'un İlyada destanı günümüze ulaşan, yazarı bilinen en eski Yunan şiirleridir. Artık toplumları anlatan destanlar değil, bireylerin kahramanlığını anlatan destan ve şiirler yazılır. Ritüel işlevini yitirip, lirik şiirden epik şiire dönüşen bu şiir, Avrupa'nın inançtan bağımsız en eski seküler şiirleridir (Hauser, 2020: 111-115).

Görsel sanatlar ise ilk dönemde oldukça ilkel ve insan figürünü andıran bu yapıtlara heykel demek zordur. Bu dönem Yunan toplumunda sanatçının konumuna dair bilgiler net olmamakla birlikte, bu dönemdeki sanatçının avcı-toplayıcı toplumun sanatçı-büyücüleri ya da neolitik dönemin rahip ozanları kadar saygın olmadığı düşünülür (Hauser, 2020:112).

Hiçbir zaman Mısır ve Mezopotamya sanatının ölçülerine ve ihtişamına ulaşamamış olan Yunan'da, Mısır'dan farklı olarak sanat eserleri görülmek için yapılır Mısır sanatı dinden, Yunan sanatı ise efsanelerden esinlenir. Seyirci için yapılan Yunan sanatı, heykel yapımında ideal çehre ve bedenleri yapmaya çalışır. İnsan bedeninin ideal formunun doğru ifade edilmesi için de heykeller çıplak yapılır (Turani: 2021:129).

Mısır'da heykel yapımının kesin kurallarla sınırlanması, idealliğin değil, dayanıklılığın önemli olması nedeniyle, üslup değişmez, Örneğin ayak bir türlü karşıdan yapılamaz. İdeale ulaşmak için durmadan doğayı ve insan bedenini gözlemleyen Antik Yunan'da ise üslup sürekli gelişir. Başta Mısır heykellerinin çehresine ve duruşuna benzer heykeller yapan Yunanlılar, MÖ. 500 yılında perspektif kısaltımını bularak ayağı ilk kez karşıdan çizer. Oysa en başta, bir heykelin dizkapağı, Mısır heykellerinin dizkapağından daha az gerçekçi görünür. Daha önce hiçbir uygarlığın sanat eserlerinde görülmeyen bu gelişme sanat tarihinde muazzam bir dönüşüme neden olur (Gombrich, 2006:63-67).

Yine sanatçısı bilinen ilk heykel de Antik Yunan'da yapılır. Bu heykel Mendeli Paeonios tarafından yapılan, Olimpiya'da bulunan Nike heykelidir. M.Ö 5. yy'da, Elautherali Miron tarafından yapılan 'disk atan adam' heykeli de, ilk hareketli heykel örneği olması açısından önemlidir. Ancak Diskoluvus (disk atan adam), heykeli de dahil olmak üzere, Antik Yunan dönemine dair heykellerin büyük çoğunluğu kayıptır. Bu heykellerin varlığı, MÖ 27 yılında Antik Yunan'ı fetheden Antik Roma sayesinde bilinmektedir. Fethettiği Yunan'ın kültürüne hayran kalan Roma, Yunanlıların dini inanç, mitolojisi ve sanatından pek çok öğeyi alıp, kendi kültürüne uyarlar. (Honour, Fleming, 2020: 138).

Antik Yunan'da fiziksel mükemmelliği yansıtan, ideal heykel ve resimler MÖ V. yy.'da ortaya çıkar. Sanat eserleri, dönemin güzellik anlayışını idealleştirmenin yanında, ideal ahlaki değerleri de temsil etmektedir. Sanatçıların bu amacı gütmesinde, Platon'un 'idealar kuramı' etkili olur. Platon algılanan tüm objelerin, algılanamaz düşüncelerin kötü kopyaları olduğunu düşünür. Bu nedenle resim ve heykel, görünen imgeleri ne kadar yakından taklit ederse, o kadar kusurlu ve yanıltıcıdır. Bu nedenle Platon, şiir dahil, tüm benzetmeli sanatların, 'Devlet' isimli kitabına girişini yasaklar. Buna rağmen sanatçılar görünenin ötesini sezgileriyle kavramayı benimseyerek, 'ideal' düşüncesinin Avrupa estetik kuramında kalıcı yer edinmesini sağlar. Tek bir modelle kusursuzluğu yakalamak zor olduğundan, sanatçılar ideali yakalamak için, farklı modellerin en iyi özelliklerini toplar. Daha sonra, parçaların yama gibi birleştirilerek ideale ulaşılacağı düşüncesine karşı çıkan sanatçılar, simetri ile doğru oranları yakalamayı önerir. Simetri ve ölçünün bu kadar önem kazanmasında, mükemmelliği sayılara bağlayan Pisagorcü filozoflar etkili olur. Öyle ki, bu filozoflar lirin tellerinin uzunluğuyla, armoni arasındaki ilişkiyi hesaplayarak, kozmik oranlar kuramını geliştirir. İlk Antik Yunan'da modellenen, Antik Roma'da bol bol kopyaları yapılan ve Rönesans ile birlikte, önce İtalya, sonra da tüm Avrupa'da yapılan ideal heykeller, Batı sanatsal kanonunun bir parçası haline gelir. Kanon, sanat veya edebiyat alanında önemli kabul edilen eserlerin tamamı demektir. Bu heykeller aynı zamanda Avrupalı insanların kendileri veya başka insanları değerlendirmekte kullandıkları güzellik anlayışının ölçütü olur (Honour, Fleming, 2020: 139).

Antik Yunan'ın son dönemi olan Helenistik Çağ'da sanatın merkezi Batı'dan Doğu'ya doğru kayar, Doğu ve Batı kültürleri birbirini karşılıklı etkiler. Bu dönemde artan gelir farklılıkları nedeniyle, alt ve üst sınıflar arasında muhalefet artar, ancak soylu sınıfa tanınan ayrıcalıkların sona ermesinde uzlaşma sağlanır. Bu sayede her Yunan vatandaşının, eğitim yoluyla mükemmelleşmesinin yolu açılır. Yunanlıların arete ismini verdiği bu kavramla rasyonelleşme ve uzmanlaşmanın önemi artar. Kent devletleri şeklinde yönetilen Yunan krallıklarında, her yurttaş istediği kente yerleşme hakkını elde ederek dolaşım özgürlüğüne kavuşur. Her vatandaş artık ekonomik bir toplumun üyesidir ve kentlerin ortak çıkara göre örgütlenmesi de, ırksal ve ulusal kimliğe göre değil, bireylerin ait olduğu bu ekonomik gruba göre olur. Devletin seçimini ticari becerisi olan

bireylerden yana yapması, ayrıcalıklarını sahip oldukları soya ve kültürel mirasa borçlu olan aristokrasinin önemini azaltırken, burjuvazinin önemini artırır (Hauser, 2020;157-158).

Bu gelişmelerin sonucunda Helenistik dönemde, sanatın büyü ve dinle bağı büyük oranda azalır. Güçlenen burjuvazi sanat eserlerini toplayarak koleksiyonculuk yapar, özgün eserlere çok büyük miktarlar öder ve bu eserlere ulaşamadığı noktada ise önemli eserlerin kopyalarını bol bol yaptırır. Yazarlar da sanatçılar ve onların yaşam öyküleri ile ilgilenmeye başlar. Helenistik dönemde, Antik dönemin en önemli sanatçıları ressam olur ve ressamlar artık din dışı konuları da resmetmeye başlar. Resmin konusu kimi zaman bir berber dükkanı, kimi zaman tiyatrodan bir sahne olur. Aynı zamanda günlük yaşam ve savaş resimleri dışında, Helenler ilk kez manzara resimleri de çizmeye başlar ve bu resimler zengin evlerinin duvarlarını süsler (Gombrich, 2020:89-90).

Antik Roma, Yunan uygarlığı kadar yaratıcı olamasa da, başta Antik Yunan'ın mirasını aktarması, sonra da bireyi korumak üzere evrilen hukuk anlayışı nedeniyle, tarihte çok önemli yer kaplar. Roma'nın hukuk ve politika alanında ürettiği düşünceler, bugünkü modern anlamda ilk kurumlar ve Devlet'in temelini atar. Aile merkezli olarak başlayıp, zamanla tüzel kişilik olarak bireyi koruyacak şekilde gelişen XII Levha Kanunları, MÖ 450 gibi çok eski bir tarihte yapılmıştır. Bireyin korunması ilkesi, başta Fransız İhtilali'nin hukuk sistemi olmak üzere, pek çok Batı ülkesinin hukuk sistemini etkiler. Yine Cumhuriyet tanımını, halka dair, halka ait olarak kavramsallaştıran da Roma'dır. Modern devlet Rönesans döneminde ortaya çıkmasına rağmen, temellerini akılcı düşünce ile Antik Yunan, Hukuk sistemi ile ise Antik Roma atar (Russ, 2021: 66-71).

Roma'nın MÖ. 509-31 yılları arasını kapsayan ilk döneminde yönetim biçimi Cumhuriyettir ve toplumu senatonun seçtiği iki konsül yönetir. Roma bu dönemde önce Orta ve Güney İtalya'yı ele geçirir, daha sonra İspanya, Kuzey Afrika ve Yunanistan topraklarını da alarak, sınırlarını büyük oranda geliştirir. MÖ. 31 MS. 476 arasında süren imparatorluk döneminde ise Roma, Mısır'ı da topraklarına katar. MS.313'de Hristiyanlık dini devlet tarafından ilk kez tanınır, MS. 380 yılında ilan edilen Selanik Fermanı ile ise Hristiyanlık, imparatorluğun resmi dini olur. Bu dönemde Putperest inanışlar yasaklanır ve putperestlerin tapınakları kapatılır. MS. 392 yılında son Olimpiyat düzenlenir, MS. 340 yılında ise İmparatorluk başkenti Konstantinopolis'e taşınır, MS.396 yılında Roma, Doğu ve Batı Roma olmak üzere ikiye bölünür ve MS. 476 yılında Batı Roma, MS 1453 yılında ise Doğu Roma yıkılır (Turani: 2021:189-190).

Roma, son verdiği Yunan uygarlığının sanatına hayrandır. Öyle ki Romalılar, Sicilya tapınaklarından çaldıkları resimlerle kamu binalarını süsler ve bunu bir zafer nişanesi olarak kabul eder. MÖ birinci yüzyıldan itibaren ortaya çıkan koleksiyoncular ise Yunan ve Helenistik sanata ait usta ressamların eserlerini toplar, orijinal eser sayısı yetersiz olunca da Romalı zenginler, bu eserlerin kopyalarına ciddi meblağlar öder. Tapınakları

süsleyen eski Yunan resimleri, zenginlerin malikanelerini süslemeye başlayınca, büyük ölçüde dinsel anlamını yitirip, zenginliğin ve statünün göstergesi haline gelir. Buna karşın, görsel sanatlar alanında çalışan Romalı sanatçılardan pek azının ismi bilinir, çünkü Romalılar bunu önemsemez. Tıpkı Antik Yunan gibi, Roma’da da, görsel sanat alanındaki sanatçılar zanaatkar olarak görülür, hatta bu durum daha da ileri gider ve Roma’da ressamlara marangoz kadar değer verilmesine, heykeltıraşlara ise daha az değer verilmesine yol açar (Honour, Fleming, 2020: 139).

Bir tarım toplumu olan Roma’da, sanat ve sanatçıya olan küçümseyici tavır MÖ II ve III. yüzyılda da devam eder. Ancak ticaret ile kent kültürünün gelişmesi ve Roma’nın Helenleşmesiyle birlikte, sanatçının konumu yavaş yavaş gelişir. Yine de ressam ve heykeltıraşın gördüğü saygı, şairinkinden azdır hala. Romalı zenginler ve hatta imparatorlar bile resim ile hobi olarak ilgilendiklerinden, para kazanmak amacıyla yapılmadığı sürece resim biraz daha saygın kabul edilir. Daha fazla bedensel çaba gerektiren heykel ise beyefendiler için uygun görülmez (Hauser, 2020:175).

Mimari ise resim ve heykelin aksine, özgür insanların statü kaybına uğramadan çalışabilecekleri bir alan olarak kabul edilir. Belki bu yaklaşımdan dolayı, Roma’nın dehasını gösterdiği alan da mimari olur (Honour, Fleming, 2020: 139). Romalılar, kendisinden önceki toplumlardan farklı olarak ise bu başarıyı tapınaklar değil, insanların gündelik ihtiyaçlarını karşılayan köprü, hamam, yollar, su kemerleri ve depoları, kanalizasyon sistemi gibi yapıları inşa ederek gösterir (Blunt’tan aktaran Güler, 2018: 20).

Kemer, kubbe ve tonozun ilk görüldüğü yer Mezopotamya olsa da, tonozu çok geliştiren Roma, bu sayede çok daha geniş mekanları örtmeyi başarır. Roma mimarisi tamamen eklettik bir yaklaşım sergiler ve Romalılar üsluplarını oluştururken, Grek, Etrüsk, Mısır üsluplarının hepsinden yararlanır. Buna karşın, Yunanlıların ideal sanat yaklaşımından hoşlanmayan Romalılar, kendi tarzlarını geliştirir. Romalı sanatçı, sıradan insanın portresini ya da imparatorunun büstünü biçimlendirirken, onları iri burunları, kırışıklıklarıyla, yani onları olduğu halleriyle göstermekte bir sakınca görmez. Roma, idealizme sadece gücünü sergilemek istediği zaman zafer kazanan imparatorlarını, genç, kuvvetli halleriyle ölümsüzleştirmek istediği zaman başvurur (Turani: 2021: 195-199).

Roma’da görsel sanatların önemli bir kısmı çok uzun süre toplumsal ve siyasal amaçlı kültler olarak üretilir. Yunan heykellerinin kopyaları üretilirken, sanat ve sanatçı kaygısı gütmemektedir. Bu dönemde sanat eserleri itibarın göstergesi olduğu sürece değerlidir. Dördüncü yüzyılda Hristiyanlığın resmi din olarak kabul edilmesi, ardından da Batı Roma’nın yıkılmasıyla, şiir ve görsel sanatların işlevselliğine yüklenen anlam artar. Bunun sonucunda Avrupa, modern güzel sanatlar ve estetiğin sistematikleştirilmesi için çok uzun süre beklemek zorunda kalır (Shiner, 2020:58).

Ortaçağ, Kilisenin Güçlenmesi ve Sanat

Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkıldığı V. yüzyıl, Ortaçağ'ın başlangıcı kabul edilir. Roma, Akdeniz'e hükmeden bir imparatorluktur ve Akdeniz'i kontrol etmek o dönemde ciddi bir ekonomik ve siyasal güce sahip olmak demektir. Topraklarındaki ticaretin sürmesi ve dışarıdan gelecek saldırılara karşı topraklarını koruması bu hakimiyete bağlı olan Roma, Akdeniz'e hakim olduğu sürece gücünü korur, V.yüzyılda Akdeniz'in hakimiyeti, Germen kavimlere geçer. Roma'yı fetheden Germenler, Roma'nın kültürünü yıkmayarak korur, Akdeniz ise önemli bir ticaret yolu olmaya devam eder. Roma yitirdiği topraklarda, kilisesi, dili, kurumları ve hukuk sistemi ile varlığını uzun süre devam ettirir. Ancak Akdeniz egemenliğinin Müslümanlara geçmesi sonunda, Avrupa'da ticaret zayıflar. Bunun sonucunda Marsilya gibi ticaretle geçinen liman kentleri güçsüz düşer, Akdeniz'deki Eski Roma toplumlarında, Yunan ve Latin dilinin yerini Arapça, Roma hukukunun yerini ise İslam hukuku alır. Tüm bu gelişmeler ile Antik Yunan kültürünü Avrupa'ya taşıyan Doğu Roma ile Avrupa'da bulunan Germen kavimler arasındaki bağları koparır. İslamiyetin yayılması ve Akdeniz'e egemen olması sonunda, savunmacı durumuna geçen Avrupa, Hristiyan kimliğini merkeze alan bir yönetim sistemi geliştirir, Frank İmparatorluğu, Karolenj dönem boyunca kiliseyi merkeze alarak, Ortaçağ Avrupası'nın temellerini atar ve bunun sonunda IX. Yüzyılda Antik Yunan-Roma uygarlıkları ile Avrupa arasındaki bağ kopar. (Pirenne, 2005:11-28).

Batı Roma'nın yıkılmasında, Kavimler göçü ve bu kargaşa ortamından sonra 395 yılında Roma'nın doğu ve batı olmak üzere ikiye ayrılması etkili olur. Üçüncü yıl krizi denen bu kargaşa ortamından sonra, kentlerin bir kısmı canlılığını yitirince, dördüncü yüzyıldan itibaren soylular kırsal alanda yaşamaya başlar. Bu durumdan etkilenen zanaatkarlar da, malikane ve manastırların civarına yerleşir. Kentlerin krize girdiği dördüncü yüzyılda sivil özerk kurumlar geriler. Kent meclisleri önemini yitirince de, bunların yerini piskoposlar alır. Hristiyanlaşmaya başlayan kentlerde, piskoposların önemi gitgide artar ve potansiyel önder konumuna ulaşırlar. Çok sayıda kent, kendilerini himaye eden aziz kültü üzerine inşa edilerek Hristiyan kimliğini kazanır. (Liebeschuetz, 1999:11-16).

Hristiyanlık, VI. Yüzyılda Marsilyalı misyonerler aracılığı ile İngiltere ve İrlanda'ya kadar yayılınca, kilise örgütleri kentlerde önem kazanır ve manastır yaşamı teşvik edilir (Pirenne, 2005:18). Kırılara yerleşen aristokrasi ve manastırlara yerleşen piskoposlar feodal sistemin yürütücüsü olur.

Batı Roma İmparatorluğu yıkıldıktan sonra, ortaya çıkan Feodal sistem Ortaçağın V-IX. yüzyıl arasındaki ilk döneminde gelişimini tamamlar. Batı toplumlarına özgü olan bu sistem, köleleri özgürlüğe kavuşturmayarak, onları mülkiyet hukukunun daha geliştiği yeni bir yönetim sistemine dahil eder. Bu sistemle yönetici sınıf olan toprak derebeyleri, üretim araçlarının mülkiyetini tamamen elinde bulundururken, derebeylerin yönetimindeki köylü sınıfının çok sınırlı bir mülkiyet hakkı olur (Ülgen, 2010:3).

Güçlü bir merkezi otoritenin olmayışı sonunda ortaya çıkan feodal sistem, güçlünün zayıf üzerinde egemenlik kurması karşılığında, zayıfın can ve mal güvenliğini sağlayacağı sözünü verdiği bir tür himaye sistemidir. Burada sözleşme, soylular ve köylülerden oluşan serfler arasında olduğu gibi, hiyerarşik olarak daha geniş toprakları yöneten feodal beyler ile altındaki daha güçsüz beyler arasında da vardır. Fief sözleşmesi denen bu sözleşmeye göre, serfler feodal beyin önünde diz çöküp, sembolik olarak verdiği bir avuç toprakla mülkündeki topraklardan vazgeçerek beyin himayesine girer. Barış zamanında malikanesini yöneten feodal beyler ise, savaş zamanında kendilerini ağır süvari olarak donatıp, bağlı bulunduğu beyin ordularına katılan şövalyelere döner. Bu sisteme Ortaçağ'ın başında çok güçsüz olup, sonuna doğru güçlenen kent sakini burjuvalar dahil değildir (Şenel, 1991:274-275).

IX. yüzyılda gerçekleşen saldırılarla, Avrupa'da nüfus azalır, buna bağlı olarak da üretim düşer. Tahtadan yapılan kaleler yerine taştan yapılan şatolar daha iyi koruma sağlayınca, senyörler birbirlerine ve krallara da kafa tutar hale gelir ve bu da merkezi otoriteyi zayıflatır. Batı Roma'nın yıkılışıyla ortaya çıkan otorite boşluğu, yargı boşluğuna da yol açar ve herkes yargıç olmak ister ama bu gelişmeler sonunda tüm senyörler serflerinin yargıci haline gelir. Bunun sonunda feodalitenin en karakteristik özelliği gelişir; hukuk yerel ve örfi hale, senyörler de yargıçlara dönüşür. Bu dönüşüm sonunda senyör, artan ürünün tamamına el koyar (Kılıçbay, 2010: 148-152).

Devletin resmi dini Hristiyanlık olunca, imparatorluk içinde en büyük güç haline gelen kilise, sanata karşı tutumunu gözden geçirir. İşlevi bakımından antik tapınaklardan tamamen farklı olan kilise, artık onları örnek almaz. Antik tapınaklarda tanrı heykelini korumak için küçük bir sunak yeterlidir, dinsel törenler ve kurban kesimi ise dışarıda yapılır. Kilisede ise papaz altardan ayini yönetirken; tüm cemaati etrafında toplamak zorundadır. Bu nedenle kiliselere, 'bazilika' adıyla anılan geniş toplanma salonları yapılır. Başlangıçta resim ve heykelin pagan adeti olduğunu savunan Hristiyanlar, kiliselerde bu eserlerin bulunmasına karşı çıkar. Daha sonra, insan boyundaki heykellere itiraz etseler de, resim konusunda farklı görüşleri savunurlar. Kimileri resimlerin okuma yazması olmayan cemaate, İncil'i anlatmada faydalı olduğuna inanır. Bu görüşü savunan Papa Magnus sayesinde resme izin verilir. Ancak, resimde öykü olabildiğince kutsal öğelere yoğunlaşarak anlatılmalıdır. Yunanistan'da uygulanan doğanın gözlemlenmesi yöntemi ise M.S. 500 yılında Roma döneminde bırakılır. Sanatçılar artık kendi çizimleri ile gerçeği karşılaştırmaz, insan bedenini araştırmaz. (Gombrich, 2018:103-106).

Resmi savunan bu yaklaşıma karşın, Doğu Roma'da bulunan bir grup her tür surete karşıdır ve kendilerine put kırıcı demektir. Doğu kilisesinde yönetimi ele geçiren put kırıcı grup, 745 yılında her çeşit dinsel sanatı yasaklar. Bu yasaklama dönemi yüz yıl kadar sürer. İkon ve resim yasağında İslam dininin ortaya çıkarak yayılması etkili olur (Gombrich, 2018:107-108). Öte yandan bu yasağın konmasının asıl nedeni manastırların gitgide zenginleşmesi ve bunun imparatoru rahatsız etmesidir. IV. yüzyılda yaygınlaşan manastır sisteminde, sürekli vergi alınmasını ve savaşları protesto eden kişiler manastıra

kapanarak inzivaya çekilir. Sadece ibadet edip, üretime katılmayan ve askere gitmeyen bu kişiler yönetici sınıfın tepki göstermesine neden olur. Daha sonra her isteyenin manastıra kapanmasını engellemek için bazı sınırlamalar getirilir ve özellikle de askerliğini yapmayanlar manastıra alınmaz. Aristokrasi, ordu ve piskoposların bir kısmının desteğini alan V. Konstantinos, manastırların toprağına el koyarak, ikona kırılcılığı başlatır. Daha sonra bu yasak kalksa da, Doğu Roma’da manastırlara bağış sınırlanmaya devam eder. Bu yasak Batı’da uygulanmayıp, sadece Doğu Roma’ya mahsustur (Doğan,2003:75).

Bu dönemde sanatçının özgün olması, Mısır, Bizans ya da Çin’de olduğu gibi beklenmemektedir. Sanatçının ustaları taklit etmesi ve kalıplaşmış kuralları uygulaması yeterlidir. Ortaçağ sanatı, doğaya inandırıcı ölçüde benzeyen güzel şeyler yapma amacını gütmeyiz, yalnızca Hristiyan kardeşlerine, kutsal öyküleri anlatma kaygısı güder. Kiliselerin yanında şatolar da yapıldığı için sanatın tamamen dinin egemenliğinde olduğu söylenemez. Ancak kiliseler gibi kutsal kabul edilmeyen şatoların çoğu yıkılır. Kiliseler Ortaçağ boyunca son derece işlevsel yapılardır ve en önemli sanat eserleri kilise süslemek için üretilir. Ortaçağda kilisesi kilometrelerce alan içinde görülen ve yerleşim yeri olduğuna dair işaret veren tek taş binadır. Aynı zamanda kent sakinlerinin ayin için toplandığı bir sosyalleşme merkezidir. Bu nedenle tüm sakinler kiliseleri ile gurur duyar ve onu süsler. Önceleri resimlerle süslenen kiliselerin, heykellerle de süslenmesine ilk kez Fransa’da başlanır (Gombrich, 2018:123-126).

Kilise, sadece sanat ve sosyalleşmenin merkezi değil, aynı zamanda feodal sistemin de en önemli bileşenidir. Geniş toprakların sahiplerinin çoğu kilise senyörüdür, bu nedenle kilise feodal sistemin bir parçasıdır. Kilise örgütlenmesi, rahipler, savaşçılar ve üretici çalışanlar, olmak üzere üç bileşenlidir. Toprak egemenliğine dayanan feodal sistemin toplumsal yapısı, toprak sahibi kral, aristokrat ve kilise bileşenlerinden oluşurken, karşılarında sınırlı mülkiyet hakkına sahip, üretim araçları olmayan, soyluların topraklarında çalışan köylüler vardır. Bu sistemin ortaya çıkmasında Batı Roma’nın yıkılması, kabile kavimlerin sürekli yer değiştirmesi ve Akdeniz’in kontrolünün dolayısıyla ticaret yollarının Müslümanların eline geçmesi etkili olmuştur (Ülgen 2010:5-8).

Ortaçağ’da manastır, kendi topraklarında üretim yaparak, ekonomik olarak bağımsız olmaya çalışır. Tarlada çalışmanın yanı sıra, sanat üretiminin çoğu da manastırlardaki keşişler tarafından gerçekleştirilir. Erken Ortaçağ’da manastırlardaki keşişlerin çoğu soyludur ve bu kişiler el sanatları ve zanaatle uğraşmak zorundadır. Bu dönemde bedensel çalışma halen küçümsense de, çalışmanın itibarı artar. Manastırlarda çalışmak, kefareti ödemektir. Batı Avrupa metotlu çalışmayı ilk kez keşişlerden öğrenir. Ayrıca el sanatlarının ev ortamından ayrılması da ilk kez manastırlarda gerçekleşir. Çalışma zamanlarının rasyonel olarak bölünmesi iş bölümünü geliştirir. Manastırlar, özellikle de el yazmalarını kopyalama ve resimleme de uzmanlaşır. El yazmasını kopyalarken, görevler pek çok alt dallara ayrılır. Yine keşişler el yazması kitaplar

dışında; resim, heykel kuyumculuk yapar, halı ve ipek dokur. Bunun yanında keşişler, çan dökümü, kitap ciltleme ve seramik atölyeleri ile cam fabrikalarını da kurar. Bu sayede manastırlar endüstri merkezi haline gelince, zenginleşen keşişler de, bedensel olarak çalışmayı bırakıp, bu çalışmaların düzenlemesiyle ilgilenir (Hauser, 235-238).

Ortaçağ'ın kiliseleri ve Hristiyanlığı Merkez alan bu yaklaşımı sonunda VII. yüzyıldan itibaren soylular ve krallar manastırlara geniş topraklar bağışlar. Bu bağışlarda ise kral ve soyluların dindarlığı etkili olur. (Pirenne, 2005:39). Bağışlar sonunda kiliseler ve piskoposlar gitgide zenginleşince, XIII. yy katedraller çağı olur, bu durum XIV. yy ve sonrasında da sürer. Bu dönemde Avrupa'da gücün ve bilginin asıl merkezleri manastırlar ve baronların şatolarıdır. Ayrıca XIV. yüzyıldan itibaren Ortaçağ sanatçılarının resimdeki üslubu da değişir. Ortaçağ geleneğinde, kutsal öykülerdeki simgeler hikayeyi doyurucu bir şekilde anlatacak şekilde yerleştirilse de, bu yerleştirme yapılırken nesnelerin gerçek biçimi ve oranı dikkate alınmaz, mekan ise tamamen unutulur. Giotto Di Bondone isimli İtalyan ressam, nesnelerin gerçek oranına dikkat ederek bu durumu değiştirir (Gombrich 2018:155-158).

XIV. yy'dan itibaren ise sanatçının görevi de değişir. Önceleri kutsal öykü figürlerini doğru betimlemekle sorumlu olan ressam, artık doğayı da etüd etmektedir. Sanatçıların doğayı incelemesi ve bunları resmetmesi beklenmektedir artık. Bu nedenle bu dönemde, eskiz defteri kullanan sanatçılar, doğadaki ender ve güzel, bitki-hayvanların çizimlerini eskiz defterinde biriktirir. Tıpkı Yunan ve Roma'da olduğu gibi insan anatomisini inceler ve insan bedenini doğru şekilde resmedip, heykelleştirmek ister. Dolayısıyla, Ortaçağ sanatı sonlanır, Rönesans çağının sanatı başlar (Gombrich 2018:164).

Rönesans Dönemi ve Sanatın Kurumsallaşması

Yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans, İtalya'da Giotto zamanında yeşermeye başlar. Diriliş fikri İtalyanların kafasında Büyük Roma'nın yeniden doğuşu düşüncesiyle yakından ilişkilidir. Bu sanatçılara göre, Antik Yunan ve Roma'nın bilim, sanat ve eğitim alanındaki birikimleri, kuzeyden gelen barbar kavimlerce yok edilmiştir. Bu parlak geçmişi yeniden diriltmeyi kendine görev edinen sanatçılar, bununla yetinmeyerek, doğaya, bilime ve antikitenin kalıntılarına yönelir. Perspektif için matematik, canlı bedeninin doğru tasviri için anatomi öğrenen, arkadaşlarını model olarak kullanan ve Antik Roma kalıntılarını ziyaret eden sanatçılar, eserlerini gerçeğe en uygun şekilde canlandırmak ister. Rönesans, 14. Yüzyılın ilk çeyreğinde bir grup İtalyan sanatçı öncülüğünde, zengin bir ticaret şehri olan Floransa'da başlar (Gombrich, 2018: 170-174).

Rönesans'ın temeli Ortaçağ'da atılır ve bunda X. yüzyıldan itibaren ticaretin canlanması ve buna bağlı olarak kentlerin yeniden güçlenmesi etkili olur. Deniz ulaşımı ile yapılan ticaret, daha ucuz olduğu için Akdeniz'in kontrolü önemlidir ama Akdeniz'in

IX. yüzyılda Arap gölü haline gelmesi, Avrupalıları kara ticaretine zorlar. Ayrıca bu dönemde ormanlar kesilerek yeni yerlerim yerleri oluşturulur ve bunlar arasındaki ticaret için de hayvan emeğinden en verimli şekilde yararlanılması önem kazanır. Önceleri hayvanlarda koşum gırtlığa dayanması, onların yük taşımalarını zorlaştırır. XIII. yüzyılda ağırlık merkezinin gırtlaktan omza kaydırılması ve nalın bulunması, hayvanların ağır yükler taşımalarını ve uzun mesafeler gitmesini kolaylaştırır. Ayrıca bu dönemde tekerlekli arabanın ortaya çıkması da, taşıma tekniklerini kolaylaştırınca, su değirmenlerinin önemi artar; çünkü su değirmenlerine uzun mesafeden tahıl taşımanın maliyeti düşer. Bu gelişmeler sonunda da farklılaşma, uzmanlaşma, zenginleşme artar (Elias, 2017: 78).

Ticaretin canlanması ve kentlerin büyümesi sonunda, sekülerleşen kültür de, Rönesans'ın temelini hazırlar. Ortaçağ'ın ilk döneminde görülen Romanesk üslupla yapılan katedral ve manastırları aristokratlar finanse ederken; 12 yüzyıl'da ortaya çıkan Gotik katedraller ise kentlerde güçlenen burjuvazi finanse eder. Bundan sonra ruhban sınıfının katedral inşasındaki rolü gitgide azalır, çünkü maliyetleri çok artan katedrallere, sadece tek bir piskoposun serveti yetmez. Artık ne sanat, ne de Hristiyanlık sadece aristokratlara özgüdür. Hristiyanlık gitgide kitleselleşirken, sanat da daha insani ve duygusal bir hal almaya başlar (Hauser, 2021:268).

Sanatın duygusallaşması ve kültürün sekülerleşmesinde Haçlı Seferleri'nin ve ticaretin etkisi büyüktür. Haçlı seferleri ile şövalyeler savaşmanın yanında, farklı kültürden insanları tanıma fırsatı da bulur. Bunun sonunda kimi özgür, kimi dilenci, kimi mistik yeni Hristiyanlık anlayışları ortaya çıkar. Kentler zenginleştikçe de, uluslararası ticaret ve sanat eserlerinin alım satımında muazzam bir artış yaşanır. Erken Ortaçağ'ın aksine nüfus artık sürekli hareket halindedir ve şövalyeler Haçlı seferlerine, dindar Hristiyanlar hacca katılırken, sanatçılar ve zanaatkarlar farklı şehirlerde, öğretmenler ve bilginler ise Avrupa'nın farklı üniversitelerinde çalışır. Öyle ki, köylüler bile artık topraklarında durmaz. Bu kadar etkileşim sonunda farklılıklara dair ön yargı azalırken, ticaret yapanların aritmetik ve okuma yazma bilme zorunluluğu da, eğitimi kilisenin vesayetinden kurtarır. Erken Ortaçağ boyunca tüm kilise ve üniversitelerde ortak eğitim dili Latince'dir. Oysa dış ticaret için yabancı dil bilmek zorunluluktur. Bunun sonunda vulgar dil, 12. yüzyılda her büyük kentte bulunan laik okullara girer. Ana dilde eğitim yapılması sonucunda ise kilisenin eğitimdeki tekeli ortadan kalkar ve böylelikle kültürde sekülerleşme sağlanır (Hauser, 2021:268-269).

Rönesans ile Ortaçağ arasında keskin bir kopuş bulunduğu ve Ortaçağ'ın çok karanlık bir dönem olduğu düşüncesi, genellikle kabul görmez. XV ve XVI. yüzyıllarda Avrupa'da bilim ve sanat alanında görülen gelişme ile ifade edilen Rönesans'ı Ortaçağ Avrupası'nda yaşanan gelişmeleri göz ardı ederek anlamak mümkün değildir. Öncelikle matbaanın icadı ve kitapların yaygınlaşması düşünce hayatını da çok canlandırır. Bu gelişme sonunda, entelektüel ve düşünürler arasında fikir alışverişi de, buna bağlı olarak düşüncenin gücü de artar. Öyle ki, düşünce yeni dünyanın en önemli kurucu

unsurlarından biri haline gelir. Maatbaa sayesinde kitap basımı ucuzlar, bu sayede de kitaplar çok yaygındır. Böylelikle hümanistler ve Reform yanlılarının düşünceleri, Avrupa’da çok hızlı bir şekilde dolaşıma girer, bu da Avrupa uygarlığının oluşumuna büyük katkı sağlar (Russ, 2021: 124-125).

İnsanı merkeze alan ve rasyonel düşünceyi önemseyen hümanist düşüncenin temelleri XI ve XII. yüzyılda atılır. Sezgi ve duyguların yerini artık akıl ve diyalektik almaya başlarken, Tanrının kelamı olan İncil artık spirüüel olarak değil, akla dayanarak yorumlanır ve inanç meselerini çözmek için akla başvurmak meşru hale gelir. Böylelikle XI. yüzyılın sonlarında, mesleği düşünmek ve düşündüklerini öğretmek olan ‘Entelektüel’ denilen yeni bir insan tipi ortaya çıkar. Bu kişiler XII. yüzyılda kent okullarında boy gösterir ve XIII. yüzyılda yine kentlerde açılan üniversiteler sayesinde de sayıları giderek artar. XIII. yüzyıl loncalar ve üniversiteler yüzyıldır. 1200 yılında Paris, 1214 yılında Oxford, 1231 yılında Cambridge, 1222 yılında ise Padova üniversitesi açılır ve bu üniversiteler imtiyaz alarak, herkesin kendini eğitebileceği entelektüel rekabet ortamı yaratır (Russ, 2021:90-96).

Rönesans sanatının hazırlayıcısı olan gelişmelerden birisi de lonca sisteminde görülür. XII. yüzyılda ortaya çıkan Gotik üslupla katedral inşa etmek, çok daha zahmetli, uzun ve maliyetli bir süreçtir. Kentlerin canlanması ile güçlenen burjuvazi seküler bir unsur olarak dizginleri ele geçirdiğinde, başlangıçta manastır örgütlenmesi ve disiplininin yerine koyabileceği bir şey yoktur. Oysa bu kadar zor inşa edilen katedral inşası için katı bir disiplin şarttır ve burjuvazinin buna çözümünü de lonca örgütlenmesidir. Bu sayede işçilerin eğitilmesi, çalıştırılması ve işçilere ödenecek konusunda kesin kurallar konulur. Mimar, ustabaşı ve işçi arasındaki hiyerarşiyi koruyarak, her çalışanın ortak çalışmanın sanatsal gereklerine uymasını sağlar. Gelişmiş uzmanlaşma ve iş bölümü sayesinde, katedraller sorunsuz bir şekilde inşa edilir. Bu şekilde örgütlenmek, işçiye de o dönem için önemli bir güvence sağlar. Örneğin becerikli bir taş işçisi, bağlı olduğu loca bir kent katedrali inşa ederken, locası o kentte kaldığı sürece o kentte çalışmakta özgürdür. Ancak işçi başka bir locaya gitmekte ve başka bir kentte çalışmakta da serbesttir. XIV. yüzyıla gelindiğinde ise sadece ticari birlikler değil, burjuvazi de yeterince zenginleşip, bireysel olarak sanat siparişi verecek hale gelip sanat piyasasına dahil olur. Bu sayede sanatçılar locadan kopup, bağımsız kalarak kentte yaşayabilir hale gelir (Hauser, 2021:315-317).

Loncaların ortaya çıkması Ortaçağ’da yaşanan bazı gelişmelerle ilişkilidir. Ortaçağ’ın sonlarına doğru baronlar, şatolar, toprak sahibi olan aristokratlar güç kaybederden, tüccarlar, burjuvalar ve kentler güçlenmeye başlar. Kentler zenginleştikçe sahip oldukları eserlerle gurur duymaya ve birbiriyle yarışmaya başlar. Kentlerin önemi arttıkça da, birbirlerine olan üstünlüklerini kaybetmemek için, tüm zanaatkar, usta ve sanatçılar loncalarda örgütlenir. Bugünkü sendikalara benzeyen loncaların amacı, üyelerinin haklarını gözetmek ve ürünlerinin güvenilir bir şekilde pazarlanmasını sağlamaktır. Loncaya kabul edilenlerin, sanatının ehli olduğunu kanıtlaması gerekir. Loncalar ve esnaf birlikleri, kentin yönetiminde sözü geçen, kuruluşlardır. Bu kuruluşlar

kentin güzelleşmesi için, gelirlerinin bir bölümünü kiliseye sanat eserlerinin inşası için bağışlar. Bu sayede loncalar sanatın gelişmesine büyük katkı sağlar. Öte yandan kendi üyelerini korudukları için, yabancı sanatçı ve zanaatkarların kendi kentlerinde iş bulmasına engel olan loncalar, böylelikle Ortaçağ boyunca tüm Avrupa’da görülen üslup birliğine son verir. Bu engeli sadece büyük katedrallerin inşasında çalışacak ünlü sanatçılar aşar (Gombrich, 2018: 184).

Her kentte bulunan mesleki örgütlenme birimi olan loncaları, üniversiteler de örnek alır. Sanat, tıp, hukuk ve ilahiyat olmak üzere dört fakülteden oluşan Paris Üniversitesi’nin öğretim üyeleri de, genellikle dini oluşumların lonca üyesidir. 13. Yüzyıl sonunda ‘skolastik’ denilen, akıl ve inancı birleştirmeye çalışan yeni bir ekol ortaya çıkar. 13. yüzyıla kadar Aristoteles’in bazı görüşleri beğenilmediği için kilise tarafından yasaklanmışken, Skolastik yaklaşım, IX-XII. yüzyıl arasında Yeni platonculuk ve Aziz Agustinus’un görüşlerini benimser, XIII. yüzyılda ise Aristotelesçi olur. Tartışma yöntemleri ve düşünmenin kurallarını belirleyen skolastik düşünceye, teologların halka açık düzenlediği tartışmalar damga vurur. Yılda iki kez üniversite hocalarının halka açık meydanlarda herhangi bir konu üzerinde düzenlediği tartışmalar, XIII. yüzyılda eleştirel düşüncenin gelişmesine ve Aristotelesçi eski mantığa karşıt olarak modern mantığın inşasına katkı sağlar (Russ,2021:95-99).

Hümanist eğitimin ve üniversitelerin ile matbaanın ve kitapların yaygınlaşması, Batı’da ‘kanon’ oluşumunun önünü açar. Rönesans döneminde kitap basımı o kadar artmıştı ki, XV. yüzyılda 4500, kitaptan iki milyon nüsha basılmışken, XVI.yüzyılda bu sayı 18 milyon nüshaya kadar çıkar. Hümanizmin gelişmesi kadim klasiklerin yeniden basılması ile ilgili olduğu kadar, yerleşik bir kitap endüstrisinin oluşmasıyla da ilgilidir, çünkü bu dönemde sadece eserlerini satarak, geçimini temin edecek bir yazar kadrosu henüz yoktur. Yazarların ayakta kalması, kanonun gelişmesi ile mümkün olur. Kanon, öncelikle teoloji içerisinde oluşur ve kutsal metinlerin yerleşmesi, kamusallaşması anlamına gelir. Bir metnin kamusallaşması iktidarın onayından bağımsız olmadığı için, kurumsallaşma ve kanonlaşma arasında güçlü bir ilişki bulunmaktadır. Metinler kalıcı olmak için birbiriyle rekabet halindedir ve kazanımı baskı grupları, eleştirmenler ya da eğitim kurumlarından hangisi belirlerse belirlesin, sonuç değişmez; kanon varlığını sürdürmeye devam eder (Dellaloğlu, 2020: 69 84).

Klasik edebiyat, Helenistik dönem dilbilgisi uzmanları ve sözbilimcilerinin kurallarına göre oluşur. Batı Kanonunun kurucu yazarı Shakespeare olmuştur ve Batı edebiyatı Shakespeare olmadan düşünülemez. Kanonik inşa, beraberinde kurumsallaşmayı da getirmiştir, çünkü kanonlaşan yazar ya da yapıt, kültürün inşasında önemli rol oynar ve bir eserin kanonlaşması edebi gücünden çok, toplumun genelinden kabul görmesi ile ilişkilidir. Dolayısıyla Goethe, Shakespeare, Balzac gibi pek çok yazarın kanonlaşması, tüm kamuoyu tarafından kabul görmeleri ve eserlerinin eğitim müfredatına dahil edilmesi ile mümkün olur. Batı toplumlarında kanonlaşan tüm yazar ve

düşünürler, böylelikle ulus kimliğinin inşasında ve kurumsallaşmada önemli rol oynar (Dellaloğlu, 2020: 84-99).

Ortaçağ'da meydana gelen en önemli gelişmelerden biri ise İngiltere'de 1215 yılında, kral John tarafından ilan edilen Magna Carta'dır. Ortaçağ'da ilan edilen diğer fermanlardan farklı olarak Magna Carta ile ilk kez kral, sadece tüccar, kilise mensupları, aristokrasi gibi ayrıcalıklı sınıfların değil, hür olan tüm vatandaşların hak ve hürriyetlerini tanıır. Aynı zamanda kral, tüm bu haklar ve hürriyetleri tanımlayan metne kendisinin de bağlı olduğunu teyit ederek yetkilerini sınırlar. Böylece İngiltere hukukun üstünlüğünü tanıyan ilk ülke olur. Ferman ile sıradan yurttaşlara miras, borç ödeme, boşanma konularında çeşitli haklar verilir (İlal, 1968:210).

Kültür alanında yaşanan bu gelişmelere karşın, Rönesans döneminde henüz güzel sanatlar diye bir kategori bulunmaz. Her ne kadar Ortaçağ'a göre resim, heykel ve mimari sanatları ile bu sanatları icra eden sanatçıların itibarı Rönesans döneminde artsa da, halen liberal ve mekanik sanatlar ayrımı devam eder. Bu ayrıma göre, şiir, gramer ve retorikle, müzik ise geometri ve astronomi ile ilintili bulunarak liberal sanatlara dahil edilirken; resim ve heykeltiricilik ise kumaşçılık, maden işlemeciliği ve tarımla birlikte mekanik sanatlara dahil edilir. İlk kurumsallaşma girişimi, başını Giorgio Vasari'nin çektiği Floransalı bir grup heykeltıraş ve ressam tarafından 1563 yılında açılan 'Tasarım Akademisi' olarak kabul edilir. Ancak bu akademi müzik ve şiiri kapsamadığı gibi, estetik bir önerme de içermez. Ayrıca henüz zengin sanat hamilerinin birçoğu için, yontma mücevherler, hokkalar, şatafatlı sandıklar resim ve heykelden çok daha değerlidir (Shiner, 2020 72-73).

Buna karşın Rönesans, diğer alanlar gibi görsel sanatlar alanında, muazzam ilerlemenin olduğu bir dönemdir. Floransalı Filippo Brunelleschi, Rönesans mimarisinin olduğu kadar, resimde perspektifi bulması nedeniyle de çok önemli bir sanatçıdır. Yunanlılar perspektif kısaltımını, Helenli ustalar ise derinlik yanılsaması yaratan teknikleri bulur. Öte yandan cisimlerin uzaklaştıkça küçülmesini sağlayan, matematiğin kurallarına hakim perspektife ilk kez bu dönemde ulaşılır. Bu buluş resim tekniğinde çok önemli bir ilerlemedir ve elbette bilim ve matematikte katedilen ilerleme ile bağlantılıdır (Gombrich, 2018: 168-170).

XIV ve XV. yüzyıl yani Rönesans dönemi boyunca, endüstri, metalürji teknikleri ve bilim konusunda Avrupa'da çok çarpıcı gelişmeler yaşanır. İtalyan mühendislik ekolü, Florensa ve Roma'da kentsel yapılanmada büyük ilerleme kateder. XV. yüzyılda saatçilik mesleğinde görülen gelişmeler sonunda, cep ve duvar saatleri yaygınlaşır. Rönesans insanı zaman kavramına hakimdir artık. Matbaanın icadı ve kitapların yaygınlaşması, hümanistler ve Reform yanlıların görüşlerinin yayılmasını sağlar. Yine bu yüzyıllarda yapılan coğrafi keşiflerle, evrenin merkezinde düz dünyanın olduğu Batlamyus'un görüşünden uzaklaşır Avrupa. Copernicus, güneş merkezli ama sonlu evren görüşünü, Buruno ise sonsuz evren kuramını geliştirir. Rönesans'ta gelişen

uzamın sonsuzluğu ve doğanın niteliksel değil de geometrik bir bütün oluşturduğu düşüncesine, hem bilim insanı, hem de bir sanatçı olan Leonardo da Vinci de katkı sağlar (Russ 2021:125-133).

Perspektif, bilim ve mimarideki yeni buluşlarla, antik sanatın geleneksel öğelerini birleştirerek, Rönesans'ın öncülüğünü yapan Giotto, Brunelleschi, Alberti gibi sanatçılar, bilim ve klasik sanat bilgisini İtalyan sanatçıların özel mülkü olarak görür. Fakat aynı dönemde kuzeydeki, Claus Sluter, Jan van Eyck gibi Felemenk sanatçılar da, yapıtları ile gerçekliği en iyi şekilde yansıtmaya çalışır. Sluter heykellerinin üzerindeki kumaşların kıvrımları ve yüzlerinde taşıdıkları ağırbaşlı kederi biçimlendirir, Eyck ise çiçekleri, binaları, hayvanları, şatafatlı giysileri ve mücevherleri tüm ayrıntılarıyla, gerçeğe en uygun şekilde resmeder. XVI. yüzyılda gelişen yüksek Rönesans dönemi ise en mükemmel eseri yaratmak için anatomi ve bilimden yararlanmanın zirvesi olur. Michelangelo, insan bedenini tüm kaslarıyla, hareket halinde betimlemek için antik heykellerini incelemekle yetinmeyerek, insan anatomisine hakim olmak için kadavraları keser, bu sayede de kısa süre sonra en zor heykelleri bile yapar. Aynı şekilde Da Vinci de okuduğu kitaplarla yetinmeyip, öğrendiği her bilginin doğruluğunu test eder ve kadavraları keserek insan bedenini inceler (Gombrich, 2018: 186-230).

Yüksek Rönesans döneminde öne çıkan Botticelli, Leonardo'da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Donatello gibi dehalardan sonra sanatçının konumu değişmeye başlar. Sanatçıların namının duyulmasıyla, zenginleşen her kent, katedral ve binalarını bu sanatçıların eserleriyle donatmak için birbiri ile yarışır. Bu döneme kadar zanaatkar olarak kabul edilen sanatçılar, artık usta olur. Ressam ve heykeltıraşlara olan önyargının kırılması, sanat tutkunu himayecilerin etkisiyle gerçekleşir. Sanatçılar artık sipariş veren prens ve zenginlerden, istediklerini seçerek, bu kişilerin kaprislerine boyun eğmez. Bu da sanatçıları kısmen özgür kılarak, Michelangelo gibi sanatçıların geleneksel sanatın kurallarına karşı çıkmasını kolaylaştırır. Ancak yüksek Rönesans'da ortaya çıkan bu dahiler, aşılımları çok zor olduğu ve yeni teknikler bulmayı güçleştirdikleri için kendilerinden sonra gelen sanatçıları umutsuzluğa sevkeder. Reform hareketleri sonrasında Protestanlığın yayıldığı kuzey ülkelerindeki sanatçılar ise çok daha ciddi bir sorun yaşamaktadır. Kiliselerdeki resim ve heykelleri, putperest Katolikliğin işareti sayan Protestanlar, kiliselerin süslenmesi için sipariş vermeyi bırakınca, sanatçıların en büyük gelir kaynağını kaybeder. Sanatçılar bu dönemde kitap süslemesi ve portre çizimiyle ayakta kalır. Sanattaki Reform bunalımını aşan tek Protestan toplum Felemenkler olur. Felemenkler, Protestan kilisenin karşı çıkmayacağı her konuda uzmanlaşarak bu sorunu aşar. İtalyanlar, hareket halindeki heykel yapımında rakipsizken, Van Eyck gibi sanatçılar sayesinde, Felemenkler ise doğanın ve gündelik hayatın her detayını en gerçekçi şekilde taklit etmede rakipsizdir (Gombrich, 2018: 216-287).

Protestanlığın ortaya çıkışı başlangıçta kiliselerin süslenmesinin durmasıyla sanatçıları zora sokar. Ancak Protestan Ahlak sayesinde üretim ve servet birikimini

arttırınca, bu gelişme sanat piyasasında orta sınıfın güçlenmesine neden olur ve bu sayede sıradan insanlar da evini sanat eserleri ile donatmaya başlar.

XVI. yüzyılın başında Luther'in İncili Almanca'ya çevirmesiyle başlayan Protestan hareket 1538 yılına kadar pek çok takipçi kazanır. Orta ve Kuzey Avrupa'da güç kazanan Protestanlık, 1530'lu yıllarda Norveç, Danimarka gibi ülkelerin resmi dini olur (Facini, 2014:10).

Protestan ülkeler, kısa sürede kapitalizmin öncüsü olan ülkeler haline gelince, sosyolog Weber, Protestan Ahlak Kuramı ile bu durumun gerekçelerini açıklar. Weber'e göre tarihin hiçbir döneminde ve başka hiçbir toplumda servet birikimi bu kadar özendirilmemiştir. Ancak önceki servet edinen grupların aksine, bu gruptakiler kazançlarını asla lüks tüketim için harcamamış, bunun yerine servetlerini işletmelerini geliştirmek için kullanmışlardır. Reform Hareketi Almanya'da başlayıp Hollanda, İngiltere gibi ülkelere yayılınca, özellikle Potestanlığın bir türüne bağlı olan Püritenler, tarihteki ilk kapitalistler olmuştur. Kalvinci görüşü benimseyen Püritenler, insanın Tanrının yeryüzündeki vasıtası olduğuna inanır ve Tanrı tarafından onaylanmak için çalışmanın zorunlu olduğuna inanır. Sadece bazı insanların seçildiğine ve cennete gireceğine inanan Kalvinci Püritenler, seçilmiş olmanın göstergesini ise maddi refaha ulaşmak olarak görür. Ancak bu maddi servetin, gösteriş için değil, işi geliştirmek için harcanması iyi bir kul olmanın ön koşuludur (Giddens, 2008: 139-140).

Kalvinistlerin gösteriştan uzak yaşam sürme tutumu kiliselerine de yansır. Düz beyaz renkten ibaret, resimle donatılmayan duvarlar ve sade pencereler, Kalvinci kilise mimarisinin özellikleridir. Katolik kilisesi, Protestanlık yayıldıkça, bu meydan okumaya 1530 sonrasında cevap verir. Roma Katolik Kilisesi, Katolik Reformasyon hareketi ile Katolikliğe bağlılığı arttırmak için, Protestanların tersine ışıklı freksler, altın varaklarla süslü gösterişli kiliseler inşa ettirerek, Katoliklik propagandası yapar. Öte yandan Protestanların disiplin anlayışından etkilenen Katolikler, günah çıkarma yoluyla halkı eğitmeye ve discipline etmeye çalışmıştır. Hem Katolik, Hem de Protestan reformcuların günah çıkarma yolu ile toplumu discipline ederek inşa etme süreci XVII. yüzyılın çok sonrasına kadar sürer. Bu inşa sürecinde otoritelerce onaylanmayan, sapkın bulunan kişiler, özellikle de kadınlar XVI-XVII.yüzyıl boyunca yargılanır; bunun sonunda ise 40-60 bin kişi idam edilir. Bilinenin aksine bu infazlar Ortaçağ'da değil, din savaşlarının yaşandığı Aydınlanma döneminde gerçekleşir (Wiesner-Hanks, 2020:284).

Rönesans'ta bugün güzel sanatlar olarak nitelendirilen sistemin pek çok karakteristik özelliği ortaya çıkmasına karşın, sanat ve sanatçı terimleri hala modern öncesi anlamını korumaktadır. Michelangelo ve Shakespeare gibi sanatçılar, sanat-zanaat ayrımını gerçekleştirememiş, sadece hayal güçleri ve teknikleri ile, modern sanat sistemine giden yolda önemli adımlar atmıştır. XVII.yüzyılda, tüm gelişmelere karşın sanat ve sanatçının statüsü halen tartışılmaktadır. Bu dönemde, saray ressamı olarak çalışan ya da prenslerden sipariş alan ünlü İtalyan sanatçıların itibarı artar ama İtalyan

sanatçıların çoğu, siparişle iş yapan atölyelerin bir çalışanıdır sadece. İngiliz ve Hollandalı sanatçılar ise atölye sistemine çok daha bağımlıdır. Portre ve doğa resmi yapan sanatçı, aynı zamanda mobilya ve binek arabası dekorasyonunu yapar ya da dükkan tabelası hazırlar. Resim yapmak çok küçümsendiği için, biraz zenginleşen her ressam, resim yapmayı bırakır (Shiner, 2020:100-103).

Hollanda’da XVII. yüzyılda ortaya çıkan sanat piyasası da, sanatta kurumsallaşmanın adımlarından biri olur. Himaye sistemi devam etmekle birlikte, manzara, deniz, natürmort resimlerinin büyük çoğunluğu tıpkı diğer zanaat ürünleri gibi dükkanlarda ya da haftalık pazarlarda satılmaktadır. Bu da sanatçıların geçim sıkıntısı endişelerini ortadan kaldırdığı gibi, sipariş usulüne göre, konu seçiminde de sanatçıları daha özgür kılar. Yine 1563 yılında Kurulan Floransa Tasarım Akademisi, 1600 yılında ise Roma Akademisi mensuplarına Papa’nın bahşetmesiyle; İtalyan sanatçılar liberal sanatların üyesi olarak kabul edilir. İspanya’da ressamların, liberal meslek statüsüne dahil edilmesi 1677 yılında, İngiltere, Portekiz ve Hollanda’da ise görsel sanatların liberal sanat statüsüne erişmesi, XVIII. yüzyıl gibi daha geç bir tarihte olur. 1648 yılında kurulan Fransız Akademisi ile Fransa’da resmin kültürel itibarı açık şekilde yükselir (Shiner, 102-111).

Her zaman liberal sanatlara dahil edilen şiir ve şairin konumu ise görsel sanatların üstündedir. XII. yüzyıldan itibaren şiirin konusu ve şairin statüsü değişmeye başlar. Önceleri şiir sadece epik kahramanlık hikayelerin, ya da dini hikayeleri konu edinir. Şatolarda leydilerini koruyan şövalyelerin onlara duyduğu aşkı konu edinen şiir ise, zamanla romanın öncüsü olan romansa dönüşür. Kahramanlığı ya da dini öğeleri konu edinen şiir, yüksek sesle bir ezgi eşliğinde, hep birlikte okunan bir tür iken, aşk maceralarını anlatan romans ise tek başına okunması gereken bir türdür. Romanslar, şiirler gibi ezberlenmek için değil, okunmak için yazılır. Okumanın bireysel bir eyleme dönüşmesi, okuyucu kitlesinin kadın olması ve romanın öncüsü olması nedeniyle, romanslar edebiyat dünyasında önemli bir değişime yol açar. Yine o dönemde şairler, saraydan maaş alıp, karşılığında himayecisini memnun eden saray şairleri ile şarkılarını ve şiirlerini gittiği kentlerde özgürce icra eden ozanlar olmak üzere ikiye ayrılır. Daha sonra gezici ozanlar humanist gerçek edebiyatçılara dönüşerek, yüce lordlarını ve hamilerini eğitmeye başlar (Hauser, 2021:294-297).

Romanın öncüsü olan romans, Latince’den farklı olarak, halkın konuştuğu dille yazılan metinleri tanımlaması nedeniyle de önemlidir. Bu anlam giderek anadille anlatılan hikayelere dönüşür. Roman kelimesine ise ilk kez XVIII. yüzyılın sonlarında rastlanır. Roman gündelik olanın ve sıradan hikayelerin peşinde koşmasıyla, kendinden önceki metinlerden ayrılır. Kilise üyesi ya da zengin olmayan yazarlar, XVII. yüzyılda kral ya da bir haminin himayesinde yazarken XVIII. yüzyılda bu durum değişince, yazarlar kitaplarıyla geçimini sağlar. Yeni gelişen matbaa teknikleriyle kitabın ucuzlaması ve okuma yazma oranları ile kentleşmenin artması bu sonuca yol açar. Ancak roman satışlarının asıl patlaması XIX. yüzyılda gerçekleşir. Roman, modern

bireyi ulus devletten önce inşa etmesi nedeniyle de önemlidir (Dellaloğlu, 2020:235-237).

XVIII. yüzyıla değin, tüm müzik eserleri de, belli bir amaç için bestelenir. Bu eserler genellikle kilise, prens ya da şehir meclisi tarafından, soyluları eğlendirmek, dinsel törenler ya da halk şenlikleri için sipariş edilir. Kentin ve kilisenin müzisyenleri, kendilerine verilen görevleri yerine getirmek zorundadır. Müzisyenler, arada ısmarlama olmayan eserler üretseler de, sıradan bir insanın kilise ya da şenlik etkinlikleri dışında, bu besteleri dinleme şansı bulunmaz. Bu durumu değiştirmek için yüzyılın sonlarında konser cemiyeti kurulur. Bu cemiyet konser salonu kiralamaya, para karşılığında sayıları giderek artan dinleyicilere konser vermeye başlar. Müzik artık para karşılığında icra edilir ve besteci, müzikten sadece haz almayı amaçlayan dinleyiciyi memnun etmelidir. XIX. yüzyılda müziğin baş müşterisi orta sınıf olur ve müzik bu sınıfın en sevdiği sanat türü haline gelir. Müzik duyguları ifade eden bir sanat türüne dönüşünce, sanatçılar ısmarlama eserlerden nefret eder ve çatışma yaşarlar. Mozart yaşadığı bunalım sonunda, koruyucusundan uzaklaşır. Ayrıca Mozart'ın yaşadığı dönemde müzisyenler halen soylularla aynı sofraya oturamamakta, hizmetçilerle yemek yemektedir. Oysa ondan sadece 15 yıl sonra doğan Beethoven döneminde bu durum ve bestecilerin statüsü tamamen değişir Mozart döneminde sanat ve hüner birbirinden tam ayrılmamışken, bu süreç Beethoven döneminde tamamlanır. Oluşan müzik pazarı sayesinde, sanatçılar müzik eserleri ile geçimini temin ederek, ısmarlama eser bestelemekten kurtulur (Hauser, 2006:67-69).

Sonuç

Avcı toplayıcı dönemde sihir gücüne sahip olduğu için saygı gören sanatçılar, yerleşik hayata geçtikten sonra bu saygınlığı yitirir ve hatta bedensel bir işle uğraştıkları için küçümsenir. Bunun tek istisnası üretmek için bedenini kullanmayan şairlerdir. Antik Yunan'a kadar sanatçıların ismi bile bilinmez ve sanatçı artan statüsüne karşın hala bir zanaatkardır.

Batı Roma'nın yıkılmasından sonra, Avrupa'da feodal sistem egemen olur ve sanat tamamen kilisenin hakimiyetine girer. Ortaçağ'da sanat en çok mimari alanda gelişme kaydeder, bu dönemin en önemli, en ihtişamlı eserleri de katedraller olur. Sanat ve sanatçı, çoğunlukla kilisenin himayesindedir ve ruhban sınıfı olan keşişler de, manastırlarda sanat üretimi yapmaktadır. XII. yüzyıldan itibaren, lonca ve localarda örgütlenen sanatçılar, bu sayede bazı hak ve güvenceler elde etmeyi başarır. Bununla birlikte sanatçı halen zanaatkar olarak görülmektedir.

Antik dönemi canlandırma iddiasında olan Rönesans döneminde, bilim ve teknik alanında görülen gelişmeler sanata da yansır. Perspektifte matematiği kullanan sanatçılar çok daha gerçekçi resimler çizerken, anatomiye inceleyen sanatçılar ise mükemmel heykeller üretir. Sanat hala soylular ve kilisenin himayesindedir ama Yüksek

Rönesans döneminde çok ünlenen sanatçılar, sipariş vereceği kişileri seçme özgürlüğüne kavuşur.

Müzik ve edebiyatta olduğu gibi görsel sanatlarda da kurumsallaşma, sanatçının himaye sisteminden kurtulması, eserlerini satın alacak kentli orta sınıfın güçlenmesiyle mümkün olur. 17. yüzyılda eserleri pazarda satılan ve koleksiyonerler tarafından toplanan Hollandalı sanatçılar, himayeden kurtulmanın öncüsü olur. 1737 senesinde Fransız akademisi halka açık ilk sergiyi düzenler, bu sergiye mahkeme katibinden, soylulara kadar pek çok kişi katılır. Öte yandan İngiltere’de 1760 yılında düzenlenen ilk halk sergisine hamal, er ve hamile kadınların girmesini engellemek için giriş ücreti konur. Sanat eserlerin kamuya açık şekilde sergilendiği binalar olan müzeler ise XVIII. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Londra, Paris, Viyana, Roma gibi Avrupa kentlerinde kurulmasıyla, sanat zanaatkar ayrımı oturur ve sanatçı zanaatkar olarak kabul görmekten kurtulur. (Shiner:2020:142).

Tüm bu gelişmeler sonunda, sanatçı zanaatkardan ayrılarak saygı görmeye başlar, sanat ise zanaatten bağımsız olduğunu ilan eder ve bu sayede sanatçı özerkliğini kazanırken, sanat ise kurumsallaşmasını tamamlar.

KAYNAKÇA

- Aktan C. ve Selin Aktan. (2019). *Organizasyonlar Ve Kurumlar Kurallar ve Kurumların Rolü, Fonksiyonları ve Önemi*. Organizasyon Ve Yönetim Bilimleri Dergisi Cilt 11, Sayı 1, 2019
- Artun, A. (2014). <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>
- Collins, A. (2016). (Çev. Leyla Tonguç Basmacı). *Göbekli Tepe: Tanrılarının Doğuşu*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Dellaloğlu, B. (2020). *Poetik ve Politik Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi*. İstanbul. Timaş Yayınları.
- Doğan, S. (2003). *Ortaçağ Manastır Sistemi: Doğu ve Batı Manastırları*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 20, Sayı:2, S:73-89.
- Elias, N. (2017). (Çev. Erol Özbek). *Uygarlık Süreci 2*. İstanbul. İletişim Yayınları.
- Facini, O. (2014). *The Impact of the Protestant Reformation on Renaissance Art* . S:1-12. <http://reverendluther.org/pdfs2/Olivia-Reformation-Art.pdf>.
- Fleming J, H. Honour. (2020). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul:Alfa Yayınları.
- Gezgin, İ. (2016). *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul. Sel Yayıncılık.
- Giddens, A. (2008). (Çev. Abdülkerim Sönmez). *Sosyoloji*, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gombrich, E. (2018). (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran). *Sanatın Kısa Öyküsü*. İstanbul. Remzi Kitabevi.
- Güler, H. (2018). *Ortaçağ'da Kent Birimi Olarak Roma: Ekonomik ve Sosyo-Kültürel Yapı*, Akademik Bakış Dergisi: Sayı:66. S:12-23.
- Hauser, A. (2021). (Çev. Duygu Şahin). *Sanatın Toplumsal Tarihi I: Tarih Öncesi Çağlardan Ortaçağ'a*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Hauser, A. (2006). (Çev. Yıldız Gölönü). *Sanatın Toplumsal Tarihi II*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- İlal, E. (1968). *Magna Carta*. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, Cilt 34, S: 210-242.
- Kramer. S.N. (2002). (Özcan Buze). *Sümerler: Tarihleri, Kültürleri ve Karakterleri*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Kılıçbay, M.A. (2010). *Feodalite ve Klasik Dönem Osmanlı Üretim Tarzı*. Ankara: Efil Yayınevi Yayınları.
- Liebeschuetz, W. (1999). (Çev. Suna Güven). *Geç Antik Çağda Kent: “Antik Çağda Kent”*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Marshall, G. (1999). (Çev. Osman Akınhay- Derya Kömürcü). *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Pirenne, H. (2014). (Çev. Şadan Karadeniz). *Ortaçağ Kentleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rodgers, N. (2014). (Çev. Ülke Evrim Uysal). *Antik Yunan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Russ, J. (2021). (Çev. Özcan Doğan). *Avrupa Düşüncesinin Serüveni Antikçağlardan Günümüze Batı Düşüncesi*. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Shiner, L. (2020). (Çev. İsmail Türkmen). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*. İstanbul. Ayrıntı Yayınları.
- Sözen M, Uğur Tanyeli, (1986). *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şenel, A. (1990). *Siyasal Düşünceler Tarihi*. Ankara. Verso Yayıncılık.
- Ülgen, P. (2010). *Ortaçağ Avrupası'nda Feodal Sisteme Genel Bakış*. Mukaddime. Sayı:1. S:1-17.
- Wiesner-Hanks, M. (2020). (Çev. Serpil Çağlayan). *Kısa Dünya Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yıl/Year:2, Sayı/Issue: 3, Aralık/December, 2021, s. 28-45

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayın Geliş Tarihi:15-12-2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

Yayınlanma Tarihi:31-12-2021

ISSN: 2757-6000

Arş. Gör. Cantürk Bayrakçı

Kafkas Üniversitesi

canturkbayrakci@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-8149-285X

Doç. Dr. Ali Ayhan

İnönü Üniversitesi

ali.ayhan@inonu.edu.tr

ÇEVİRİM İÇİ EĞİTİM PLATFORMU UDEMY ÜZERİNDE VERİLEN TÜRKÇE FLÜT KURSLARININ İÇERİK YÖNÜNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ¹

Özet

Bu çalışmada çevrim içi eğitim platformlarından birisi olan Udemy üzerinden yürütölen Türkçe flüt kurslarının, puan, öğrenci sayısı, üye yorumları, ücret, ders saati, ders içerikleri, tanıtım videosu ve bitirme sertifikası yönlerinden incelenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda çalışmanın problem durumu Udemy üzerinde verilen Türkçe flüt kurslarının içerikleri nasıldır olarak belirlenmiştir. Çalışma nitel türde olup belgesel tarama modeli kullanılmıştır. Elde edilen bulgular içerik analiz yöntemi ile analiz edilmiş veriler karşılaştırılarak yorumlanmıştır. Araştırmanın evrenini internet sitelerinde yer alan flüt kursları, örneklemini ise Udemy’de yer alan Türkçe flüt kursları oluşturmaktadır. Veriler uzaktan eğitim veren Udemy üzerinde tespit edilen Türkçe flüt eğitimi kurslarına ait bilgilerin detaylı olarak incelenmesi yoluyla elde edilmiştir. Verilerin analizinde içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İncelenen kurs içeriklerinin benzer, farklı ve güçlü yönleri karşılaştırmalar yaparak yorumlanmıştır. Araştırma sonucunda incelenen çevrim içi kurs içeriklerinin ses ve video kalitesi açısından orta seviyede olduğu ve bir kurs hariç ses ve video kayıtlarının stüdyo ortamında yapılmadığı, flüt eğitimine yönelik yeteri kadar teknik bilgilerin verilmediğı ve kurs içeriklerinin birçok yönüyle farklılıklar gösterdiği tespit edilmiştir. Çalışmada bu

¹ * “Bu çalışma 27-28 Kasım 2021 tarihleri arasında online olarak düzenlenen 4. Uluslararası Sanat Estetik Sempozyumu ve Sergisi adlı etkinlikte sözlü olarak sunulmuş ve özeti sempozyum bildiri özet kitabında basılmış “Çevrim İçi Eğitim Platformu Udemy Üzerinde Verilen Türkçe Flüt Kurslarının İçerik Yönünden Değerlendirilmesi” başlıklı bildirinin tamamlanmış halidir.”

platformlarda verilen eğitimlerin görüntü ve ses kayıtlarının profesyonel bir ekipman ile stüdyo ortamında yapılması gerektiği yönünde önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Udemy, Müzik, Eğitim, Flüt, Çevrim içi Müzik Eğitimi

THE EVALUATION OF THE TURKISH FLUTE COURSES ON THE ONLINE EDUCATION PLATFORM UDEMY IN TERMS OF CONTENT

Abstract

This study aims to examine the Turkish flute courses on Udemy, an online education platform, in terms of content. In this context, the problem status of the study was determined as "what is the content of the Turkish flute courses taught on Udemy". In this qualitative study, the descriptive survey model was used as a method. The research population consists of flute courses on the websites, and the sample consists of Turkish flute courses on Udemy. The data were obtained through a detailed examination of the information belonging to Turkish flute training courses found on Udemy, which provides distance education. In data analysis, the content analysis method was used. Strengths, similar and different aspects of the examined course contents were interpreted by making comparisons. As a result of the research, it was determined that the contents of the online courses examined are at a medium level in terms of audio and video quality, the audio and video recordings are not made in the studio environment except one course, not sufficient technical information is provided on the flute education, and the course contents differ in many aspects. In the study, suggestions were made that the video and sound recordings of the educations given on these platforms should be produced in a studio environment with professional equipment.

Keywords: Udemy, Music, Education, Flute, Online Music Education

GİRİŞ

Dijital çağın gereksinimlerinden biri olan uzaktan eğitim 2019 yılında başlayan Covid-19 pandemisiyle birlikte bir zorunluluk haline gelmiştir. Uzaktan eğitim en genel ve basit tanımı ile öğrenci ve öğretmenlerin fiziksel olarak aynı yerde olmadığı resmi eğitim sürecidir (National Center for Education Statistics [NCES], 2008, s. 1). UNESCO, 2020 verilerine göre dünya çapında yaklaşık 63 milyon öğretmen ve 1,5 milyar öğrenci yaşanan pandemi durumundan olumsuz yönde etkilenmiştir. Pandemi döneminde yaşanan virüs kaynaklı ölümlerin olması ve virüs bulaşan kişi sayısının hızla artması sebebiyle zorunlu hale dönüşen uzaktan eğitimin tarihi, dünyada ve ülkemizde günümüzden çok öncesine dayanmaktadır.

Dünyada uzaktan eğitimin ilk olarak İsveç'te 1728 yılında Boston Gazetesi'nde mektupla ders verileceği ilanları ile ortaya çıktığı düşünülmektedir (Özbay, 2015, s. 378). Amerika, İsveç, Almanya, Fransa, Rusya gibi ülkelerde 1800'lü yıllarda mektupla uzaktan eğitim faaliyetlerinin yürütüldüğü bilinmektedir (Kırık, 2014, s. 80). 1980'li yıllardan itibaren televizyonlar aracılığı ile yürütülen uzaktan eğitim faaliyetleri, 1990'lı yıllardan itibaren internet aracılığı ile sürdürülmüştür (Saygı, 2011, s. 111).

Türkiye'de ilk olarak uzaktan eğitim terimine 1924 yılında John Dewey'in 'öğretmen eğitim raporunda' rastlanılmıştır (Başaran vd., 2020, s. 370). Türkiye'de

uzaktan eğitim; Kavramsal, Mektupla, Radyo-Televizyon ve İnternet Tabanlı olmak üzere dört dönemde ele alınmaktadır (Bozkurt, 2017, s. 87-88). 1950’li yıllarda mektupla eğitime banka çalışanlarının öğretimi amaçlanarak başlanmış ve 1960 lı yıllarda MEB mektupla öğretime geçmiştir. 1975 yılında YAYKUR faaliyetlerine başlanmış (Gökçe, 2008, s. 3) ve 1982 yılından itibaren Anadolu Üniversitesi uzaktan eğitim faaliyetlerine başlamıştır (Karatepe vd., 2020, s. 1263). Günümüzde Anadolu Üniversitesi, İstanbul Ün. ve bazı üniversitelerde UZEM’ ler aracılığı ile uzaktan eğitim yapılmaktadır (Keskin ve Kaya, 2020, s. 60). 1992 senesinde açık öğretim lisesi için ve 1998 yılında ise ilköğretim ikinci kademesi için açık öğretim okulları faaliyetlerine başlamışlardır. MEB tarafından öğretmenlere yönelik hayat boyu öğrenme ortamı sağlamak için EBA alt yapısı ile UZEM birimi kurulmuştur (Özbay, 2015, s. 387). Günümüzde devam etmekte olan eğitim-öğretim faaliyetleri pandemi şartlarından dolayı MEB tarafından internet tabanlı EBA ve ZOOM programları ile sürdürülmekte, üniversitelerde ise üniversitelerin kendi belirledikleri internet tabanlı dijital platformlar üzerinden sürdürülmektedir.

Dijital cihazların yaygınlaşması, teknolojinin ilerlemesi ve bu durumun bir zorunluluk haline gelmesi ile birlikte uzaktan eğitim hem mesleki hem de hobi amaçlı olmak üzere gelişmiş ve branşlara ayrılmıştır. Bu branşlardan birisi olan müzikte hem mesleki hem de hobi amaçlı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Müzik kursları gelişen ve yaygınlaşan teknolojiyle uzaktan eğitim platformunda kendilerine yer bulmuşlardır. İnternet siteleri üzerinden birçok dijital platformda müzik ve çalgı kursları yürütülmektedir. İletişim için kullanılan ve geliştirilen birçok çevrim içi platformun, birbirleriyle daha sağlıklı etkileşim kurmaya çalışan öğrenci ve öğretmenler için üretilen uygulamalara dönüştüğü bir süreç yaşanmaktadır (Çağla, 2021, s. 3). Bu süreç içerisinde www.youtube.com, www.senkronmuzikkursu.com.tr, www.etilermuzikokulu.com, www.sonsuzoda.com, www.onlinemuzikkursu.com, www.masterclass.com, www.udemy gibi birçok internet sitesinde ücretli veya ücretsiz olarak çevrim içi müzik kursları verilmektedir. İnternet üzerinden verilen müzik kursları içeriklerine göre ses eğitimi, çalgı eğitimi veya temel müzik eğitimi gibi alanlarda çeşitlilik göstermektedir. Müzik ve ses eğitiminde youtube.com sitesinde yer alan ‘Müzikolaj’ kanalı örnek gösterilebileceği gibi, çalgı eğitiminde de Udemy internet sitesi örnek gösterilebilir. Udemy 2006 yılında Türkiye’de uzaktan eğitim için kurulan ilk web tabanlı platform olması sebebi ile bu çalışmaya konu olmuştur. Udemy “Dünyanın her noktasında doğru bilgiyi arayan öğrenciyi, en iyi öğretmenlerle kaliteli bir şekilde buluşturma” amacı ile Eren BALI tarafından kurulmuştur. İlk yıllarında Türkiye’de beklenen ilgiyi görmemiş fakat 2010 yılında ABD’ de ciddi destek görmüştür. Bu platformda temel bilimlerin dışında, eğitimin her alanında, programlama, tasarım, inşaat sektörü, hobi eğitimleri, sertifika eğitimleri gibi 150.000 (yüz elli bin) farklı ders çeşidi bulunmaktadır. e-müzik alanında da bu platform dünya çapında popüler olarak kullanılan ve önde gelen web tabanlı eğitim platformlarından biri olarak faaliyetlerine devam etmektedir. Hemen hemen bütün çalgı ve teorik eğitimlerin işlendiği bu platformda didgeridoo, ud, cembe, sitar, arp gibi az bilinen çalgı derslerinin bile verildiği görülmektedir (Bali, 2018).

Bu çalışmada “UdeMy eğitim platformunda verilen Türkçe flüt kurslarının içerikleri nasıldır?” sorusuna cevap aranmıştır. Araştırmanın evrenini internet sitelerinde yer alan flüt kursları, örneklemini ise UdeMy’de yer alan Türkçe flüt kursları oluşturmaktadır. İnternet sitesinde bulunan abone sayısı ve yorumlar gibi veriler değişiklik gösterebildiği için yapılan incelemede 22/11/2021 tarihinde sitede bulunan veriler esas alınmıştır.

Araştırma ile ilgili olarak yapılan alan taramasında uzaktan eğitim ve uzaktan müzik eğitimi alanında çalışmış; Gökçe (2008), Kırık (2014), Özbay (2015), Bozkurt (2017), Başaran, Doğan, Karaoğlu, Şahin (2020), Karatepe, Küçükgençay, Peker (2020), Keskin, Kaya (2020), Çağla (2021), Balaman, Tiryaki (2021), Gökbulut (2021), Arslan, Arı, H. Kanat (2021), Saygı (2021), A. Töral, Albuz (2021), Sarıkaya (2021) araştırmacılar ve çalışmaları gözlemlenmiştir.

YÖNTEM

Araştırma nitel türde olup belgesel tarama modeli kullanılmıştır. Elde edilen bulgular içerik analiz yöntemi ile analiz edilmiş veriler karşılaştırılarak yorumlanmıştır.

“Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama denir. Tarananlar; geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtları bantlar, araç–gereç, bina heykel, vb. kalıntılarla; olgular hakkında, sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi, resmi ve özel yazı ve istatistikler, tutanak, anı yaşam öyküsü ve benzerleridir” (Akbaş, 2005, s. 1).

İçerik analizi yazılı ve sözlü materyallerin sistemli bir analizidir. İnsanların söyledikleri ve yazdıklarının açık talimatlara göre kodlanarak nicelleştirilmesi-sayısallaştırma süreci olarak tanımlanabilir (Balci, 2011, s. 229).

BULGULAR

Çalışmanın bu bölümünde udeMy üzerinde Türkçe flüt kurslarının 22/11/2021 tarihinde mevcut durumları incelenmiş ve kurs bilgileri analiz edilerek birbirleri ile karşılaştırılmıştır. Çalışmanın yapıldığı internet sitesi ve flüt kursları ile ilgili görseller eklerde verilmiştir.

Tablo 1. UdeMy Türkçe Flüt Kursları Genel Bilgiler

Kurs Bilgileri	A	B	C	D
Ücret	119,99 TL	27,99 TL	27,99 TL	27,99 TL
Seviye	Temel-Orta	İleri	Temel	Temel
Puan	29	14	5	0
Yıldız	4,8	4,5	4,3	0
Öğrenci Sayısı	145	142	43	0
Yorum	29	0	5	0
Tanıtım Videosu	4	2	2	3
Hazır Video İçeriği	2 saat 49 dk 40 ders	5 saat 22 dk 20 ders	2 saat 7 dk 12 ders	3saat 1dk 32 ders
İndirilebilecek Kaynak	75	Yok	12	2
Erişim	Tam erişim	Tam erişim	Tam erişim	Tam erişim
Bitirme Sertifikası	Var	Var	Var	Var

A: Taha Sinan KALKAN Yan Flüt Eğitimi (Temel ve Orta Seviye)
B: Aslı SÖNMEZ ŞAHİN Yan Flüt Eğitimi İleri Seviye
C: Hasan ÇETİN Temel Yan Flüt Eğitimi
D: Boğaç KILIÇARSLAN Sıfırdan Yan Flüt Eğitimi (Temel Seviye)

İçeriğinde çevrim içi müzik kursları bulunan udeMy internet sitesinde flüt kursları üzerine yapılan aramalarda Türkçe “flüt” yazılarak yapılan aramada 6 flüt kursuna ulaşıldığı, bir kursun yapılan anahtar kelime aramasıyla alakasız olduğu, bir kursun yabancı kaynaklı masterclass eğitimi olduğu ve diğer 4 kursun ise tamamının “yan flüt” adıyla yer aldığı görülmüştür. Aynı internet sitesinde “flute” anahtar kelimesiyle yapılan aramada 142 flüt kursuna ulaşıldığı görülmüştür.

UdeMy üzerinde yer alan çevrim içi flüt kursları genel olarak incelendiğinde; ses kalitelerinin orta denilebilecek düzeyde olduğu, yalnızca bir kursun video kayıtlarının profesyonel stüdyo ortamında olduğu diğer kursların video kayıtlarının çalışma odası ortamında yapılan kayıtlar olduğu görülmüştür. Ayrıca tanıtım videoları flüt çalım tekniklerine göre incelendiğinde genel olarak temel düzeyde flüt çalgısının tanıtımının yapıldığı, duruş ve tutuş pozisyonundan kısaca bahsedildiği fakat duruş ve tutuş pozisyonunun öneminden yeteri kadar bahsedilmediği, hatalı beden pozisyonunun sebep olabileceği fiziki rahatsızlıklardan bahsedilmediği ve diyafram kullanımının öneminden, diyafram kullanım tekniklerinden yeteri kadar bahsedilmediği görülmüştür.

UdeMy üzerinde Türkçe eğitim veren flüt kursları incelendiğinde kurs eğitmenlerinden A, B ve C kursları eğitmenlerinin profesyonel müzisyenler olduğu, D kursunu yürüten eğitmenin ise asıl mesleğinin malzeme bilimi ve nanoteknoloji mühendisliği olduğu, özengen müzik eğitimi ile kendini yetiştirdiği bulgusuna ulaşılmıştır.

UdeMy üzerinde uzaktan eğitim çevrim içi müzik kursları kapsamında Türkçe flüt eğitimi verilen 4 kurs olduğu tespit edilmiştir. En yüksek kurs ücretinin 119,99 TL ile A

kursunda talep edildiği, B, C ve D kurslarının 27,99 TL olan aynı ücreti talep ettikleri görülmüştür.

Udemy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları seviyelerine göre incelendiğinde, A kursunun %25 oranla temel-orta seviye, B kursunun %25 oranla ileri seviye, C ve D kurslarının %50 oranla temel seviye eğitim vermeyi amaçlayan kurslar olduğu görülmüştür.

Udemy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları internet sitesinde yer alan ve kullanıcı oylamaları sonucu oluşan puanlarına göre incelendiğinde en yüksek puanın %60.41 oranla 29 puan olarak A kursuna ait olduğu, en düşük puanın ise %10.41 oranla 5 puan olarak C kursuna ait olduğu, B kursuna ait puanın %29.16 oranla 14 olduğu, eğitime yeni başlayan D kursunun ise 0 puanın olduğu görülmüştür.

Udemy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları kendi sayfalarında bulunan yıldız ile puanlama sistemine göre incelendiğinde en çok yıldızın %35.29 oranla 4,8 yıldız olarak A kursuna ait olduğu, en az yıldızın ise %31.61 oranla 4,3 yıldız olarak C kursunda bulunduğu, B kursunda %33.08 oranla 4,5 yıldız olduğu ve eğitime yeni başlayan D kursunun ise 0 yıldızının olduğu görülmüştür.

Udemy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları kurslara kayıtlı olan öğrenci sayılarına göre incelendiğinde en yüksek öğrenci sayısının %43.93 oranla 145 öğrencisi olan A kursunda bulunduğu, en düşük öğrenci sayısının %13.03 oranla 43 öğrencisi bulunan C kursunda bulunduğu, B kursunda %43.03 oranla 142 öğrenci ve eğitime yeni başlayan D kursunun ise 0 öğrenci sayısı olduğu görülmüştür.

Udemy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları internet sitesinde yer alan yorum sayılarına göre incelendiğinde en yüksek yorum sayısının %85.29 oranla 29 yorum alan A kursuna ait olduğu, en düşük yorum sayısının %14.70 oranla 5 yorum alan C kursuna ait olduğu, B kursunun sayfasında yer alan yorumların kursu yürüten eğitimciye değil internet sayfasını hazırlayan kişiye ait olduğu ve eğitime yeni başlayan D kursunun ise 0 yorum sayısı olduğu görülmüştür.

Udemy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları internet sitesinde yer alan ücretsiz tanıtım video sayılarına göre incelendiğinde en fazla ücretsiz tanıtım video sayısının %36.36 oranla 4 videonun bulunduğu A kursunda yer aldığı, en az ücretsiz tanıtım video sayılarının ise %18.18 oranla 2 videonun bulunduğu B ve C kurslarında yer aldığı, D kursunda %27.27 oranla 3 videonun bulunduğu görülmüştür.

Udemy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları internet sitesinde yer alan hazır video içeriği sayılarına göre incelendiğinde en fazla hazır video içeriği sayısının %40.30 oranla 322 dakika olarak B kursunda bulunduğu, en az hazır video içeriği sayısının %21.15 oranla 169 dakika olarak A kursunda bulunduğu, C kursunda %15.89

oranla 127 dakika ve D kursunda %22.65 oranla 181 dakika hazır video içeriği bulunduğu görülmüştür.

Udemy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları internet sitesinde yer alan hazır video içerikleri ders sayılarına göre incelendiğinde en fazla ders sayısının %38,46 oranla 40 ders olarak A kursunda bulunduğu, en az ders sayısının %11.53 oranla 12 ders olarak C kursunda bulunduğu, B kursunda %19.23 oranla 20 ders ve D kursunda %30.76 oranla 32 ders bulunduğu görülmüştür.

Udemy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları internet sitesinde yer alan indirilebilecek kaynak sayılarına göre incelendiğinde en fazla indirilebilecek kaynak sayısının %84.26 oranla 75 kaynak olarak A kursunda bulunduğu, en az kaynak sayısının %2.24 oranla 2 kaynak olarak D kursunda bulunduğu, C kursunda %13.48 oranla 12 kaynak bulunduğu, B kursunda ise indirilebilecek kaynak bulunmadığı görülmüştür.

Udemy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları internet sitesinde yer alan erişim durumlarına göre incelendiğinde A, B, C ve D kurslarının hepsinde tam erişim bulunduğu görülmüştür.

Udemy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları internet sitesinde yer alan kurs sonrası bitirme sertifikası durumlarına göre incelendiğinde A, B, C ve D kurslarının tamamında bitirme sertifikası bulunduğu görülmüştür.

Yukarıda Udemy internet sitesinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları internet sitesinde yer alan kurslar karşılaştırmalı bir şekilde analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Udemy internet sitesinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları kurs içeriklerine göre aşağıda belirtilmiştir;

A flüt kursu içeriği;

Tablo 2. 5 Bölüm • 40 Ders • 2 sa 49 dk Toplam Uzunluk

HAZIRLIK		6 DERS-26 dk
Hangi flütü satın almalıyım?	Ön İzleme	1:46
Hazırlık 1 (Ağızlıkla Ses Çıkartma), Temel Müzik Bilgisi	Ön İzleme	5:59
Hazırlık 2 (Yan Flüt Doğru Tutuş ve Pozisyon)	Ön İzleme	2:57
Yan Flüt Temizleme		03:36
Ses Üfleme ve Diyafram		05:57
Nasıl Çalışmalıyım?		6:07
1-8. ÜNİTELER		8 DERS-34dk
Ünite 1 (Sol, La, Si, Do Notalarının Öğrenilmesi)		6:10
Ünite 2 (Puandorg ve Sus İşaretleri)		4:44
Ünite 3 (Fa,Mi Notası ve Nokta İşareti)		3:20
Ünite 4 (Bağlar)		3:42

Ünite 5 (Sib ve 2.Oktav Re Notası ve Röpriz İşareti)	4:34
Ünite 6 (Legato Çalma)	3:41
Ünite 7 (2.Oktav Mi,Fa,Sol,La)	3:20
Ünite 8 (8'lik Nota ve Staccato)	4:08
9-17. ÜNİTELER	10 DERS 48dk
Ünite 9 (Fa# Notası)	3:14
Ünite 10 (Aksan ve Nokta İşareti)	3:02
Ünite 11 (Do# ve Re Notası)	3:43
Ünite 12 (Gürlük Terimleri)	6:02
Ünite 13 (2.Oktav Si,Do,Sol# Notaları ve 8'lik Sus)	5:01
Ünite 14 (3/8 ve 6/8 'lik Ritim Kalıbı)	4:56
Batı Müziği Teori,Tampere Sistem)	9:06
Ünite 15 (Mib ve La# Notası)	3:25
Ünite 16 (Tenuto ve Dolap İşareti)	4:19
Ünite 17 (3.Oktav Do# ve Re Notası)	4:55
18-24. ÜNİTELER	7 DERS-33 dk
Ünite 18 (16'lık Nota ve Senkop)	4:13
Ünite 19 (3.Oktav Mi ve Noktalı 8'lik-16'lık)	4:30
Ünite 20 (16'lık Sus/Es İşareti)	2:34
Ünite 21 (3.Oktav Mib,Fa Notası)	5:32
Ünite 22 (3'leme ve Sebare Çalma)	6:37
Ünite 23 (3.Oktav Fa#,Sol ve Zaman Değişikliği)	1:46
1-8. ÜNİTE KAYNAKLARI SES KAYITLARI	9 DERS-29 dk
ÜNİTE 1	01:43
ÜNİTE 2	01:56
ÜNİTE 3	02:59
ÜNİTE 4	02:06
ÜNİTE 5	04:09
ÜNİTE 6	02:15
ÜNİTE 7	03:08
ÜNİTE 8	02:40
1-8 ÜNİTE TEKRARI	08:12

Temel ve orta seviye eğitimi veren A flüt kursu içeriği için Tablo 1 incelendiğinde; içeriğin beş bölümden ve yirmi dört üniteden oluştuğu, ünitelerin ikinci bölümden başladığı görülmüştür. İlk bölümün hazırlık olarak verildiği, bu bölümde çalgıyı tanıtan temizleme bilgileri gibi temel bilgilerin verildiği, ikinci bölümün 2. ve 8. üniteleri kapsadığı, birinci ve ikinci oktav seslerini tanıttığı, puandorg, sus, tekrar işaretlerinin tanıttığı, bağlı ve staccato çalım tekniğinin gösterildiği ve sekizlik notanın tanıttığı görülmüştür. 3. bölümün 9. ve 17. üniteleri kapsadığı, üçüncü oktav re# sesine kadar olan arıza işaretlerinin ve notaların çalgıdaki yerinin tanıttığı, gürlük terimlerinin, farklı ritim kalıplarının tanıttığı, sekizlik sus işaretinin tanıttığı, tenuto ve dolap işaretlerinin tanıttığı görülmüştür. 4. bölümün 18. ve 24. üniteleri kapsadığı, üçüncü oktav sol sesine kadar olan notaları tanıttığı, 16'lık nota, senkop, noktalı 8'lik-16'lık notaların tanıttığı, üçleme ve sebare çalmanın tanıttığı, zaman değişikliklerinin tanıttığı ve en son olarak

çarpma ve abant işaretlerinin gösterilip tanıtıldığı görülmüştür. 5. bölümde 2. üniteye verilen bilgilerin çalgıya ait ses kayıtlarının bulunduğu görülmüştür. A kursuna ait görsel ekte verilmiştir.

B flüt kursu içeriği;

Tablo 3. 1 bölüm • 20 ders • 5 sa 21 dk Toplam Uzunluk

Yan flüt ve temel müzik kuramları	Ön izleme	6:37 dk
Yan flüt Üfleme Tekniği		18:29 dk
Yan flüt tutuş pozisyonu ve nota yerleri		18:55 dk
Notalar da değer, notaların dizek üzerinde yerleri		16:07 dk
Yan flüt de bağlı dilli çalma teknikleri		11:55 dk
Ölçü sayısı, 2_4,3_4,4_4lük ölçülerin örnekleri		14:32 dk
Çeyrek vuruşluk notalar		15:38 dk
Yan flütte diyezlerin ve bemollerin yerleri		18:28 dk
Yan flüt de 2. oktav ve kromatik dizi		15:45 dk
Müzikte harflerin anlamı		15:25 dk
Minör tonları bulma, minör gam çeşitleri		17:01 dk
Diyezli tonlar diyezli tonların ilgili minorlerini bulma		14:59 dk
Bileşik ölçü çeşitleri 3_8lik, 6_8lik, 9_8 lik ölçüler		16:36 dk
Karma ölçüler 5/8lik 7/8lik 9/8lik ölçü çeşitleri		15:51 dk
3.oktav da notaların dizek üzerin de yerleri		13:55 dk
Vivaldi Spring (For Season)ve Grenseleaves		18:32 dk
Bach G Major menuet. The Beatles-Yesterday,God Father eserleri		20:18 dk
Türk Marşı (Rondo Alaturka) ve Badinerie eserlerinin bonası,yanflüt de çalınması		19:03 dk
Drama köprüsü Ben giderim Batum,Penceresi yola karşı eserleri		16:10 dk
Pavane solfej ve yan flüt de çalışması		17:38 dk

İleri seviye eğitim veren B flüt kursu için Tablo 2 içeriği incelendiğinde; içeriğin bir bölüm ve 20 dersten oluştuğu görülmüştür. Kurs içeriğindeki ilk üç dersin çalgıyı tanıtan, temel tutuş pozisyonunu, üfleme tekniğini ve nota yerlerini gösteren temel eğitim dersleri olduğu görülmüştür. 4. ve 15. dersler arasında nota değerlerinin, notaların dizek üzerindeki yerlerinin, arıza işaretlerinin tanıtımının, arıza seslerin flüt üzerindeki yerlerinin, ölçü sayılarının, bileşik ve karma ölçülerin tanıtımının, farklı oktav seslerinin dizek ve flütteki yerlerinin gösteriminin ve flüt çalım tekniklerinin anlatıldığı görülmüştür. 16. ve 20. dersler arasında basitten zor seviyeye flütte çalınabilecek Türk ve batı eserlerinin sıralandığı görülmüştür. B kursuna ait görsel ekte verilmiştir.

C flüt kursu içeriği;

Tablo 4. 1 bölüm • 12 ders • 2 sa 7 dk toplam uzunluk

Tanıtım dersi	Ön izleme	3:52 dk
Nasıl Flüt Çalışılmalıdır?		6:33 dk
Flütün sökölüp takılması, temizliği, akordu ve temel müzik teorisi.	Ön izleme	12:45 dk
İlk Sesler - Sol - Sol# - La Sesleri		9:47 dk
La# (Sib) - Si - Do Sesleri, Metronom Kullanımı ve Metod Parçaları		13:06 dk
Do# ve Re Sesleri		11:46 dk
Re# ve Mi Sesleri, Aynı Pozisyonlu Seslerin Oktav Geçişleri		20:57 dk
Fa# ve Sol Sesleri ile Majör ve Minör gamları çalar.		26:11 dk
2. Oktav Sol# - La- La# - Si - Do - Do# Notaları ile Farklı Nota Değerleri.		6:18 dk
3. Oktav Re - Re# Seslerini tanır.		03:55 dk
Sol Majör, Fa Majör ve 3/4 Ölçüler		05:28 dk
Yeni Sesler ve Çeşitli Çalım Teknikleri		07:28 dk

Temel seviye eğitim veren C flüt kursu için Tablo 3 içeriği incelendiğinde; içeriğin bir bölüm ve 12 dersten oluştuğu görülmüştür. Kurs içeriğindeki ilk üç dersin çalgıyı tanıtan ve çalgı bakımını öğreten temel dersler olduğu görülmüştür. 4. ve 8. dersler arasında birinci oktav seslerinin, arıza işaret ve seslerinin tanıtıldığı ayrıca seslerin çalgı üzerindeki yerlerinin tanıtıldığı görülmüştür. 9. ve 12. dersler arasında 2. ve 3. oktav seslerinin tanıtıldığı, farklı nota değerlerinin ve ölçü kalıplarının tanıtıldığı ve farklı çalım tekniklerinin tanıtıldığı görülmüştür. C kursuna ait görsel ekte verilmiştir.

D flüt kursu içeriği;

Tablo 5. 4 bölüm • 32 ders • 3 sa 1 dak Toplam Uzunluk

Enstrüman İle Tanışma		6 ders-47dk
Enstrümanın Yapısı ve Kurulumu	Ön izleme	08:14 dk
Enstrümanın Bakımı ve Temizliği		05:03 dk
Doğru Postür ve Tutuş Pozisyonu		10:35 dk
Ağızlık ile Ses Çalışmaları		10:03 dk
Enstrüman ile Ses Çalışmaları		05:40 dk
Diyafram Nefesi Egzersizleri		07:22 dk
Enstrüman Üzerinde Nota Pozisyonları		9 ders-40 dk
Notalar #1		08:36 dk
Notalar #2		04:14 dk
Notalar #3		03:52 dk
Notalar #4	Ön izleme	04:09 dk
Notalar #5		03:38dk
Notalar #6		03:30
Notalar #7		03:53
Notalar #8		02:49
Notalar #9		04:54

Temel Müzik Eğitimi	14 ders-66 dk
Porte, Anahtar ve Nota	06:51dk
Notalar ve Değerlikleri	07:26 dk
Sus İşaretleri ve Değerlikleri	03:44 dk
Ölçü ve Ritim	Ön izleme 03:20 dk
Tempo	03:09 dk
Ses Aralıkları	03:58 dk
Alterasyon İşaretleri (Diyez, Bemol ve Natürel İşaretler)	06:30 dk
Noktalı Notalar (Uzatma ve Staccato)	03:09 dk
Bağlı Notalar (Legato)	02:30 dk
Üçleme Notalar ve Türevleri	02:59 dk
Tekrar İşaretleri (Röpriz, Dolap, Senyö)	07:32 dk
Müzikte Modlar	05:54 dk
Gamlar ve Arasındaki ilişkiler	06:21 dk
Beşliler Çemberi	02:43 dk
Enstrüman ve Müzik	3 ders-28 dk
Statik Kondisyon Egzersizleri	11:18 dk
Dinamik Kondisyon Egzersizleri	06:12 dk
Repertuara Giriş ve Şarkı Öğrenmeye Yönelik Çalışma Teknikleri	10:53 dk

Temel seviye müzik eğitimi ve sıfırdan flüt eğitimi veren D flüt kursu için Tablo 4 içeriği incelendiğinde; içeriğin dört bölüm ve otuz iki dersten oluştuğu görülmüştür. İlk bölümün temel tutuş pozisyonunu, nefes egzersizleri, çalgının tanıtımı gibi videoları içeren altı dersten oluştuğu görülmüştür. İkinci bölümün birinci oktavdan üçüncü oktava kadar olan seslerin ve seslerin flüt üstündeki parmak pozisyonlarının tanıtıldığı dokuz dersten oluştuğu görülmüştür. Üçüncü bölümün ‘porte, anahtar, nota, , legato ve staccato çalım, tempo, tekrar işaretleri, değiştirici işaretler’ gibi temel müzik kavramlarını tanıtan on dört dersten oluştuğu görülmüştür. Dördüncü bölümün ise statik ve dinamik kondisyon egzersizlerinin tanıtıldığı ve basit bir şarkının çalınarak gösterildiği üç dersten oluştuğu görülmüştür. Ayrıca yalnızca D kursunda profesyonel stüdyo ortamında ses ve video kayıtlarının alındığı görülmüştür. D kursuna ait görsel ekte verilmiştir.

SONUÇ

UdeMy üzerinde yer alan çevrim içi flüt kursları incelendiğinde; sitede Türkçe eğitim veren 4 kursun bulunduğu ve bu kursların “yan flüt” adıyla yer aldığı görülmekle birlikte, aynı internet sitesinde “flute” anahtar kelimesiyle yapılan aramada 142 flüt kursuna ulaşıldığı görülmüştür.

Verilen çevrim içi kurslarda video ve ses kalitelerinin orta denilebilecek düzeyde olduğu, yalnızca bir kursun video ve ses kayıtlarının profesyonel stüdyo ortamında olduğu diğer üç kursa ait video ve ses kayıtlarının ise çalışma odası ortamında yapılan kayıtlar olduğu görülmüştür.

Tanıtım videoları flüt çalım tekniklerine göre incelendiğinde genel olarak temel düzeyde flüt çalgısının tanıtımının yapıldığı, duruş ve tutuş pozisyonundan kısaca bahsedildiği fakat duruş ve tutuş pozisyonunun öneminden yeteri kadar bahsedilmediği, hatalı beden pozisyonunun sebep olabileceği fiziki rahatsızlıklardan bahsedilmediği ve diyafram kullanımının öneminden, diyafram kullanım tekniklerinden yeteri kadar bahsedilmediği sonucuna ulaşılmıştır.

Verilen çevrim içi kursların A, B ve C eğitmenlerinin profesyonel müzisyenler olduğu, D kursunu yürüten eğitmenin ise özengen müzik eğitimi ile kendini yetiştirmiş olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

UdeMy üzerinde uzaktan eğitim çevrim içi müzik kursları kapsamında Türkçe flüt eğitimi verilen kurslar içerisinde en yüksek kurs ücretinin %25 oranla 119,99 TL olarak A kursunda talep edildiği, B, C ve D kurslarının ise %75 oranla 27,99 TL olan aynı ücreti talep ettikleri sonucuna ulaşılmıştır.

UdeMy üzerinde yer alan kurslar puanlarına göre incelendiğinde en yüksek puanın %60.41 oranla 29 puan olarak A kursuna ait olduğu, en düşük puanın ise %10.41 oranla 5 puan olarak C kursuna ait olduğu, yıldız ile puanlama sistemine göre incelendiğinde ise en çok yıldızın %35.29 oranla 4,8 yıldız olarak A kursuna ait olduğu, en az yıldızın ise %31.61 oranla 4,3 yıldız olarak C kursunda bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

UdeMy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları kurslara kayıtlı olan öğrenci sayılarına göre incelendiğinde en yüksek öğrenci sayısının %43.93 oranla 145 öğrencisi olan A kursunda bulunduğu, en düşük öğrenci sayısının %13.03 oranla 43 öğrencisi bulunan C kursunda bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

UdeMy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları internet sitesinde yer alan yorum sayılarına göre incelendiğinde en yüksek yorum sayısının %85.29 oranla 29 yorum alan A kursuna ait olduğu, en düşük yorum sayısının %14.70 oranla 5 yorum alan C kursuna ait olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

UdeMy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları internet sitesinde yer alan ücretsiz tanıtım video sayılarına göre incelendiğinde en fazla ücretsiz tanıtım video sayısının %36.36 oranla 4 videonun bulunduğu A kursunda yer aldığı, en az ücretsiz tanıtım video sayılarının ise %18.18 oranla 2 videonun bulunduğu B kursunda yer aldığı sonucuna ulaşılmıştır.

UdeMy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları internet sitesinde yer alan hazır video içeriği sayılarına göre incelendiğinde en fazla hazır video içeriği sayısının %40.30 oranla 322 dakika olarak B kursunda bulunduğu, en az hazır video içeriği sayısının %15.89 oranla 127 dakika olarak C kursunda bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

UdeMy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları internet sitesinde yer alan hazır video içerikleri ders sayılarına göre incelendiğinde en fazla hazır video içeriği ders sayısının %38.46 oranla 40 ders olarak A kursunda bulunduğu, en az hazır video içeriği ders sayısının %11.53 oranla 12 ders olarak C kursunda bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

UdeMy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları internet sitesinde yer alan indirilebilecek kaynak sayılarına göre incelendiğinde en fazla indirilebilecek kaynak sayısının %84.26 oranla 75 kaynak olarak A kursunda bulunduğu, en az kaynak sayısının %2.24 oranla 2 kaynak olarak D kursunda bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

UdeMy üzerinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları internet sitesinde yer alan erişim durumlarına göre incelendiğinde A, B, C ve D kurslarının hepsinde ömür boyu tam erişim bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

UdeMy internet sitesinde yer alan çevrim içi Türkçe flüt kursları internet sitesinde yer alan kurs sonrası bitirme sertifikası durumlarına göre incelendiğinde A, B, C ve D kurslarının hepsinde bitirme sertifikası bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Yapılan çalışmanın ulaşılan sonuçlar ışığında;

İnternet ortamında dünyanın her yerinden kolayca ulaşılabilen bu tür platformların daha etkili olabilmesi için siteye konulan video görüntülerinin ve ses kalitesinin daha iyi olması, mümkünse yabancı eğitim videolarının büyük çoğunluğunda olduğu gibi kaliteli bir stüdyo ortamında hazırlanması önerilebilir.

Yanlış çalışılması durumunda ciddi sağlık problemlerine ve çalgıya karşı olan motivasyonun kırılmasına sebep olabilecek nefes teknikleri, fiziki pozisyon gibi teknik konuların bir uzman tarafından iyi denetlenmesi gerektiğinden site yöneticilerinin alanında uzman eğitmenlerle çalışmaya dikkat etmesi ve eğitmenleri seçecek uzman bir ekip oluşturulması önerilebilir.

Günümüzde çok kolay erişilebilen ve zorunluluk haline gelen internet ortamında kontrol dışı bilgi kirliliği yaşanabildiğinden, özellikle eğitimle alakalı erişimlerin site yöneticileri dışında farklı bir kontrol mekanizması tarafından da denetlenmesi ve buna yönelik bir çalışmanın yapılması önerilebilir.

Yapılan bu çalışmaya benzer incelemelerin çevrim içi eğitim kursları veren diğer internet siteleri ve farklı çalgı kursları için de yapılması önerilebilir.

KAYNAKÇA

- A. Töral, D., Albuz, A. (2021). Covid-19 pandemi sürecinde 4-13 yaş grubu öğrencilerine yönelik uzaktan çalgı öğretimine ilişkin öğretmen görüşleri. *Dumlupınar Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 5(1), 21-43.
- Akbaş, S. (2005). BEÖ-501 Spor Bilimleri Araştırma Yöntemleri, (Yayımlanmamış Sunum Raporu), Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Bolu.
- Arslan, K., G. Arı, A., H. Kanat, M. (2021). Covid-19 pandemi sürecinde verilen uzaktan eğitim hakkında veli görüşleri. *Ulakbilge*, 57, 192–206.
- Balaman, F., H. Tiryaki, S. (2021). Corona virüs (covid-19) nedeniyle mecburi yürütülen uzaktan eğitim hakkında öğretmen görüşleri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(1), 52-84.
- Balcı, A. (2011). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntem teknik ve ilkeler*. (9. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Bali, E. (2018, Ocak 12). Slikon vadisi'ndeki Türkler belgeseli 3. bölüm [Video]. (C. Özdemir, Röportaj Yapan). Youtube. Web: <https://www.youtube.com/watch?v=vTGv8qEeyeo> adresinden 25 Mayıs 2021'de alınmıştır.
- Başaran, M., Doğan, E., Karaoğlu, E., Şahin, E., (2020), Koronavirüs (Covid-19) Pandemi sürecinin getirisi olan uzaktan eğitimin etkililiği üzerine bir çalışma. *Academia Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 368-397
- Bozkurt, A., (2017), Türkiye'de uzaktan eğitimin dünü, bugünü ve yarını. *Açıköğretim Uygulamaları ve Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 85- 124
- Çağla, F. (2021). *Çevrim içi piyano eğitiminin öğrenci ve öğretmen motivasyonu açısından incelenmesi ve değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bursa.
- Gökbulut, B., (2021), Uzaktan eğitim öğrencilerinin bakış açısıyla uzaktan eğitim ve mobil öğrenme. *Eğitim Teknolojisi Kuram ve Uygulama Dergisi*, 11(1), 160-177.
- Gökçe, A., T. (2008), Küreselleşme sürecinde uzaktan eğitim, *D.Ü. Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11, 1-2
- Karatepe, F., Küçükgencay, N., Peker, B., (2020), Öğretmen adayları senkron uzaktan eğitime nasıl bakıyor? bir anket çalışması. *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırması Dergisi*, 7(53), 1262-1274
- Keskin, M., Özer Kaya, D., (2020), Covid19 sürecinde öğrencilerin web tabanlı uzaktan eğitime yönelik geri bildirimlerinin değerlendirilmesi. *İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 5(2), 59-67

Kırık, A., M., (2014), Uzaktan eğitimin tarihsel gelişimi ve Türkiye’deki durumu. *Marmara İletişim Dergisi*, 21, 73- 94.

NCES (National Center for Education Statistics) (2008). Distance education at degree granting postsecondary institutions: 2006-07. Web: <https://nces.ed.gov/pubs2009/2009044.pdf> adresinden 5 Mayıs 2021’de alınmıştır.

Özbay, Ö., (2015), Dünyada ve Türkiye’de uzaktan eğitimin güncel durumu. *Uluslararası Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2(5), 376- 394.

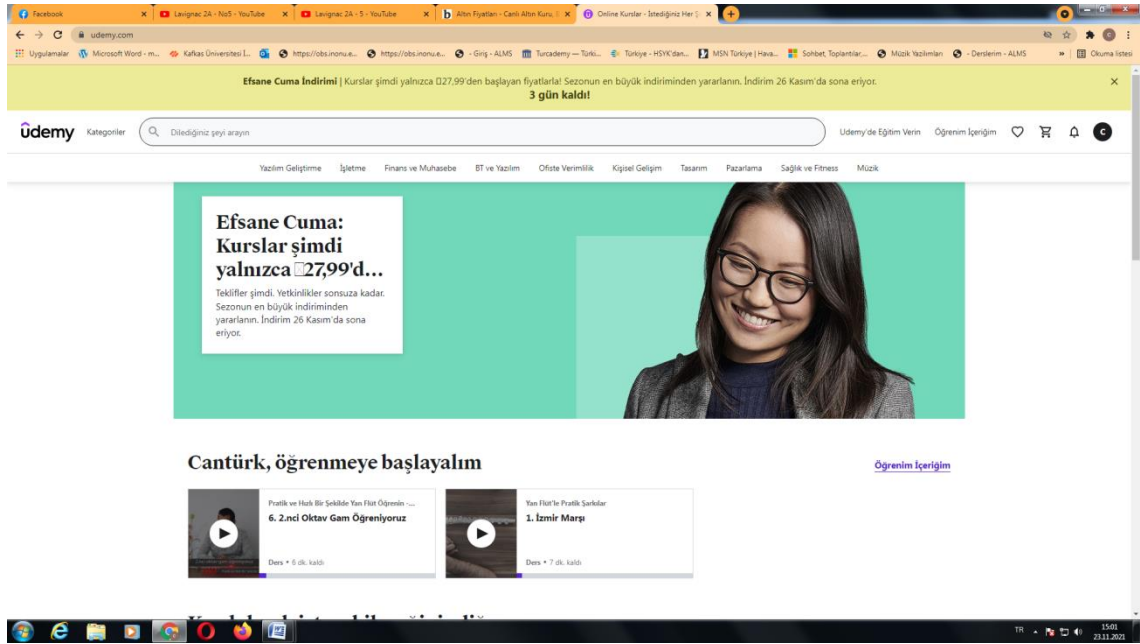
Sarıkaya, M., (2021). Pandemi sürecinde uzaktan eğitime ilişkin müzik eğitimi ana bilim dalı öğrencilerinin görüşleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 92-100.

Saygı, H., (2020), Covid-19 pandemi uzaktan eğitim sürecinde sınıf öğretmenlerinin karşılaştığı sorunlar, *Açıköğretim Uygulamaları ve Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 109-129.

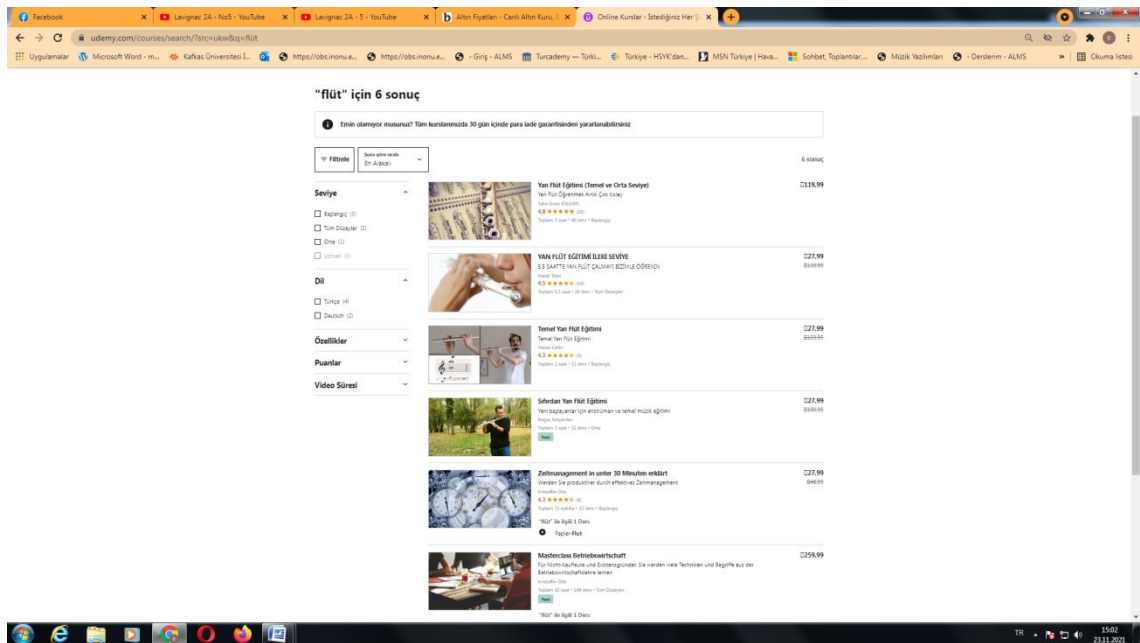
UNESCO. (2020, March 27). Teacher Task Force calls to support 63 million teachers touched by the COVID-19 crisis. *UNESCO*. Web: <https://en.unesco.org/news/teacher-taskforce-calls-support-63-million-teachers-touched-covid-19-crisis> adresinden 15 Mayıs 2021’de alınmıştır.

EKLER

Ek. 1. Udemý sitesi ana sayfa görüntüsü



Ek. 2. Udemý sitesi flüt kursu arama sonucu ana sayfası



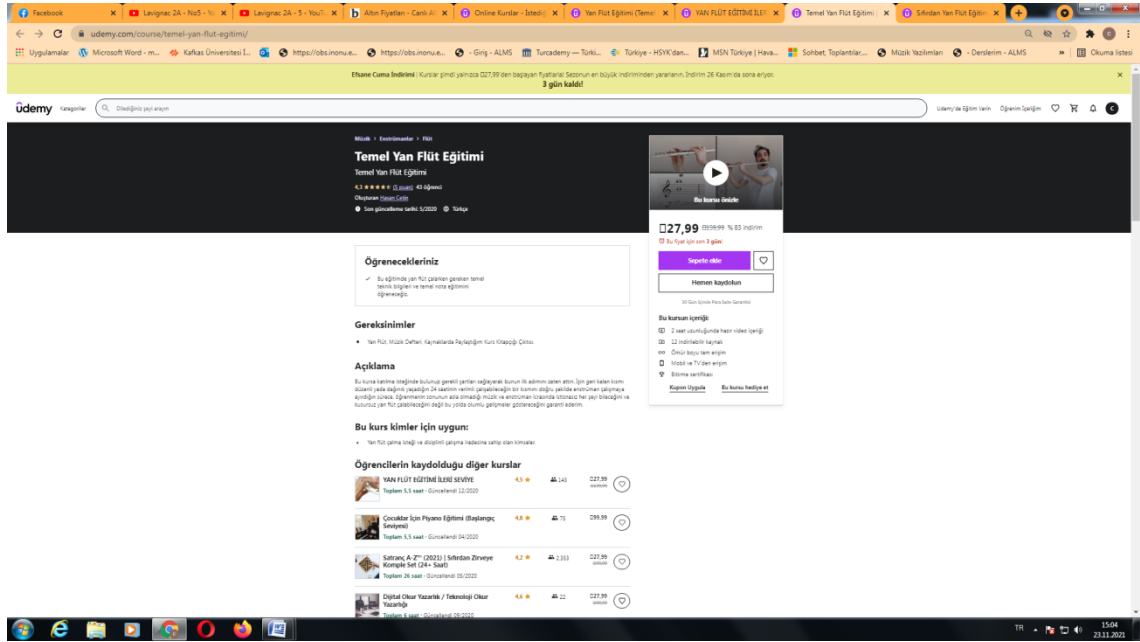
Ek.3. Udemy internet sitesi A kursu sayfası

The screenshot shows the Udemy course page for 'Yan Flüt Eğitimi (Temel ve Orta Seviye)' by Yavuz Özgür. The course has a 4.5-star rating and 142 reviews. The price is 119.99 TL. The page includes a list of learning objectives, prerequisites, and a description of the course content. The course is categorized under 'Musik' and 'Enstrümanlar > Flüt'. The description mentions that the course is suitable for beginners and intermediate players, and it covers the basics of playing the flute, including breathing techniques, finger placement, and basic exercises. The course is also available in Turkish and English.

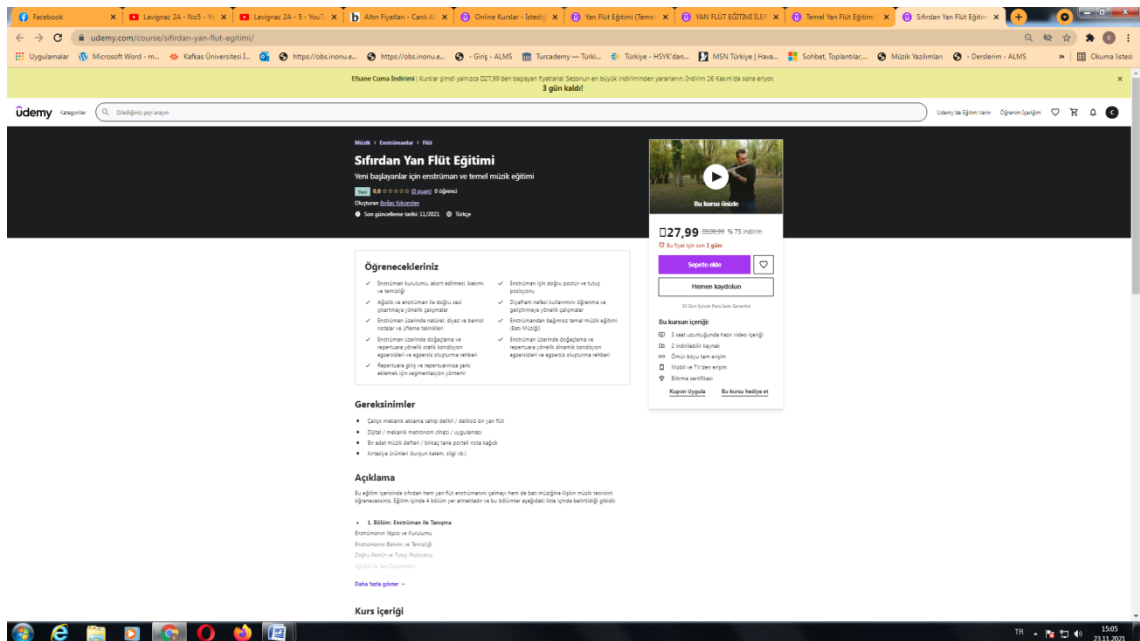
Ek. 4. Udemy internet sitesi B kursu sayfası

The screenshot shows the Udemy course page for 'YAN FLÜT EĞİTİMİ İLERİ SEVİYE' by Yavuz Özgür. The course has a 4.5-star rating and 142 reviews. The price is 27.99 TL. The page includes a list of learning objectives, prerequisites, and a description of the course content. The course is categorized under 'Musik' and 'Enstrümanlar > Flüt'. The description mentions that the course is suitable for advanced players and it covers more complex techniques, including advanced breathing exercises, finger techniques, and advanced exercises. The course is also available in Turkish and English.

Ek. 5. Udemy internet sitesi C kursu sayfası



Ek. 6. Udemy internet sitesi D kursu sayfası



Yıl/Year:2, Sayı/Issue: 3, Aralık/December, 2021, s. 46-67

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayın Geliş Tarihi:25-11-2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

Yayınlanma Tarihi:31-12-2021

ISSN: 2757-6000

Mehmet Fırat

Hasan Kalyoncu Üniversitesi

mvturab@gmail.com, ORCID:0000-0002-8352-3952

MİNİMALİST SİNEMA ANLAYIŞININ AFİŞ TASARIMLARINA ETKİSİ: SEMİH KAPLANOĞLU ÖRNEĞİ ¹

ÖZET

Türkiye'nin günümüz sineması adına en önemli temsilcilerinden olan Semih Kaplanoğlu minimalist sinema anlayışı ile yaptığı filmleriyle hem ulusal ve hem de uluslararası düzeyde pek çok ödül almış, hatta Oscar'a dahi aday gösterilmiştir. Bu çalışmada Semih Kaplanoğlu'nun yönetmenliğini yürüttüğü, *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2005), *Yusuf Üçlemesi*, *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010), *Buğday* (2017) ve *Bağlılık Aşlı* (2019) isimli filmlerinin afişleri film dilinin tamamlayıcısı olma özelliği bakımından göstergebilimsel yöntemle analiz edilmiştir. Bu amaçla önce yönetmenin ilgili filmleri izlenmiş, konuları ve anlatımları tespit edilmiş, ardından ilgili afişlerinin film dilini ne derece yansıttığı irdelenmiştir. Bu bağlamda minimalist sinemanın önemli temsilcilerinden Semih Kaplanoğlu'nun minimalist sinema anlayışı ile afiş tasarımları arasındaki ilişkiye bakılmıştır. Söz konusu afişler minimalist sinema anlayışını yansıtmaya uygunlukları açısından değerlendirilmiştir. Ayrıca ilgili afişlerin film dilini izleyiciye ne derece iletebildikleri de ele alınmıştır. Çalışmanın sonunda sanatçının ilk dönem film afişlerinin hem minimalist sinema anlayışını yansıtmaya bağlamında hem de izleyiciye filmin içeriği hakkında bilgi vermek, filmi tanıtmak, film dilinin tamamlayıcısı olmak gibi konularda zayıf kaldıkları gözlemlenmiştir. Sanatçının son dönemde yaptığı filmlerinin afişlerinin minimalist sinema anlayışına daha yakın tasarımlara sahip olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Minimalizm, Semih Kaplanoğlu, film afişi, minimalist film afişi.

¹ Bu çalışma Dr. Öğr. Üyesi Yelda YANAT BAĞCI danışmanlığında yürütülen "Film Dilinin Tamamlayıcısı Olarak Afişler: Minimalist Sinema ve Semih Kaplanoğlu Örneği" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

THE EFFECT OF MINIMALIST CINEMA APPROACH ON POSTER DESIGNS: THE CASE OF SEMİH KAPLANOĞLU

ABSTRACT

Semih Kaplanoğlu makes films in accordance with the minimalist cinema approach. His films have received many national and international awards and have been nominated for an Oscar. In this study, Semih Kaplanoğlu's films *Away From Home* (2001), *Angel's Fall* (2005), *Yusuf Trilogy*; *Egg* (2007), *Milk* (2008) and *Honey* (2010), *Grain* (2017), and *Commitment Aslı* (2019) analyzed. In the study, the director's related films were watched and then the extent to which the related posters reflected the film language was examined. In this context, through the movie posters of Semih Kaplanoğlu, who can be expressed as an important representative of minimalist cinema, the relationship between minimalist cinema concept and poster designs has been examined. The semiotic method was used for the analysis of the movie posters. The posters analyzed with the semiotic method were evaluated in terms of their suitability to reflect the minimalist cinema approach. In addition, it has been tried to deal with the extent to which the related posters can convey the language of the film to the audience. At the end of the study, it was observed that the first period movie posters of the artist were weak both in the context of reflecting the minimalist cinema concept and in informing the audience about the content of the film, promoting the film and being a complement to the language of the film. It has been seen that, in the recent films of the artist, the movie posters have designs that are closer to the minimalist cinema approach.

Keywords: Minimalism, Semih Kaplanoğlu, film posters, minimalist film posters.

GİRİŞ

Günümüzde gelişen teknolojinin de etkisiyle insanlar çok sayıda mesaja maruz kalmaktadırlar. Göstergeler vasıtasıyla iletmeye çalışılan bu mesajların her zaman istenen hedefe istenilen şekilde ulaşması mümkün olmamaktadır. Gündelik hayatta karşılaştığımız göstergelerin çokluğunun ve yoğunluğunun bu mesajların iletilmesinde olumsuz etkisi olduğu iddia edilebilir. Tüm bu yoğunluğun karşısında tasarımda ön plana çıkmaya başlayan minimalizm sanat akımı, süslü, karmaşık ve dekoratif unsurlardan uzaklaşarak sadeliğe önem veren, nesnelerin sadece nesne olma özelliğine dikkat çekerek yalınlığı önemseyen estetik bir anlayış olarak ön plana çıkmıştır (Ekiz & Kaya, 2018). Bu bağlamda minimalist tasarımların göstergelerin oldukça yoğunlaştığı günümüz dünyasında istenen mesajları iletmekte daha etkili olduğu da iddia edilmektedir. Film afişleri ise fotoğraf, resim, illüstrasyon, yazı, renk, çizgi gibi unsurların bir araya gelmesiyle ve bu öğelerin birbirleri ile kurdukları ilişki göz önünde bulundurularak tasarlanmaktadır (Çeken & Arslan, 2016). Film afişleri filmin hem sanatsal bir eser olarak hem de pazarlama açısından izleyiciye sunumundaki ilk ve en önemli aşamalardan biridir. Bu bağlamda araştırmanın temel sorusu; “Film dilinin bir tamamlayıcısı olan afişler minimalist sinema filmleri çeken Semih Kaplanoğlu filmlerinde ne kadar minimalisttir?” olarak ifade edilebilir.

Bu çalışmada Semih Kaplanoğlu filmlerinin afişlerinin göstergebilimsel analizi yapılacaktır. Çalışma, izleyici ile film arasındaki ilk iletişimi sağlayan afiş tasarımlarının filmleri nasıl anlatabildiklerini ve film afişi tasarlanırken minimalist sanat akımına

dayandırılarak yapılan tasarımların ne gibi sonuçlar ortaya çıkaracağını göstermesi açısından önemlidir. Çalışmada yönetmen Semih Kaplanoğlu tarafından çekilen filmlerin afişleri analiz edilecektir. Minimalist filmleri ile ön plana çıkan yönetmenin (Yalçın, 2019) filmlerinin afişlerinde minimalizmin tasarım ilkelerinin uygulanmadığı görülmektedir.

Çalışmada yöntem olarak göstergebilimsel analize başvurulmuştur. Göstergebilim işaretleri inceler ve bireylerin kelimeler, sesler ve imgelerden nasıl anlamlar çıkardıklarını anlamaya çalışır (Aktulum, 2004). Bu bağlamda öncelikle örnek olarak seçilen film afişleri göstergebilimsel çözümlemeye tabi tutulacaktır. Film afişlerinin vermek istediği mesajlar saptanmaya çalışılacak ve ilgili afişlerin film dilinin tamamlayıcısı olup olmadığı belirlenecektir. Çalışmada Semih Kaplanoğlu filmlerinin afişleri örneklem olarak seçilecektir. Semih Kaplanoğlu'nun örneklem olarak seçilmesindeki sebep minimalist filmleri ile bilinen yönetmenin (Yalçın, 2019) film afişlerinde aynı tasarım ilkelerinin bulunmamasıdır. Çalışma film afişleri, göstergebilim, minimalizm, Semih Kaplanoğlu filmleri ve konu ile ilgili literatür ile sınırlıdır.

Minimalist Yaklaşım

Minimalizm, kavram olarak Fransızca “minimum” kelimesinden türetilmiştir. Minimum kelimesi ise Türkçe'ye yerleşmesi sebebi ile TDK tarafından, “bir şey için gerekli en az veya en küçük (derece, nicelik), değişken bir niceliğin inebileceği en alt, asgari minimal” olarak tanımlanmıştır. Bir düşüncüyü asgari düzeyde renk, biçim, doku ve çizgi kullanarak anlatabilmek olarak ifade edilebilir (Ekiz ve Kaya, 2018).

Minimalizmin tohumları ilk olarak 19. Yüzyılda klasisizmin etkisinin zayıflamasıyla birlikte atılmıştır. Sanat akımları kimi zaman birbirlerini etkileyerek veya dönüşerek kimi zaman da başka sanat akımlarına tepki olarak sanat tarihinde yerlerini almışlardır. Minimalizm de benzer şekilde kendinden önceki akımlardan tepkilenecek ve etkilenecek ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda minimalizmin sanatta; gerçekçilik, nesnecilik, işlevselcilik, sadelik gibi unsurları ön plana çıkaran akımlardan beslenmiştir. Tarih sahnesinde bu argümanları ön plana çıkaran birçok sanat akımı vardır. Fakat bu argümanların en yoğunlaştığı dönem olarak 20. Yüzyılın başlarında sanatta etkisini oldukça hissettiren modernist anlayışın hâkim hale geldiği dönemdir. 20. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise sanatta soyut dışavurumculuğun etkili olduğu söylenebilir (Özdoğru, 2004).

Sanatta minimalist yaklaşım ise, 20. Yüzyılda soyut dışavurumculuğun biçime ve duyguya verdiği aşırı öneme karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Acar & Yağbasan, 2014). 1960'lı yıllarda sanatta yeniden gerçeğe dönüş başlamış ve minimalizm gibi akımları besleyen düşünceler sanatta tekrar ön plana çıkmaya başlamıştır (Özdoğru, 2004). “Minimal Sanat”, terim olarak ilk kez 1961'de “içeriği en aza indirgenmiş sanat” anlamında düşünür Richard Wollheim tarafından kaleme alınmıştır (Sivas, 2013;

Özdoğru, 2004). Bir diğer ilk isimlendirme ise Sanat Eleştirmeni Barbara Rose tarafından 1965 yılında 'Art in America' dergisinde yayımladığı 'ABC Art' makalesinde yeni ortaya çıkmaya başlayan bu sanat yaklaşımından bahsederken kullandığı minimum sözcüğü ile gerçekleşmiştir. Sanat literatüründe minimalizm ilk olarak mimari, heykeller ve üç boyutlu yapılar için söz konusu iken, zaman içerisinde 60'lardan itibaren resim ve diğer sanat dallarına da yayılmaya başlamıştır (Özdoğru, 2004).

Minimalizm ABD'li bir grup sanatçının geometrik soyutlama ile ortaya koydukları yeni bir avangard tarz olarak ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılar; Donald Judd, Frank Stella, Robert Morris, Carl Andre ve Dan Flavin'dir. Minimalizmde sanat ürünün bileşenlerini en aza indirgeyerek bir yapıt oluşturmak temel ilkedir (Irmak, 2002). Sadeliğe ve yalınlığa önem veren yaklaşım, eserleri süslü ve dekoratif unsurlardan arındırmaya çalışır.

Minimal sanat eserleri ve akabinde sanat eleştirmenlerinin ürettiği literatür sayesinde, yalın soyutlama sanat dünyasında iyice ön plana çıkmıştır. Donald Judd ve Robert Morris gibi isimlerin akademik yönlerinin de güçlü olması sebebiyle Minimal Sanat literatürde güçlü bir yer edinmiştir (Irmak, 2002). Elbette sanat akımlarında yaşanan değişimler toplumsal ve siyasal dönüşümlerden de bağımsız değildir (Özdoğru, 2004). Minimalist sanat akımına dair yönelimlerin başladığı dönem aynı zamanda Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi, tüketim toplumu gibi kavramları geliştirip tartıştıkları dönemdir (Şan ve Hira, 2007).

Minimalizm Soyut-Dışavuruculuğa bir tepki olarak doğmuş olsa da bu akımın sanat dilinin dolaysızlığı ilkesini benimsemiştir. 1960 ortalarında etkin Post Painterly Abstraction (Post Resimsel Soyutlama) renk ve leke bileşenleriyle anlatımcı içeriğe başvurmak yerine, resmin tüm yüzeyine yayılmış bütüncül özellikleri üzerine yoğunlaşmıştır. Daha sonradan minimalizme dahil bir hareket olarak anılan bu yaklaşım, minimal sanatın yalın, düşünsel ve mimarlıkla bütünleşen yönünü belirginleştirmiştir (Irmak, 2002; Özdoğru, 2004).

Soyut-Dışavurumculuğun ardından resim sanatındaki ilk değişimler Post Painterly Abstraction yaklaşımıyla ortaya çıkmışsa da, heykel sanatındaki değişimler minimal anlayışla gelişmiştir. Minimal sanatın resmin yanı sıra heykel sanatı içinde kullanılması bundan dolayıdır. Minimal sanatın öne sürdüğü, sade, yalın ve saf estetik anlayış, 'sanat sanat içindir' ilkesini yüceltmıştır (Özdoğru, 2004; Yalçın, 2015).

ABD'de 1960 ve 1970 arası dönemde yaygınlaşan ve yoğun etkinliği olan minimal sanat, 20. Yüzyıl başlarının soyut sanat akımlarından (Pürizm, Yapımcılık, De Stijl, Geometrik Soyutlama ve Op Sanat) sanatın görsel ve biçimsel özelliklerini ön plana çıkaran kavramları almıştır. Bunun yanı sıra birçok minimalist sanatçı, yapıtlarını kendini tek celsede ifade eden bir bütün olarak şekillendirdiklerini söylemiştir. Minimalizmde ön

plana çıkan parçalar arasındaki ilişki kurgusundan önce, bir anda göze çarpan düzen ve bütünlüktür (Özdoğru, 2004; Döl ve Avşar, 2013).

Bu gelişmelerin akabinde ise minimal sanatın temel ilkeleri oluşmaya başlamıştır. Bu ilkeler; maddesel geometri, sadelik, monokromatizm (tek renklilik), soyutlama ve tekrar olarak ifade edilebilir. Minimalist bir çalışma ilk dönemlerinde, sade, düzenli geometrik formlar ile oluşturulmuş basit kompozisyonlardan oluşmaktadır (Irmak, 2002). Farklı formlar ve yaklaşımlar söz konusu olsa da minimalist sanat eserlerinin ortak noktası, eserin üretiminde kullanılacak kaynakların minimal olmasıdır.

1980'lerden sonra ise minimalizm sanatın dışına da taşarak bir yaşam tarzı haline dönüşmeye ve gündelik yaşamda yer edinmeye başlamıştır. Aşırı tüketim karşıtlığından hareketle minimal kaynaklarla yaşamı sürdürmeyi hedef edinen bir harekete dönüşmüştür (Taş, 2020).

Minimalizm, tasarım bağlamında, yalnızca en temel ihtiyaçları içeren basit, süslenmemiş tasarımları ifade eder. Sanatta ise, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Donald Judd, Carl Andre ve Robert Morris gibi saygın minimalist sanatçılar tarafından başlatılan bir harekettir. Minimalizm günümüzde mimari, felsefe, hukuk ve grafik tasarım gibi farklı alanları içine alan belirli bir tarza (hatta belirli bir tutum veya yaşam biçimine) atıfta bulunmaktadır. Çalışmanın bir sonraki bölümünde minimalizm ve grafik tasarım ilişkisi üzerinde daha detaylı olarak durulacaktır.

Grafik Tasarımda Minimalist Yaklaşım

Günümüzde herhangi sade grafik tasarımı için minimal kelimesinin kullanılması oldukça yaygınlaşmış durumdadır. Her soyut ve geometrik çalışma, az çok tek renkli olarak basit ve nesnel görünen hemen hemen her soyut çalışma, minimalizm kapsamında değerlendirilebilir (Naderi vd., 2020).—Bir sanat eseri üretildiği zamana ve içinde bulunduğu akımın o dönemdeki özelliklerine göre, başka çalışmalara nazaran daha minimal olarak değerlendirilebilir. Ancak bu minimalist ilkelerin gözetilerek üretildiği bir grafik tasarım çalışması olduğu anlamına gelmez. Bu sebeple, minimalist tasarım, sadece bolca boşluk bırakmaya ya da az sayıda renk kullanmaya eş değer değildir. Elbette bu tür çalışmalar minimalist ilkelerin o veya bu şekilde kullanıldığı çalışmalardır. Bunun yanı sıra minimalist bir tasarım elde etmek için minimalizmin tüm ilkeleri de uygulanmak zorunda değildir. Minimalist grafik tasarım kurallarının başında, tasarımı yapılacak şeyin gerçekliğinin gösterilmesi gelir. Başka bir deyişle, minimalizmde biçim işlevi izler ilkesinden hareketle tasarım işlevi ön planda tutulmalıdır (Özcan, 2018).

Minimalizmin katıksız ve karmaşık bir dile sahip olması nedeniyle grafik ve reklamcılık alanında yaygın olarak kullanılmaktadır. Grafik tasarımcılar her zaman ilkelere dayalı, görsel olarak güzel ve uyumlu bir çalışma yaratmanın peşinde olmuştur. Eserin mesajını izleyiciye mümkün olan en basit şekilde iletecek kadar güçlü olması

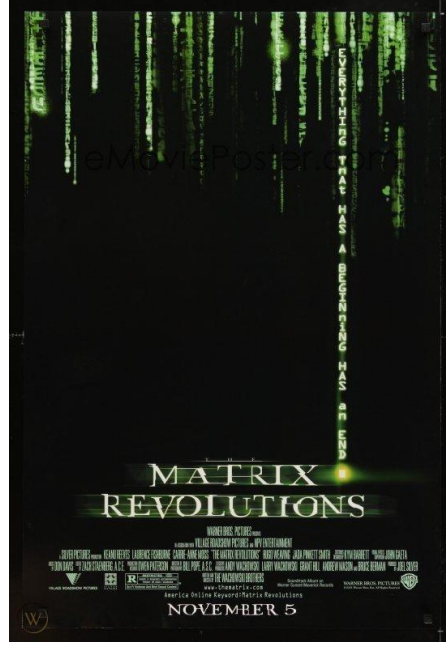
grafik tasarım için önemlidir. Bu bağlamda minimalizm, tasarımcının yaratıcılığını mümkün olan en iyi şekilde hatırlanabilecek minimum şeyle tasarlamaya iter. Minimal grafik tasarımın temel amaçlarından biri de hatırlanabilir olmaktır (Naderi vd., 2020).

Minimalizm bağlamında grafik tasarım çalışmaları daha az unsuru bir arada değerlendirerek süslemeden uzak, problemin çözümüne yönelik biçimlerle tasarlanır. Bu açıdan yalın bir anlatıma başvurarak, az biçim kullanmak ve anlatımın işlevini ön plana çıkarmayı hedefleyen bir üslupla çalışmalar yapıldığı görülmektedir (Ekiz & Kaya, 2018). Genel olarak grafik tasarım uygulamaları çok geniş bir alana tekabül etmektedir. Fakat bu uygulamaların pek çoğunun da birbiri ile ilişki içinde olduğu söylenebilir. Kitap kapak ve içerikleri, dergi, gazete, kurumsal kimlik, web tasarım, afişler, ürün ambalajları, bilgilendirme amaçlı ilanlar ve yayınlar gibi gündelik hayatın her alanında karşımıza çıkan bir yelpazeye sahiptir (Ekiz & Kaya, 2018).

Grafik tasarım alanında tasarımcı genel anlamda, bir sorunu çözmeye yönelik çözüm yolları üretmeye ve vermek istediği mesajı en etkili şekilde alımlayıcı kitlesine ulaştırmaya çalışır. Bu nedenle minimalizmin bu alanda kullanılması bu akımın temel gerekliliği olarak görülen ve işleve yönelen tutumuna bağlıdır. Farklı dönemlerin farklı minimal eğilimleri bulunmasına karşın hepsinin amacı, minimalist tasarımda temel amaç basit olan yalın bir anlatıma sahip olmaktır. Bu bağlamda birçok büyük markanın görsel kimliklerini minimalist tasarımlarla yeniden oluşturdukları görülmektedir (Ekiz & Kaya, 2018).

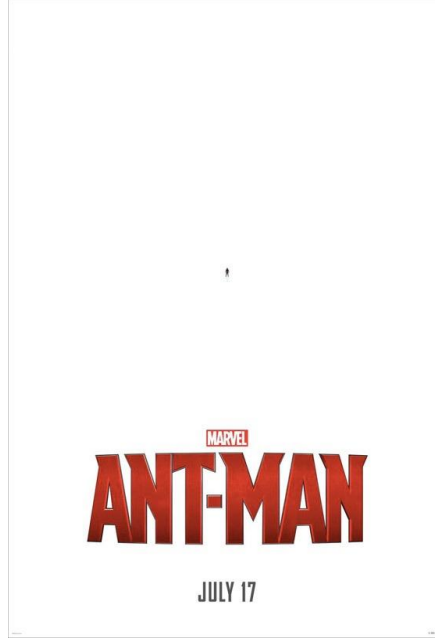
Minimal Film Afişleri

Grafik tasarımın en çok kullanıldığı alanlardan biri ise afişlerdir. Afişlerin bir iletişim aracı olarak yaygınlaşması I. Dünya Savaşı sırasında (1914-1918) gerçekleşmiştir. Bu dönemde özellikle propaganda aracı olarak kullanılan afişler önemli bir araç haline gelmiştir (Naderi vd., 2020).



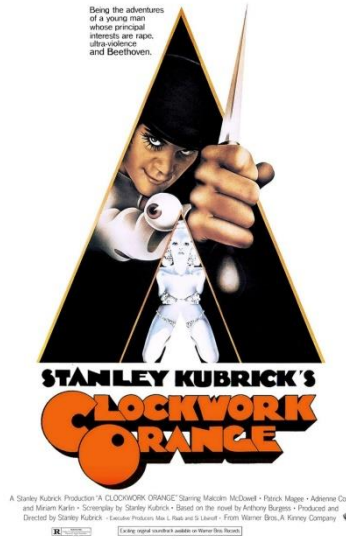
Resim 1 Matrix Revolutions Film Afişi

Minimal afiş tasarımı merkeze yerleşen görsel, tasarımın en temel bileşenidir. Afiş tasarımı seçilen görselin önemi, mesaj ile izleyici arasında ilk köprüdür. Minimal afişte renk ikinci önemli unsurdur. Kullanılan tüm renklerin bir rengin tonları olması tercih edilir. Siyah, gri ve beyaz oldukça güçlü ve etkili olmakla birlikte, doğru kullanıldığında tüm renkler kabul edilebilir. Ancak genellikle daha zıt renkler bir arada kullanılır. Minimal afiş tasarımlarında üçüncü önemli unsur negatif alan kullanımıdır. Negatif alan onu imajı çevreleyerek imajın vereceği mesajı güçlendirmek için kullanılır. Negatif alan ayrıca afişte denge oluşturmak için de kullanılır. Dördüncü unsur olan tipografi diğer unsurlar kadar önem taşır. Minimalist tasarımlarda iki veya üçten daha fazla yazı tipi tercih edilmez. Yazı tipinin üçten fazla olması dağınık bir görüntüye sebep vereceğinden minimalizmin bütüncül eser anlayışıyla ters düşmektedir. Son olarak ise sade içerik minimalist afiş tasarımlarında ön plana çıkar. Basit tasarımların minimalist grafik tasarımında tercih edilmesinin en önemli sebebi güçlü, hızlı ve net mesajlar iletebilme arzusudur (Obendorf, 2009; Meyer, 2015).



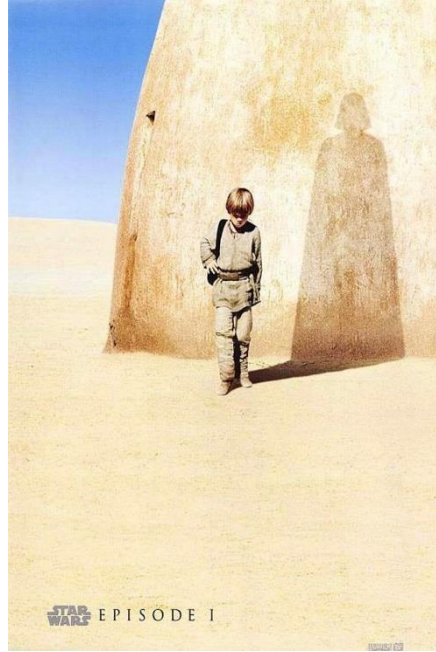
Resim 2 Ant-Man Film Afişi

Minimal grafik tasarım için ortaya konan bu beş unsur günümüz filmlerinde özellikle tanıtım(teaser) afişlerinde sıklıkla görmektediriz. Karınca adam filminin afiş tasarımında negatif alandan oldukça faydalanılmıştır. Filmin ana karakteri karınca adamın(ant-man) süper kahraman özelliği boyutunu küçültebilmektir. Afiş sadece ortada silüeti belirli belirsiz bir nokta gibi görünen karınca adamı merkeze alarak ön planda filmin logosu ve çıkacağı tarihi belirtmektedir. Ön tanıtım afişi olduğundan dolayı film oyuncu, yönetmen vs. isimlerine yer verilmemiştir (Resim 2).



Resim 3 Otomatik Portakal Film Afişi

Matrix filminde ise filmin içeriğine gönderme yapan akan kodlar ve siyah negatif alana başvurulmuştur. Filmin önemli diyaloglarından biri de akan yazı olarak verilmiştir (Resim 1). Star Wars filminde Anakin Skywalker karakterinin çocukluğunu doğduğu gezegenden bir görüntünün arka plan ve aynı zamanda negatif alan olarak kullanıldığını görmekteyiz. Gölgesi ise en son dönüşeceği Darth Vader karakterini simgelemekte (Resim 4).



Resim 4 Star Wars Film Afişi

Film Dilinin Tamamlayıcısı Olarak Film Afişleri

Afiş sanatı, sembolik bir temsil ve sunum alanı olarak günümüzde yaşamımızı şekillendiren önemli kültürel olgulardan biridir. Film afişleri, illüstrasyon, resim, fotoğraf, renk, çizgi, yazı gibi görsel tasarım materyallerinin bir araya getirilmesiyle yaratılır ve bu öğelerin birbirleriyle kurdukları ilişkiye dayalı olarak bir anlam ortaya koyar. Afişi tasarlayan kişilerce öğelerin kurduğu bu ilişki ile, film hakkında izleyicilerin zihinlerinde göstergeler aracılığı ile bir anlam dünyası oluşturulması hedeflenir (Çeken ve Aypek, 2016).

Film yapımcılarının kendi konuları veya yarattıkları dünyalarda yaşayan karakterler hakkındaki fikirlerini vurgulamanın bir yolu olarak afişler, daha geniş bir film izleme deneyiminin bir parçası olabilirler. Bunu sağlayan film afişlerinin; bir mesajı hızlı ve ikna edici bir şekilde iletmeleri, popüler semboller ve popüler deyimler kullanmaları ve görüntülerini genellikle abartılı tek bir öğeye indirgeyebilmeleridir. Tek bakışa yönelik olarak tasarlanan film afişleri, filmdeki zaman ve mekân duygusunu, belirli bir karakterin doğasını veya belirli bir film yapımcısının duyarlılığını aktarmanın bir aracı olarak çok etkili bir şekilde kullanılabilirler.

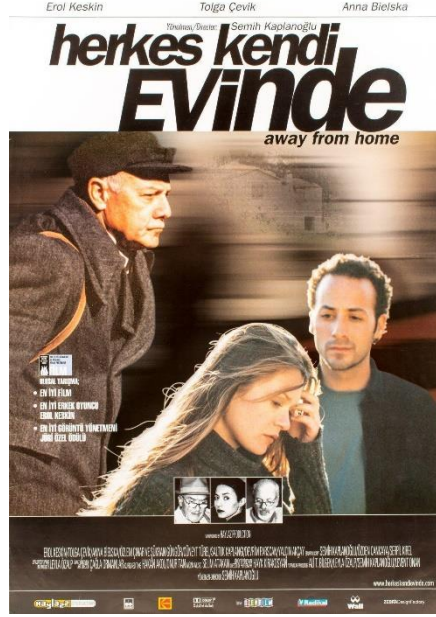
Film afişlerinin ekonomik ve sanatsal olmak üzere iki yönü olduğu söylenebilir. Film afişleri filmlerin reklamını yaparlar ve bir sanat ürünü olarak izleyici ile film arasında ilk köprü vazifesi görürler. Başka bir deyişle film dilinin tamamlayıcısı olurlar. Film dilinin tamamlayıcısı olarak afişlerinin işlevi üç temel grupta toplanabilir. Bunlar; filmi pazarlamak, filmin türü ve içeriği hakkında izleyiciye bir fikir sunmak ve son olarak bir sanat ürünü olan filmi bir sanat ürünü olarak temsil etmek.

Semih Kaplanoğlu Filmleri ve Afişleri

Semih Kaplanoğlu, *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2005), *Yusuf Üçlemesi*, *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010), *Buğday* (2017) ve *Bağlılık Ashı* (2019) isimli filmlerden oluşan filmografisinde, bireyi merkeze almaktadır. Filmlerinde işlediği eve dönüş, aileden kopuş, ebeveynler ve çocukları arasındaki bağlar, gençlik, taşra, bağlılık gibi konuları varoluşsal sorgulamalarla işleyerek kendine özgü minimalist bir sinema anlayışı ekseninde izleyiciye sunmaktadır (Yalçın, 2019: 85).

Semih Kaplanoğlu literatürde minimalist sinema anlayışına uygun filmler çeken yönetmenlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Filmlerinde nadiren müzik kullanan, diyaloglara mümkün olduğunca az yer veren Semih Kaplanoğlu, filmlerinde sadelik peşinde olduğunu ve daha saf bir dünya kurgulamak istediğini belirtmektedir. Yönetmen sinematografi dilinin sürekliliği açısından sadeleşmenin gerekli olduğunu vurgular. Popüler sinema kültürünün mekânsal ve zamansal algıyı parçalayarak gerçekliği yok ettiğini savunmaktadır. Kaplanoğlu benzer şekilde filmlerinde sade bir oyunculuk yaklaşımını tercih etmektedir. Duygu ve düşüncelerin aktarımında doğal görüntü ve seslerden faydalanarak konuyu aktarmaya çalışmaktadır. Yönetmen kendine has bakış açısı ve biçimiyle ulusal ve uluslararası sinema alanında kabul gören ve ödül alan filmler çekmiştir. Kaplanoğlu filmlerinde hareketi geri planda tutarak, izleyiciye filmi duyumsatmaya çalışan bir sinema dili ile gerçekliğin ve rüyanın iç içe olduğu şiirsel bir anlatımın tarzını, minimal bir dille izleyiciye sunmaktadır (Yalçın, 2019).

Semih Kaplanoğlu Film Afişlerinin Göstergebilimsel Analizi



Resim 5 Herkes Kendi Evinde Film Afişi

Tablo 1 Herkes Kendi Evinde Filmi Gösterge Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
İnsan	Tolga Çevik	Başrol Oyuncusu
İnsan	Erol Keskin	Başrol Oyuncusu,
İnsan	Anna Bielska	Başrol Oyuncusu, Düşünceli
Bina	Silik Ev İmgesi	Ev
Nesne	Küçük Fotoğraflar	Filmin diğer oyuncularını
Grafik Efekt	Akışkan Buğu	Aksiyon

Afiş fotoğrafik görüntülerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş. Afiş filmin üç kişi arasında geçen bir hikâye anlattığına dair bir izlenim vermekte. Karakterlerin hepsinin ayrı yönleri bakıyor olması, hepsinin ayrı endişelerine işaret etmekte. Erol Keskin'in canlandığı Nasuhi karakteri diğer iki karaktere tepeden bakmakta ve göz ucuyla süzmekte gibi görünüyor. Anna Bielska'nın canlandığı Olga karakteri ise düşünceli ve Nasuhi'ye sırtı dönükken, Tolga Çevik'in canlandığı Semih karakterinden de yüzünü gizliyor. Semih ise Olga'yı endişeli bir yüz ifadesiyle izliyor. Arka plandaki silik ev resmi, filmin adıyla beraber bir eve dair bir gönderme de bulunsada tam bir ifade sağlamamaktadır. Motion blur (akışkan buğu) efekti grafik tasarımda durağan bir fotoğrafın arka planına hareket sağlamak için kullanılan bir efekttir. Bu aksiyon filmlerinin afişlerinde sıklıkla başvurulmuş bir tekniktir ancak film bir aksiyon filmi olmaktan oldukça uzak. Selim ve Olga karakterlerinin afişteki temsilleri izleyiciye aralarında duygusal bir yaklaşma olacaktı fikri sunmaktadır. Filmde ise aralarındaki ilişki birbirlerine geçmişini anlatan iki yabancıdan öteye geçmemektedir. Ev imgesi film açısından çok merkezi olmasına rağmen film afişinde silik, belirli belirsiz bir şekilde verilmiştir. Tüm bunlar afişin film dilinin tamamlayıcısı olabilmesi açısından yetersiz kalmasına sebep vermektedir (Resim 5).



Resim 6 Meleğin Düşüşü Film Afişi

Tablo 2 Meleğin Düşüşü Filmi Gösterge Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
İnsan	Tülin Özen	Başrol Oyuncusu
Arkaplan	Siyah Renk	Karanlık
Yazılar	Kırmızı Renk	Kan, Cinayet

Afiş bir gerilim, korku filmi havası vermekte. Kırmızı renkle yazılmış yazılar, arka plandaki karanlık, karakterinin yüzünün tamamının gözükmemesi gibi ışığın az karanlığın daha yoğun kullanıldığı tasarımlar, gerilim ve korku film afişlerinde sıklıkla başvurulan tekniklerdendir. Afişte karakterin yüzünün yarısı aydınlanmış, kalan yarısı karanlıkta kalan endişeli bir yüz ifadesi bulunmaktadır. Afişe seçilen sahne karakterin babasını öldürmeden önce yüzünün kameraya yansıdığı sahnedir. Cinayete karar verilen sahne veya meleğin yüzündeki son kalan ışığı kaybederek karanlığa gömülmek üzere olduğu sahne olarak vurgulanmak istenmiş olabilir. Lakin filmi tanıtmayı, anlatmayı yani film dilini izleyiciye taşıması açısından afiş oldukça zayıf kalmaktadır (Resim 6).

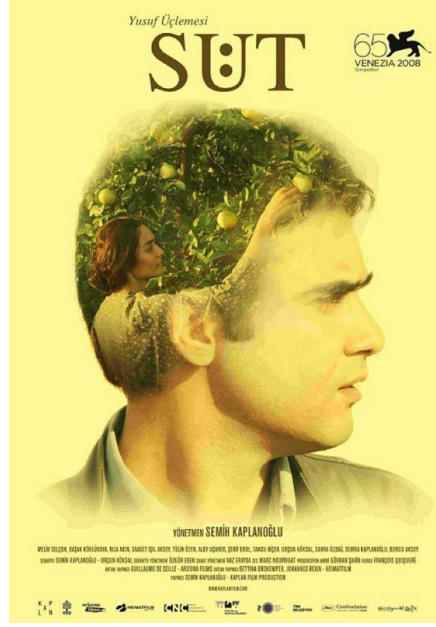


Resim 7 Yumurta Film Afişi

Tablo 3 Yumurta Film Afişi Gösterge Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
İnsan	Nejat İşler	Başrol
İnsan	Saadet Işıl Aksoy	Başrol
İnsan	Arkası Dönük Figür	Yardımcı rol
Mekân	Koru, yol	Gizem

Afişte ön planda büyük fotoğraflarıyla Nejat İşler ve Saadet Işıl Aksoy'a yer verilmiştir. Oyuncuların farklı yerlere bakışları farklı dünya görüşlerine dair bir gösterge olarak düşünülebilir. Karakterlerin oldukça yakın bir şekilde ve yan yana konumlandırımları ikilinin arasındaki bir yakınlığa/yakınlaşmaya dair bir gösterge gibi durmaktadır. Afişte arka plan olarak seçilen görselde arkası dönük olan figür Yusuf'un annesidir. Filmin açılış sekansı olan bu sahnede annenin ölüm yolculuğu resmedilmiş. Fakat afiş açısından bu sahne çok fazla fikir vermemekte ancak film izlendikten sonra anlam kazanmaktadır. Karakterler gri renkle resmedilmiş. Lakin filmin içeriğine bakıldığında karakterlerin gri olarak sunulması herhangi bir anlama göndermede bulunmamaktadır. Karakterlerin gri olarak renklendirilmesinin arka plandan ayırmak dışında bir işlevi olmadığını görmekteyiz. Filmdeki sahneden farklı olarak afişte arka plan sahnesi yeşil-sarımsı bir renkte. Üçlemenin tüm filmlerine ait afişlerde bulunan sarı-yeşil tonlar bu renklerin bu afiş için de kullanılmasında bir sebep olabilir. Fakat arka plandaki sahne izleyiciye renk tonlaması ile herhangi bir fikir vermemektedir. Bu bağlamda afişin, filmi tanıtmaya, filmi izleyiciye ulaştırma açısından yetersiz olduğu düşünülmektedir (Resim 7).

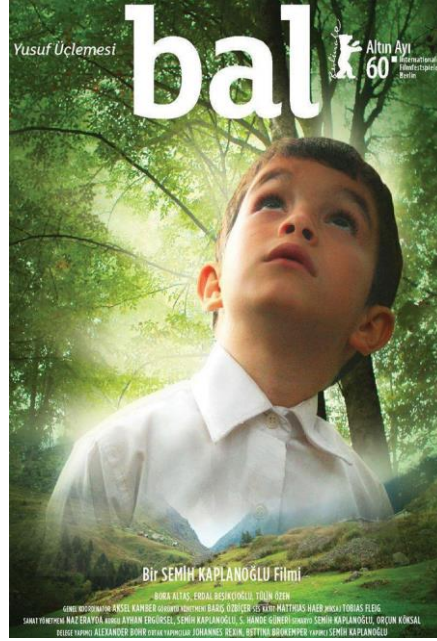


Resim 8 Süt Film Afişi

Anne Yusuf'un zihninde nar toplarken imgelemiş. Sarı ve yeşil tonları olan sade bir afiş. Afişteki boşlukların süte benzer bir şekilde renklendirilmesi filmin adına dair bir gönderme taşıyor gibi. Nar Yusuf'un filmde yerken abartılı davrandığı nadir sahnelerden. Ayrıca nar; cennet meyvesi, kutsallık, bolluk doğurganlığı simgelemekte. Yusuf'un nara olan düşkünlüğünü zihninde annesiyle kurguladığı bağla açıklıyor gibi görünüyor afiş. Yusuf afişte bir yöne bakıyor ve kafasının yerine yerleştirilen görüntü baktığı yerin görüntüsü gibi işlenmiş. Yusuf annesini izliyor afişte. Afiş filmin Melih Selçuk ve Başak Köklükaya arasında geçen bir ilişkiye dair bir göndermede bulunmakta. Bu ilişkinin ne olduğuna dair ise izleyiciye pek bir şey sunmamaktadır (Resim 8).

Tablo 4 Süt Film Afişi Gösterge Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
İnsan	Melih Selçuk	Başrol Oyuncusu
İnsan	Başak Köklükaya	Başrol Oyuncusu
Nesne	Nar Ağacı	Doğa



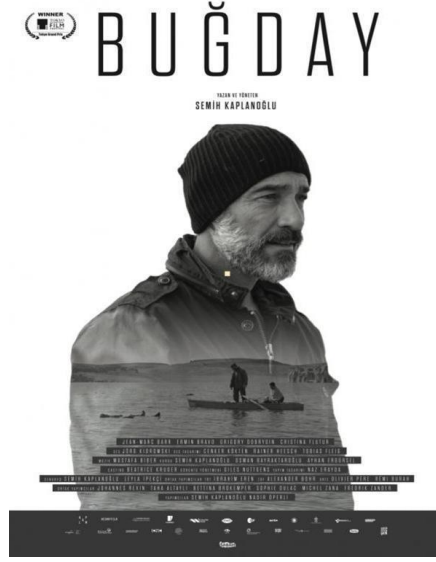
Resim 9 Bal Film Afişi

Tablo 5 Bal Film Afişi Gösterge Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
İnsan	Bora Altaş	Çocuk
Doğa	Ağaçlar	Doğa
Mekan	Karadeniz Yayılası	Doğa
Nesne	Gömlek	Okul Kıyafeti

Yusuf afişte yukarı doğru bakıyor. Ağaçlara tırmanan babasını izlediğine dair bir gösterge söz konusu Yusuf'un duruşunda. Arka planda altta Çamlıhemşin yaylası üstte ise Yusuf'un babasının tırmandığı ağaçlar ile doğa içinde gökyüzünü izleyen Yusuf imgesi yaratılmış. Filmde Yusuf'un babasının doğa ile kurduğu mistik bağa gönderme

yapılmakta. Yusuf'un üzerindeki gömleği tam olarak bir okul formasına işaret etmese de gömlek düğmesinin sonuna kadar ilikli olması bir tür üniforma havası katmakta ve Yusuf'un okulla olan ilişkisine dair bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 9).



Resim 10 Buğday Film Afışı

Tablo 6 Buğday Film Afışı Gösterge Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
İnsan	Jean-Marc Barr	Başrol
Mekân	Nehir	Yolculuk
İnsan	Emin Bravo	Başrol
İnsan	Nehirde yüzen beden	Ölüm
Nesne	Kayık	Yolculuk

Buğday filminin afişi minimal bir şekilde tasarlanmış. Başrol oyuncusu büyük bir fotoğraf ile merkeze yerleştirilmiş. Arka plan boş bırakılmış. Kayıkla gölün geçildiği sahne Erol karakterinin bedenine yerleştirilmiş. Afişte kullanılan renkler filmde de olduğu gibi siyah beyaz. Minimalist distopyaya uygun bir afiş. Başrol oyuncusunun bedeni içinde gösterilen sahne film açısından çok fazla ipucu veren bir sahne değil, fakat bir yolculuğa işaret eder nitelikte. Mülteci denince akla botlarla denizi geçmeye çalışanların görüntüsü geldiğinden böyle bir sahne tercih edilmiş olabilir. Film dilini yansıtmakta afiş genel olarak başarılı (Resim 10).



Resim 11 Bağlılık Aslı Film Afişi

Tablo 7 Bağlılık Aslı Film Afişi Gösterge Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
İnsan	Almina Kavcı	Bebek, Ağlamaklı
İnsan	Kübra Kip	Başrol, Yorgunluk
Nesne	Biberon	Beslenme

Afişte Aslı'nın çocuğu uyuturken uyuyakaldığı sahne kullanılmış. Arka planda

koyu renkler tercih edilmiş. Annenin elinden düşmek üzere olan biberon sahnesi filmde doğrudan alınmış bir sahne. Çocuk ise afişin merkezinde. Çocuğuna bakmakta ve çocuğunu beslemekte zorlanan bir kadın imgesi kullanılmış. Çocuk ağlamaklı bir ifadeye sahip. Afiş genel olarak filmde bir annenin hikayesinin anlatıldığı fikrini uyandırmakta. Anne çocuğuna bakmakta zorlanıyor veya çocuğu ağlamak üzereyken yanında uyuyakaldığı için çocuğuyla ilgilenemiyor fikri oluşturmakta. Fakat bunun ötesinde filmi tanıtmada konusunda zayıf kalmakta (Resim 11).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada Semih Kaplanoğlu'nun yönetmenliğini yürüttüğü, *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2005), *Yusuf Üçlemesi; Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010), *Buğday* (2017) ve *Bağlılık Aslı* (2019) isimli filmler ilgili literatür okuması eşliğinde izlenmiştir. Yönetmenin ilk filmi olan *Herkes Kendi Evinde* filmi dışındaki tüm filmleri prologlarla başlamaktadır. Yönetmenin giriş sahnelerini oluşturan bu açılış sekansları, müzik, diyalog, kamera hareketi, efekt kullanılmadan, doğal mekanlarda ve doğal ışıkla, çok katmanlı anlamları içerisinde barındıran bir yapıda oluşturulmuştur. Yönetmen prologlarda gösterilenle beraber arka planda oluşturduğu anlamlara da işaret etmektedir. Yönetmenin sinema dilinin araçlarının kullanımının azaltmaya ve çok katmanlı anlamsal yapının sade bir üslupla inşa etmeye çalıştığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda Semih Kaplanoğlu'nun açık bir biçimde minimalist bir sinema anlayışına sahip olduğu görülmektedir.

Yönetmenin filmlerinin afişleri göstergebilimsel yöntemle analiz edilmiştir. Afişlerin, oyuncuların, mekânların ve filmin önemli sahnelerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulduğu gözlemlenmiştir. Filmlerin afiş tasarımlarında başrol oyuncularının kullanılması ve afişin odak noktasında yer almaları (*Bağlılık Aslı* filmi hariç) dışında herhangi bir ortak noktalarına rastlanmamıştır.

Yapılan göstergebilimsel analiz sonrasında söz konusu film afişlerinin film dilinin tamamlayıcısı olma konusunda yetersiz kaldığı gözlemlenmiştir. Filmlerin taşıdığı mesajlar dikkate alınarak afişlerdeki göstergeler izleyiciye filme dair mesaj verecek, filmi tanıttak ve izleyicide merak uyandıracak şekilde tasarlanmalıdır. Minimalist yaklaşımla tasarlanan afişlerde görsel açıdan süslü ve dekoratif unsurlardan olabildiğince uzak bir biçim hedeflenmelidir. Afişlerin tasarımında sade, yalın bir dil kullanılmaya çalışılmalıdır.

Afişlerin zaman içerisinde daha minimalist tasarımlara doğru evrildiği görülmüştür. *Bal* filmine kadar oyuncuların ve film sahnelerinin sıklıkla kullanıldığı afişler, *Buğday* filminden itibaren daha minimal özellikler kazanmaya başlamıştır. *Bağlılık Aslı* filminde başrol oyuncusuna neredeyse yer verilmemiştir. Bu bağlamda geçen zaman içerisinde yönetmenin film dilinin film afişlerine yansımaya başladığı görülmüştür.

Semih Kaplanoğlu örneği üzerinden hareketle minimalist sinema anlayışının önceki dönemlerde film afişi tasarımlarını etkilemediği gözükmemektedir. Sanatçının 2017 ve 2019 yıllarında çıkan filmleri ise yönetmenin sanat anlayışının film afiş tasarımlarını da etkilemeye başladığı gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Acar, M., & Yağbasan, M. (2014). Minimalist Sanat Akımına Dayalı Olarak Yavuz Turgul Filmleri Ve Afiş Önerileri. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 205-220.
- Aktulum, K. (2004). *Göstergebilim*. Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi , 1-16.
- Bağcı Yanat, Y. (2021). *Netflix Filmlerinde Kadın Anlatısı: Marriage Story Filminin Feminist Kuram Bağlamında İncelenmesi*. MEDIAJ, 4(1), 52-68.
- Bayav, Deniz (2006) *Resimde Göstergebilim, Çocuk Resimlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi (İlköğretim 8.Sınıf)*, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: The Basics*, Routledge.
- Çeken, B., & Arslan, A. (2016). İmgelerin Göstergebilimsel Çözümlemesi “Film Afişi Örneği”. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 507-517.
- Döl, A. & Avşar, P. (2013). Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi. *İdil Sanat Ve Dil Dergisi*. 2(10), 1-11
- Ekiz, M., & Kaya, S. A. (2018). Minimalizm Sanat Akımının Grafik Tasarım Alanında Kullanımı. A. Apalı, & Y. Seçgin İçinde, *Geleceğin Dünyasında Bilimsel Ve Mesleki Çalışmalar*, 16-30, Bursa: Ekin Yayın.
- Gümüştekin, N. (2013) Rengin Bir Grafik Tasarım Ürünü Olarak Afişe Katkısı: Tarihsel Bir İnceleme. *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış, 35-50.
- Irmak, C.H., (2002), *Mimarlıkta Yalınlık Ve Minimalist Tavır*, Yüksek Lisans Tezi, İtü, İstanbul.
- Meyer K., (2015) "Towards A Definition Of Minimalism: Principles Of Minimal Visual Design In Web Interfaces", 1-60.
- Naderi, S. S., Sadeqzade, E., & Shapourian, F. (2019). The Impact Of Minimalist Art On Poster Design İn Iran. *Journal Of Art And Civilization Of The Orient*, 7(26), 41-56.
- Obendorf, H. (2009). *Minimalism: Designing Simplicity*. Springer Science & Business Media.

Özcan, Y. (2018), *Günümüzde Grafik Tasarım Sorunlarının Çözümünde Minimalizm İlkelerinin Önemi Üzerinden Nuri Bilge Ceylan Filmleri İçin Afiş Tasarımları*, Yüksek Lisans Tezi , Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.

Özgür, Ahmet (2006). “Göstergebilim” Erişim Adresi: http://www.ahmetozgur.com/akademik/gostergebilim_2006.Pdf. Erişim Tarihi: 12.07.2021

Özdoğru, P. (2004). *Minimalizm Ve Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.

Parmelee, S., (2009). Remembrance of Films Past: Film Posters on Film, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2(29), 181–195.

Rhodes G.D., The Origin and Development of the American Moving Picture Poster, *Film History* 19(3) (2007), 228–246.

Şirin, Uygur, (2010), *Yusuf'un Rüyası: Semih Kaplanoğlu*, İstanbul: Timaş Yayınları.

Sivas, A. (2013). Sinemada Minimalizm: Yankesici Üzerine Bir Değerlendirme. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 9-19.

Şan, M.K. & İ. Hira (2007), “Frankfurt Okulu Ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi”, *Sosyoloji Yazıları I, (Sakarya Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Ortak Çalışması)* İstanbul: Kızılelma Yayınları, 324- 340.

Taş, S. (2020). Tüketim Karşısı Yaşam Tarzları: Freeganizm, Gönüllü Sadelik ve Minimalizm. *Toplum Ve Kültür Araştırmaları Dergisi* , 6, 38-64.

Yalçın, A. (2019). Semih Kaplanoğlu'nun, Yumurta (2007), Süt (2008) Ve Bal (2010) Üçlemesinde Minimalizm . *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 442-477.

“—“ (2019), Aynı Film ‘Buğday’ <http://patikatoplulugu.com/ayin-filmi-%E2%80%8Bbugday/#:~:text=Cemil'in%20%C3%A7izdi%C4%9Fi%20%C5%9Fekilde%20%C3%B6r%C3%BCk,na%20%C3%A7izdi%C4%9Fi%20kar%C4%B1nca%20yuvas%C4%B1%20haritas%C4%B1d%C4%B1r>, (Erişim Tarihi: 18.06.2021),

Yıl/Year:2, Sayı/Issue: 3, Aralık/December, 2021, s. 68-85

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayın Geliş Tarihi:23-11-2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

Yayınlanma Tarihi:31-12-2021

ISSN: 2757-6000

Öğr. Gör. Züleyha Zor

Akdeniz Üniversitesi

zorzuleyha25@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8312-4206

NİZAMİ GENCEVİ’NİN HAMSESİNİN MİNYATÜR SANATINA YANSIMALARI

Özet

XII. yüzyılın önemli edebî şahsiyetlerinden biri olan Azerbaycanlı Şair Nizami Gencevi, insanlık tarihine sunduğu edebî eserlerindeki hümanist yaklaşımı, halkın içinden gelmesi ve olayları sade bir dille yorumlamasıyla benimsenmiştir. Asya ve Avrupa’da eserleri büyük ilgi gören Gencevi’nin şiirlerinde yansıttığı hikâyeler, nakkaşların fırçasında canlanarak minyatürlere dönüşmüş ve nüshaları günümüze değin ulaşmıştır. Bu çalışmada Nizami Gencevi’nin hamsesi kısaca tanıtılarak, edebî eserlerinin minyatür sanatına olan yansımalarından bahsedilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Nizami Gencevi, Minyatür Sanatı, Eser analizi

THE REFLECTIONS OF NİZAMİ GENCEVİ’S HAMSE’S ON MINIATURE ART

Abstract

Azerbaijani poet Nizami Gencevi, one of the important literary figures of the 12th century, adopted the humanist approach in his literary works that he presented to the history of humanity, coming from the people and interpreting the events in a plain language. The stories that Gencevi reflected in his poems, whose works attracted great attention in Asia and Europe, were revived in the brush of the muralists and turned into miniatures and their copies have survived to the present day. In this study, Nizami Gencevi's hamse is briefly introduced and the reflections of his literary works on miniature art are mentioned.

Keywords: Nizami Gencevi, Miniature Art, Artifact analysis

GİRİŞ

Türk Süsleme sanatları en eski devirlerden başlayarak Türk sanatının ayrılmaz bir parçasını teşkil etmiş, oldukça önem arz eden eserlere yüksek sanatsal nitelikler kazandırılmıştır. Minyatür, dokuma, yazı gibi bezek sanatlarının yaratıcılığı içinde bulunduğu devrin önemli parçası olmuş, atalarımızın hüküm sürdüğü tüm coğrafyalarda, kültür değerlerini oluşturan örf, adet ve ananeleri, dini törenler halkın estetik kaygı ve zevklerini meydana getiren unsurlar olmuştur. Araştırmalar gösterir ki eskiden sanat abideleri üzerinde verilen kompozisyonlar hiçbir vakit serbest, nizamsız halde işlenmemiş, daima geleneksel kanunlar çerçevesinde icra edilmektedir. Bu icra kanunları sanatta belli bir tavır, üslubu karakterize etmiştir ve devrin bedii estetik bakışlarının parlak ifadesi rolünü oynamıştır. Bununla birlikte tasviri üsluba devrin esas ideolojik formları din, mitoloji, folklor, edebiyat gibi unsurlar tesir ediyordu.

Türk sanatçılar asırlar boyu kazandıkları tecrübe ve bilim neticesinde bedii özelliklere sahip olan tasviri ve tezyin usulleri ile klasik kompozisyonlar, derin manalı suretler (tipler) yaratabilmişlerdir. Bu tipler manzum eserlerin minyatürle görselleştirilmesi, okuyucunun gözünde canlanarak ilgi odağı olmuştur.

XII. yüzyılda yaşayan ve mesnevî türünün en büyük temsilcilerinden sayılan Genceli Nizâmî, Dîvân'ı ve değişik konularda kaleme aldığı Hamse'siyle gerek çağdaşlarına gerekse kendisinden sonra bu türde eser veren birçok Fars ve Türk şaire öncülük etmiştir.

Nizami Gencevi 1141-1209 yılları arasında Azerbaycan'ın kadim şehri Gence'de yaşamıştır. Asıl ismi İlyas ibn Yusuf olan Nizami, sakın bir hayat sürmüş, dünyaya “Hamse”sini ve lirik şiirlerden oluşmuş “Divanını” Nizami Gencevi adı ile tanıtmıştır. Nizaminin eserleri kendisi sağ iken tüm Şark âlemine yayılmıştır. Daha sonraki asırlarda Hindistan'da, Orta Asya'da, Avrupa'da Nizami eserleri tarihçilerin, yazarların, dikkatini çekmiştir. Fransa'da, İngiltere'de, Almanya'da, Rusya'da şairin yaratıcılığına yüksek merak uyanmıştır. Beşlik anlamına gelen “Hamse”ye dâhil olan “Sırlar Hazinesi”, “Leyla ve Mecnun”, “Hüsref ve Şirin”, “Yedi Güzel”, “İskendername” eserleri ile tanınan Nizami, Azerbaycan ve Fars dillerinde lirik şiirler ve gazeller yazmış, oldukça tanınmış ve itibar görmüş, halk arasında yayılmış, meclislerde okunmuş, daha sonraları büyük hacimli eserler yazmaya başlamıştır (Allahverdiyeva, 2020, s. 21-30).

Nizami, Firdevsi'nin destansı şiir türünü zirveye taşımakla kalmamış manzum aşk hikâyelerinin en büyük ustası unvanını kazanmış, Fars edebiyatında hamse türünün kurucusu olarak tanınmıştır. Nizami'nin günümüze kadar gelen tek eseri hamsesidir. Peç Genç adıyla da bilinen yaklaşık 35.000 beyitten meydana gelen eserin tamamlanmasının 35-40 yıl sürdüğü kabul edilir. Fars edebiyatında türünün en parlak örneği olan hamse bu sahada eser veren şairlere örnek teşkil etmiştir (Pehlivan ve Avcı, 2016).

Nizaminin hamsesi çok beğenilen bir eser olduğu için sayısız denecek kadar çok nüshalarına rastlanır. Bu nüshaların mühim bir kısmı birinci sınıf hattatlar tarafından yazılmış olup pek çoğu minyatürlüdür. Bu nüshalar gerek metin, gerek minyatür ve hat yazıları dolayısıyla sanat tarihi bakımından oldukça önemlidir. En mühimlerinin bir kısmı İstanbul'da Topkapı sarayında bulunmaktadır. Hepsisi 75 adet olan bu hamse nüshalarının biri Şah Muhammed hattı ile 1387'de istinsah edilmiş olup fevkalade iyi durumdadır. 12 unvan sahifesinden başka 26 minyatür ihtiva eder (Çağman, 1971, s. 603).

NİZAMİ'NİN MİNYATÜRLERE KONU OLAN ESERLERİ

Tasvir sanatının gelişmesinin önemli etkenlerinden biri şiir sanatıdır. Minyatürler çoğunlukla bedii eserlerin, özellikle de destanların elyazmalarının görselliğidir. O yüzden de Şark Sanatında mevcut olan Klasik Divan Edebiyatı bir taraftan da tasvir sanatının bir kaynağı olmuştur. Çünkü Klasik Divan Edebiyatı her zaman canlı, dikkat çekici, tekrarı olmayan, estetik bakımdan çok önemli konulara sahip olmuş ve bu konular da tasviri sanatlara ilham vermiştir. Mesela, Firdevs'i, Nizami gibi şairlerin eserlerine minyatürler yapılmıştır. Bu noktada Nizami'nin eserleri minyatürlerle görsel yönden desteklenmekle kalmayıp aynı nakkaşhanede desenleri çizilen halı ve kumaş desenlerine de yansımıştır.

Şark edebiyatında minyatürlere en çok konu olan eserler, Firdevs'inin şiirlerinin yanı sıra Nizami'nin hamsesi olmuştur. Kendisi de resme ve diğer sanatlara yakınlık göstermiştir. Onun şiirlerinden esinlenerek ihtişamlı sarayları mozaik ve resimlerle süsleyen ressam, mimarlar bulunmaktadır. Nakkaşlar Nizami'ye çok büyük bir minnettarlıkla onun şiirlerinin motiflerine göre binlerce minyatür yapmışlardır. Günümüzde, yüzyıllar boyunca yaşanmış savaşlara, yangınlara, yağmalara rağmen dünyanın çeşitli koleksiyonlarında korunan 2000'den fazla minyatürün Nizami'nin eserlerine ait olduğu bilinmektedir (Hasanzade, 2012, s.13).

XIV. ve XV. yüzyıllarda Doğu Anadolu, Azerbaycan, İran ve Irak'ta hüküm süren Karakoyunlular ve Akkoyunlular döneminde Türkmen Üslûbu denilen yeni bir sanat tarzı doğmuştur. Tebriz'de yaşayan ustaların Timurluların sanat merkezi olan Herat'a zorunlu göç ettirilmesinden kaynaklanan uzun aradan sonra, XV. yüzyılın sonundan itibaren Tebriz, Akkoyunlu hükümdarı Sultan Yakup döneminde yeniden sanat merkezi olarak canlanmıştır.

Karakoyunlu figürleri iri başlı ve tıknazdır. Tabiat, basit bitkilerin ve çok defa kayalık bir ufuk hattının yer aldığı sade bir manzara halinde ve açık renkler kullanılarak işlenmiştir. Bu devirden günümüze ulaşan minyatürlü yazmalar, Pîr Budak'ın himayesindeki sanatçılar tarafından bir bölümü 1454'ten sonra Şîraz'da, diğer bölümü 1462'den sonra Bağdat'ta hazırlanmıştır. Bunlar Nizâmî'nin Hâmse'sinin çeşitli nüshalarıdır. Mevcut Akkoyunlu minyatürleri ise Sultan Halil ile kardeşi Sultan Yâkub'un himayelerinde yapılmıştır. Sultan Halil'in Şîraz valiliği döneminde tamamlanmış bir resimli el yazması, aslında Karakoyunlu Hükümdarı Pîr Budak

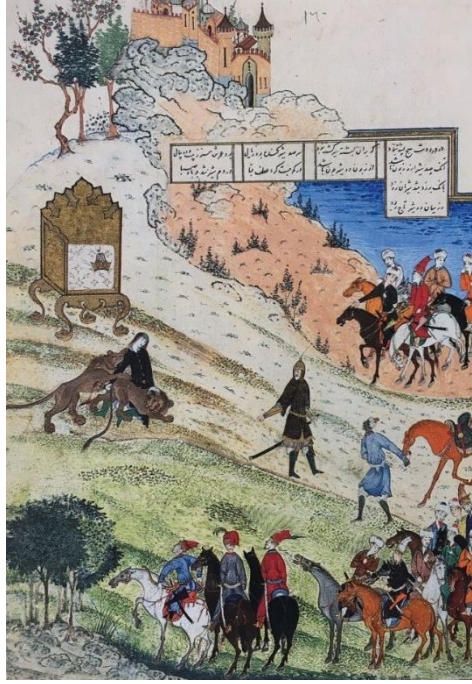
tarafından ısmarlanan yarım kalmış bir Nizâmî Hamse'sidir (TSMK, Hazine, nr. 761). Eserin on iki minyatürü araştırmacıların "Kumral Üslûp" dedikleri bir tasvir tarzında yapılmıştır. Zarif figürlerin sarışın-kumral tonlarda işlendiği, manzara ve mimari öğelerin dekoratif bir tarzda yansıtıldığı bu üslûbun daha ziyade çeşitli koleksiyonlarda korunan Assâr, Attâr, Fettâhî ve Câmî gibi yazarların kitaplarında uygulanmış olduğu belirlenmiştir. Akkoyunlu devri minyatür sanatının en güzel örneklerinin bulunduğu eser ise Sultan Halil tarafından ısmarlanan, ancak onun ölümünden sonra tamamlanan bir başka Nizâmî Hamse'sidir (TSMK, Hazine, nr. 762). Kitaptaki on dokuz tasvirden Safevî dönemine tarihlenen birkaç tanesi dışında kalanlar Derviş Mehmed ve Şeyhî tarafından yapılmıştır. Aynı devirde bu sultânî karakterli göz alıcı üslûbun dışında Akkoyunlu hâkimiyetindeki Şîraz'da daha sade bir üslûp ortaya çıkmıştır. Firdevsî'nin Şâhnâme'si, Nizâmî'nin Hamse'si ve Ahmedî'nin İskendernâme'si gibi eserlerin resimlendiği Şîraz Nakkaşhânesi'nde kalıplaşmış, sağlam kompozisyonlu Karakoyunlu üslûbunu sürdüren bir tarzın benimsenmiş olduğu görülür (Kantar, 2007, s. 183-187).

NİZAMÎ'NİN HAMSESİNDE YER ALAN MESNEVİLERE AİT MİNYATÜR ÖRNEKLERİ

1. Mahzenü'l-Esrâr

1174 veya 1176 yılında Mengücekliler'den Erzincan hâkimi Fahreddin Behram Şah adına kaleme alınmıştır. Mesnevi yaklaşık 2400 beyitten ibarettir (Kantar, 2007, s. 183-185). Nizâmî, Mahzenü'l-esrar mesnevisinde yaşlı bir çiftçiyle Hz. Süleyman'ın konuşmasına yer verir. Nizâmî'nin Mahzenü'l-esrâr mesnevisi kendinden sonra İran, Çağatay ve Anadolu sahalarında yazılan mesneviler için bir model teşkil etmiştir (Aksoyak, 1996, s.185-188). Hamse'nin ilk mesnevisi olan eserde, Giriş kısmında tevhid, münâcât, mi'râciye, na't, Fahreddin Behramşah'a övgü, kitabın nazım ve tertibi, sözün değeri ve şairlik mertebesi, ölçülü söz düzenlemek ve edebiyat yapmak, gerçekleri dinleyip anlamak ve gönüle yönelmek hakkında bölümler ve 3 halvet vardır. Ardından gelen asıl bölümde ise yirmi "makâlât" ve her makalenin ardından da birer "hikâye" yer alır. Eserlerinde insanın yaradılışı, insanlık mertebesinin bütün canlı yaratıklardan üstün olduğu, padişahın halkını gözetmesi, dünyanın vefasızlığı, gafletten uyanmanın şartları, meslekte çabuk ilerleme ve dileklerin kabulü, ahiret hayatı gibi konular ele alınmıştır (Öztekin, 2001, s. 118-128).

Mahzenü'l-Esrâr için Nizâmî, Mahzenü'l-Esrâr'dan sonra mesnevi yazmayı, aşk ve kahramanlık konularına yönelerek devam ettirir. Bu bakımdan diğer mesnevilerinde Mahzenü'l-Esrâr'ın mazmûnlarına muhalif tarzda birçok mazmûn ve muhtevaya yer vermek zorunda kalır.



Behram'ın iki aslanla mücadele edip tahtını ve tacını ele geçirmesi.

Nizâmî, Hamse, 1500 civ., TSM, H. 781, y. 160a.

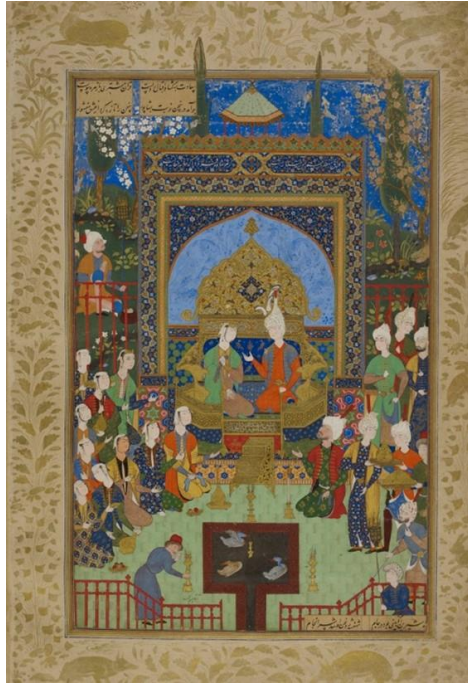
Yukarıdaki Minyatürün konusu olan Behram'ın iki aslanla mücadele sahnesi Fahreddin Behram Şah'ın tahtını ve tacını alabilmesi için aslanları terbiye edip gücünü ve hâkimiyetini ilan etmesini simgelemektedir. Fahreddin Behram Şah'a övgü kitabı Mahzenü'l-Esrâr'da bulunan bir bölümden alınmıştır.

XV. yüzyılın sonlarında veya XVI. yüzyılın başlarında İstanbul'da resim eklenmiş yazmaların belki de en çarpıcı örneği bugün Topkapı Sarayı'nda bulunan bir Nizâmî Hamse'sidir. 1445- 46 yılında hattat Yûsuf el-Câmî tarafından Herat'ta istinsah edilen bu elyazması on dört minyatür içermektedir. Bunlardan dokuzunun tezhiplerinin ketebesinde adı geçen Tebrizli Hacı Ali tarafından Herat'ta yapılmıştır. Bir resim yeri halen boş olan, bazıları ise tamamlanmamış olan yazmanın iki resmi ise özgün tasvirlerden tamamen farklı bir tarz yansıtır. Biri Behram'ın iki aslanla güreşerek tahtını ve tacını elde ettiği anı, ikincisi İskender'in Karanlık Ülke'de hayat suyunu aramasını canlandırır. Bu resimlerde kimileri kırmızı ve ak börk takmış figürlerin giysileri olayların kahramanlarını Osmanlı kılar. Kimileri birer portre niteliğinde boyanmış figürlerin ve hayvanların bazıları önden kısaltma tekniğini yansıtan farklı açılardan gösterilmiş bedenleri, birbiriyle etkileşimlerdeki heyecanlı görünümüleriyle bu resimler İslam resim sanatında özel bir yerde dururlar. Atlıların sıralanışı, sık ormanlık alan, tepelerin gerisinde yükselen kale, olağan dışı genişlikte bir bakış açısını yansıtır. Keskin düz hatlar yerine kesik gölgeli çizgilerin kullanılması ve boyamada tonlarla sürülmüş kuvvetli renkler bu mekân yanılsamasını güçlendirir (Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, 2006, s. 52-53).

2. Hüsrev ile Şîrîn

Yazılış tarihi ve kimin için yazıldığı konusu tartışmalıdır. On yılda kaleme alınan mesnevi 1180-81 yıllarında tamamlanmıştır. Hüsrev ile Şîrîn'in beyit sayısı nüshalarına göre 5700 ile 7700 arasında değişmektedir. Eserde Sâsânî Hükümdarı Hüsrev Pervîz ile Ermeni Prensesi Şîrîn'in aşk hikâyesi anlatılır. Güçlü aşk duygularının tahliliyle bir çeşit aşk romanı haline getirilen mesnevi, daha sonra benzerlerinin yazılacağı bir edebî tür oluşturmuştur (Kantar, 2007, s.183-185).

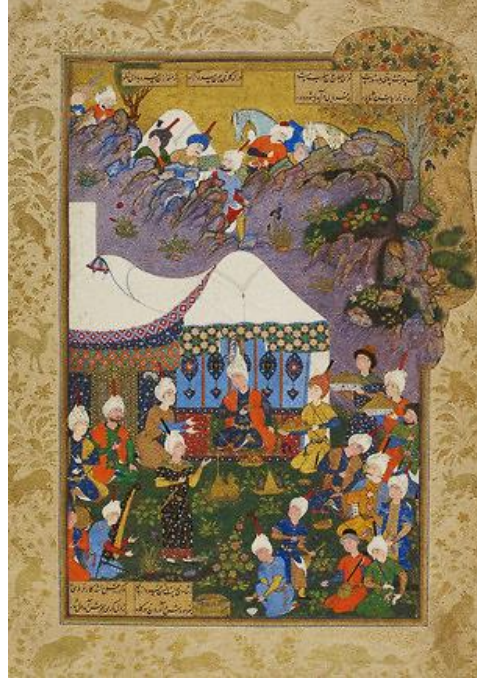
Hüsrev ile Şîrîn yahut Ferhâd ile Şîrîn mesnevilerine bakıldığında üçlü bir aşk hikâyesi ile karşılaşılır. Hüsrev ile Şîrîn hikâyesinde asıl kahramanlar, Hüsrev ve Şîrîn'dir. Ferhâd Şîrîn'e âşık olup Hüsrev tarafından düzenlenen bir oyunla kendini öldürmüş Şîrîn'in aşkı ile kendi canından geçmiştir. Ferhâd ile Şîrîn hikâyesinde Hüsrev iki âşığı birbirinden ayırmaya çalışan karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.



Nakkaş: Ağa Mirek, Ekol: Tebriz Minyatür Okulu, Hamisi: Şah Tahmasb, Bulunduğu Yer: İngiliz Ulusal Kütüphanesi Yapıldığı Tarih: 1539-1543 (Tagiyeva, 1991, s. 23).

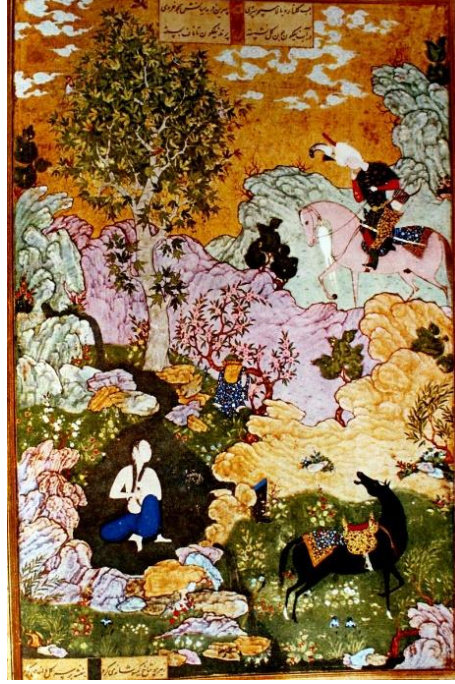
Hüsrev ile Şîrîn bir eğlence meclisinde müzik dinlerken tasvir edilmiştir. Bu sırada müziğe ara verilir ve âşıklar cariyelerin anlattığı hikâyeleri dinlerler. Minyatürün merkezinde Hüsrev ve Şîrîn, zengin bir şekilde bezenmiş kemerin altındaki büyük bir tahtta oturmaktadırlar. Soldaki cariyeler (şiire göre; Firangiz, Süheyl, Acabnuş, Falaknaz, Hamila, Hümayun, Samantürk, Perizad, Khatan Hatun ve Govhar-Mülk) sırayla Hüsrev'i öven hikmetli sözler söylerler ve masallar anlatırlar. Sanatçı, bir elini kaldırmış, gururlu görünen bir Şapur şeklinde, nüfuzlu, kendinden memnun bir saray adamının tipik bir görüntüsünü sergiler. Sanatçı, Nizami'nin tasvirlerini doğru bir şekilde resimlemeye

çalışmıştır. Minyatür, anıtsal bir kompozisyona sahiptir. Kemer, havuz ve önlerine tam bir simetri içinde yerleştirilmiş çeşitli betimlemeler eseri zenginleştirmektedir. Sağdaki erkek grupları ve soldaki kadın gruplarını oluşturan figürler art arda tasvir edilerek bir perspektif oluşturulmuştur. Orta kısımda yer alan taht tasviri kompozisyonda odak noktası durumundadır. Kompozisyona bakan kişinin ilgisi tahtta oturan Hüsrev ve Şirin'e yönelmektedir. İyi düşünülmüş kompozisyon yapısı, bu minyatürde tasvir edilen meclisi ortaya çıkarmaya yardımcı olan bir sanatsal ifade aracıdır.



Nakkaş: Ağa Mirak Mirza Giyas, Ekol: Tebriz Minyatür Okulu, Hamisi: Şah Tahmasb, Bulunduğu Yer: İngiliz Ulusal Kütüphanesi, Yapıldığı Tarih: 1539-1543 (Tagiyeva, 1991).

Genç Hüsrev, süslemelerle dekore edilmiş bir çadırın önünde oturur vaziyette resmedilmiştir. Etrafında müzisyenler ve saray görevlileri yer almaktadır. Dağın eteğinde bir çayırda eğlence meclisi kurulmuştur. Davetlilere üzeri çeşitli desenlerle kaplı tepsilerde çeşitli yemekler ve meyveler ikram edilmektedir. Saki kadehlere şarap doldururken görülmektedir. Arka planda ise hizmetliler ızgarada et pişirirken resmedilmiştir. Sol alt tarafta şarkı söyleyen biri ve yanında arp çalan bir müzisyen görülmektedir. Sağda iki müzisyen daha vardır. Bunlardan biri kamançe diğeri modern flüt çalmaktadır.



Nakkaş: Sultan Muhammed, Ekol: Tebriz Minyatür Okulu, Hamisi: Şah Tahmasb,

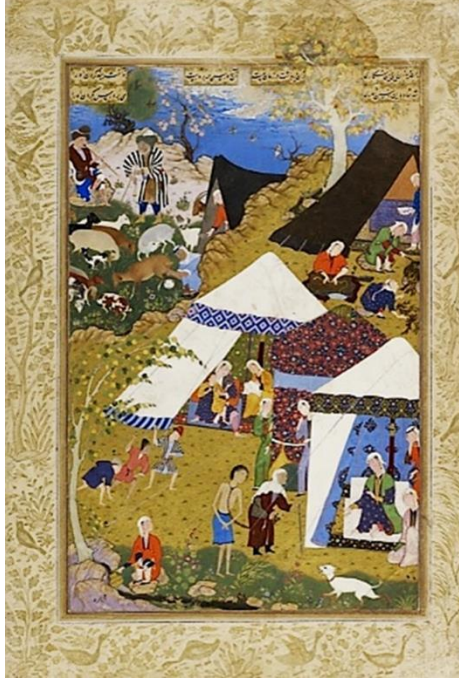
Bulunduğu Yer: İngiliz Ulusal Kütüphanesi, Yapıldığı Tarih: 1539-1543 (Tagiyeva, 1991, s. 4).

Ermenistan'a tatlı aramak için gelen Hüsrev, nehirde çimen güzel bir kız görür. Hüsrev onu korkutmamak için gizlice peşine düşer ve saraya vardığında yolda gördüğü güzelliğin Şirin olduğunu anlar.

3. Leylâ ile Mecnûn

1188 yılında Şirvanşah Celâlüddeve Ahsitân'ın isteği üzerine dört aydan kısa bir sürede kaleme alınmıştır. 5000 kadar beyit içermektedir. Konusunu Arap kültüründen almakla birlikte kahramanları İranlı kimliğine büründüren Nizâmî üslûbu, kurgulaması ve ifadesiyle en başarılı eserini ortaya koymuş, birçok nazîre arasında Fuzûlî'nin aynı adla yazdığı eseri ona yaklaştırmıştır (Kanar, 2007, s.183-185). Leylâ ve Mecnûn adlarına Enverî ve Hâkânî-yi Şîrvânî'nin divanlarında da rastlanır. Halk arasında yaygın olmasına rağmen konu Nizâmî-i Gencevî'ye kadar şairler tarafından müstakil olarak ele alınmamıştır. Arap kökenli olan hikâyeye hükümdarın hoşuna gitmesi için bir İranlı havası vermeye çalışmıştır. Nizâmî, Arap kaynaklarındaki malzemeyi kullanmakla beraber çöl ve bedevî hayatıyla ilgili olayların çoğunu şehirlerde geçmiş gibi göstermiştir. Nitekim eser, Leylâ ve Mecnûn çölde hayvan otlatırken değil okulda okudukları sırada başlar. Mecnûn'u savunan Nevfel bir Arap emîri olmayıp bir İran prensidir. Ayrıca Nizâmî eserine Zeyn ve Zeynel adında iki şahıs eklemiştir. Zeyn rüyasında Leylâ ve Mecnûn'un ancak âhirette birleşebileceklerini görür. Konuda en önemli değişiklik ise hikâyenin sonuyla ilgili bölümlerde yapılmıştır. Leylâ istemediği halde İbn Selâm adlı bir kişiyle evlendirilir, ancak kendisine dokunmasına izin vermez. İbn Selâm da ona olan

aşkından dolayı ölür. Leylâ Mecnûn'u arayıp bulur. Fakat Mecnûn'un aşkı ilâhî aşka dönüştüğü için Leylâ'ya gereken ilgiyi göstermez, bu sebeple Leylâ üzüntüsünden ölür. Ardından Mecnûn da onun mezarı üzerinde ölür ve onun yanına gömülür. Aşklarının ilâhî aşka dönüşü, dünyanın fâniliği ve ölüm gibi konular esere tasavvufî bir nitelik kazandırmış, yer yer zikredilen gazeller de eserin etkinliğini arttırmıştır. Nizâmî'den itibaren büyük ilgi gören Leylâ ve Mecnûn mesnevisi birçok şair tarafından ele alınmışsa da hiçbiri onun seviyesine ulaşamamıştır (Durmuş, 2003, s. 159-160).



Leyla ile Mecnun (Tagiyeva, 1991, s. 1)

Mir Seyyid Ali tarafından "*Leyla ile Mecnun*" şiirinin minyatürü yapılmıştır. Bir gün Mecnun, kölesini zincire vurarak dolaşan bir kadın görür. Ona neden kölesini zincire vurarak gezdirdiğini sorar. Kadın köleyi gezdirerek dilendirdiğini, kazandığı paradan da kölesine bir miktar pay verdiğini söyler. Bunun üzerine Mecnun kadına köleyi serbest bırak beni zincirle, topladığın paradan pay istemem dedi. Kadın bunu kabul etti ve kölenin yerine Mecnun geçti. Böylece yaşlı kadın, Mecnun'u zincire vurarak para toplamaya başladı. Bir gün tesadüfen Leyla'nın çadırına geldiler. Leyla, kilo verip hastalanan sevgilisini tanıyamadı.



Mecnûn'u çölde hayvanlarla tasvir eden bir minyatür.
(Nizâmî, *Hamse*, TSMK, Hazine, nr. 786, vr. 126^b)



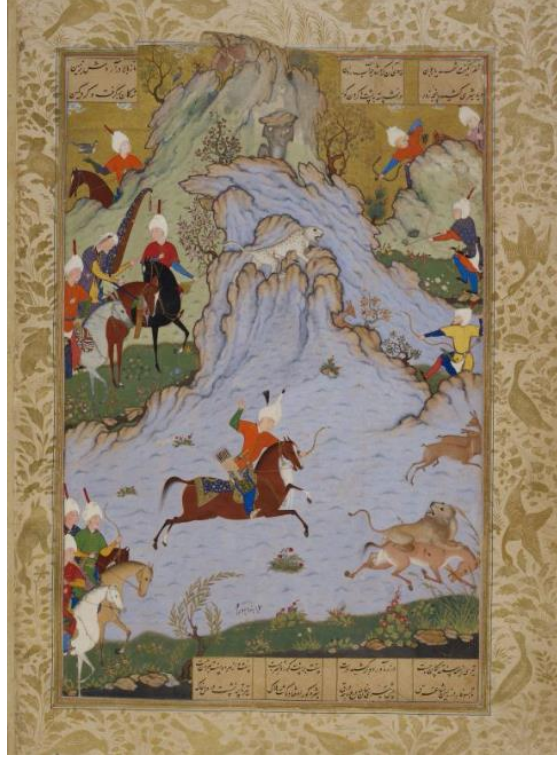
Mecnûn'un Leylâ'yı görmek için çölden kabilesine gelerek onun çadırı önünde düşüp bayılmasını gösteren minyatür (Londra British Library, Or., nr. 405)

4. Heft Peyker (Behrâmnâme)

Nizami'nin Hamse'sinin dördüncü mesnevisi olarak bilinen Heft Peyker, Sâsânî Hükümdarı Behrâmı Gür'a ait efsanelerden oluşmaktadır. Eserde 63 yıl tahtta kalarak İran'ı yöneten V. Behram'ın hayatı konu edilmektedir. 1197 yılında Merâğa hâkimi Alâeddin Körpearslan'ın isteğiyle kaleme alınmış ve ona ithaf edilmiştir. Eserde Sâsânî Hükümdarı Behrâm-ı Gür'un av eğlenceleri, evlilik hayatı ve yedi eşinin kendisine anlattığı hikâyeler konu edilir. Şairin hikâye anlatmadaki ustalığı ve geniş hayal gücü bu mesnevide âdeta doruğa ulaşır (Kanar, 2007, s. 183-185). Mesnevide Behrâmın fethettiği ülkeler, Hovernak Saray'ı, yedi güzelin kendisine anlattığı hikayeler ve izlediği siyaset anlatılmaktadır (Balta, 2018, s. 15-16).

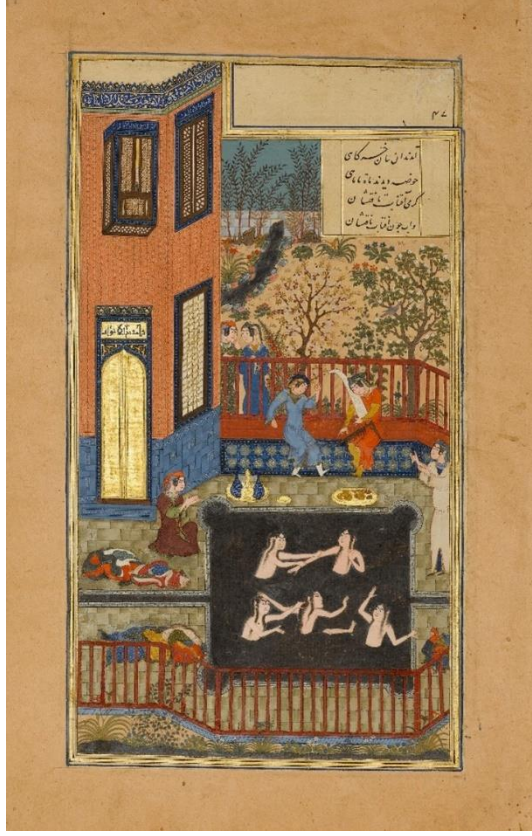
Nizami'nin New York Metropolitan Müzesi 13.223.13 Numarada bulunan Heft Peyker eseri devrin ünlü hattatlarından olan Azhar tarafından yazılmış, içinde 5 minyatür içermektedir (İnal, 1995, s. 129).

1430 yılında yapılan eserin yapım yeri Herat'tır. Baysungur, 1397-1433 yılları arasında yaşamış bir devlet adamı olmakla beraber şair ve hattatlığı da bulunan, Babası Şah Ruh gibi ileri bir sanat patronudur. Kuzey Horasan ve Güney Azerbaycan valiliklerinde bulunduktan sonra, Herat'a dönmüş, orada veliaht prens olarak babasına yardımcı olmuştur. Bu dönemde Herat'ta bir sanat akademisi kuran Baysungur, devrin ünlü sanatçıları etrafına toplamıştır. Bu dönemde birçok eser ortaya çıkaran Baysungur Sanat Akademisi, Timur Devri Baysungur Üslubunu ortaya koymuşlardır (İnal, 1995, s. 121).



Bahram'ın av sahnesi (Tagiyeva, 1991:35)

Minyatür alt tarafa konumlandırılmıştır. Eserin zemini; sıvama altın ile boyanmış gökyüzü ve açık mavi renkteki dağ ve topraktan oluşturulmuştur. Gökyüzünün bir kısmında altın sıvama kullanılmıştır. Sağ üstte kahverengi gövdeli yeşil bir ağaç resmedilmiştir. Açık mavi zeminde açık pembe, kahverengi, beyaz, kırmızı kahve, turuncu ve siyah olmak üzere altı adet at işlenmiş, bu atların beşinin üzerine binmiş figürlerin kıyafet tavırları birbirine benzerdir. Kırmızı ata binen Bahram'ın üzerindeki turuncu kıyafetin ve kafasındaki tacın resmedilişi ile Bahram'ın kompozisyondaki önemini vurgulanmıştır. Sağ altta bulunan aslan ve eşek figürlerinin birbirine olan zıtlığı, iki hayvan figürünün de daha iyi algılanmasına neden olmuştur. Eserin tasarımı diyagonal bir takip ile oluşturulmuştur. Sayfada üstünlük olgusunu oluşturacak bir figür bulunmamaktadır. Alt zeminlerin doğal rengi, zemin üzerine uygulanan insan, hayvan ve bitki figürlerinin koyu renkleri ile zıtlık sağlamıştır. Açık mavi alanda uygulanan düzenli tekrarlar niteliği taşıyan ot ve kaya kümeleri de figürler ile alt zemin arasında bütünlük ve geçiş algısı yaratmıştır.



Nakkaş: Bilinmiyor, Ekol: Herat, Boyutları: 22,5x12.4 cm, Bulunduğu Yer: New York Metropolitan Müzesi, Yapıldığı Tarih: 1430, Erişim Numarası: 13.228.13.6 (Folio 47r)

Bu varak bir zamanlar Nizami'nin Haft Paikar'ının (Yedi Güzel) muhteşem bir elyazmasını resmetmişti. Yedi Güzel'in hikayesi, yedi prenses tarafından İranlı kahraman Behram Gür'e anlatılan bir dizi ahlaki hikâyeden oluşur. Bu canlı ve lirik sahnede, bir gencin ay ışığında bahçe havuzunda yüzen kızları gizlice izlediği bir hikâye anlatılıyor. Aşağıdakilere kendini fark ettirmeden havuzda birbirleriyle şakalaşarak oynayan kızları kepenkli pencereden dışarı bakarak röntgenlediği burada zar zor görülür şekilde resmedilmiştir (Link 1).



Nakkaş: Bilinmiyor, Ekol: Herat, Boyutları: 22,5x12.4 cm, Bulunduğu Yer: New York Metropolitan Müzesi, Yapıldığı Tarih: 1430, Erişim Numarası: 13.228.13.5 Folio 33v

"Bir Bencil Kuyuda Nasıl Boğuldu" ismi verilen minyatürde Mağribi prensesinin anlattığı masaldaki en dramatik bölümün bir örneğidir. İyi ve dindar bir adam olan Bashr ve onun palavracı ve kötü niyetli yol arkadaşı çölde dolaşırken, kuma batırılmış saf suyla dolu bir kavanoz bulurlar. Onlar susuzluklarını giderdikten sonra, bencil arkadaş, Bashr'ın suyu kirletmemesi için yalvarmasına rağmen, suda yıkanmakta ısrar eder. Su, bir pınarla beslenen derin bir kuyuya dönüşür ve gafil yoldaş boğulur. Hikâye, hak eden Bashr için mutlu bir şekilde sona erer. Kuyu, izleyicinin sahneyi anlamasına yardımcı olmak için iki farklı perspektiften gösterilmiştir (Link 2).

Sıvama altın ile kaplanan gökyüzünün sol tarafında bulut motifi bulunmakta, üst kısmında ise dört adet kuş tasvir edilmiştir. Kompozisyonun üst ve alt kısmında iki bölümde işlenen sayfanın toprak kısmı kahverengi zeminde olup sağ tarafta büyük bir ağaç tasviri bulunmaktadır. Ağacın hemen yanında yer alan kuyu başında bir figür ve o figürün alt kısmında koyu bir alan olarak tasvir edilen kuyunun içinde diğer bir figür olmak üzere, iki figür resmedilmiştir. Bu figürlerin sol ve sağ taraflarında ise elbise yığınları görülmektedir. Tasarımın odak noktasını karanlık kuyu içerisindeki figürdür. Dikey olarak uzayan ağaç figürü sayfaya dikey yönde hareket verirken dağın eğimi ve bitkilerin dizilimi bu dike hareketi dengelemek amacıyla diyagonal olarak tasarlanarak, izleyicinin gözünün minyatür üzerinde hareket etmesini sağlayabilecek bir tasarım kurgulanmıştır. Fonun pasif

renklerle boyanması, figür ve bitkilerin renkleriyle renkleri ile tonal kontrast oluşturmuş ve figürleri ön plana taşımıştır. Minyatürde yer alan bitkilerin doğal dağılımı, kompozisyonda boşluk algısını azaltarak dengelemiştir.

5. İskendernâme

1201'de yazılan “Şerefnâme” ile 1211'den sonra kaleme alınan “İkbâlnâme” başlıklı iki bölümden meydana gelir. Birinci bölümü yaklaşık 10.000 beyitten oluşmaktadır. Burada İskender'in soyu, karanlıklar ülkesine gitmesi, Rûm'a dönmesi ve fetihleri anlatılır. 3700 beyit civarında olan ikinci bölümde İskender daha çok bir filozof ve peygamber olarak takdim edilir. Derin felsefi meselelere girilen bu bölümde Nizâmî'nin bilgisi,engin kültürü ve yüksek anlatım gücü dikkat çeker (Kanar, 2007, s. 183-185).

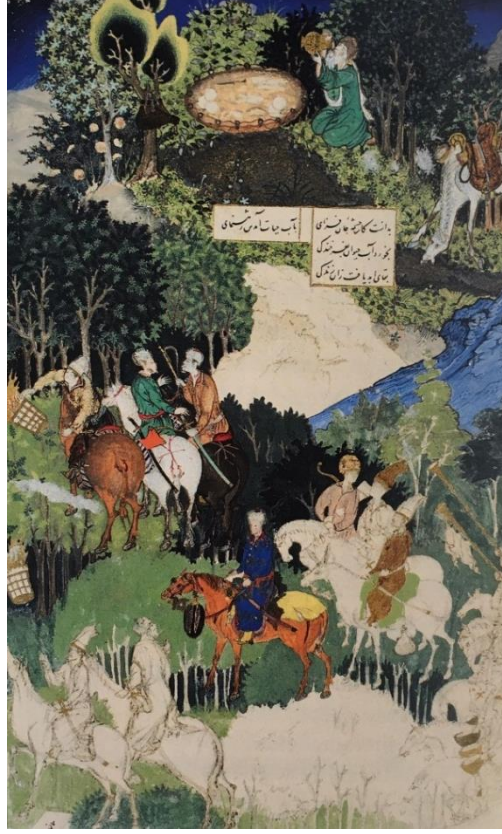


Nakkaş: Sultan Muhammed, Bulunduğu Yer: British Library, Yapıldığı Tarih: 1539,

Erişim Numarası: Or. 2265, f.18r

Sultan Sencer ve Yaşlı Kadın minyatüründe rivayete göre bir gün veziri ile yürüyen Sultan Sencer'i engelleyen bir kadın hükümdardan merhamet dilemiştir. Neler olduğunu anlamayan hükümdar, hizmetkarlarının ülkeyi yağmaladığını ve bütün baskıların hükümdar adına yapıldığını öğrenir. Minyatürün odak noktası at üzerinde oturan sultan ve yaşlı kadın yer aldığı merkezdendir. Minyatürdeki merkezi görüntünün önemi, onu çevreleyen biniciler ve sol yandan bir yay gibi dizilmiş kayaların üst kısma doğru giderek üçgen bir görüntü oluşturması ve sultana gölgelik yapan şemsiyenin duruşuyla bu durum

vurgulanmıştır. Böylece izleyicinin görüşü çevredeki tüm ayrıntılardan kaldırılarak merkezdeki figürlere yönlendirilmektedir.



İskender'in Karanlık Ülke'de hayat suyunu araması.

Nizâmî, Hamse, 1500 civ., TSM, H.781, y. 279b.

SONUÇ

İnsanların, toplumların ve devletlerin gücü, ürettikleri kültür ve medeniyet değerlerinin varlığıyla ölçülmüştür. İnsanoğlu olarak daha aydınlık bir gelecek inşa edebilmemiz, insanlığın ortak değeri, ortak mirası ve ortak kazanımı olan kültür ve medeniyet değerlerini geliştirebilmemizle mümkündür.

XVI. ve XVII. yüzyıllar arasında Tebriz, Herat, Şiraz, Meşhed, Isfahan ve Buhara gibi merkezlerde, Nizâmî'nin eserlerinin resimlendiğini bilinmektedir. Özellikle Leyla ile Mecnun, Hüsrev ile Şirin gibi aşk hikâyeleri nakkaşlar arasında bu dönemde popüler olmuştur. XVI. yüzyılın en önemli sanat merkezlerinden Tebriz'deki saray atelyesinde, Aka Mirak, Sultan Muhammed, Mirza Ali, Muzaffer Ali, Mir Seyyid gibi dönemin ünlü nakkaşları Şah Tahmasp için çalışmışlardır (Değirmencioğlu, 1999, s. 684).

Nizami'nin hamsesinde yer alan mesnevilerin dil ve anlatım yönünden çok güçlü olması nakkaşlara tasvir etme kolaylığı sağlamış ve minyatürlerinin çokça yapılmasının önünü açmıştır. Mesnevi nüshalarının yazılı olarak çoğaltılması beraberinde bu nüshalarda yer alan minyatürlerinin de yapılmasına olanak sağlamıştır. Bu anlamda Nizami Gencevi iyi bir şair olmakla kalmamış birçok nakkaşın minyatür yapmasına olanak sağlayan zemini de oluşturmuş diyebiliriz.

Kaynakça

Aksoyak, İ. H. (1996). Mahzenu'l Esrar Gelenegine Bağlı Mesnevilerdeki Ortak Hikâyeler <http://bilig.yesevi.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/3623-published.pdf>

Allahverdiyeva, Ş. (2020). Azerbaycan Şairi Nizami Gencevi'nin Eserlerinde Ahilik, ASOS Journal, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 111, Aralık 2020, s. 21-30 ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.48352>

Balta, F. Ş. (2018). Heft Peyker Mesnevisi: Hikayelerindeki Mitolojik Unsurlar, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Çağman F. (1971). TSM.H.762 Nizaminin Hamsesi Minyatürleri. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Estetik ve Sanat Tarihi Kürsüsü Doktora Tezi İstanbul

Bağcı, S., Çağman, F., Renda. G., Tanındı, Z., (2006). Osmanlı Resim Sanatı. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul. ISBN 975-17-32-35-2, S.52-53.

Değirmencioğlu, T. (1999). ERDEM Dergisi X. Cilt, Sayı 30, Atatürk Kültür Merkezi Ankara, <https://dergipark.org.tr/tr/download/issue-file/19280>

Durmuş, İ. (2003). Leyla ve Mecnun, TDV İslâm Ansiklopedisi, 27. Cilt Ankara. S. 159- 160. <https://islamansiklopedisi.org.tr/leyla-ve-mecnun#1> (22.11.2021).

Güner İnal, Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar), Atatürk Kültür Merkezi, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, AKMY, S.63, Ankara, 1995, s:121

Güngör, T. (2007). Azerbaycan Dokuma Sanatında Minyatürün Yeri, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El sanatları Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Hasanzade, C. (2012). Sultan Yakup Döneminin “Hamse” Minyatürleri 15.Yüzyıl Tebriz Ekolündeki Gelişim Düzeyinin Bir Yansımasıdır, İrs Geleneksel Sanatlar Dergisi 3. Sayı, İstanbul www.irs-az.com

Kanar, M. (2007). Nizâmî-i Gencevî, TDV İslâm Ansiklopedisi 33. Cilt, İstanbul.183-185.

Öztekin, Ö. (2021). Mahzenü'l-Esrâr'dan Defineler'e Nasihat Dolu Bir Yolculuk. Yüzyıllar Boyunca Saklı Kalan On Define: Râsih 'În Defineleri-II, Türkbilgi Dergisi, Sayı, 2001/2. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/142944>

Pehlivan, Ö. ve Avcı, Ö. S. (2016). Nakkaşların Gözünden Hüsrev ü Şirin. V. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı-IV 12-15 Mayıs 2016, Isparta

Tagiyeva, R. (1991) Nizami Characters on the Carpet, Bakü, Işık Yayınlan.

Link 1. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/455059> (16.09.2021)

Link 2. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/455058> (16.09.2021)

Yıl/Year:2, Sayı/Issue: 3, Aralık/December, 2021, s. 86-102

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayın Geliş Tarihi:19-11-2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

Yayınlanma Tarihi:31-12-2021

ISSN: 2757-6000

Doç. Dr. Nardanə Yusifova

AMEA, Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyi

narisrafil@mail.ru, ORCID: 0000-0002-9218-2686

ALMAN RƏSSAM KNİTİN “YAYLAQDAN DÖNÜŞ. QARABAĞ” ƏSƏRİ FƏZA TƏFƏKKÜRÜ ƏSASLI ARAŞDIRMADA¹

XÜLASƏ

Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyin eksponantları içərisində Azərbaycan incəsənətinin unikal sənət nümunələri mühafizə olunur. Onların da dəyərli tarixi fakt kimi hər vaxt elmi araşdırmaya ehtiyacı vardır. Məqalədə, muzeyin Təsviri materiallar fondunda mühafizə olunan əsərlərdən ancaq bir ədədinə istinadən Qarabağ mədəniyyəti, adət-ənənələri forma və məzmun vəhdətində araşdırılır. Məqalədə, Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyi'ndə nümayiş etdirilən rus rəssamı Knit'in "Qarabağdakı yayladan qayıdış" əsəri araşdırılmışdır. L.F.Knitin yağlı boya ilə kətan üzərində işlədiyi "Yaylaqdan dönüş. Qarabağ" adlı əsərini araşdırılmasına ilk əvvəl riyazi-həndəsi-məntiqi integrasiya baxımından yanaşılır. Əsərdə istifadə olunan formaya, məzmunu, hadisənin mahiyyətinə uyğun olaraq Qarabağın milli adət ənənələrinin ən sadə elementlərindən istifadə etməklə bölgənin keçmişi, bir tarixi faktlar kimi səciyyələndirilir. Qarabağ torpaqlarının xüsusiyyətləri əsasında hazırlanmış bu əsərdə milli və ənənəvi üslubun təsirləri əsasında elmi araşdırması nəzərdə tutulur. Məqalədə Qarabağla bağlı muzeydəki digər sənət əsərləri də yer alıb.

¹ Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyinin materialı əsasında

Məqalədə, tədqiqat metodlarından istifadə edilmişdir. Məqalənin məqsədi olaraq Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyin'ndə sərgilənən sənət nümunələrindəki xüsusi yanaşmaların Azərbaycan sənətsüənəsləşməsinə verdiyi töhfələrin elmi araşdırması da nəzərdə tutulur. Eyni zamanda əsər əsasında rəngin, forma yaratmağa, səthin doldurulmasına fəza təfəkkürü baxımından yanaşılır və elmi əhəmiyyəti məntiqi olaraq əsaslandırılır. Araşdırma əsasında L.F.Knitin işlədiyi “Yaylaqdan dönüş. Qarabağ” adlı əsərinə riyazi-məntiqi-bədii olaraq yanaşılıb, sonra onun Qarabağın hazırkı vəziyyətində bərpaçılar üçün xüsusi əhəmiyyətini də göstərməyə çalışacağıq.

Açar sözlər: Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyi, Knit, təsviri sənət, fəza təfəkkürü

ALMAN RESSAM KNİT'İN “KARABAĞ'DA YAYLADAN DÖNÜŞ” ESERİNİN GEOMETRİK PERSPEKTİF AÇISINDAN İNCELENMESİ

ÖZ

Azərbaycan Ulusal Tarih Müzesi'nde sergilənən eserler arasında Azərbaycan sanatının eşsiz değerleri yer almaktadır. Çalışmada, müzenin Tasviri Malzemeler Bölümü'nde korunan “Yayladan dönüş: Karabağ” eseri ele alınmıştır. “Yayladan dönüş: Karabağ” eserinde Karabağ'ın kültür ve gelenekleri biçim ve içerik açısından incelenmiştir. Rus ressamı Lyudvik Franseviç Knit'in bu eseri tuval üzerine yağlı boya ile çalışılmıştır. Eser perspektif açıdan incelenmiştir. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel-tarama türü kullanılmıştır. Eserde Karabağ'ın geçmişi, milli geleneksel değerleri özgün ifade biçimi kullanılarak tarihi bir gerçeklik ortaya koyulmuştur. Karabağ topraklarının özelliklerinden yola çıkılarak hazırlanan bu eser, milli ve geleneksel üslupların etkisinden yola çıkarak araştırılmıştır. Çalışmada müzede bulunan Karabağ'la ilgili diğer eserlere de yer verilmiştir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel-tarama türü kullanılmıştır. Çalışmanın amacı olarak Azərbaycan Ulusal Tarih Müzesi'nde sergilənən sanat eserlərinin Azərbaycan sanat tarihine katkısı ortaya koyulmuşdur. Aynı zamanda renk, biçim uzay tefekkürü açısından yaklaşılış ve bilimsel önemi mantıksal olarak doğrulanmışdır. Araştırmada, Knit'in “Yayladan Dönüş: Karabağ” eseri matematiksel, mantıksal ve sanatsal olarak yaklaşılış ve eserin önemi ortaya koyulmuşdur.

Anahtar Kelimeler: Azərbaycan Ulusal Tarih Müzesi, Tasviri sanat, Knit, Perspektif

A GEOMETRIC PERSPECTIVE ANALYSIS OF THE GERMAN PAINTER KNIT'S "RETURN FROM THE HIGHLAND IN KARABAKH"

ABSTARCT

Among the works exhibited in the Azerbaijan National History Museum are the unique values of Azerbaijani art. In the study, the work "Return from the Highland: Karabakh", which is preserved in the Descriptive Materials Department of the museum, is discussed. In the work "Return from the Highland: Karabakh", the culture and traditions of Karabakh were examined in terms of form and content. This work of Russian painter Lyudvik Fransevic Knit was studied with oil on canvas. The work has been studied in perspective. In the work, a historical reality has been revealed by using Karabakh's past and national traditional values in a unique way of expression. This work, which was prepared on the basis of the characteristics of Karabakh lands, was researched based on the influence of national and traditional styles. In the study, other works related to Karabakh in the museum are also included. In the study, descriptive-scan type, one of the qualitative research methods, was used. As the aim of the study, the contribution of the works of art exhibited in the Azerbaijan National History Museum to the history of Azerbaijani art has been revealed. At the same time, it was approached in terms of color, form and space contemplation and its scientific importance was logically confirmed. In the research, Knit's "Return from Highland: Karabakh" was approached mathematically, logically and artistically and the importance of the work was revealed.

Key words: Azerbaijan National History Museum, Descriptive Art, Knit, Perspective

Giriş

Təkcə son otuz ilin maddi və mənəvi itgiləri yox, iki yüz illik faciələrin qurbanı olmuş Qarabağımızın yenidən öz dəyərlərinə qaytarmaq üçün hazırda sənətindən asılı olmadan hər kəs öz töhfəsini vermək niyyətindədir. Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyinin əməkdaşı kimi öz vətəndaşlıq missiyamı tədqiqat işləri ilə göstərmək istəyindəyəm. Muzeyin möhtəşəm, zəngin eksponantları içərisində yüzlərlə Azərbaycan incəsənətinin unikal sənət nümunələri mühafizə olunur ki, onların da dəyərli tarixi fakt kimihər vaxt elmi araşdırmaya ehtiyacı vardır. Elə bu baxımdan bir tədqiqatçı kimi görkəmli yerli və xarici rəssamların fondada olan unikal rəsm əsərlərini tarixi faktlar əsasında araşdırmağı məqsəduyğun hesab edirəm. Məqalədə, muzeyin Təsviri materiallar fondunda mühafizə

olunan əsərlərdən ancaq bir ədədinə istinadən Qarabağ həqiqətləri, mədəniyyəti, adət-ənənələri forma və məzmun vəhdətində araşdırılır. Hətta belə tədqiqatlar əsasında insanların öz dövrlərində istifadə etdikləri geyimlərə və digər əşyalara görə də onların maddi və mənəvi dəyərini yenidən gündəmə gətirmək mümkündür. Bu baxımdan görkəmli rəssam L.F.Knitin yağlı boya ilə kətanüzərində işlədiyi “Yaylaqdan dönüş. Qarabağ” adlı əsərini böyük maraq kəsb edir (İF3841.54x254).

Problemin qoyuluşu: Erməni qəsbkarları tərəfindən işğala məruz qalmış ərazilərdə məhvə məhkum edilən maddi-mədəniyyət abidələri, milli mənəvi sərvətləri hər bir azərbaycanlı üçün əvəzedilməz olduğu qədər də ağırlı-acılı faktlardır. İstər tarixi dəyər, istərsə də milli mənəvi dəyər olsun, onları yetərincə dərk edən insanlar olmadıqca belə faktlar öz mahiyyətini itirir. Yəni dəyərləri, milli mənəviyyatları olmayan düşmənlər, Qarabağın bütün bölgələrinə məxsus tarixi mahiyyət daşıyan maddi- mənəvi dəyərlərini demək olar ki, tamamilədağda bildilər. Lakin özül möhkəm olanda üstqurum tez ərsəyə gələ bilər. Yəni əzəli, əbədi topraqlarımız olan Qarabağın mədəniyyət nümunələrini yenidən ilkin vəziyyətinə qaytarmağa çalışmaq hər kəsin borcudur. Haqqında söz açacağımız əsərin yüksək dəyərə sahib olması, onunla bərabər bu səpgili digər əsərlərin də həm tarixi, həm də bədii əhəmiyyət daşımasının elmi araşdırılması günün aktuallığıdır. Rəssam Knitin Qarabağa həsr olunmuş bütün əsərləri ölkəmizin milli dəyərlərini, bütövlüyünü itirmədiyi vaxtlarda çəkildiyindən, malik olduqları görkəmlərin yaşadılması və gələcək nəsillərə ötürülməsi baxımından çox qiymətlidir.

Araşdırmada problemin həlli baxımından, əsərdə istifadə olunan formaya, məzmunu, hadisənin mahiyyətinə uyğun olaraq Qarabağın milli adət ənənələrinin ən sadə elementlərindən istifadə etməklə bölgənin keşmişi, bir tarixi faktlar kimi səciyyələndirilir. “Yaylaqdan dönüş. Qarabağ” adlı əsərdəki hadisələrə, persanajlara, görüntülərə əsaslanaraq qeyd etmək olar ki, rəssam Qarabağın orta əsrlərdəki mədəniyyətini təsvir etməyə çalışmışdır. Sanki bu və ya bu kimi əsərlər orta əsrlərlə-XXI əsr mədəniyyəti arasında əsaslı bir körpü rolunu oynaya bilər.

Otuz ilə yaxın idi ki, yenidən qayıda biləcəyimiz zamanın yetişməsini gözlədik. Hər kəs Qarabağın bütün bölgələrinin tarixi-memarlıq abidələrindən, dini tikililərindən, adət-

ənənələrindən, milli qeymlərinin taleyindən nigaran qalmışdı. Bu nigarançılığa son qoyulsa da, biz yenidən həmin özəlliyə qayıda bilmək üçün bütün bilik, təcrübə və bacarığımızdan istifadə etməliyik. Hər bir xalqın qədimliyini təsdiqləyən mənbələrin sırasında daşdan yaradılmış memarlıq tikililərinin özü olmasa da onların heç olmasa təsvirlərinin qalmasının da xüsusi əhəmiyyəti vardır. Çox qədimlərdə rəssamların zehinin məhsulu olan təsviri sənət əsərlərinin bir gün yenidən qurma, bərpa işlərində kömək olacağını ağıllı insanlar düşünə bilmişlər. Təbii ki, bir rəsm əsinə hər kəs öz baxış bucağından yanaşır. Bəziləri bu əsəri göz oxşayan, maraqlı bir sənət əsəri, bəziləri isə onu gələcək nəsillərin keçmişin tarixi faktı kimi qəbul edəcəyini düşünür.

Təkcə mədəniyyətimizi deyil, tariximizin bir parçasını rənglərin əhatəsində sinəsində saxlamış təsviri sənət əsərləri hər vaxt dəyər sahibi olmuşdur. Yəni bu əsərlər tarixi faktlara, dəqiqliyə, elmlərarası əlaqəyə söykənərək işlənirsə, onların dəyərinə bir az da dəyər qatılmış olur. Azərbaycanın qədim tarixi çox belə dəyərlər görmüş, qiymətləndirmiş və gələcəyə olduğu kimi çatdırmağa çalışmışdır. Bax bu möhtəşəmliyi bir yerə toplayıb, layiqincə mühafizə edərək nəinki yerli əhaliyə və eləcə də xarici turistlərə də eksponatların tarixi-bədii dillərində çatdıran Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyinin fəaliyyəti alqışa layiqdir.

Son tədqiqatların analizi və nəşri.

Bunu hər vaxt demək mümkündür ki, Qarabağ milli sənət xəzinəmizin beşiyi olmaqla onun mədəniyyət tarixi çox qədimlərə gedib çıxır. Bu bölgə zaman-zaman bəşər mədəniyyətinə böyük dahilər, istedadlı sənətkarlar bəxş edə bilmişdir. Nəinki musiqinin, şeirin, eləcə də təsviri sənətin beşiyi olan Qarabağ haqqında müxtəlif qaynaqlarda maraq çəkən faktlar vardır (Önen, 2021). Böyük türk alimi Mahmud Kaşkarinin "Divani-Lüğəti-Türk" adlı məşhur əsərində Qarabağla ədəbi ənənə arasında ilk genetik amillər haqqında ətraflı məlumatlar verilmişdir (Kaşğari, 2006:512). M.Kaşğarinin bu əsərində Qarabağ haqqında bütün mümkün mükəmməl məlumatlar, milli sərvətlər olduğu kimi göstərilir.

Görkəmli xəttat, şair, elm və mədəniyyət xadimi Müstəhidzadənin isə bir şeirində isə Qarabağın ədəbi tarixi sərhədlərini çox dəqiqliklə qələmə aldığını vurğulayan tədqiqatçı Flora Xəlilzadə təəssüflə qeyd edir ki, qəhrəmanlar diyarı zaman-zaman

yadelli işğalçıların hədəfinə tuş gəlmişdir. Hətta dəfələrlə talanmış, parçalanmış, bölünmüş və müəyyən hissəsi bu gün də yağı tapdağındadır (Helilzadə, 2009:7). Hazırda F.Xəlilzadə də digər vətənsəvərlər kimi zəfər qələbəmizi qeyd edir. Yəni düşmən əsarətində olan Qarabağımızın indi daha rahat nəfəs alaraq, öz qədirbilən sakinlərini qucaqlamağa hazır olduğu da məlumdur (Eliyev,2020).

Görkəmli tarixçi, filosof Fəzlullah Rashidad-din (1957) isə Qazan xana həsr etdiyi mədhiyyə xarakterli hekayəsində Qarabağın ən mühüm tikililəri, sənətkarlığı haqqında dəyərli məlumat vermişdir (Rashidad-din, 1957). Bu hekayə sanki təsvir xarakterli bir rəsm əsəridir. Azərbaycana, eləcə də Yaxın Şərq tarixinə həsr olunmuş əsərləri ilə tanınan Fəzlullah Rashidadinin bu hekayəsi, təsviri sənətlə-tətbiqi sənət arasındakı əlaqəni tam olaraq göstərə bilmişdir. Belə ki, hekayədə az tədqiq edilmiş, lakin çox mühüm əhəmiyyəti olan müxtəlif növ binaların təsviri, şəhərdə aparılan geniş miqyaslı tikinti işləri haqqında məlumat verilir. Yazıda hətta, inşaat prosesinin bilavasitə layihələndirilməsi, onun təşkili və digər məlumatlar, həmin dövrün tikinti üslubu bədii olaraq bir hekayə dilində vurğulanır. Bu tip məlumatlar tək bədii yazarları yox, eləcə də digər mütəxəssislər kimi, rəssamları da çox maraqlandırmışdır. Onlar belə dəyərli məlumatlardan, əsərlərində xüsusi olaraq istifadə edə bilmişlər. Əslində istedadlı rəssam, işlədiyi sənət əsərində tarixi hadisənin baş verdiyi səbəbləri göstərmək istəyirsə, ilk əvvəl o, obyektin bütün keyfiyyətləri haqqında geniş məlumat toplayır. Əgər onlar, milli mədəniyyət abidələrini təsvir etməyi nəzərdə tutarlarsa, öncə həmin dövrdə baş verən tarixi hadisələr, tikililərin memarlıq xüsusiyyətləri və digər faktları əhatəli öyrənir, cizgilər işləyir, sonda əsərin məzmununu rənglə, işıq-kölgə effekti ilə tamlayırlar. Bu istinadlardan və eləcə də XX-XXI əsr mütəxəssislərinin qeydlərinə əsaslanaraq, Azərbaycan memarlıq abidələrini bu və ya digər dərəcədə diqqət edən və təsvir edən insanların əksəriyyəti memarlıq sahəsində mütəxəssis olmayan şəxslərdir. Buna baxmayaraq onların topladığı materiallardan çoxu indi də öz əhəmiyyətini itirməmişdir. Lakin hazırda əsərlərdə qeyd edilən abidələrin çoxu qismən uçub dağılmış, təbii təsirlərə məruz qalmış və bəziləri isə tamamilə məhv olub getmişdir. Bu baxımdan rəssamların yaratdıqları əsərlərin hər hansı bir tarixi faktın üzə çıxarılmasında xüsusi əhəmiyyəti ola bilər. Buna görə də tarixi əsərlər işləyən rəssamlar, daha çox məsuliyyət hiss etdiklərindən, öz əsərlərini daha dəqiq faktlara söykənərək tamamlaya bilirlər. Elə bu

səbəbdən də hər rəssam tarixi əsər işləməyə cəhd etmir. Keçmişə istinad etsək, belə təsvir etmə üsulundan, yəni tarixi faktların bədii-rəngli formasından XVI və XVII əsrdə yaşamış və dövrünün iki böyük səyyahları olan Adam Oleari və Yan Yansenin də istifadə etdiklərinin şahidi olarıq. Məşhur alman alimi, riyaziyyatçı, coğrafiyaşünas və diplomatı Adam Oleari səyahəti zamanı qələmə aldığı hadisələrin təsvir edildiyi 2 kitab nəşr etdirmişdir. Bu kitablarda Rusiya, Azərbaycan və İran haqqında detallı təsvirlər, həmçinin şəkillər yer alır. Hətta 1656-cı ildə "Moskvaya səyahətin təsviri" kitabında [Şamaxının](#) təsvir edən qravüranı da bu kitabda vermişdir (Elio, 2003).

Digər bir [XVII əsr](#) holland dənizçisi və səyyahı Yan Yansen isə [Dağıstanda](#) Qaytaq hakimi tərəfindən əsir alınmış, 1670-1672-ci illərdə qul sifəti ilə [Dərbənd](#), [Şamaxı](#) və [Ərdəbil](#) şəhərlərində yaşamışdır. O, vətənə qayıdandan sonra "Ecazkar, olduqca başibəlalı səyahətlər" adlı kitab yazmışdır. Yan Yansen bu əsərində Dərbənd, Şamaxı, Ərdəbil şəhərlərinin memarlıq tikililəri və görkəmli elm adamları, səyyahlar haqqında məlumat verir. Onun [Ərdəbildəki Şeyx Səfi kompleksi](#) barəsindəki fikirləri daha da maraqlıdır. Bu əsərdə yer alan maraqlı fikirlərə, məlumatlara və dövrün nadir kitabı olduğuna əsaslanaraq o, [Avropa](#) ölkələrində 25 dəfədən artıq çap edilmişdir ([Benezit, E. ve Benezit](#), 2006).

Araşdırmalara əsasən bu siyahını daha da artırmaq olar. Lakin bizim tədqiqatlardan əldə etdiklərimiz də maraqlıdır. Belə ki, bir əsərin izi ilə unikal araşdırma dəqiq elmlərlə incəsənətin elmlərüstü integrasiyası fəza təfəkkürü baxımından aparılır. Belə yanaşma metodu tamamilə yeni bir elmi yoldur. Araşdırma əsasında L.F.Kniti işlədiyi "Yaylaqdan dönüş. Qarabağ" adlı əsərinə riyazi-məntiqi-bədii olaraq yanaşmış, sonra onun Qarabağın hazırkı vəziyyətində bərpaçılar üçün xüsusi əhəmiyyətini də göstərməyə çalışacağıq.

Əsas materialın təqdimatı: Qeyd edək ki, Peyğəmbərimizin məşhur bir ifadəsi var – Vətəni sevmək imandandır. Bu qədər vaxtın keçməsinə baxmayaraq, Rəsullallahın bu kəlamı təzadlı dövrümüzdə də aktualdır. 1991-ci ilin oktyabrın 18-də Respublikamızın dövlət müstəqilliyinin bərpası ilə Azərbaycan yeni siyasi, sosial-iqtisadi və mədəni inkişaf mərhələsinə qədəm qoydu. Təbii ki, Azərbaycan xalqının bu addımı, kənardan bura atılan "Qarabağ problemi" və erməni təcavüzkarlığı, tariximizin saxtalaşdırılması, mədəniyyətin, xüsusən də incəsənətin bütün sahəsində mövcud olan problemlərin yenidən baxılması və işlənməsi üçün güclü təkan verdi. Milləti anlamayan, onun dilini, dinini bilməyən, əxlaq və mədəniyyətini sevməyən tədqiqatçı bu məsələdə heç vaxt düzgün nəticələrə gələ bilməz (Aslanlı, 2009).

L.F.Kniti yağlı boya ilə kətan üzərində işlədiyi “Yaylaqdan dönüş. Qarabağ” adlı əsərini araşdırılmasına ilk əvvəl riyazi-həndəsi-məntiqi integrasiya baxımından yanaşaq. Məqalənin adından görüldüyü kimi əsərin məzmunu “zaman-məkan” əhatə dairəsi baxımından çox genişdir. Tədqiqat obyekti olan əsərin fərqli üslubda işlənməsi imkan verir ki, düşüncələri müqayisə və sintez edilərək, doğru nəticələrə gəlmək imkanı yaratsın. Bu da məqalənin günün aktuallığı baxımından maraqlı doğuracağına bir inam yaradır.



Şəkil 1. 1721. İbrahim xanın ordusunun Carda məğlubiyyəti. Ölçüləri 49.5x79. Rəssam L.İ.Knit. Kağız. Sulu boya.

Knit Qarabağa aid bir neçə əsər çəkmişdir. Bu əsərlərdən biri də İbrahim xanın ordusunun Carda məğlubiyyəti əsəridir. İbrahim xan Nadir Şah Əfşarın kiçik qardaşı idi. Rəssam burada İbrahim xanın Lənkəranın Car kəndi sakinlərinə qarşı hücumunu təsvir edibdir. Əsərdə müharibənin dağıdıcı nəticələrini görürük: bir tərəfdə əsir götürülən, öldürülən döyüşçülər, qırılmış araba və can verən atlar. Bütün bunlar İbrahim xanın ordusunun verdiyi itkiləri göstərir. İzdiham ön planda aydın şəkildə təsvir edilsə də, uzaqlaşdıqca rəng perspektivi baxımından bulanıqlaşır. Arxada təsvir edilən dağlar müharibənin dağlıq zonada baş verdiyini göstərir. Əsərdə oxra rəngi üstünlük təşkil edir. Knit bu əsərdə kağızın rəngini ümumi kolorit olaraq qoruyub saxlamışdır (Vikipedia, t.y.).



Şəkil 2. İF 239. Elbəyi Vergi yığarkən. Ölçüləri 20x20sm. Rəssam Knit LF. Kağız. Sulu boya.

Knitin “ Elbəyi Vergi yığarkən” əsəri o dövrün gündəlik həyatının keşməkeşini, problemlərini göstərir. Əsərdə məmurların kəndlilərə gün verib işıq vermədiyini görürük. Arxa fonda Qarabağın memarlıq xüsusiyyətləri perspektiv ardıcılığı cəhətdən əks edilmişdir. Əsərdə dövrün ənənəvi geyimləri və həyat tərzini təsvir edilmişdir. Əsəri araşdırdığımız zaman Qarabağın milli dəyərlərini rəng, element və fiqur cəhətdən vahid bir şəkildə üzə çıxardığını görürük. Eyni zamanda rəssam bu əsərdə də rəng koloritinin bütövlüyünü qorumuşdur. Kompozisiya və komponovkanın quraşdırılmasında klasik üslubdan istifadə edilmişdir.

Məntiq bir zəka fəaliyyətidir, mühakimə üsuludur, söhbətin və işin alqoritmləşdirilməsidir. Məntiq elminin əsasında riyazi düşüncə dayanır. Bu istiqamətdə qurulan məntiqə, riyazi məntiq və ya daha geniş mənada, formal məntiq deyilir. Ümumidən xüsusiyyətə və xüsusi sınaqlardan ümumiyyətə doğru – deduksiya və induksiya həm elmi, həm gündəlik iş mədəniyyətinin, məntiqi düşüncənin vacib ünsürləridir. Elmi və fəlsəfi təfəkkür müəyyən postulatlar üzərində qurulan səbəb-nəticə kateqoriyasına bağlıdır. Fəlsəfəyə həm də məntiqin poeziyası deyildiyi kimi, rəsm əsərinə də məntiqin dəqiqliyi demək mümkündür. Elə bu baxımdan gözəl sənət nümayiş etdirə bilən Knitin digər əsərləri kimi bu əsərinin təqdimatı da maraqlıdır.



Şəkil 3. İF219. Fətəli şah. Ölçüləri 20x20. Rəssam L.İ.Knit. Kağız. Sulu boya.

“Fətəli şah” əsərində Fətəli şah qırmızı geyimi ilə mərkəzdə çəhrayı rəngdə mütəkkəyə söykənmiş vəziyyətdə diqqəti cəlb etməkdədir. Fətəli şah Hüseynqulu xan oğlu Qovanlı Qacar şahıdır və bir əlində qılıncı o əli belində təsvir edilmişdir. Dövrün ənənəvi ornament və naxışlarını xalça və taxtın üstündə görmək mümkündür.

Məqalədə L.Knitin Azərbaycana və Qarabağa həsr olunmuş bir neçə maraqlı əsərlərinə yer verməklə, bir alman əsilli rəssamın Vətənimizə olan sevgisini göstərmək mümkündür. Bu əsərlərdən bir ədədini tamlığı ilə araşdırsaq, düşünürəm ki, görünən tərəflərin görünməyən hissələrini də riyazi-məntiqi olaraq elmlərüstü inteqrasiyada fəza təfəkkürü baxımından izah edə bilərik. Diqqətimizi Rəssam L.F.Knitin “Yaylaqdan dönüş. Qarabağ” adlı əsərinə yönəldəcəyik.



Şəkil 4. TMF 384. L.F.Knit , Yaylağdan dönüş. Qarabağ. Ölşüləri 154x254. Kətan, yağlı boya.

Knit bu əsərində yaylaqdan dönən insanları görürük. Əsərin ön planında izdihamın bizdən uzaqlaşdığını və perspektiv yaratdığını görə bilərik. Əsərdə qəhvəyi rəng tonları üstünlük təşkil edir. Eyni zamanda rəng perspektivasını dağlarda və yollarda görürük. Əsəri tədqiq etdikdə bir çox insanın dağlardan Qarabağ atları ilə endiyi görünür. Eyni zamanda, dövrün ənənəvi geyimləri ilə hadisənin Qarabağda baş verdiyi anlaşılır.

Hər bir rəssam-sənətkar üçün rənglərin düzgün seçimi, ifadə vasitəsi mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Əslində rənglər universal bir dilə malik olmaqla, həyatın fonunu formalaşdırma bilir. Gözəl deyim var:” səs olmasa söz olmaz, işıq olmasa rəng olmazdı”. İnsanın gündəlik tələbatlarından olan qida, insan bədənini bəslədiyi kimi rənglər də insanın ruhunu bəzəyir. Rəssamlar da bu deyimləri çox yaxşı bildiyindən rənglər vasitəsilə insanı valeh edən əsərlər yarada bilirlər. Araşdırılan əsərdə də Knit öz fikirlərini stilizə edilmiş elementlərlə çatdırır. Tarixi faktlar əsasında işlənən bu əsər, özünün perspektiv ardıcılığını qoruyaraq, onu dərin məna dolu və çox saylı məlum və naməlum kəmiyyətli bir düstur kimi təqdim edə bilir. Yəni bu riyazi yanaşma, əsaslı bir təsvir, həm də bədii məntiqi tədqiqat işidir. Ola bilsin ki, sənətsünaslar və ya bədii araşdırıcılar bu elmi fikirlə razılaşmaya da bilirlər. Özümü sığorta üçün əvvəlcədən deyim ki, “incəsənət göstərən yerdə, elm sübut edir” və ya “o əsərdəki riyazi əsaslar yoxdur, orada heç bir dəqiqlikdən danışmaq olmaz”.

Əsərdəki hadisələrin təsviri forma, rəng və məzmununa görə olduqca rəngarəng, öz mahiyyətinə görə çoxmənalı və dərinidir. Belə olan halda dərin təfəkkürə əsaslanan hadisələr bir sistem kimi inteqrasiya oluna bilər. Baxmayaraq ki, ilk baxışda heç bir rəqəm və ya düstür, həndəsi element gözü çarpmır, lakin əsərin əsas məzmununu dəqiq faktlar təşkil etdiyindən insan təfəkkürünün gözü ilə həndəsi-riyazi qanunauyğunluqlar dərk ediləndir. Sənətkarın geniş təfəkkürünün nəticəsində bütün həndəsi elementlər uyğun motivdə birləşərək qızılı bölgünün müəyyən prinsipləri əsasında əsərin möhtəşəmliyini göstərə bilər. Tamaşaçı, sənətkarın yaratdığı əsərdəki elementlərin hər biri ilə vəhdətə girə bilər və bütün əsər mənə yükü ilə yüklənir. Rəssamın təxəyyül və təfəkkürünün vəhdəti olan tək bu əsərə görə tam qətiyyətlə demək olar ki, Qarabağın əsrarəngiz gözəlliyi tətbiqi sənət sahələrini bütün gücü ilə misilsiz gözəlliyə çevirir.

Qeyd etmək yerinə düşər ki, bütün mürəkkəbliklər ən sadə həndəsi element olan nöqtədən başlayır. Deməli, nöqtə başlanğıcdır. Varlığın başlanğıcını ifadə edir. Elm böyük partlayış nəzəriyyəsini sübut etməklə varlığın, kainatın yaradılışının bir nöqtədən başladığı nəticəsinə gəlmişdir. Nöqtə eyni zamanda dünyanın sonunu ifadə edir. Belə olan halda fəza həndəsəsi baxımından düz və əks gedişin elmliliyi təsdiq olunur. Rəssam bu əsərində kompozisiyanın və komponovkanın perspektiv əsasları əsasında qurarkən nöqtəni həm sərbəst element kimi, həm də digər bütün kompozisiyanın başlanğıcı, törədiciyi kimi verə bilər. Nöqtələr müəyyən riyazi qanunauyğunluqla birləşərsə, formasından asılı olmayaraq xətt yaranar. Xətlərin müəyyən qaydada birləşməsindən də həcmli həndəsi fiqurlar vəhdəti və bu vəhdətdən isə bütöv bir kompozisiya alınır. Yüksək təfəkkürə sahib olan L.F.Knit yaratdığı bu kompozisiyasında nəinki Qarabağın, eləcə də bütöv Azərbaycanın milli dəyərlərini rənglərin, elementlərin, fiqurların vəhdətində özəl bir şəkildə üzə çıxara bilər. Bu rəssamın əhatəli bilik və bacarıqlarına, eləcə də Azərbaycan haqqında olan mükəmməl məlumatlarına əsaslanır. Rəssam Azərbaycan həqiqətləri qarşısında duruş gətirə bilmədiyini, eləcə də o, bizim vətənə olan sevgisini rəngərin dili ilə göstərə bilər.

Hər bir tarixi əsər kimi, bu əsərdə də kompozisiyada olan elementlərin qurulma prinsiplərinin ən əsas məqamı onların ciddi qanuna uyğunluqlara tabe olmasındadır. Əks halda nizamlılıq olmazdı. Əsərdə rəssamın böyüklüyü, harmoniya qaydalarından düzgün

istifadəsi, təbiətin və milli mədəniyyətin, gözəlliyinin sintezində daxili mahiyyət ilə zəhəri görünüşü arasında vəhdət yarada bilməsindədir. Zəhəri görünüşdə olan gözəllik, əsərin qurulmasındakı ardıcılıq, mütənasiblik, simmetriya əsasında verilmişdir. Əslində bu qanuna uyğunluqlar bütün yaradıcılıq sahələrində vardır ki, hansı sənətkar onlardan düzgün istifadə edərsə onun işlədiyi sənət əsəri də uzun ömürlü olur (Azertac, 2020). Hətta bu prinsiplər insan həyatını simvolizə edir ki, buna da layiqincə əməl edilməzsə, yaşamın bütün sahələrindəki qanunlara, intizama tabe olmadan gözəlliyi hiss etmək, görmək və duymaq mümkün olmazdı. Nəinki insan həyatında, eləcə də makro və mikro aləmlərdə də riyazi qanunauyğunluqlar pozularsa, yaşam ola bilməz. Belə olan halda tək bir rəssamın bir əsərindəki qanunauyğunluqların nə qədər böyük elmi mahiyyət daşıdığı məlum olur. Bu əsərdə həndəsi simvolikaya əsaslanan rəssam, xüsusi olaraq insanların diqqətini həm perspektiv və həm də bədii formalara cəlb edə bilir. Yəni təsvirdə qara, ağ, yaxud rəngli fonda ağ ləkələrin təsviri, Qarabağ kimi bir bölgənin mükəmməl milli mədəni dəyərlərini həm görünən və həm də dərk olunan formada verməsi böyük maraq doğurur. Sanki 1891-1942-ci illərdə yaşayıb yaradan bir rəssam bütün bunları öncədən görə bilirdi. Belə olmasaydı bu qədər möhtəşəmliyi bir kompozisiyaya sığışdırmaq mümkün olmazdı.

Araşdırmanı riyazi –məntiqi olaraq digər dərk olunan tərəfdən davam etdirək (Melikova, 2015). Belə ki, Knit bu mükəmməl əsərində, asimmetriya- simmetriya, tarazlıq, kimi eyni motiv əsasında hər tərəfə yerləşdirmə, mütləq və nisbi simmetriya kimi metodlarından da istifadə edə bilmişdir. Rəssam öz dövründə bu metodlardan müxtəlif səpgili əsərlərində, eləcə də miniatürlərdə və plakatlarda da istifadə edərək möhtəşəmlik yarada bilmişdir.

Araşdırılan əsərindəki təsvir, kütləvi xarakter daşdığından, nisbi simmetriya əsasında eyni detalların qoyulması ilə deyil, kütlənin tarazlığını düzənləməklə əldə olunmuşdur. Mütənasiblik, paylaşım anlamını da rəssam əsərdə mükəmməl verə bilir. Əsərdə məntiqi-etnoqrafik yanaşma əsasında rəssam, mütənasiblik qaydasını xüsusi məharətlə verir. Sənətkar həm də bizi əhatə edən aləmin tamlığı, coxölçülülük və fəzaviliyini də təsvir edir ki, bu da insan şüurunun daima dinamikada olduğundan xəbər verir (Yusifova, 2010:205). Belə olan halda elm və incəsənət vəhdətdə mənimsənilərsə, bu

vəhdəti əyani şəkildə əks etdirən qrafiki təsvirlər, perspektiv qurmalar, model-maket təzahür formalarının tamlığı təmin edilmiş olur. Araşdırma əsasında, əsərdəki bəzi kompozisiya quruluşuna yeni bir istiqamət kimi fərqli formada, perspektiv qurmalar və çoxölçülü təfəkkürün formalaşması problemi dəəhatə olundu. Sənət əsərlərinin araşdırarkən, tədqiqatçı hər hansı bir əsərin mahiyyəti ilə məzmunu arasındakı əlaqəyə əsaslanaraq, sənətkarların perspektiv qaydalardan necə istifadə etdiklərini nəzərə almalıdır. Perspektivanın özünə məxsus qurulma qaydaları vardır. Əgər bu qaydalara bütövlüklə əməl edilərsə, onda təsvirlər insan gözüne olduğu kimi görünər. Perspektiv qaydaları özündə göstərə bilən kompozisiyalar ümumi harmoniya qanunlarına, simmetriya və həndəsi mütənasiblik prinsiplərinə əsaslanır (Çağlarca, 2018). Eyni zamanda belə kompozisiyalardakı elementlərin düzgün qurulması, mütənasiblik sistemlərinin həndəsi olaraq əmələ gətirdikləri qəfəsin dəqiq qurulmasına əsaslanır. Bu zaman işlənən səthin tam doldurulması, kompozisiyada simmetriya və digər riyazi-həndəsi prinsip və qanunlar nəzərə alınır. Bütün bu deyilənləri Knit bir kompozisiyada cəmləşdirə bilmişdir.

Beləliklə, rəssam L.F.Knitin “Yaylaqdan dönüş. Qarabağ” əsərinin həm də bu yüksək səviyyəli riyazi-məntiqi qaydalar əsasında qurulmasından başqa, hazırkı vəziyyətdə Qarabağ incəsənətinə, mədəniyyətinə verə biləcəyi töhfələr xüsusi önəm kəsb edir.

Nəticə

Qədim yunan fəlsəfəsində Platon və Aristotelə görə insan başqalarından fəza təfəkkürünün genişliyinə görə fərqlənir və bunun əsas xüsusiyyəti İlahi başlanğıcın əlaməti kimi qiymətləndirilir. Platona görə insan dərk olunanların əsasında dayananları dərk etməklə ideyalar aləminə yaxınlaşa bilir ki, bu da təfəkkürlə əldə olunur. Bədii yaradıcılıqla məşğul olan insan, öz estetik hisslərini, yaşantılarını realizasiya edir və bu missiya əsas əməli fəaliyyətin strukturuna daxil olur. Yəni gözəl bir sənət əsəri həm də maddi-mənəvi təsir gücünə malik olur. İnsanın yaratdığı özünə doğmadır. Çünki, onun ideyasının daşıyıcısıdır. Belə dəyərli ideya daşıyıcısı olan rənglərin mənasını və insan psixologiyasına təsirini çox gözəl anlayan rəssam Knit Qarabağın adət-ənənəsinə, milli

mədəniyyətinə həsr olunmuş bu əsərində demək olar ki, bütün rənglərdən və rəng çalarlarından istifadə etmişdir. Əsərə baxan hər kəs fəallıq və dinamizm rəngi kimi qırmızı rəngdən-məsumluq və həqiqət rəmzi kimi, mavi rəngdən istifadə etməklə məsumluk, sülhsevərlik, sakitlik və firavanlıqğı duya bilir. Hətta rəssam, at belində əlində qamçı tutmuş səlahiyyətli şəxsin timsalında boz fəng çalarları ilə onun hirs və lovğalıq rəngini verə bilmişdir. Əsərdə bu rəngdən istifadə şüuraltı daha çox düşündürücü verilmişdir. Belə ki, zalım nəzarətcilərin təsiri altında uzun yol qət etmiş yorğun halda olan insanların durum vəziyyətləri əsasən yorğunluq rəngi kimi verilir. Ümumiyyətlə yoğqunluqlarına və çəkdikləri əziyyətlərə baxmayaraq qadınların ailələrinə, uşaqlarına olan məhəbbətləri, dağlar, dərələr, uzaqlaşdırılmış yolların həm də həyat yolları kimi verilməsində əsasən rəssam qarışıq rənglərdən istifadə edərək gözəl bir tarixi əsər yarada bilmişdir.

Dekorativ –tətbiqi sənətdə və eləcə də təsviri sənətdə riyazi-məntiqi-bədii inteqrasiya böyük bir mövzudur. Bütün inteqrasiya elementlərini təbii ki, nəinki bir məqaləyə, hətta onlarla monoqrafiyalara sığışdırmaq mümkün deyildir. Elə bu baxımdan bir başlanğıc kimi bu məqalədə mükəmməlliyi ilə tarixdə iz qoymuş L.F.Knit unikal əsərləri içərisindən biri olan “Yaylaqdan dönüş. Qarabağ”əsərini ilk əvvəl gözəllik ölçülərinin riyazi –bədii həlli inteqrasiyası baxımından araşdırma bildik. Düşünürəm ki, belə əhatəli araşdırma təsviri sənət əsərləri üçün ilk dəfədir.

Edəbiyyat.

Elio, C. (2003). Brancaforte: Visions of Persia : mapping the travels of Adam Olearius. [Harvard University Press](#), Cambridge, Mass.

Aslanli, Araz. (2009). Garabağ problemi: tarixi, mahiyyəti, həll prosesi. My Media Çap, Bakı.

[Benezit, E. ve Benezit, E. Ch. \(2006\). Benezit Dictionary of Artists. \(Editör E. H. Zeigerverve J. Busse\)](#) Grund Yayıncılık, Paris.

Eliyev, Z. (2020). Garabağın memarlıq abideleri rəssamların əsərlərində. 525-ci qəzet. Bakı.

Helilzade, F. (2009). Müsahibə. Bakı 5 iyun 2009. səh.7.

Kaşğari, Mamhmd (2006). "Divanü Lüğat-it-Türk". Dörd cildde. IV cild, Bakı, "Ozan", 512 səh.

Önen, L. (2021). Karabağ halıları Azərbaycanlı və Avropalı sənətcilərin əsərlərində. Conference Full Text Book – I, KARABAGH International Congress of Modern Studies in Social and Human Sciences (June 17-19, 2021).

Rashidad-din, Fazlullakh. (1957). Dzhami at-Tavarikh. Perevod s Persidskogo yazıka A.K.Arendsa. t. 3. Baku.

Yusifova, N. (2010). Fəza təfəkkürü və incəsənət. Monoqrafiya ,Bakı.

Çağlarca, S. (2018). Perspektif rəsim və gölgə çizimi. İnkılab Kitapevi.

Wikipedia, (t.y.). İbrahim xan Əfşar, Erişim adresi: [İbrahim xan Əfşar — Vikipediya \(wikipedia.org\)](#)

Melikova, A. (2015). Riyaziyyat dərslərində inteqrasiya. Riyaziyyat Portalı, Erişim adresi: [Riyaziyyat dərslərində inteqrasiya imkanları ~ Riyaziyyat Portalı - Riyaziyyatçıların tələməkanı ! \(riyaziyyatportali.blogspot.com\)](#)

Azertac, (2020). Elmlərarası integrasiyaya dair konsepsiya: fəza təfəkkürü və incəsənət. Erişim adresi : [Elmlərarası integrasiyaya dair konsepsiya: fəza təfəkkürü və incəsənət - AZƏRTAC – Azərbaycan Dövlət İnformasiya Agentliyi \(azertag.az\)](https://azertag.az/azertac/Elmleraras-integrasiyaya-dair-konsepsiya-feza-tefakkuru-ve-incesenat-2020-01-01)

Yıl/Year:2, Sayı/Issue: 3, Aralık/December, 2021, s. 103-125

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayın Geliş Tarihi:13-11-2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

Yayınlanma Tarihi:31-12-2021

ISSN: 2757-6000

Dr. Öğr. Üyesi Elvan Tekin

Fırat Üniversitesi İletişim Fakóltesi
elvankanmaz@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6608-6156

ANİMASYON FİLMLERDE MEKÂN VE TASARIMIN “RUHU” ÜZERİNE

Özet

Mekân canlıların yalnızca içinde barındıkları bir alan olmamıştır hiçbir zaman. Canlıları dış etkenlerden saklamış, korumuş ve içinde yaşayanların, dışarıdan gelen saldırılardan sağ çıkmasını sağlamıştır. Mekânın koruma ve saklama güdüsünün ötesinde yaşayanlara yuva olması, bu kavram içinde ailelerin kurulmasına izin vermesi mekâna kutsallık atfetmiştir. Gizlenmenin, içine almanın ve sığınmanın kutsallığı “mekân” kavramıyla ete kemiğe bürünmüştür. Elbette ki bu kavramın ele alınış biçimi mekânın nasıl tasarlanacağı fikrini de beraberinde getirmiştir. Mekânın tasarımı, işlevselliğı doğrultusunda gerçekleştirilmiş ve dinsel ritüelle, kültürel dokuyla, içinde bulunulan coğrafyayla ve zamanın getirdiğı teknolojiyle yoğrulduğı görölmüştür. Animasyonlarda yer alan mekân tasarımına dair algılamalar, izleyiciye gerçeklik duygusunu geçirmekte ve tasarım – mekân – zaman arasında güçlü bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Bu çalışmayla birlikte; El Dorado Yolu, Herkül ve Mısır Prensi animasyonları mekân ve tarihi gerçeklik açısından karşılaştırılmış olup, mekânın tarihi gerçeklerle uygunluğı tespit edilmeye çalışılmıştır. Filmin konusuna, zamanın uygunluğına, karakterlerle iç içe geçişine ve mekânda yer alan görsel aktarımların, dokusal değerlerin gerçek ile olan bağlantısı gösterilmeye çalışılmıştır. Mekânda kullanılan öğelerin, detayların tasarım bütünlüğü açısından ele alınmış olması bu tarz animasyonları daha iyi değerlendirmemizi sağlamakta, izleyicide yarattığı gerçeklikle izleyicinin hikâye içerisine dahil olmasını kolaylaştırmaktadır. Çalışmanın, animasyon ve tasarım alanlarında yer alan profesyoneller ve öğrenciler için faydalı olması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Tasarım, gerçeklik, mekânın uygunluğı, anime, animasyon

ON THE "SPIRIT" OF SPACE AND DESIGN IN ANIMATION MOVIES

Abstract

Space has never been just a place where living things take shelter in. It has hidden and protected living things from foreign factors, and ensured that those living inside survived the attacks coming from outside. Beyond the instinct of protection and preservation, the fact that space is a home for the living things and allowing them to start a family within this concept, has sanctified it. The sanctity of hiding, embracing and taking shelter was shaped in flesh and bones with the concept of "space". Of course, the way this concept is addressed has brought about the idea of how the space would be designed. The design of the space was realized in line with its functionality and it was witnessed that this design was kneaded with religious ritual, cultural texture, the present geography and the technology of the time. The perceptions of the space design featured in the animations convey the sense of reality to the viewer and allow for a strong connection between design, space and time. Within the scope of this study, animations such as El Dorado Road, Hercules and Egyptian Prince were compared in terms of space and historical reality, and it was attempted to determine the compatibility of the space with historical facts. The subject of the movies was evaluated with regards to the compatibility of the characters and the time. The visual textures featured in the space were compared with the period and its own characteristic structure and narrated in this study. The fact that the elements used in the space and the details are addressed in terms of design integrity enables us to better evaluate such animations, and facilitates the inclusion of the viewers in the story thanks to the reality effect induced on them. The study is aimed to be helpful for the professionals and students involved in the fields of animation and design.

Keywords: Space, Design, reality, compatibility of space, anime, animation

Giriş

Canlılar için mekân her zaman anlamlı bir yapı olarak var olmuştur. Canlının kendini koruması, barınması ve hayatta kalmasının temel unsuru olarak görülebilir. İnsanların mekanla olan etkileşimi ise primatların yüksek ağaç dallarını kendilerine yuva edinmelerine kadar uzanmaktadır. Ancak ağaç dallarının yerini daha korunaklı mağaraların mekân olarak kabul edilmesine bırakmıştır. Mağaranın saklayan ve koruyan yapısının erken dönem insanların ev kavramına, yuva fikrine ısınmalarını sağlamış, mağaralara büyüsel anlamlar yüklenmiştir. Mağaranın duvarlarını büyüsel anlamlar yüklenen imajlarla donatmışlar ve çizilen her bir figürün ruhuna sahip olacaklarına inanmışlardır. Zaman içerisinde mekânın şekli ve işlevi değişse de fiziksel ve zihinsel anlamda her zaman için ihtiyaç duyulan bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. “Kendine ait bir yer kavramı olarak mekânı kişinin varoluş deneyiminin bir parçası olarak ele almak mümkündür” (Sarıberberoğlu, 2019:28). Mekân fikri, böylece var olmanın temel koşulu olarak kabul edilebilir.

Mekân, yalnızca içinde konaklanan alan değildir. Kimi zaman bir ev, kimi zaman da gizli bir sığınaktır. İnsanların ihtiyacına ve bakış açısına göre şekillenen bir olgu olması dolayısıyla tasarımının görsel olarak nasıl olacağı, nasıl olması gerektiği sorunu gündeme getirmiştir. Dostla, düşmanla, yabancıla, kısacası karşıdakiyle görsel anlamda iletişim kuracak bir biçimde tasarlanabilmiş, kendine has bir “ruh” yaratmıştır. Bu yüzden mekânın üstü kapalı bir alandan çok daha fazlası olduğunu iyi kavramak gerekmektedir.

Sinemanın “Mekânı”

Görsel iletişimin kucakladığı her alanda mekân unsurunun nasıl görüneceği fikri ciddi tartışma noktasını oluşturmuştur. Mekânın görsel-işitsel bir platform olan sinemada gerçek hayatta olandan çok daha bağımsız ve özgür bir yapıyla oluşturulduğu aşikardır. Sinemada geçen hikâyenin olay örgüsüyle mekânın etkileşimi insan unsurunun da dahil olmasıyla birbiriyle iç içe geçen bir platforma evrilmektedir. Mekanların tasarlanması ve hikâye dahilinde izleyiciye sunulmasıyla, izleyicide içinde bulunulan gerçeklikten uzaklaştırmayı ve sinemada yaratılan gerçekliğe kanalize olmayı beraberinde getirmektedir. Karşılaşılan gerçeklik, artık var olan gerçekliğin yerini almış, kendi sunumunu yeni bir zaman diliminde yeni bir anlatım diliyle ifade etmeye başlamıştır. Sunumu yapılan gerçeklik, o hikâyenin kurgulandığı zaman dilimine ve belki de hiç var olmayan bir zamana gönderme yapar. Ancak izleyiciler olarak bizlerin o gerçeği kabul etmesi, mekân aktarımının başarısıyla doğru orantılıdır. Burada bahsedilen durum fiziksel gerçekliğin ötesinde tamamen zihinsel bir süreçten doğan alanın doğru biçimde görsel ve işitsel aktarılmasında yatmasıdır. Sinemayla birlikte algılanan mekân kendi boyutunu, işlevini, insana özgü duygulara karşılık gelecek şekilde duygusal olmasının yanı sıra metafizik veya içinde bulunulan gerçeğin dışında bir görünümle ortaya koyar. Konunun sınırlılığı kapsamında bakılacak olursa, animasyon film sektöründe ise gerçeğin veya algılatılmak istenen gerçeğin ortaya konulmasını sağlayan belirli enstrümanlar göze çarpmaktadır. Bunlardan en belirgin olanı ise mekânın film ve karakterler arasında kurduğu bağlantıyı en etkileyici şekilde aktarmasıdır. Filmin yapım sürecinde karakterlerin hikâyeye uygun bir biçimde tasarlanması, hangi mekânda hangi amaçla yer alacağı ve mekanla bütünleşerek izleyiciye aktarmak istediği duyguyla ilgilidir. Ancak bunu yaparken belirli unsurların yaratılmak istenen algı üzerindeki etkisi önemlidir. Mekânın hangi öğeleri barındıracağı, hangi zaman diliminde geçeceği ve karakterin içinde bulunduğu duygusal ve duygusal edimlerini ne şekilde destekleneceği, yaratılan hikâye düzleminin izleyici tarafından kabul edilmesini ve içselleştirmesini kolaylaştırmaktadır.

Bu yüzden mekân, görsel iletişim alanı için oldukça önemlidir. Tasarımcı mekânı ustalıklı ve sağlam bir alt yapıya dayandırarak tasarlırsa gerçeklik algısını o an için bozabilir, “izleyeni” şoka uğratabilir. Günümüz dünyasının getirdiği gündelik kaygılardan kaçmak isteyen insan, farklı mekân arayışını fantastik kurgusal bir mekânda bulabilir ve hayatını dışarıdan izleyebilir. Böylelikle, görsel iletişim platformunun mekân ile sıkı sıkıya bir ilişkisi olduğunu söylemek gerekir.

Araştırma kapsamında belirlenen yapımların mekanlara atfedilen kültürel kodlar açıdan incelenmesi önemlidir. Hikâyenin kültürel dokulara teması, tarihsel dönemlere uygunluğu, dinsel ve mitolojik uygulamaları barındırması açısından ele alınmıştır. Animasyon filmlerde mekânın, anlatılmak istenen hikâyeye uygunluğunun tespiti önemlidir.

Animasyon Filmlerde Mekânın “İzlenmesi”

Animasyon yapımlarında yer alan başarılı mekanlar, izleyici ile kurgu arasında köprü kurmakta ve atmosferi izleyiciye yaşatmaktadır. Filmlerin konusu, karakterleri, müzik ve ses efektlerinin oluşturulması kadar mekân tasarımlarının nasıl kurgulandığı da oldukça önemlidir. Bir önceki başlıkta değinildiği gibi mekân kavramı yalnızca içinde bulunulan değil, “anlık” olandır aynı zamanda. Kimi zaman anlık bir bakışla görür ve algılarız, kimi zaman da tüm detaylarına kadar irdeleme zamanımız olur. Bu açıdan düşünüldüğünde araştırmaya konu olan animasyon filmler, döneme ve kültüre ait kodları içeren yapımlardan seçilmiş ve kültürel açıdan sahnede yer alan unsurların gerçek zamandaki karşılıklarına değinilmiştir.

El Dorado Yolu (2000)

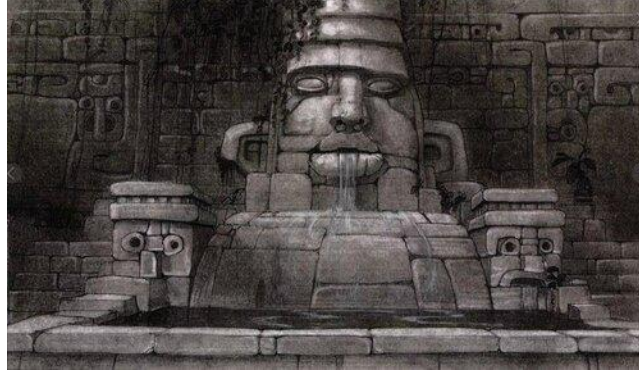
Dream Works Animation tarafından hazırlanan ve 2000 yılında gösterime giren cell animasyon tekniğiyle oluşturulan animasyon filmidir. Hikâye; iki hırsızın ellerine geçen bir harita sayesinde Maya uygarlığına kadar uzanıp oradaki altın şehir El Dorado’yu bulmak istemelerini ve şans eseri El Dorado’ya ulaşp, halk tarafından tanrı sanılmalarını konu edinmektedir. Filmin konusunun geçtiği yer Maya uygarlığının tam ortasıdır. Bundan dolayı mekân kurguları ve sahnelere ait detaylar, günümüze kadar gelen kalıntı ve yazılardan anlaşıldığı kadarıyla oluşturulan kültürel kodlardan meydana gelmektedir. Ayrıca belirtmek gerekir ki filmin çıkış noktasını El Dorado hakkında ortaya atılan bir efsane oluşturmaktadır. Willie Drye’in National Geographic’te (07.11.2021), aktardığına göre; 16. ve 17. Yüzyıllarda Avrupalılar, Yeni Dünya’da bir yerlerde El Dorado olarak bilinen muazzam zenginlikte bir yer olduğuna inandıklarını hatta Jim Griffith adlı toplumbilimcinin, bir süre sonra El Dorado ifadesinin bir yer değil, bir yerlerde anlatılmamış zenginlik anlamına geldiğini söylemiş ve Drye yazısında bu şekilde aktarmıştır (Drye, t.y.).



Resim 1: El Dorado’yu temsil eden altından figürler.

Kaynak: <https://www.nationalgeographic.com/history/article/el-dorado>.

El Dorado’nun kökenlerine inildiğinde Güney Amerika’nın kadim kültürü karşımıza çıkmaktadır. İspanyol kaşifler 16. Yüzyılda Güney Amerika’ya ulaştıklarında And dağlarında yaşayan bir kabile hakkında bazı söylentilere şahit olmuşlardır. Söylentiye göre yeni bir kabile şefi başa geldiğinde Guatavita Gölü’nde bir tören yapıldığını ve bu şefin tüm bedeninin altın tozuyla kaplandığını, suda yaşayan tanrıları için de altın ve mücevherleri göle attıkları ifade edilmiştir. Aslında yaldızlı anlamına gelen bu El Dorado ifadesi zamanla zenginliğin ve bolluğun ifadesine dönüşmüştür.



Resim 2: Küçük bir havuzun merkezine yerleştirilen heykel.

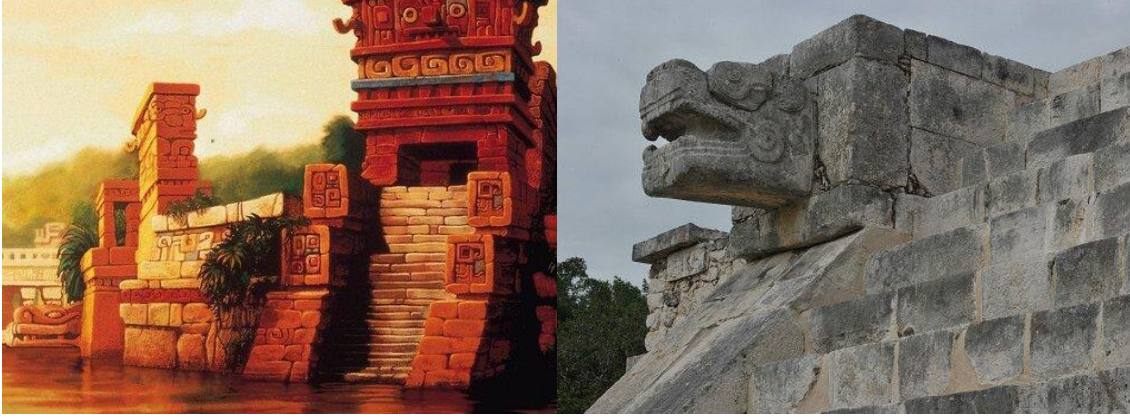
15. Yüzyılın sonlarına doğru El Dorado başka bir kabile tarafından ele geçirildiğinde tamamen sona ermiştir. Ancak sona erse bile kıtanın kuzey kısmında Avrupalılar ve İspanyollar çok fazla değerli eşya ve altın bulmuşlar ki bu bölgede alanın çok kıymetli eşyaları ve zenginliği içinde barındırdığını (bkz. Resim 1) düşünmeye başlamışlardır (Drye, t.y.) Film de tam bu noktada başlamakta ve El Dorado zenginliğini ifade edecek şekilde gösterişli yapılardan oluşmaktadır. Araştırma kapsamında bazı mekanlar seçilmiş ve gerçek alanlarla karşılaştırması yapılmıştır. Aşağıda yer alan görseller incelendiğinde benzerlikler ve “aynılık” durumu daha iyi anlaşılacaktır.



Resim 3: Yüksek rölyef olarak tapınak yüzeyine oyulmuş maya heykeli.

Kaynak: <https://www.turna.com/blog/en-guzel-10-antik-maya-tapinagi>

Filmin içerisinde yer alan sahneler, Maya kalıntılarından günümüze gelen örneklerden referans alınarak oluşturulmuştur. Resim 2’de görüleceği üzere havuzun hemen yanı başına tasarlanan yüksek rölyef heykel, filmde havuz dekoru olarak kullanılmış bile olsa, günümüzde Belize’nin kuzeyinde olan Lamanai şehrinden bir kalıntıdır (Resim 3). Burada yer alan kalıntılardan en önemlisi 44 metre yüksekliğinde yer alan bir tapınaktır. Bu rölyef de tapınağın bir yüzünde yer almaktadır (Turna, 2019).



Resim 4: Solda efsanevi El Dorado Kentinin görüntüsü ve sağda Chichen Itza’daki tapınakta yer alan hayvan figürü.

Kaynak: <https://cupraa.wordpress.com/2016/04/28/2000-yillik-maya-medeniyeti-nasil-yikildi/>

El Dorado Yolu’nda yer alan şehir görüntüsünde kullanılan dokular ve kültürel tema bilindik bir Maya şehir imajı çizmektedir. Resim 4’te görülen aslan başı figürü, yüksek Maya kültürünün en iyi örneklerinin görüldüğü Cichén Itzá’da yer almaktadır. Cichén Itzá, 15 Mart 1842 yılında Stephens ve Catherwood isimli araştırmacılar tarafından bulunmuş, bölgenin kalıntılarının, kale olarak da bilinen Kukulcan’ın yaklaşık olarak 30 metre yüksekliğindeki basamaklı piramidinin bir ova üzerinde yükseldiğini görmüşlerdir. Aslında Cichén, nehirlerin olmadığı bir bölgede kutsal su kaynağı olan yakındaki bir su obruğuna gönderme yapacak şekilde “kuyu ağzı” anlamında kullanılmaktadır. Şehrin 500 yılı civarında kurulduğuna ve bu piramidin de inşa eden Itzá tarafından istila edildiğine inanılmıştır. Bu piramidin önünde bazı hayvan figürleri, yani ağzı sonuna kadar açılmış olarak konumlanan bir timsah figürü de yer almakta ve araştırmacılar bu yapının özellikle astronominin gelişmesine katkıda bulunacak nitelikte araştırmalara temel oluşturduğunu ifade etmişlerdir. Piramit, yılın her bir gününe denk gelecek sayıda oluşturulmuş tam tamına 365 tane basamağa sahiptir ve ilkbahar-sonbahar ekinokslarında da tabanda bulunan heykellerle günbatımının birleştiği görülmektedir (Bueno, 2018).



Resim 5: “Glifos Maias” Maya hiyeroglifleri

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Maya_yazısı#/media/Dosya:Palenque_glyphs.jpg

Resim 5’te görülen “Glifos Maias” adı verilen Maya yazı sistemine ait kabartma şeklindeki hiyeroglifler, Maya uygarlığının yaygın şekilde yazıyı kullandığını göstermektedir. Filmin sahnelerinde bolca hiyeroglife rastlamak mümkündür.



Resim 6: Solda efsanevi “El Dorado” şehrinin görüntüsü ve sağda Tikal Şehri

Kaynak: <https://adventureguatemala.com/tour/tikal-mayan-ruins-one-day>

Resim 5’teki sahne, filmin genel hikayesine uygun olarak zengin bir kent imajı yansıtacak biçimde tasarlanmıştır. Gerçeğe bir hayli yakın olan bu sahnenin kendine referans aldığı alan ise Tikal şehir kalıntılarıdır. Burası Guatemala’da bir yağmur ormanında bulunmakta ve Kolomb dönemi öncesinde özellikle Maya kültür ve uygarlığının en önemli kent merkezlerinden biri olduğu araştırmacılar tarafından düşünülmektedir. “İlk Mayalar, yaklaşık 3.000 yıl önce güneybatı Meksika ve Guatemala’nın yoğun yağmur ormanlarına yerleşmeye başladı. Yaklaşık 1400 yıl boyunca, bölgede Tikal ve Palenque gibi yerleşimler ortaya çıktı ve büyük, canlı şehir devletlerine yayıldı” (Drye, t.y.) şeklinde ifade edilmiştir.



Resim 7: El Dorado Tapınak mimarisi ve Maya mimarisi.

Kaynak: <https://www.roadaffair.com/visiting-chichen-itza-guide/>

Resim 7’de yer alan mekân illüstrasyonu Maya şehri Cichén’de görülen taş rölyeflerle kaplı bir tapınağın yapısından referans alınarak tasarlanmıştır. Gerçek görünümle, tasarımın aynı düzlemde oluşturulduğu ve animasyon filmin gerçekten kopuk olmadığı görülmektedir.



Resim 8: Maskeler Sarayı.

Kaynak: <https://www.nationalgeographic.com/history/history-magazine/article/history-maya-archaeology-stephens-catherwood>

Resim 7’de yer alan kabartmalar Maskeler Sarayı’nın farklı bir tezahürüdür. Puuc olarak bilinen Maya mimarisinin en iyi örneğini yansıtan Maskeler Sarayı’nın (Resim 8) Maya yağmur tanrısı Chac’i temsil ettiğine inanılmaktadır (Bueno, 2018).

Herkül (1997)

Walt Disney Stüdyoları tarafından 1997 yılında yapımı gerçekleştirilen “Herkül”, cell animasyon tekniğiyle oluşturulmuştur. Konusunu klasik Yunan mitolojisinden alan yapım, oldukça eğlenceli bir kurguyla hem çocuklara hem de yetişkinlere hitap eden bir animasyon sinema filmidir (IMBD, t.y.). Hikayesi; Herkül, Tanrıların Kralı Zeus’un

oğludur ve Tanrılar dağı Olympos'ta babası ve diğer tanrı-tanrıçalarla yaşamaktadır. Ancak günün birinde kıskanç amcası yeraltı tanrısı Hades tarafından kaçırılmıştır. Amacı Zeus'un varisini ortadan kaldırmak ve Zeus'un yerine geçmektir. Ancak Herkül her ne kadar ölümlülerin dünyasında büyüse de kendi tanrısal özelliklerinin ve fiziksel kuvvetinin farkındadır. Çiftçi bir aile tarafından büyütülen Herkül günün birinde kendi öz benliğini bulmak için yola çıkar ve keçi adam olan Phil'den onu hazırlamasını ve kahraman yapmasını ister. Herkül kahraman sıfatını kazanmak için bir dizi eğitimlerden geçer, ancak tam istediği gibi başarılı olamaz ve bu sırada aşık olacağı Meg ile tanışır. Aslında film, bir dizi kahramanlık ve yol hikayesini anlatmaktadır (Sinemalar, 2021). Filmin ana karakteri Herkül, diğer bilinen adıyla Herakles'in mitolojik olarak dayandığı hikâyeye göre; Tanrılar kralı Zeus, *“sayısız kederlerle, acılarla inleyen, ızdırap çeken, bahtsız insanlara acıyan Zeus, bir gün kendi kendine düşündü ve şöyle söylendi: ‘insanların ve dolayısıyla tanrıların rahat etmeleri, ızdıraplardan kurtulmaları için eşsiz bir kahraman yaratmalıyım; bu kahraman, insanları bütün tehlikelerden, kederlerden uzaklaştırmalı, onları selamete erıştirmeli, kuvveti ve fazileti ile dünyayı kötülüklerden temizlemelidir’”* (Can, 2020:44). Böyle bir düşünceyle birlikte Zeus Thebai şehrine karanlık bir gecede gelip, Alkmene isimli güzel bir kraliçeyle birlikte olmuş ve Herakles dünyaya gelmiştir (Resim 9).



Resim 9: Herakles ya da Herkül

Kaynak: Can, Ş. (2020). *Klasik Yunan Mitolojisi*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Herkül'de aktarılan salt bir mitolojik anlatı değildir. Günümüze dair eğlenceli diyaloglar ve insan ilişkileri tanrısal karakterlerle yansıtılmış olup, müzikal bir düzlemde sunulmuştur. Yunan mitolojisinde adı geçen Olympos dağı göksel bir mekânda saflık ve akan ırmaklarla resmedilmiştir. Olympos'un rengi ve dokusu adeta cennet görünümündedir. Pembe ve mavi bulutlar, akan ırmaklar, yumuşak, huzurlu ve rahatlatıcı bir yapı çizmektedir. Bulutlar üzerine yerleştirilen kent görüntüsünde klasik Yunan tarzı sütunları olduğu görülmektedir (Arezzolo, 2021).

Filmin yapımcıları, bu mitolojik hikâyeyi kurgularken yalnızca anlatılardan yola çıkmamış, aynı zamanda antikiteye dair mekanları hikâye kurgusu içerisinde harmanlayarak kullanmıştır. Hikâyede görülen mekanlar gerçekte var olan tarihi dokuların yansımasıdır. Bundan dolayı gerçek antikitenin estetik ve güzelliği tüm ihtişamıyla filmde boy göstermiştir.

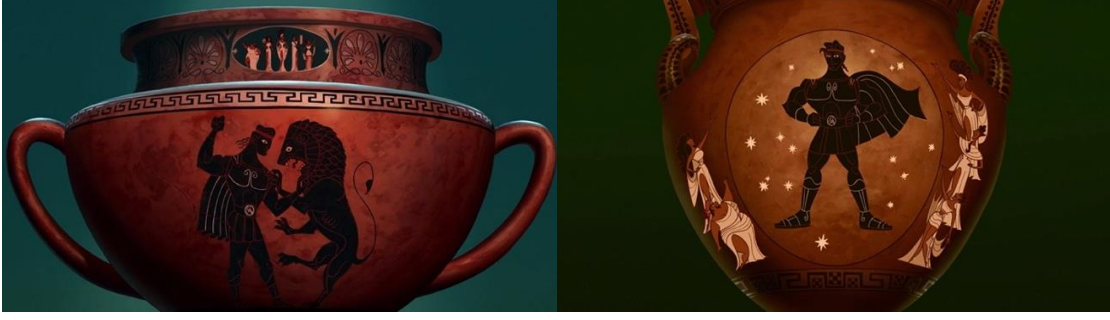


Resim 10: Olympos Dağı.



Resim 11: Olympos’un kapıları.

Yunan mitolojisinde tanrılar panteonunun olduğu kabul edilen Olympos dağında (Resim 10) on iki tanrı yaşamakta ve dünyayı yönetmektedirler. “*Mitolojilerdeki kişiler, doğaüstü varlıklardır ve temsil ettikleri nitelikleri ile tanınırlar*” (Aslıtürk ve Küçüküney, 2016:265). Filmde bu tanımlamaya uygun şekilde tanrılar bu panteon içerisinde konumlanır ve Olympos dağında yaşarlar. Resim 11’de görülen kapılar ve sağında-solunda yer alan sütunlar klasik Yunan mimarisinin en yaygın sütunlarınsan olan “ion tarzı sütun”lardır.



Resim 12: Vazo üzerine yapılan Herkül boyamaları.

Araştırmanın mekân incelemeleri dahilinde düşünülecek olursa yalnızca mitolojik açıdan tarif edilen tanımı yapılan mekân tasarımlarını değil, aynı zamanda döneme ait vazo ve küplerin üzerine resmedilen görsellerin de mekân olarak kullanıldığı görülmektedir.



Resim 13: Antik Yunan dönemine ait kulplu vazolar.

Kaynak: <https://okuryazarim.com/wp-content/uploads/2020/04/Yunan-Sanati-Kap-Formlari-2.jpg>

Gerek vazoların şekli gerek üzerindeki boyamaların üslubu Resim 13’de yer alan Antik dönem vazo buluntularıyla örtüşmektedir. Siyah zemin üzerine sepya tonlarda veya tam tersi olarak renklendirilen yapılarda, siyah renkli stilize edilmiş kadın ve erkek formları yer almaktadır. Filmde kullanılan yapı gerçek objelerden referans olarak oluşturulmuştur. Resim 14’de uzaktan görünen beyaz gövdeli büyük yapı bir stoa ve agoradır. Agora, toplumsal hayatın yoğun şekilde yaşandığı içerisinde Pazar yerlerinin olduğu ve halkın toplandığı kent meydanlarına verilen addır. Stoa ise; “Antik Yunan mimarisinde bir sokak ya da agoranın yanında yer alan üstü kapalı, sütunlu galerilere verilen ad” (Türkçebilgi, t.y.).



Resim 14: Herkül’ün yaşadığı yerin genel görüntüsü yer almaktadır.



Resim 15: Agora ve stoa yapısını gösteren 3B tasarım.

Kaynak:

https://opatours.com/media/main/tour_images/greece_athens_agora_virtual_reality_included_in_special_tours_opa_tours_w7VQ58b.jpg

Resim 16’da görülen Matte boyaması, filmin en görkemli sahnelerinden birine aittir. Sahnede sütunlar, tavan işlemleri ve duvarda yer alan ceylan, geyik resimlemeleri bulunmaktadır. Bu sahne de gerçeğin bir yansıması güzel bir kopyasıdır. Girit Adası’nda tarih sahnesine çıkan Minos Uygarlığı pek çok estetik ve kompleks yapıyı sanat tarihine kazandırmıştır. Bunlardan en bilineni ise Knossos Sarayı’dır (Resim 17). “*VI. Bin yıldan itibaren Girit, kökenini pek bilmediğimiz bir halk tarafından işgal edilmiştir. M.Ö. 2000’lere doğru burada gönençli, parlak bir uygarlık gelişir; ince bir lükse sahip, görkemli ve berkitilmeleri gerekmemiş saray yıkıntıları buna tanıktır. Saraylardaki zengin süslemeler pek özgür anlatımlı olup yaşam sevinci ile doludur. M.Ö. 1700’lere doğru Knossos bir güç merkezi olur*” (Estin ve Laporte, 2002:22).



Resim 16: Knososs Saray kalıntıları.

Kaynak: <https://i.sozcu.com.tr/wp-content/uploads/2017/08/k6-1.jpg>



Resim 17: Knososs Saray'ının taht odası.

Kaynak: [https://www.thoughtco.com/thmb/WwYXoB04fTYThH-94acvrRmTNj4=/3863x2173/smart/filters:no_upscale\(\)/throne-room-palace-of-knososs-crete-greece-185757408-5763ee8b3df78c98dc2de899.jpg](https://www.thoughtco.com/thmb/WwYXoB04fTYThH-94acvrRmTNj4=/3863x2173/smart/filters:no_upscale()/throne-room-palace-of-knososs-crete-greece-185757408-5763ee8b3df78c98dc2de899.jpg)



Resim 18: Knossos Sarayı’nın modellemesi olan mat tasarımı.

Knossos Sarayı’nın dış hatlarından günümüze gelen kalıntılardan biri de Resim 16’de görülen bu kırmızı sütunlu yapıdır. Duvarın iç kısmında duvar resimlemesi bulunmaktadır. Duvar resimlemelerinde özellikle zarif kadın ve erkek figürler bulunmakta ve resimlemelerin konusunu da eğlence, spor ve müzik gibi etkinlikler oluşturmaktadır. Resim 17’de Taht odasından bir görüntü yer almaktadır. Alışılanın aksine taht odası gösteriştten uzak bir sadelikle tasarlanmıştır. Herkül’de yer alan saray iç mekânı Knossos Sarayı’nın iç mekân tasarımının filme aktarılmasıyla gerçek alandan kopmadan, o atmosfere uygun şekilde filmin kurgulanmasını sağlamıştır (Resim 18).



Resim 19: Herkül’ün anne babasıyla konuştuğu sahnenin fonunda yer alan çiçek bezemeleri ve sağ taraftaki Knossos Saray bezemeleri.

Kaynak:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/86/Spring_fresco_from_Akrotiri,_NAMA_BE_1974.29,_191198.jpg/1280px-Spring_fresco_from_Akrotiri,_NAMA_BE_1974.29,_191198.jpg

Herkül’ün onu büyüten anne ve babasıyla kendi evlerinde geçen ocakbaşında sohbet ettikleri sahnede ise arka planda yer alan duvar resimlemesinde Knossos Saray bezemelerinin bir kopyası görünmektedir. Resim 19’a bakıldığında zambak ve kuş süslemeleri aynı tarzda illüstre edilmiştir. Animasyonun genel kurgusu içerisinde hikâyenin mekân tasarımları mitolojik bir yapılanmaya dayanmış, ancak salt hayali bir düzleme oturtulmamıştır. Tarihi gerçekler ve görseller dikkate alınarak hikâyenin “şimdiki” zamandaki kalıntıları yeniden modellenerek film içerisinde hayata geçirilmiştir. Bu anlamda izleyici hem kurgusal ve eğlenceli bir animasyon izlerken zamanın genel imajına da şahit olmaktadır.

Mısır Prensi (1998)

Dream Works Pictures tarafından 1998 yılında yapımı gerçekleştirilen “Mısır Prensi” konusunu dini ve hemen hemen tüm insanlığın ortak hafızası olan bir hikâyeden almaktadır. Hikâyeye göre Firavun bir kehanetten dolayı doğan tüm erkek bebeklerin öldürülmesi için emir vermiştir. Ancak Nil nehrine bırakılan bir bebek kurtulmuş ve

büyüdüğünde Musa olarak özünü bulmaya çalışmıştır. Tanrı'nın onu peygamber olarak görevlendirmesiyle birlikte Firavunu hak yoluna davet etmiş ancak aldığı olumsuz cevapla birlikte Mısır türlü felaketlere, kıtlık ve lanetlenmeye şahit olmuştur. Filmde Musa'nın imparatorluk hanedanından biri olarak başladığı yolculuğa köle olarak devam etmesini ve Mısır halkına umut olacak bir önder olarak devam etmesini aktarmaktadır (Beyazperde, 2021). Filmin konusunun geçtiği mekanlar Mısır uygarlığının gözbebeği denilecek yüksek tapınaklarının bulunduğu alanlarda kurgulanmıştır. Özellikle şimdiki kalıntılara bakıp bu mekanların geçmişte nasıl bir ihtişama sahip olduğunu tahmin etmek zor olmasa gerek. Araştırma kapsamında belirlenen mekanlar günümüzde hala ayakta olan tapınak ve piramitlerin olduğu coğrafi bölgeyi birebir modelleyip filmde matte olarak kullanmıştır. Resim 20'de görülen film matı, Eski Mısır'da yer alan Teb Şehrini göstermektedir (Resim 21).



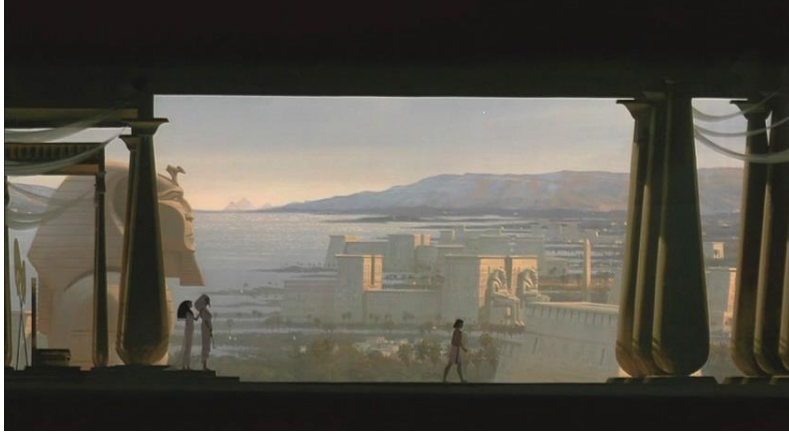
Resim 20: Filmin ana mekanının geçtiği matte.



Resim 21: Eski Mısır uygarlığında Teb şehrini görünümü.

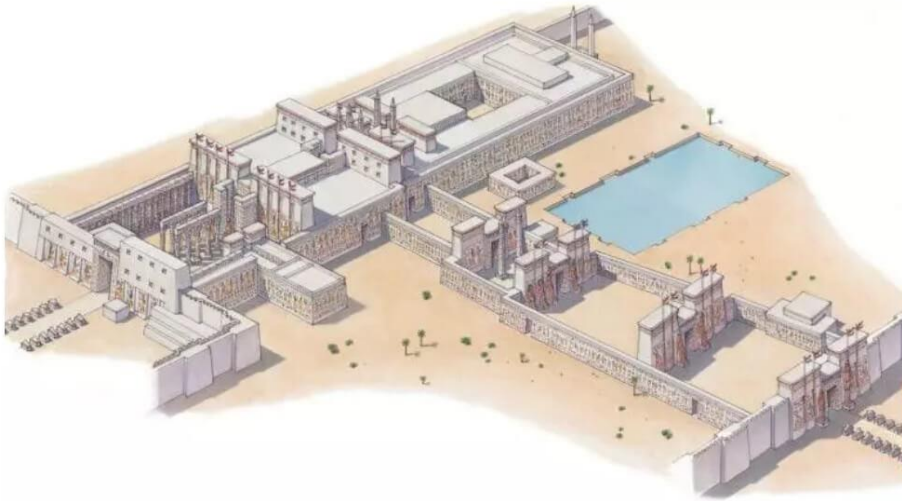
Kaynak: https://cdn-acikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/20_21_Guz/eski_misir_tarihi/12/index.html

Resim 22’de görülen arka plandaki şehir görüntüsünde Karnak Tapınağı görülmektedir. Bu devasa tapınak kompleksi pek çok binayı ve sütunlu yapıyı bir arada toplamaktadır. Yıllar içerisinde her gelen hükümdar başka bir yapıyı bu komplekse dahil etmiş ve büyük bir alan meydana gelmiştir. I. Nektabo’nun yaptırmış olduğu 3 km’lik sfenksli yol Karnak ve Luksor arasında bağ kurmuştur (Açıköğretim, t.y.).



Resim 22: Eski Mısır uygarlığında Luksor Tapınak görüntüsü.

Tapınağın ön kısmında yapıya eklenmiş pek çok farklı yapı grubu bulunmaktadır. Hathor Tapınağı, Sarapis Tapınağıdır. II. Ramses tarafından tapınak yüzeyinin ön kısmında bir kapı bulunmakta ve kapı üzerindeki kabartma ve yazılarda Kadeş Savaşı aktarılmaktadır. Resim 22’de uzaktan görüldüğü gibi yapı önünde iki adet oturur konumda heykeller bulunmaktadır. Bu kapının arka kısmında çift sıra sütunların olduğu bir avlu yer almaktadır (bkz. Resim 23). Buradaki sütun sayısı 74’tür ve papirüs şeklinde yapılmış ve kralı tanrılar karşısında gösteren süsleme ve bezemeler yapılmıştır (Açıköğretim, t.y.).



Resim 23: Luksor Tapınağı çizimi.

Kaynak: <https://nereye.com.tr/karnak-tapinagi-antik-misir-kompleksinin-tarihi-ve-yeniden-insasi/>

Luksor Tapınağı bir nevi tanrıların eviydi. Eğer onlar burayı beğenip yerleşirlerse, ülkede huzur, bolluk, bereket ve refah hüküm sürecekti. Bundan dolayı her firavun kendisinden önce gelen firavunun başlattığı yapıyı tamamlamaya çalışmış yeni yapılar ekletmiş ve tapınak kapılarına da orayı koruması için kendi heykellerini yerleştirmişlerdir (Resim 24). Yapının sol tarafında tapınağa giden yolu koruyan sfenksler sıralanmıştır (Marie ve Hagen, 2005:189-191). Coğrafyaya uygun şekilde hazırlanan matte tasarımları sayesinde izleyicideki zaman algısı gösterilen zamanla paralel olarak gerçekleşmektedir.



Resim 24: Solda, filmin matte kurgusu ve sağda Luksor'da bulunan Karnak Tapınağı girişi.

Kaynak: <http://www.janatoursegypt.com/tours/7-nights-8-days-egypt-and-jordan/>

Resim 25’de her iki tarafa doğru açılan sütunlar Karnak tapınak sütunlarından esinlenilmiştir. Günümüzde hala tüm ihtişamıyla yükselen sütunlar üzerinde yer alan desenlerle ve kendine has şekliyle filmin matte tasarımında kullanılmıştır.



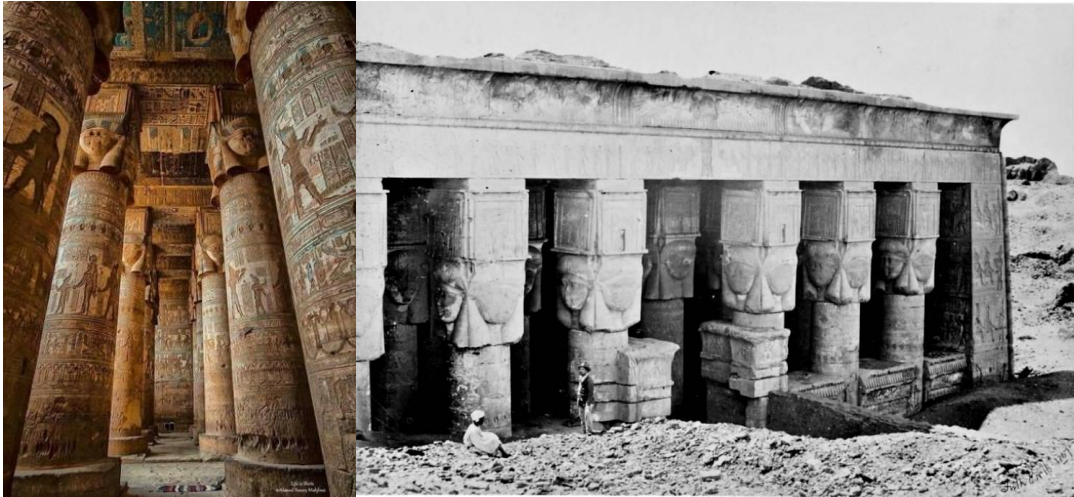
Resim 25: Karnak tapınak kompleksi içerisinde tapınağın yapımı için çalışan kölelerin olduğu sahne.



Resim 26: Karnak Tapınağı sütunları.

Kaynak: <https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/karnak-tapinagi/0/23323>

Dendarah yani Hathor Tapınağı Nil nehrinin sol kıyısında yer alan Yukarı Mısır’a aittir. Antik Mısır kalıntıları arasında en görkemli ve en iyi şekilde korunan yapılardan biridir. Tapınağa ait duvar ve kapı süslemeleri oldukça görkemli ve yoğun pigmentlerle renklendirilmiştir. Tapınakta üç sıra halinde 24 sütun bulunmakta ve bu sütunların üzerinde hiyeroglifler yer almaktadır (Resim 27).



Resim 27: Dendarah Tapınağı, iç ve dış bölgede bulunan sütunlar.

Kaynak: <https://victorianweb.org/history/empire/egypt/denderah.html>

Tapınağın oturduğu kaide ve gövdesinde anlatılan tavanda yansıtılan astronomik imgeler, tapındaki tapınım esnasında yeterli ve uygun atmosferi sağlamaktadır. Resim 28’de görülen sağ ve sol tarafta yer alan sütunlar ve baş kısmında yer alan tanrı ve tanrıça heykelleri Dendarah Tapınağı’na atıf yapmaktadır.



Resim 28: Sütunlarla kaplı tanrı ve tanrıçalara adanmış tapınak matte boyaması.

Son olarak Resim 29’da görüldüğü üzere piramitlerin koruyucusu firavun başlı sfenks yer almaktadır. TDK’ya göre; “*Mısır’da eski Mısırlılar çağından kalma kadın başlı, aslan vücutlu heykel*” (Sözlük, 2021), olarak tanımlanmaktadır. Ancak Mısır’da yer alan sfenkslerin kadın başlı değil, firavun başlı olduğu bilinmektedir. Sol tarafta sfenksin yapımını ve yüzyıllar boyunca yaşayacağı ebedi alanına yerleştirilmesi için çalışan köleler ve halk gösterilmektedir.



Görüntü 29: Mısır piramitlerinin önünde yer alan koruyucu Sfenks ve animasyonda yer alan sfenksin yapımı.

Kaynak: <https://pic2.me/wallpaper/272017.html>

Mısır Prensi yapımının gerek sahneleri gerek karakterlerin kıyafet tasarımları, tapınak sütunlarından, ölümler kitabından, mitolojik hikayelerinden aktarıldığı gibi kurgulanmış ve seyirciye sunulmuştur.

Sonuç

Mekân kavramı sanat ve tasarım alanında önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekân yalnızca fizikselin algılanışı değil, aynı zamanda hissedilişidir. Yalnızca sınırlarla belirlenen bir alanı kapsamaz, üstü ve çevresi açık alanlar da mekân kavramını içine alır. Tasarım, sanat ve sinema konuları alanı, mekânı kendisine en önemli unsur kabul etmiştir. Bir konunun, hikâyenin aktarılışı mekanla birlikte anlam kazanmış, derinliği artmıştır. Dramatik bir anlatı, karakterin içinde yer aldığı mekanla bütünleşerek yaratmak istediği hissi artırmıştır. Bu durum animasyon film yapımları için de geçerlidir. Ekranda görülen yalnızca eğlence amaçlı 2B veya 3B aktarımlar değildir. Aynı zamanda mekân içinde hikâyenin akışı izleyici ilgisini artırmakta ve anlatımı kuvvetlendirmektedir. Araştırmaya konu olan mekânın animasyon filmlerdeki yarattığı ruh, incelenen örneklerde yoğun şekilde hissedilmektedir. Konu, konunun geçtiği coğrafya ve kültürel izler araştırma kapsamında incelenen animasyon filmlerin belirlenmesinde etkili olmuştur. “El Dorado Yolu”, şu an kalıntılarına şahit olduğumuz ancak çok az insan popülasyonuna sahip bir medeniyetin izinin anlatıldığı bir hikayedir. Hikâye, medeniyetin ilk izlerine şahit olanların yarattığı efsane ve mitler sayesinde altınla kaplı bir şehir olduğu inancından meydana gelmiştir. Filmi izlerken karşımıza çıkan Maya kültürüne ait izler, dokusal değerler, karakterlerin fiziksel özellikleri izleyiciye yalnızca eğlence vadetmeyen aynı zamanda geçmişe dair dokümantasyon sunan, insanların mekanla olan ilişkilerini aktaran bir film görmekteyiz.

“Herkül” incelendiğinde ise Tanrıların Kralı olan Zeus’un oğlunun kudretiyle ve gücüyle insanlara umut olmasını anlatan hikâyenin Klasik Yunan medeniyetinin önemli doku ve desenleri içindeki sunumu önemlidir. Mitolojik kurgunun hikâye ve mekanla yoğrulması, mekânın geçmiş ve günümüzdeki izleriyle örtüşmesi bizdeki gerçeklik algısını pekiştirmektedir. Son olarak da “Mısır Prensi” hemen hemen tüm insanlığın iyi bildiği dinsel bir anlatıyı konu edinir. Firavunun kendi canını ve hükümdarlığını korumak adına yeni doğan tüm erkek bebeklerin katledilmesini emretmesi ve günün birinde Musa isimli kişinin bu kehaneti gerçekleştirerek, karşısına çıkmasını Eski Mısır uygarlığına ait yapıların ve mekân dokularının içerisinde aktarır. Hikâyenin geçtiği coğrafyanın kadim Mısır uygarlığı olması izleyicideki merak duygusunu artırmakta, “geçmiş” ve “şimdi” arasında bağ kurmasına olanak vermektedir. Kültüre ait piramitleri, tapınakları, sütunları, verimli Nil Nehri ve hiyeroglifleriyle hikâye ve mekânın iç içe geçmesi bu gerçeklik algısını canlı tutmaktadır.

İncelenen üç animasyon filminin ortak noktası, hikâyenin tarihsel veriler ışığında mekân ve zamana uygunluğu, hazırlanan matte tasarımların bu gerçeklik ile sıkı sıkıya örtüşmesidir. Hikâyenin bu gerçekliğe yaslanarak kurgulanması ve var olan mekanların

hazırlanan matte tasarımlara kaynaklık etmesi izleyicide yaratılan merak ve ilgi noktasını canlı tutma aşamasında oldukça önemlidir. Böylelikle animasyon filmlerde yer alan mekân düzenlemesinin geçmişten gelen bir ruhu olduğu ve hikâyenin bu ruhu yansıtırken kültürel dokuların tüm değerlerinden yararlandığı aşikardır. Bu tarz animasyon yapımlar gündeme geldikçe geçmiş kültürlere dair özlem ve merak duygusu artacağı düşünülmekte, tarihi ve mitolojik konulara sahip animasyonların artması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Açıköğretim (t.y.). “12. Yeni Krallık Döneminde Mısır’ın Anıtsal Mimarisi ve Plastik Sanatlarından Örnekler”, T.Y. https://cdn-acikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/20_21_Guz/eski_misir_tarihi/12/index.html, Erişim Tarihi: 11 Ekim 2021.

Arezzolo, A. (2021). “Setting the Scene and Establishing Audience Engagement: The Use of Settings and Classical Backdrops in Disney’s Hercules”, <https://antipodeanodyssey.wordpress.com/2021/02/>, Erişim Tarihi: 11.11.2021.

Aslıtürk, G. E. ve Küçükgüney, E. (2016). 20. Yüzyıl Resim ve Heykellerinin Yunan Mitolojisi ve İkicilik Kavramı Açısından Değerlendirilmesine Yönelik Bir Araştırma, *Ulakbilge*, 4 (8), 263-298.

Beyazperde (t.y.). “Mısır Prensi”, t.y. <https://www.beyazperde.com/filmler/film-27657/>, Erişim Tarihi: 06 Ekim 2021.

Bueno, I. (2018). “Machetes and Sketchbooks Introduced the Maya to the World”, <https://www.nationalgeographic.com/history/history-magazine/article/history-maya-archaeology-stephens-catherwood>, Erişim Tarihi: 29 Ekim 2021.

Can, Ş. (2020). *Klasik Yunan Mitolojisi*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Drye, W. (t.y.). “El Dorado”, <https://www.nationalgeographic.com/history/article/el-dorado>, Erişim Tarihi: 07 Kasım 2021.

Estin, C. ve Laporte, H. (2002). *Yunan ve Roma Mitolojisi*, Ankara: Tubitak Yayınları.

Kaya, K. (2019). “En Güzel 10 Antik Maya Tapınağı”, <https://www.turna.com/blog/en-guzel-10-antik-maya-tapinagi>, Erişim Tarihi: 09 Kasım 2021.

IMBD. (t.y.). “Herkül”, <https://www.imdb.com/title/tt0119282/>, Erişim Tarihi: 05 Kasım 2021.

Marie, R. ve Hagen, R. (2005). *Egypt*, Köln: Taschen.

Sarıberberoğlu, M. T. (2019). “Sinematik Kurgunun Bilinçaltı Mekânları-Tekinsiz Mekânlar”, *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 5(1), 27-39.

Sözlük (2021). “Sfenks”, <https://sozluk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 07 Kasım 2021.

Türkçebilgi (t.y.). “Stoa”, t.y. <https://www.turkcebilgi.com/stoa#post>, Erişim Tarihi: 11 Ekim 2021

The Imperial Gazetteer 1856 (2020). “Denderah, Egypt”, <https://victorianweb.org/history/empire/egypt/denderah.html>, Erişim Tarihi: 10 Kasım 2021.

Sinemalar (2021). “Herkül”, <https://www.sinemalar.com/film/2070/herkul>, Erişim Tarihi: 05 Kasım 2021.

Yıl/Year:2, Sayı/Issue: 3, Aralık/December, 2021, s. 126-136

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayın Geliş Tarihi:29-09-2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

Yayınlanma Tarihi:31-12-2021

ISSN: 2757-6000

Arş. Gör. Yunus Emre Gümüş

Dokuz Eylöl Üniversitesi
yegumus@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2707-5366

TEMSİLDEN DENEYİME TİYATRO ANTROPOLOJİ İLİşKİSİ

ÖZET

21.yy’a kadar Batılının “gelişmemiş” olanı “incelemesi” olarak tanımlanan antropoloji bilimi bugün yeni bir anlam kazanarak farklı kültürlerin karşılıklı biçimde birbirini anlama/anlaşma çabası olarak kabul edilmektedir. Antropolojik yaklaşımın bu değişimi her ne kadar Batılı olan ve olmayan kültürlerin eřit olduğu kabulüne dayansa da antropolojiyi referans alan pek çok alanda durum değişmemiştir. Bu yaygın ön kabulün biçimlendirdiği algı ve yarattığı tahribat uzun süre antropolojiyle ilişkilenen her alanda kendini somut olarak göstermiştir. 20.yy’da çağdaş araştırmacılar ve yenilikçi uygulamacılar aracılığıyla antropolojiyle ilişkilenen tiyatro sanatı da bu süreçleri yaşayarak tartişmalara dâhil olmuştur. Artaud’un açtığı yolu kullanan Grotowski, Barba ve Peter Brook gibi tiyatro uygulama/araştırmacıları tiyatro sanatındaki arayışlarını antropoloji bilimi aracılığıyla gerçekteştirirken kimi zaman bu tuzağa dūřmekten kaçamamıştır. Bu bağlamda temsilin krize girdiği her dönemde kaynağına dönerek güçlenme eğilimi antropolojik çalışmaların odağını oluşturmuştur denilebilir. Bu çalışma tiyatronun temsilden deneyime uzanan çizgide antropolojiyle olan ilişkisini tartişmayı bu yolla sosyal bilimlerle sanatın ilişkisini yeniden düşünmeyi amaçlamaktadır. Bu çalışma kültürlerarasılık ve takas kavramları üzerinden Eugenio Barba’nın tiyatro antropolojisi çalışmalarını çağdaş tiyatro düşünçesi üzerinden yorumlamayarak bugünün tiyatrosuna dair bir sonuca varmayı hedefler. Sonuç olarak oyun ve yaşam arasındaki bağı canlı tutma isteği her dönemde tiyatro sanatını kökleriyle yüzleşmeye itmiştir. Kimi dönemlerde doruk noktada gözlemlenen hakikat ve oyun arasındaki bu buluşma kimi dönemlerde de kopmaya yüz tutmuştur. Tiyatro sanatı tekno-kültürel gelişmelere karşı verdiği varoluş savaşında öze dönüşü işlevsel bir araç olarak kullanmayı tercih etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Tiyatro, Kültürlerarasılık, Barba, Takas, Temsil, Deneyim

FROM REPRESENTATION TO EXPERIENCE THE RELATION OF THEATER AND THE ANTHROPOLOGY

ABSTRACT

While the science of anthropology, which was defined as the "study" of the "undeveloped" by the Westerner until the 21st century, today gain a new meaning and it is accepted as the effort of different cultures to understand / agree with each other. Although this change of anthropological approach is based on the acceptance that Western and non-Western cultures are equal, the situation has not changed in many other areas that study with anthropology. During a long time this pre-acceptance has concretely manifested itself in every field related to anthropology. The art of theater, which was associated with anthropology through contemporary researchers and innovative practitioners in the 20th century, has also been involved in discussions by experiencing these processes. Theater researchers such as Artaud, Grotowski, Barba and Peter Brook, while carrying out their search in the art of theater through the science of anthropology, could not escape from this trap. When representation crisis occurs it can be said that the tendency of returning to its source for become stronger is focus of anthropological studies. This study aims to debate the relationship between theater and anthropology, from representation to experience, in this way, to rethink the relationship between social sciences and art. This study aims to reach a conclusion about today's theater by not interpreting Eugenio Barba's theatrical anthropology studies through the idea of contemporary theater through the concepts of interculturalism and the barter. As a result, the desire to keep warm the connection between act and life has urged the art of theater to confront its roots in every period. The relationship of the truth and the act, was knitting up in some eras, has also started to break off in some eras. The art of theater has preferred to use the return to essence as a functional tool in its struggle for existence against technological developments.

Key words: Contemporary Theater, Interculturality, Barba, Barter, Representation, Experience

GİRİŞ

Antropoloji ve tiyatro alanlarının daha genel bir deyişle sosyal bilimlerin ve sanatın ilk ortak noktası “insanı” ve onu saran kültürel çevreyi merkeze almalarıdır. İletişim ise bu iki alanın hem aracı hem de hedefi olarak öne çıkar. Küreselleşme mevhumuyla ortadan kalkan sınır ve engellerle devasa bir köye dönen dünyada ortak paydalarından da hareketle bu iki alanın birbirine daha sık temas ettiğini söylemek mümkündür.

Fransa’da geleneksel tiyatroya bir başkaldırı olarak ortaya çıkan Artaud’un tiyatrosunun da bugün anlatıya dayalı yeni bir sahne estetiğinin peşinde olan çağdaş tiyatro uygulamacılarının da hedefledikleri ortak “şey” yeni bir “iletişim” biçimidir. Oyun metniyle oyuncu, oyuncuyla alımlayıcı ve nihayet alımlayıcıyla gösterim arasında kurulacak ilişkinin/iletişimin aracısız ve doğrudan gerçekleşmesi isteği Artaud’la başlayan Grotowski’yle devam eden Barba ve Brook’la gelişen ve bugünün tiyatrosunun da kimliğini ören bir yaklaşımdır. Artaud “seyirci, gösterimdeki olayın ortasında kalmalıdır. Oyun seyirciyi her taraftan bir ağ gibi sarmalıdır” derken hedeflediği bu dolaysız iletişimdir (Artaud, 1993, s. 85). Brecht’in Epik tiyatro kuramının, Grotowski’nin yoksul tiyatro adıyla oyuncuya yönelerek tiyatronun özünü araştırmasının, doğu tiyatrosundaki oyunculuk araştırmalarıyla Barba’nın tiyatro antropolojisi

çalışmalarının ve Peter Brook'un bu gelenek üzerinden kurduğu kültürlerarası tiyatro sentezinin temelindeki şey tiyatronun varlığını sürdürmesini sağlayacak olan yeni bir iletişim arayışdır. Bu iletişim arayışının temelinde de ileride detaylı olarak tartışılacak “temsilden deneyime geçiş” gizlidir.

Diğer taraftan kültürel farklılıkların gözlemlendiği bir sosyal bilimler alanı olan antropolojide de 21.yy itibarıyla taşlar yerinden oynar. Daha önce ayrı birer bilim alanı olarak görülen etnografya, etnoloji ve antropoloji bugün tek bir çalışma alanı olarak kabul görür. Antropoloji ve dalları bugün “ötekinin incelenmesi, anlaşılması, yorumlanması, temsil edilmesi, üzerine yerleşen bir bilim alanı” olarak değerlendirilir (Özbudun, Şafak ve Altuntek, 2016). Kitle iletişim araçlarının gelişmesi sonucu, küreselleşmenin de etkisiyle ortadan kalkan sınırlar ötekinin görünürlüğü ve ulaşılabilirliğini artırmıştır denilebilir. Bölgesel savaşlar sonucunda gerçekleşen kitlesel göçler özellikle büyük şehirlerde hibrit yaşam alanları yaratmış, farklı kültürlerin birbirine teması kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu bağlamda bugün antropoloji ve ilişkili dallarına hiç olmadığı kadar ihtiyaç duyulmakta ve birbirinden farklı alanlarda antropoloji bilimi bir araç olarak kullanılmaktadır. Öyle ki Augé'ye göre “yeryüzünün tamamına genellenmiş bir antropolojinin vakti gelmiştir” (Augé, 2012, s. 197). Çünkü ona göre ölçüm değişikliğine uyum sağlamak küçük birimlerin gözlemlenmesine ayrıcalık tanınmasından vazgeçmek değil, bu birimlerin içinden geçen, onların dışına taşan ve bunu yaparken de sürekli bir şekilde onları oluşturan ve yeniden oluşturan dünyaları dikkate almaktır (Augé, 2012, s. 198).

Antropoloji alanında Lévi-Strauss'a kadar süren tarihselci bakış açısı Strauss'un yapısalcı yaklaşımıyla birlikte kırılmaya uğrar. Lévi-Strauss'un yapısalcı antropolojisi bilinçli deneyimlerin varsaydığı bilinçdışı kavramsal yapıları açığa çıkarmaya çalışmıştır denilebilir.

Lévi-Strauss, sorunun sadece insanların dünyalarını nasıl kategorileştirdikleri olmadığına işaret etmiş; esas olarak insanların düşünce sistemlerinin nasıl oluştuğunun bir sorun olarak belirlediğine dikkat çekmiştir. Bu nedenle de insan düşüncesini üreten örüntüleri açığa çıkarmaya çalışmıştır. Çünkü onun yapısalcı yorumuna göre, insanların zihinsel algıları insanla nesnel dünya arasındaki dolayımın bir ürünüdür. Bu dolayım diyalektik bir süreçte gerçekleşir. İnsan aklı da gündelik yaşamla, üstyapı kurumları arasındaki bu dolayımın aracıdır (Can, 2005).

Lévi-Strauss'un çalışmalarıyla antropoloji tarih bilimine olan bağımlılığından kurtulmuş daha rasyonel bir merkeze yerleşmiştir denilebilir. Böylelikle antropoloji tarihin katı, tartışılmaz ve değiştirilemez akışı yerine daha esnek bir kültürel odağa yönelmiştir.

Sosyal bilimler arasında geleneksel sınırların kayması ve yeni ilişki ve iş birliği alanlarının doğmasında özellikle sosyoloji, antropoloji arasındaki ilişkilerde belirleyici olan diğer bir bileşen “öteki” olarak tanımlanan toplulukların bizzat Batı'nın metropol

merkezlerinde toplumsal yaşama dahil olmalarıdır (Coşkun, 2008). Bu sosyolojik temelin tiyatro sanatının biçim ve içeriğini de doğrudan etkilediği iddia edilebilir. Özellikle çağdaş tiyatronun güncel tematik eğilimi ve konvansiyon dışı uygulamaların gerçek yaşamla yakın teması düşünüldüğünde bu sosyolojik değişim tiyatro sanatında da eş zamanlı olarak gerçekleşmiştir denilebilir.

Görüldüğü gibi gelişim aşamaları ve çalışma alanları bakımından tiyatro sanatı ve antropoloji bilimi ortak bir paydaya sahiptir. Bu ortak payda insan ve onu çevreleyen kültürel yapıdır. Huizinga, “Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme” alt başlığıyla kaleme aldığı **Homo Ludens** (Oynayan İnsan) çalışmasında oyun kavramının kültürden daha eski olduğunu söyler. Ona göre sanat, bilim, hukuk, ticaret ve endüstrinin kökleri hep bu “oynama” ediminde yatmaktadır. Huizinga’ya göre ritüelle ya da ayinsel bir çerçeveye girmediği takdirde oyun gönüllü bir eylemdir. Başka bir başlıkla sınırlandırılması onu bir göreve dönüştürür. Oyunun yapısındaki değişim de burada yatmaktadır. Oyun, oynayan için değil de onu (katılmadan) izleyenler için oynanmaya başladığında özgür, kendiliğinden ve gönüllü yapısını kaybeder. Huizinga çağdaş sanatın kendi biricikliğini fark ettiği anda içine kapanarak saflığından bir şeyler yitirdiğini, böylelikle de kuralları, sınırları ve beğenileri belirleyen “oyunsal bir cemaat” oluştuğunu iddia eder (Huizinga, 2006, s. 252).

Çağdaş Tiyatroda Homo Ludens’i Aramak

Temsilin krize girdiği her dönemde tiyatro sanatı kendi kimliğini yeniden kurmak için kaynağına dönme eğilimi göstermiştir. Oyun ve yaşam arasındaki bağı canlı tutma isteği her dönemde tiyatro sanatını kökleriyle yüzleşmeye itmiştir. Kimi dönemlerde doruk noktada gözlemlenen hakikat ve oyun arasındaki bu buluşma kimi dönemlerde de kopmaya yüz tutmuştur. Her ne kadar bu denemelerin en somut örnekleri 1960’larda yaşansa da ilk ciddi girişimlere İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika’da rastlanır.

1947 yılında Judith Malina ve Julian Beck tarafından New York’ta kurulan Living Theatre 1960’larda hem Amerika hem de Avrupa’da büyük yankı uyandıran bir girişim olarak ortaya çıktı. Sevinç Sokullu **Alternatif Tiyatro Serüveni**’nde Living Theatre üzerine şunları söyler;

Çoğu karşı-tiyatrocular gibi metnin değerini azaltmış ve tanınmış oyunları ya değiştirerek oynamışlar ya da metinlerini kendileri üretmişlerdir. Genellikle de aldıkları metinleri siyasal bir tartışma biçiminde geliştirmişlerdi. Üzerinde durdukları, nokta, seyirci ile yüzleşmeye gitmek, "burjuva alışkanlıklarını ve kişiliklerini kırmak" için ona meydan okumak ve hareket etmektir. Bu amaçla gece kulüplerinin striptiz numaralarından başka yerde rastlanmayan çıplaklığı tiyatroya sokmuşlardır. Soyunma ile bir yandan "sistemi" yadıyor, diğer yandan da -ritüellerde olduğu gibi- beden'i doğrulamış oluyordlardı (Sokullu, 1988, s. 55).

Yaşam ve oyun arasındaki bağı kurulması Living Theatre’ın da ana amacıdır. 68 ruhundan ilham alan topluluk anarşist tavrıyla tiyatronun bu bağı ancak sokağa çıkarak kurabileceğini ileri sürerler. 1970’lerde yayınladıkları manifesto niteliğindeki belgede yaşamın merkezi olarak tanımladıkları sokağı adres gösterirler.

Tiyatroları terk edin... Sokaktaki insanlar için başka durumlar yaratın. Eyleme götürecek, bildiğimiz en yüksek tiyatro durumlarını yaratın. Yeni biçimler bulun, sanat engelini parçalayın. Sanat, kurulu düzen zihniyetinin zindanında tutukludur. Yani sanatın yapılması üst sınıf ihtiyaçlarına hizmet edecek biçimde işlevselleşmiştir. Eğer sanat halkın ihtiyaçlarına hizmet etmek için kullanılmayacaksa ondan kaç, kurtul (Ryan, 1974, s. 10).

Topluluğun sanat ve yaşam arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak için sokağı kullanırken kurumsallaşan tiyatroya doğrudan saldırdığını söyleyebilir.

19.yy’ın ikinci yarısından itibaren Avrupa ve Amerika’da yüzlerce topluluk Living Theatre’nin çağrısına kulak vererek sokaklarda boy göstermeye başlamıştır. Bunlardan çoğu zamana yenik düşerken bir kısmı da tüm olumsuzluklara rağmen varlığını sürdürerek özgün bir tür olarak Sokak Tiyatrosu estetiğinin yaratılmasını sağlamıştır. *Bread and Puppet Theatre, San Fransisco Mime Troupe, El Teatro Campesino* günümüze kadar gelmeyi başaran köklü gruplarıdır (Çelenk, 1992).

1960’larda, çağın da ruhuyla, birbirinden farklı anlayışla ve yaklaşımla hareket eden birçok grup ortaya çıkmıştır. Başta Almanya ve Fransa olmak üzere Avrupa’daki sokak hareketlerinin özgürlük ve insan hakları söylemlerine burjuva tiyatrosunun dar kalıpcı anlayışını reddederek “Yeni Tiyatro” arayışlarına yönelen tiyatro gruplarının eklemlendiği gözlenir.

Aynı dönemde benzer toplumsal ve kültürel dinamiklerle sosyal bilimler alanında önemli gelişmeler yaşanır. Özellikle antropoloji bilimine olan ilgi ve onu diğer alanlarla ilişkilendirme gayreti dikkat çeker. Augé bu geçişin sömürgecilerin ilk sevkياتından başlayarak “üstmodern” diye adlandırdığı bugüne kadar sürdüğünü ve ilkel toplumların incelenmesinden aynı çağı paylaşan farklı dünyaların birbirini anlama çabasına dönüştüğünü söyler (Augé, 2012). Bu ifade uzaklardaki farklı ve ilkel toplumların incelenmesinden farklı kültürlerin birbirini tanımak ve anlamak için kurdukları kültürlerarası diyalog sürecine geçişe karşılık gelmektedir. Bu geçiş, insanı ve kültürü daha geniş bir perspektifte kavrama çabası, farklı alanların ilgisine mazhar olmasına neden olur.

Tiyatro ve Antropoloji

Tiyatro antropoloji ilişkisi Antonin Artaud, Jerzy Grotowski ve Eugene Barba gibi önemli avangard tiyatro uygulamacılarının çalışmalarıyla gerçekleştirilmiştir. Daha sonraki dönemde Richard Schechner, Giuliano Scabia, Şuşi Teremaya ve Peter Brook gibi tiyatro insanları da bu çalışmaları geliştirerek sürdürmüştür. Bu isimlerin atası olarak konumlandırabileceğimiz Antonin Artaud tiyatronun yaşamla kopan bağlarının yeniden kurulmasının, seyreden ve oynayan arasındaki ayrımın ortadan kalkmasıyla tiyatronun

kendine has bir dil oluşturmasıyla mümkün olduğunu vurgulayan ilk isimdir. Bu yaklaşım konvansiyonel tiyatro düşüncesini tüm öğeleriyle yeniden düşünmeyi öneriyordu. Artaud'un **Tiyatro ve İkizi**'ni yayınlandığı 1938 yılı bu düşüncelerin dile getirilmesi için oldukça erkendi. Bu nedenle bu düşüncelerin 60'ların toplumsal koşullarında olgunlaştığı söylenebilir. 1960'lardan başlayarak tiyatro alanındaki her alternatif arayış kendisini Artaud'un düşünceleri üzerinden temellendirir. Konvansiyonel söz-metin merkezli Batı tiyatrosuna karşı çıkışların hemen hepsinin temelinde Artaud'un alternatif tiyatro düşünceleri vardır. Tiyatronun yaşamla ve bizatihi kendisiyle yabancılaşma içine girdiğini düşünen bu avangard uygulamacıların hemen hepsinin etnolojik yöntemleri kullanarak antropolojik temellere yönelmesi dikkat çekicidir.

1960 ve 1970'lerde Batı'da öne çıkan bu yeni tiyatro araştırmacı/uygulamacı kuşağının en belirgin özelliği kendinden öncekiler gibi fildişi kulelerinde ya da izleyici koltuklarında oturup sahne üzerine kuramlar üretmek yerine uygulamanın içindeyken teoriyi üretmektir. Dönemin ruhuna uygun olarak sırt çantalarını kapıp, dünyanın uzak köşelerine yolculuklar düzenleyen bu tiyatro insanları, insanlığın en kadim kavramlarından birisi olan "oyun" olgusunu farklı toplumların içine karışarak gözlemlemeye çalışırlar (Barba ve Savarese, 2017).

Antropolji tiyatro ilişkisi bağlamında Eugene Barba'yı ve çalışmalarını ayrı bir yerde tartışmak gerekir. Grotowski'nin öğrencisi olan Barba 1964 yılında Odin Tiyatrosu'nu 1966'da da topluluğuyla birlikte göç ettiği Danimarka'da 1980 yılında Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'nu (ISTA) kuran Barba çeşitli kültürlerden ustaları, oyuncu ve araştırmacıları belli aralıklarla değişik ülkelerdeki toplantılarda bir araya getirme geleneğini başlatır. Böylelikle Doğu ile Batı tekniklerinin tarafsızca karşı karşıya getirilip ortaklıklar ve farklılıklar üzerine konuşulmasını sağlar. Barba tiyatrodaki odağa, Grotowski'nin de etkisiyle, oyuncuyu yerleştirir. Tiyatronun bir "gösterim sanatı" olduğu gerçeğinden kopmadan hareket eden Barba, Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'nda farklı ülkelerden gelen oyuncularla yürüttüğü çalışmalar aracılığıyla farklı kültürel kodlardan hareketle evrensel bir oyunculuk modelinin peşine düşmüştür.

Tiyatroyu sürekli kan kaybeden bir vücuda benzetir Barba. Kendi kanı ile yaşayamayan tiyatronun başka vücutlardan gelen kan gereksinimi vardır... Bir kan kaybeden tiyatro vardır ki kendi durumunu yadsır; bir larva kadar beyaz krisal kulesinde, onun güçlü olduğunu savunan yorumcu ve yetkililerin kuramları ile yeniden canlandırılma işlemini bekler (Sokullu, 1988, s. 74).

Daha önceleri sahne sanatlarında Japon No ya da Kabuki Tiyatrosu, Bali Dansı, Hint Dans Tiyatrosu gibi Doğulu biçimler Batı'nın egemen bakışıyla betimlenip elden geldiğince ait oldukları kültür çerçevesine hapsedilmeye çalışılırken, Barba'nın girişimlerinin ardından türler ve dahi kültürler arası bir birlikteliğin inşa edilmesinin önü açılır. Küreselleşmeyle birlikte giderek hızla yok olan geleneksel biçimler ve kültürel farklılıklar ISTA bünyesinde olabildiğince derinlemesine incelenir ve karşılaştırılır. Tiyatro antropolojisine özgü bakış açısı tüm oyun biçimlerini kodlanmış ve kodlanmamış

türler olarak ikiye ayırır. Doğu kültürlerine ait dans, oyun, gösterim biçimleri kodlanmış, yani önceden belirlenmiş ve tanımlanmış davranışlar üzerine kuruludur. Buna karşılık Barba'ya göre Batı tiyatrosunda eski çağlarda daha sıkça kullanılan bu önceden belirlenmişlik, bugün artık geçerliğini yitirmiştir (Barba ve Savarese, 2017).

Barba, Artaud-Grotowski geleneğinin en güçlü temsilcilerinden biridir. Oyunculuk anlayışında duygusal belleğin kullanılmasından vazgeçerek hareket dizgeleri ve bio-mekanik oyunculuk yöntemleriyle coşkunun fiziksel olarak şekillenmesi üzerinde çalışmıştır. Dilin yerine sesi ve fiziksel ifadeyi ön plana çıkarmıştır. Sanat hayatında silinmez izler bırakan Grotowski'nin etkisinin yanında arketiplere ve mitlere yaklaşımıyla Artaud'a yakınlaşmıştır. Tüm bu benzerliklere rağmen bir senteze giderek özgün yöntemler geliştirmiştir.

Ötekinin Bilimi, Ötekinin Sanatı

Tayfun Atay “Etnos”un (Yunanca “ethnos”tan) sosyal-kültürel antropolojinin aslı, temel, çekirdek kavramı olduğunu savunur. Öyle ki Atay'a göre bu bilim dalının ilk ve kıta Avrupası'nda hâlâ kullanımdaki adı “Etnoloji”dir. “Etnos” un halk demek olduğunu ama “öteki” halk(lar)ı ifade etmek için kullanıldığının altını çizer. Buradan hareketle Atay sosyal-kültürel antropolojinin yahut etnolojinin bir tanımını da “ötekinin bilimi” olduğunu savunur (Atay, 2017). Barba ve diğerlerinin kültürlerarası tiyatroyla yapmaya çalıştıkları da ötekinin sanatını kavramaya çalışmaktır. Barba'ya göre kültürel mirasın mutlaklaştırdığı değerlerle tiyatro yapmak olanaksızdır. Ona göre tiyatro ötekiyle karşılaşmak için yapılan bir yolculuktur. Bu yolculuktaki en önemli güç noktası ön yargılar, stereotipler, mitler, semboller ile yüzümüze yapışıp kalmış maskeyi sorgulamak ve çatlatıp içindeki, insanı tüm çıplaklığıyla görebilmektir (Ünlü, 2006).

Tiyatro Antropolojisi kavramındaki “antropoloji” sözcüğü, örgütlü bir gösterim durumu içindeki insanların incelenmesi anlamında kullanılmaktadır. Bu yöntemle amaçlanan, oyuncunun “sahne varlığı”na ya da “sahne yaşamı”na yön veren temel ilkelerin bulunmasıdır. Barba hangi kültüre ait olursa olsun oyuncunun ortak ve değişmez bir takım edimlere sahip olduğunu düşünür. Bu ortak ilkeleri bulmak için ISTA çatısı altında kültürel kodları deşifre etme çabasına girer. Barba'nın temel yönelişi Batı ve Doğu tiyatroları arasında bir senteze gitmektir denilebilir. Batı tarafından bilinmeyen, görmezden gelinen, kathakali ve kabuki gibi Hint ve Japon kaynaklı doğulu türleri Batı'daki konvansiyonel tiyatro anlayışı içinde uygulamaya girer (Barba ve Savarese, 2017).

Barba'nın tiyatrosunda ötekiyle kurulan en belirgin temas kültürel değiş tokuş anlamına gelen “takas” uygulamasıdır. Bir tesadüf sonucu ortaya çıkan takasların amacı köklü değişiklikler yaratmak değildir. Barba'nın tiyatro yaklaşımında bu tür büyük değişimlere yer yoktur. O doğal geçişlerin ve gerçekçi değişimlerden yanadır. Takaslarda yaşanan profesyonel bir tiyatro etkinliğinden çok kültürel bir etkileşimdir. Bu nedenle beklenti estetik olmaktan çok kültürel etkileşim düzeyinde kendisini gösterir. Kültürlerarası tiyatronun çağdaş tiyatroya kazandırdığı en önemli yöntemlerden biri

olarak görülen sistematik takas uygulaması ötekiyle kurulan iletişimin ve kültürel alışverişin somut bir örneğidir.

Daha önceki tanımlardan hareketle sistematik takas uygulamasının açık bir etnoloji yöntemi olduğu ve başa dönerek antropologların düştüğü oryantalizm tuzağından tiyatro uygulamacılarının da kaçamadığı söyleyebiliriz. Kültürlerarası değiş tokuş anlamına gelen takas, yerli kültürler için dışarıdan gelen topluluklar kadar faydalı olmuş mudur? Genellikle üçüncü dünya ülkeleri ve özellikle doğulu topluluklarla düzenlenen sistematik takas oryantalizm tehlikesini beraberinde getirmiştir. Birkiye'nin deyimiyle *“eğer odak kültürel alışveriş ya da buluşmadan ‘öteki’ konumuna odaklanırsa bu tehlike daha da büyümektedir* (Birkie, 2007, s. 53)” Bu nokta takas yönteminin uygulanışında Barba'nın odaklandığı kilit noktalardan biridir. Barba bu soruları kendine sorarak şu yanıtı ulaştır.

“Bir tiyatro grubu, kendisini kamufle etme arayışında olan ve asimile olacağını düşünen bir etnolog gibi davranamaz. Çalışmanın hedefi köy değil, grubun kendisidir. Geldiğinde, hayatının kurallarını, disiplini, her üye için önemli olan eğitimini sürdürmeye devam eder. Ama köy için büyük önem taşıyan kuralları topluluk içinde asla çiğnemez ya da rencide etmez. Böylece tiyatro grubunun kendisi halk için çalışmanın hedefi olur. Artık köyü işgal etmek isteyen bir tiyatro yoktur ama köy, grubu baştan çıkarmaya çalışır ve bu girişimi, tiyatroya olan ihtiyacını açığa vurur (Barba'dan aktaran Birkie, 2007, s.173)”

Selen Korad Birkie'nin tanımlamasıyla takas geleneği Odin tiyatrosunun kapalı salonlardan açık havaya ve geniş kitlelerle buluşmasına yönelik atılmış bir adım olmakla beraber Antropolojik metodolojinin de önemli bir aracı olarak da son derece yararlı olmuştur (Birkie, 2007, s. 170-179).

SONUÇ

Sevinç Sokullu alternatif tiyatro serüveninin 1970'lerde hedef kitlesini sinemanın kucağına bırakarak sönümlendiğini iddia eder. Sokullu'ya göre toplumun tiyatrosu olamayan Alternatif girişimler yine de toplumsal ve kültürel değişimin farkına varılmasını sağlayarak kamuoyu oluşturmalarını sağlamıştır.

Her avant-garde akım karşı çıktığı orta sınıfın popüler zevki tarafından benimsenip, yerinde bir deyimse, silahsız bırakılır. Gerçekten, geleneksel tiyatroya karşı çıkan bu topluluk gösterileri, popüler yayın organları tarafından kamuoyuna tanıtıldı. Bunların çarpıcı yenilikleri bir moda olarak benimsendi. Benimsenme ve onay bu tiyatronun karşı çıkış hedeflerini yitirmelerine neden oldu (Sokullu, 1988, s. 75).

Çağdaş tiyatro sanatı açısından bakıldığında bu çalışma içinde anılan avangard tiyatro uygulamacılarının hepsinin önemli oranda belirleyici ve cesaretlendirici oldukları söylenebilir. Kendilerinden sonra gelen pek çok tiyatro uygulamacısına pratik ipuçları vermekle kalmayıp tiyatronun bugünkü işlevine dair somut önerilerde bulunmuşlardır.

Gösterimin kendisini değil gösterime kadar geçen süreci önemseyen bu topluluklar tiyatro sanatının gelişimine katkı sağladıkları kadar başka beşeri bilimlerle ilişkilenerken çalışma sahasını genişletmiş, insanın ve yaşamın daha derin noktalarına nüfuz etmeyi amaçlamışlardır. Bugün her yenilikçi girişimin temelinde bu öncü isimlerin çalışma prensiplerinin ve oyunculuk metotlarının kullanıldığını görmek çabalarının sonuçsuz kalmadığının göstergesidir.

Dramatik tiyatrodan post-dramatik tiyatroya evrilen süreçte en önemli köşe taşlarını kültürlerarası tiyatro uygulamalarının oluşturduğu söylenebilir. Artaud'un Vahşet tiyatrosuyla başlayan süreç Peter Brook'un uygulamalarıyla hız kazanmış Grotowski ve Barba'nın kültürlerarası arayışlarıyla somutlaşarak Robert Wilson uygulamalarıyla olgunluğa kavuşmuştur. 20.yüzyıl tiyatrosunun kaybettiği kanı kazanmasının tek yolunun sanat ve hayat arasındaki sınırların ortadan kalkması olduğunu savunun bu tiyatro insanları ancak mitler ve ritüeller aracılığıyla (tiyatronun kaynağa dönerek) bunu başaracaklarını düşünmüşlerdir. Bu arayış aynı zamanda çağdaş tiyatronun temsilden deneyime geçişinin de habercisidir. Günümüzde tiyatronun katılmadan seyreden kitlelerin eğlence aracına dönüşmesine bir tepki olarak katılımcısını harekete geçirmeyi amaç edinen bir tiyatro uygulamasının öne çıktığı görülür. Bu katılımcı olma durumu sadece kışkırtılan seyircinin aşırı duygulanımlarla reaksiyon göstermesi ya da interaktif uygulamalarla oyunun yapısına dahil olması anlamına gelmez. Seyircinin sadece fiziksel olarak değil zihinsel olarak da bir katılımcı olduğunu savunan Rancière'in görüşleri burada devreye girer. Rancière seyircilerin imgeler tarafından baştan çıkarılmak yerine bir şeyler öğrendikleri, edilgen dikizciler olmak yerine etkin katılımcılar haline geldikleri seyircisiz bir tiyatro mantığını yaratmaya çalışan tiyatro kuramcıları Bertolt Brecht ve Antonin Artaud'u bu noktada eleştirmektedir. Günün sanatı seyirciye bir şey öğretmeyi reddederek yalnızca bir bilinç biçimi, bir duygu yoğunluğu veya eylem için enerji üretir. Fakat algılanacak, hissedilecek anlaşılabilecek olanın kendi dramaturjisi veya icrasıyla koyduğu şey olduğunu varsayar. Ancak Rancière göre icra sanatçının bilgisinin veya ruh halinin seyirciye aktarımı değildir. Hiç kimsenin tapusunu cebine koyamayacağı, kimsenin anlamı üzerinde tekel kuramayacağı o üçüncü şeydir icra (Rancière, 2013).

Bugün ana akım dışında gelişen tiyatro uygulamalarının peşinde olduğu "o an" "orada" olma durumu günün tiyatrosunu biçimsel ve özsel olarak şekillendirir. İtalyan çerçeve sahnede ya da sokaktaki performanslarda artık "sahne"nin fiziksel bir mekân olarak natüralist-gerçekçi tiyatrodakinin aksine belirsiz bir uzama dönüşmesi, zaman ve mekândan bağımsız geçiş ve kırılmalarla sahnede yeni bir gerçeklik yaratılması tiyatronun deri değiştirerek canlanma girişimlerinin ürünüdür. Barba'nın da bir parçası olduğu kültürlerarası tiyatro geleneğinin bu arayışın köşe taşları ve hatta ilham kaynağı olduğu söylenebilir. Tanık olduğumuz karanlık bir salonda oturup kendisinden çok farklı kişilerin yaşadığı kendisinininkinden çok farklı hayatları seyreden insanların zihinsel ve fiziksel olarak birer katılımcıya dönüşme serüvenidir. Konvansiyonel tiyatronun kabuğuna 60'larda vurulan avangard darbenin yarattığı çatlaklardan günümüze sızan

uygulamalar temsilin deneyime dönüşmesinin serüvenidir. Bu aynı zamanda oyunun oyun olarak kalmasının da gayretidir.

KAYNAKÇA

- ARTAUD, A. (1993). *Tiyatro ve İkizi*. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.
- ATAY, T. (2017, Mayıs 14). 'Etno' bizleştirmez, ötekileştirir Bilal Bey! *Cumhuriyet Gazetesi*.
- AUGÉ, M. (2012). *Çağdaş Dünyaların Antropolojisi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- BARBA, E., & Savarese, N. (2017). *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. (A. Candan, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- BİRKİYE, S. K. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*. Ankara: De Ki yayınları.
- CAN, G. (2005). Levi-Strauss, Althusser Yapısalcılığı Ve Marksizm: Toplamların Tarihsel Gelişim Şeması Ve İdeoloji Üzerine. *Gelenek*(84).
- COŞKUN, İ. (2008). Sosyoloji, Antropoloji, Şarkıyatçılık ve Öteki. *Sosyoloji Dergisi*, 11-26.
- ÇELENK, S. (1992). *Sokaktaki Tiyatro: Seçenek Tiyatrosunun Kısa Tarihi*. İzmir.
- HUIZİNGA, J. (2006). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- LICHTE, E. F. (2016). *Performatif Estetik*. (T. Acil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ÖZBUDUN, S., Şafak, B., & Altuntek, S. N. (2016). *Antropoloji Kuram ve Kuramcılar*. Ankara: dipnot Yayınları.
- RANCIERE, J. (2013). *Özgürleşen Seyirci*. (E. Şaman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- RYAN, P. R. (1974, Jun). The Living Thatre's Money Tower. *The Drama Review*, 2(18), s. 9-19.
- SOKULLU, S. (1988). Alternatif Tiyatro Serüveni. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 51-76.
- ÜNLÜ, A. (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*. Ankara: Aşına Kitaplar.

Yıl/Year:2, Sayı/Issue: 3, Aralık/December, 2021, s. 137-151

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayın Geliş Tarihi:09-05-2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

Yayınlanma Tarihi:31-12-2021

ISSN: 2757-6000

Arş. Gör. Dr. Lütfi Akdeniz

şırnak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi Resim Bölümü
ltfiakd146@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0323-7727

**GÖRSEL GÖSTERGEBİLİM VE FEYHAMAN DURAN VE EROL
AKYAVAş'IN ESERLERİNDEN KESİTLEMESİNE DAİR BİR ANALİZ
DENEMESİ**

ÖZ

Göstergebilim; işitsel, görsel, hareketli sistemlere; fotoğraf, sinema, resim, grafik gibi farklı sanatsal faaliyetlere, davranış şekillerine, toplumsal normları düzenleyen ilişkilere kadar büyük bir alanı içerir. Tüm oluşumlarda anlamı sağlayan veya kapsayan gösterge kendini var eder. Göstergebilim, irdelendiğı alanın kendine has kanunları tanımlamayı, uygulama alanlarını saptamayı, inceleme yaklaşımlarını yaratmalarını, tasvir etme ve açıklama işlemlerini gerçekleştirmeyi amaçlar.

Gösterenler ortamı anlatım üzerine, gösterilenler anlatımıysa kapsam ortamını ortaya çıkarır. Gösteren ilkesi duyuşal ve maddeseldir. Kelime, taş, boya olabilen bu unsur duyuşal gerçekliğı meydana getirir. Gösterilen, temel gerçeklikse anlam varlığını yaratmasını sağlar. Göstergenin iki bağlantısal ilkelerinden biriside gösterilen, diğeri göstergeyi kullananın bundan anladığı her şeydir. Onu gösterenin karşıtı yapan şey, gösterenin bir aracı kalitesini taşır.

Görsel göstergebilim, tabiatdaki objelerin tekrar sunumuna imkan vermek ve toplumca kabul edilmiş değerlerden biridir. Tekrar sunmak onları algılanabilir seviyeye getirmek ve var etme olanağını imkan tanımak gerekmektedir. Sanatsal eserlerin önemli içeriğı “sanatçı tabiatı nasıl algılıyor ve tuvaline

sunumunu tekrar nasıl gerçekleştiriyor?" sorunun cevabı olabilir. Bundan dolayı Feyhaman DURAN'ın iki eseri ve Erol AKYAVAŞ'ın bir eseri incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Göstergebilim, İçerik, Görsel Göstergebilim.

VISUAL SIGNIFICANCE AND AN ANALYSIS ATTEMPT ON CUTTING FROM THE WORKS OF FEYHAMAN DURAN AND EROL AKYAVAŞ

ABSTRACT

Semiotics includes various auditory, visual, dynamic strings; It covers a wide range of art activities such as painting, cinema, photography, rules that regulate social relations, and behavioral patterns. It comes into existence in all formations that convey or contain meaning. Semiotics aims to determine the specific laws of the field it examines, to determine the rules of operation, to form the examination methods, to describe and explain.

The signifiers make up the narrative plane, the illustrated plane the content plane. The signifying element is material and sensory. This element, which can be word, paint, stone, gives sensual reality. The real reality is that which constitutes the being of meaning. The sign, one of the two connective elements of the indicator, is what the user of the indicator understands from it. What makes it the opposite of the signifier is that the signifier is an intermediary.

What is called visual semiotics is the re-presentation of objects in nature and socially accepted values. Re-presenting means making it perceptible and creating. The important subject of artistic works is "how does the artist see nature and how does he perform the re-presentation on his canvas?" may be the answer to the question. In this context, two works of Feyhaman DURAN and one work of Erol AKYAVAŞ were examined and examined.

Keywords: Semiotics, Content, Visual Semiotics.

GİRİŞ

İnsan, yaşadığı tabiata bağlı olmasının yanında onu oluşturan ilkeleri algılama ve anlamlandırma açısından diğer canlı türlerinden ayrılmaktadır. Beş duyu organıyla dünya da olup bitenleri algıladığımızda onlar sürekli dile getirilir. İnsanoğlu kâinatı "anlamlandırma" sürecinde en çok faydalandığı bu beş duyudan biri de "görme" organıdır. Birey, görsel algı aracılığıyla çevresindeki objeleri, renkleri, devinimleri ayırt eder. Onları seçer, anlamlandırır ve yorumlar.

Göstergebilim, göstergeleri araştırma objesi olarak kabul eden ve onları yalnızca dilsel olarak kullanılan metinleri değil, aynı zamanda dil dışı göstergeleri de kapsamaktadır. Sonuç olarak görsel dil, sözel ve yazılı dilden tamamıyla serbesttir. Öncelikle Groupeu görsel gösterge bilimin algılama kurallarını atmayı hedeflemektedir. Duyu-algı-biliş karışıklıkları sürecini irdelemektedir. Yazarlara göre görsel yöntem uzamsallık, renk ve doku olarak yönlendirilmektedir. Tepiler, motif, yönelim, renk zıtlıkları gibi özel yapılardan doğarak algılamayı yaratır. Böylece önce betilerin, sonrada biçimlerin ve nesnelerin üretimini açar (İnceoğlu ve Çomak, 2009, s. 308-309).

Homo semioticus anlamlandıran insandır. İnsan dünyadaki anlamaların oluşumunu, birbirine eklenerek yepyeni anlamlara çıkarmasını da sağlar. İnsanoğlu, çevresindeki bireysel, toplumsal, kültürel gösterge sistemlerini yalnızca tasvir etmekle kalmayıp, bu sistemlerin üretiliş sürecini tekrar yapılandırır. İnsan homo semioticus, hem dünyanın birey için hem de bireyin birey için taşıdığı mana veya manaları kavramaya çalışan ve üretiliş aşamalarını bir ifade içinde tekrar anlamlandırandır (Rıfat, 1993, s. 11). Bu bağlamda görsel göstergebilimin anlaşılabilirliği için kısa şekilde tarihçesine değinerek resim üzerindeki etkisi incelenmiştir. Ayrıca cumhuriyet dönemindeki sanatçılardan Feyhaman DURAN'ın iki eseri ve Erol AKYAVAŞ'ın bir eseri ele alınıp görsel göstergebilim açısından ele alınmıştır.

Göstergebilim Tarihçesi

Gösterge mefhumu üzerine, başlangıçta dilsel işaretler olmak üzere, pek çok doktor, felsefeci ve sonrasında bilim adamları farklı düşünceler üretmişlerdir. Göstergebilimin yabancı dil karşılığı olan “semiyotik” sözcüğü, Yunanca'dan “semeotike” kelimesinden çoğalmıştır. “Semiyoloji” sözcüğüyse, Yunanca'daki semeion (gösterge) ve logia (kuram) sözcüklerin birleşiminden çoğalmıştır. “Semeion sözcüğü, M.Ö. 5. yüzyılda, felsefi ve teknik bir kavram olarak, Yunanlı doktor Hippokrates ve felsefeci Parmenides tarafından delil, septom, işaret manasına gelen “tekmerion” sözcüğüyle eş anlamına gelecek biçimde kullanılmıştır. M.Ö. üçüncü yüzyılda, gösteren (semainon) ve gösterilen (semainomenon) mefhumları meydana çıkmıştır. Bu iki kavram arasında karışıklık söz konusudur.” Temelde 17. ve 18. yüzyıllarda göstergeler kuramından söz edilmeye başlanmıştır. Bu dönemde dil ve anlam kuramlarının planlandığı ve Locke'nin “İnsan Anlayışı Üstüne Deneme” isimli eserinde gösterge probleminden bahseder ve göstergeler öğretisi manasında olan “semeiotike” kavramını kullanır. Locke'tan sonra gelen son kuramcı ise, J. H. Lambert'tir. Yeni Organon adlı 1764 tarihli eserinin bir kesitinde düşünce ve objelerin gösterilmesiyle ilgilidir. Dil sistemlerinde çalıştığı kısımda bunların dışında kalan amblem, arma, müzik gibi dil dışı gösterge sistemleriyle de ilişkilendirir (Bayav, 2006).

Bolzano'nun Bilim Öğretisi (1837) ve E. Husserl'in Semiotik (1890) adlı eserleri 19. yüzyılda tekrar gün yüzüne çıkarak işaretler öğretisi, bilhassa, dilsel göstergelerle ilişkili analizleri kapsar. Göstergeler teorisinin başlangıç dönemi olarak planlayacağımız

bu eserlerde, genel göstergeler kuramından ziyade dil teorisi üzerine araştırma yapmıştır. Ch. S. Peirce, göstergebilimin ayrı bir bilim dalına dönüşmesine olanak tanımıştır. Peirce'ye göre göstergebilim her türlü bilimsel analiz için başvuru çerçevesini meydana getiren bir teoridir. Yazıların tamamı ismiyle yayımlanan kitabında işaret kavramını kategorilere ayırmıştır. Üçlükler arasında "Peirce'nin tavsiye ettiği en önemli unsur görüntüsel gösterge, belirti, simgedir. Görüntüsel gösterge ifade ettiği şeyi doğrudan doğruya canlandıran bir göstergedir (resim, fotoğraf); im, objesiyle kurduğu reel ilgi amacı, bu obje tarafından tespit edilen bir göstergedir (duman ateşin işaretidir); simge, anlaşmaya dayanan bir imdir (terazi adaletin sembolüdür)."

Peirce'in oluşturduğu önemli bir diğer fark da gösterge, yorumlayan ve obje üçlüsüdür. Ferdinand de Saussure göstergebilimin Avrupa'daki öncüsüdür. Pierce dil dışı işaretlerden yola koyularak dilin bu sistemler içindeki yerini tespit ederken, Saussure dilden yola çıkarak diğer işaretlerin işleyişini artırmıştır. Bu yolla semiyoloji ismi verilen bilim dalının temellerini ortaya atmıştır. 1930 yıllarında Ch. W. Morris, Peirce'in görüşlerini tamamını geliştirerek göstergelerin genel teorilerini oluşturmaya çalışmıştır. Prag Dilbilim Okulun üyeleri Saussure'ün düşüncelerinden yola çıkarak edebiyat ve sanat olgularına gösterge bilimsel bir açıdan yaklaştılar. Jan Mukarovsky'de sanatı göstergebilimsel bir yaklaşımla dikkate aldı. Estetik görevi ile bildirişim işlevini tanımladı. Hjelmslev, Jakobson, Sapir bu dönemde göstergebilimin gelişimine katkıda bulunan bilim adamlarıdır.

Roland Barthes, 1960'lardan itibaren araştırmalarını göstergebilimi geliştirme üzerine yapmıştır. Çeşitli alanlardaki gösterge sistemlerini analiz etmiştir. Ona göre her gösterge dizgesinin geçerliliği dilin desteği ile mümkündür. Bundan dolayı sadece gösterge sistemleri değil, bu sistemlerden bahsi geçen söylemleri de irdeleme zorunluluğu vardır.

Göstergebilim teorisyenleri içinde A. J. Greimas önemli bir yere sahiptir. Sözcükbilim dalında yapmaya başladığı çalışmalarını anlambilime yönlendirmiştir. Greimas'ın anlambilim yaklaşımı göstergebilim yöntemini meydana getirir. Yarattığı yöntem yazınsal söylem, görüntü, müzik, bilimsel yaklaşım gibi farklı dallara uygulamalar yaptırmıştır. Paris Göstergebilim Okulu, onun çevresinde oluşan araştırma grubu olarak isimlendirilir. J. Cl. Coquet, Courtes ve Landowski'de bu topluluğun diğer önemli isimleridir (Bayav, 2006).

Resim ve Görüntüsel Göstergeler

Roland Barthes'a göre göstergebilimin tanımını göstergebilim anlamlandırmalarına bakılması zorunludur. Göstergebilim, gösterge sistemlerin işleyişini bilimsel bir yaklaşımla analiz edip, onu tasvir etmektir (Rifat, 1996, s.10). İşaretbilimi, bir sistem (anamlı ve yapılı bir bütün) oluşturan birimlerin aralarında, bir ilişkinin, bir ilkeyi

dayanışmanın bulunduğuna inanmaktadır. Anlamanın benzer unsurların dışında, zıt öğeler arasındaki ilgiden ortaya çıktığı varsayılmaktadır (Rifat, 1996, s. 17).

İnsanların birbiriyle anlaşmak için kullandıkları doğal diller, davranışlar, farklı mimikler, bir tiyatro gösterisi, bir film, bir resim, çeşitli bilim dilleri, reklam afişleri, görüntüler, bir müzik yapıtı, bir kentin uzamsal düzenlenişi, moda, sağır-dilsiz alfabesi, yazınsal yapıtlar, tutkuların düzeni, trafik işaretleri, bir mimarlık düzenlemesi, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, özetle bir bildirişim hedefi taşıyan taşımanın her anlamlı bütün farklı ünitelerden meydana gelen bir sistemdir. Gerçekleşme düzlemleri farklı olan bu sistemlerin birimleri çoğunlukla işaret olarak isimlendirilir. Göstergebilim, düzgüler, belirtgiler, diller, vb. gibi işaret dizelerini analiz eden bir bilim alanıdır (Guriaud, 1994).

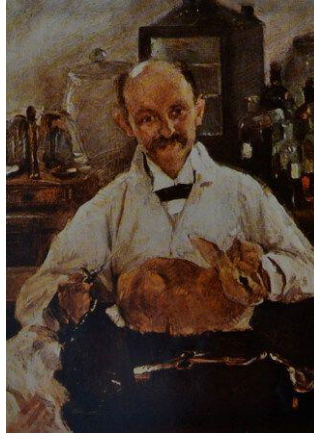
Gösterge, tabiattaki nesnelerin tekrar sunumu ve toplum tarafından kabul görmüştür. Göstergeleri sunmak demek onları algılanabilir duruma getirmek ve var etmek anlamına gelir. Sanatsal eserlerin önemli konusu “sanatçı tabiatı nasıl bakıyor ve tuvaline tekrar sunumu nasıl uyguluyor?” sorunun yanıtı olabilir. Yoğrumsal göstergeler bir nesneye gönderimde bulunurlar. Bu tür göstergelerde nesnenin biçimi, maddesi, rengi gibi konuları betimleyen yanları bulunabilir. Bu durumda yoğrumsal göstergeler gösterge ve nesnesi arasında bir nedenlilik bağı olan belirtilerle ilişkilendirilebilir. Yananlamsal okumalarda yer verilmesi gerekmektedir (Günay, 2013, s. 30).

Sassure'ye göre, gösterenler ve gösterilenler iç kaynaklara bağlıdır. Bu durumda dış kaynaklarla ilgili değildir. Ses imajları ve mefhumları ortaklaşa bir yapı gösterir. Toplumsal anlaşmalarla bu durum gösterilmektedir. Saussure'e göre "at" göstergesi hem "a" ve "t" işitimi imajı göstereninden hem de "at" kavramı gösterileninden oluşmaktadır (Saussure, 1985, s. 72).

Görsel bütüncelerde iki tür gösterge bulunmaktadır: Betisel göstergeler ve yoğrumsal göstergelerdir. Betisel göstergeler yerine görüntüsel göstergeler denir. Bunlar:

1-Betisel (Görüntüsel, ikonik, doğal) Gösterge: Görüntüsel göstergeler doğal kodla oluşturulmuş kodlardır. Gösterilen ve gösteren arasındaki bağ doğaldır. Görüntüsel dil öykünmeci bir işleve uygundur. Görüntüsel gösterge analogi düzeniyle sınırlıdır. Gönderisi taklitle bağlı olarak bir obje de bulunur. Görüntüsel göstergeler, işaret ile beynimizde oluşan imaj arasındaki benzerlik ilgisi üzerine kurulur. Görüntüsel gösterge tek başına kullanılabilir. Görüntünün izleksel ve dolaysız olarak ortaya konur. Betisel gösterge görüntüsel bir gösterge kullanır. Görüntüsel gösterge metafor veya düzdeğişmece de kullanır. Betisel gösterge, muhtevayla anlatım arasındaki ilişkiden de bahsetmektedir. İkonik dil imajı olduğu gibi ifade eder ve özelliğini açıklar (Günay, 2013, s. 31-32).

2-Yoğrumsal (Plastik) Gösterge: Yoğrumsal gösterge, görüntülerin yoğun düzeyini oluşturan düzlem, biçim, renk, dekor, ışık gibi unsurları içermektedir. Sanat, anlamlı şekiller oluşturmak olduğuna göre, yoğrumsal gösterge kasıtlı bir biçimde yapılan işaretlerdir. Yoğrumsal dil, öykünme araçları üzerinde inşa edilir. Plastik gösterge renk ve çizgiler dizgesine bağlıdır. Yoğrumsal işaretler yalnız başına değerlendirilmezler. Yalnız başına kullanıldığında anlamın kurucusu ve taşıyıcısı durumundadırlar. Görüntünün yoğrumsal boyutu görsel göstergenin soyut bölümünü oluşturur. Plastik gösterge, bir objeye gönderimde bulunur. Bu objenin şeklini, maddesini ve renginin alametini gösterir. Yoğrumsal göstergeler, sebep-sonuç bağlantısının kurulabileceği semptomlarla ilgilidir. Göstergebilimsel görevin yoğrumsal olduğunu ifade etmek, anlatım şeklinin kendine has yanlarını ve hususiyeti açığa koyar. Yoğrumsal dil, ikonik dilin açıklaması dışında başka ilgiler taşıma konusunda yetersiz kalır. Bu bağlamda Feyhaman DURAN'ın tablosu incelenebilir.



Feyhaman DURAN, Dr. Akil Muhtar Portresi, Tüyb, 1916

Bu bir yağlıboya çalışmasıdır ve soyut bir eser değildir. Feyhaman DURAN eserlerinde göstergeler kolay bir şekilde algılanmaktadır. Bu yağlıboya tablosunda ilk bakışta göstergeler anlaşılmaktadır. Bu eser de nesneler algılanabilir bir durumdadır. Resme verilen isim eser hakkında birçok bilgiyi barındırmaktadır. Bu resimde ilk dikkati çeken Dr. Akil Muhtar ve kucağındaki tavşandır. Tablonun sağ tarafında şişeler; sol tarafta ise dolap ve raflar yer almaktadır. Tablonun merkezine bu imgeler yerleştirilmiştir. Bu imgelerin algılanması dünyada gerçekten var olmalarıdır.

Resmi betimlerken Dr. Akil Muhtar Portresi, deseninin niteliği, izlenimciliğe benzeyen gölge ve ışık ahengi, fotoğrafı andıran ve valör doğruluğuyla Feyhaman DURAN'ın teknik açıdan manifestosu düzeyinde bir eser niteliği taşır. Arka planda şişeler ve raflar vardır. Koyu renk tonlarını tercih etmiştir. Zaman açısından resme bakıldığında sanatçı eserini gündüz yaptığı görülmüştür. Çünkü sol tarafta sanatçı renkleri açık değerde kullanmıştır. Arkadaki şişelere ve dolaba bakılırsa Dr. Akil Muhtarın kafe de ya da kendi mekânında olduğu tahmin edilmektedir. Eser devinimli bir yapıya sahiptir. Dr. Akil Muhtar ve tavşan her an hareket edebilir. Ama arkadaki şişe ve

dolap için aynı şey söylenemez. Çünkü durağan bir özelliktedir. Böylece bu resim için hem durağan ve hem de devingen denilebilir. Aynı zamanda eserde bir göstergeyle ilgiliyken ve farklı bir eserde daha değişik bir göstergeyle birbiriyle ilişki içinde olabilirler.

Dekor/Uzam: Esere Dr. Akil Muhtar adının verilmesi uzam olarak kişinin mesleğinin ne olduğu da anlaşılıyor. Dr. Akil Muhtar Portresi incelendiğinde onun sandalyede oturduğunu ve kucagında tavşan olduğu görülmektedir. Arka plan incelediğinde şişeler, dolap ve raflardan oluşmaktadır. Eserin kapalı bir mekânda yapıldığını gösterir. Bu mekân birahane ve kafe de olabilir. Bulunduğu konum loş bir yeri anımsatıyor. Renkler açık-koyu ve renklerin değerleri açılarak genel bir kompozisyona hâkimdir. Resim bir durumu betimlemektedir.

Görüntüsel göstergelerin yorumlanması: Dil dışı göstergelerde anlam sağlayıcı bölüm bir bütün olarak verilir. Belirli çevrenmiş uzam içinde işaret vardır ve ilgili dil dışı gösterge ile tamamen objeyi gösterir (Günay, 2013, s. 33).

Resmi kesitlere ayırdığımızda kucagındaki tavşanın her an hareket edecek gibi görünmektedir. Resmin arka tarafında dolap ve şişeler vardır. Bunlar durağan yapıdadırlar. Birisi durağan yapıyı belirlerken diğeri de hareket halini betimlemektedir. Her ikisi de birbirine karşıt anlamlar içerir. Aşağıdaki tablo bu durumu özetlemektedir.

Tavşan	Şişeler
Gezinmek	Yerleşmek
Her an hareket etmesi	Hareket edememesi
Geçici	Kalıcı
Canlı	Cansız

Tavşan daha ön planda yer almaktadır. Şişeler arka planda olduğu için tavşan daha çok dikkat çekmektedir. Tavşanın tabloda merkezde olması onu şişelere göre daha önemli kılar. Aynı zamanda tavşan bereket sembolü olarak da bilinir. Bu konuda Türk halk kültüründe hayvanların varlıkları, olağan veya olağan dışı davranışlarının bereket ve bollukla ilişkileri olduğu düşünülmüştür. Tavşan, serçe, palamut, koyun, örümcek, leylek, koç, köpek, boğa, güvercin, arı, kelebek, karınca, kertenkele gibi hayvanlar, bereket veya kıtlık getiren özellikleriyle ortaya çıkmıştır (Şenesen, 2011, s. 223) biçiminde açıklamada bulunmuştur. Bunlar olumlu özelliklerdir.

Anlamlı sözce her türlü iki bileşenden meydana gelir (Courtes, 1995, s.165). Anlatısal sözdizim ve manasal düzenlemedir. Anlamsal bileşenler ilgili eserdeki anlamlarla ilişkilidir. Eserdeki her gösterge eserin tamamına ait mana sağlayıcı bir nitelik katar. Anlatısal sözdizim ise resimde birbiriyle alakalı durumların ve olayların ayrı biçimlerde düzenlenmesidir. Bu öncelik/sonralık, alt/üst gibi ayrı şekillerde mümkün olmaktadır (Günay, 2013, s. 34).

Anlatı açısından her anlatının durum ve dönüşümden bahsedilir. Anlatı açısından durağan bir yapıdadır. Sanki adam ve kucağında tavşanıyla sohbet ediyor görüntüsünü vermektedir. Sanatçı bu şekilde betimleme yapmıştır. Bu eserde hareket çıkış noktası olarak ortaya konmuş olması mümkündür. Eserdeki tavşan ve Dr. Akil Muhtar beklemektedir. Anlatı bakımından bir durumun öncesinde ve sonrasında hareket olabilir. Nitekim bu resimde öncesi ve sonrasında bir devinim olabileceği varsayılmaktadır. Şimdi durgundurlar ve resimdeki “an” dan sonra yeniden hareket edebilirler.

Önce	Şimdi	Sonra	Daha sonra
Devinim	Durum	Devinim	Durum

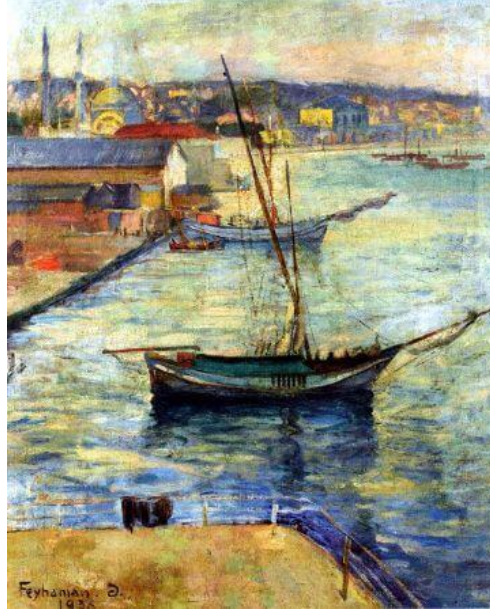
Böylesi bir öncelik-sonralık durumu belirli bir anlatısal yapıdan oluşur. Eserde buna benzer bir durum yoktur. Tek bir tablo olduğu için yalnız bir “an”ın görselleştirildiğinden, eserde anlatısal yapılar ve dönüşümler çok zayıftırlar. Bundan dolayı anlatısal yapılar eser niteliğinden ziyade işlerliği olmayabilir.

Göstergebilimsel çözümlemedeki eylem şeması, anlatı kahramanın durum ve dönüşümlerinin betimlenmesini belirtir. Her anlatı bir durumla sonlanır. Alıcı üzerinde bir durumun bitmişliği her zaman olumlu etkiye sahiptir. Devinim içindeki yapılar ise, sonrası bilinmediği için gerilim oluşmasına neden olacaktır. Bu eser için böyle bir durum söz konusu değildir. Resim izleyici açısından esenlik bir durum belirtir.

Resim ve Yoğrumsal Göstergeler

Sanat göstergelerinin esas niteliği yansıtma görevidir. Bu objektif bir durumdur. Sanat eseri, bir objeyi yansıttığı için sanat olma niteliği taşımaz. Aynı zamanda sanat yapıtındaki öznelliği belirten yanları da vardır. Bu bakımdan sanat yapıtında gösterge gerçeği belli bir şekilde aktarmasını sağlayan ikinci bir nitelik (simgeleşme, yan anlam, algı vb.) ile donanmıştır. Böylece yansıtma görevi olan bir gösterge (sanatsal bir fotoğraf) birbirinin karıştıdır.

Betisel ya da görüntüsel işaret, reel dünyadaki bir objenin resimde tekrar oluşturmasını açıklar. Yoğrumsal gösterge de bir gösterge türüdür. Fakat daha özgür ve yoruma açık bir biçimde yapıtta yer alır. Yoğrumsal gösterge, Felix Thürlemann'ın belirttiği gibi “yeniden sunumsal işlev (fr. fonction representative) dışında, gerçek anlamda tablodaki resimle ilgili özelliği ve görünüşü ilgilendirir” (Thürlemann, 2004, s.15). Bu işaret konuyla alakalı olmayıp, anlatımla alakalıdır. Bir görüntünün derin düzeyini meydana getiren biçim, dekor, renk, ışık, düzlem gibi belirtilerdir. Floch’a göre, görüntüsel dili çözümleyebilmek amacıyla yoğrumsal dil çözümlenmesinden yola çıkarmak gerekiyor. Yoğrumsal dil çözümlenmesi ile de sanatçının reel dünyayı nasıl gördüğünü meydana çıkacaktır (Günay, 2013, s. 36).



Feyhaman DURAN, Kabataş İskelesi, TÜYB, 1936

Göstergebilimsel çözümleme: Sanatsal eserlerin yorumlanmasında bazı süreçler değerlidir. Anlamlandırma eklemlenimin yeri olarak isimlendirilen bu bağımsız yapı üç safha, tabiatı dünyadan ve doğal dilden ayrı uygun bir düzendir. Genel izlemin üç otonom alanı; betisel düzey, anlatısal düzey ve izleksel düzey olarak ifade edilir. Bunlar:

1-Betimsel düzey: Bu aşamada ele alınan bütüncede ki göstergeler sözceleme durumu açısından gerçek dünyadaki karşıtları ele alınarak işlenir. Bütüncenin ilk okunuşu göstergebilimsel yapıların tasvir edildiği bu safhada bildiri, söylemsel açıdan incelenir. Betisel çözümleme, doğru bir biçimde reel dünyadaki objelere gönderimde bulunarak yapıldığından en basit safha olduğu ifade edilebilir. Ancak, bir bütüncenin betisel olarak çözümlenmesi iki aşama için gereklidir. Çözümlenecek bütüncede ki kişiler, zaman ve uzam temel işlevlerini ortaya koyar. Birey ile alakalı olarak; dış ve ruhsal görünümü, yaptığı hareketler, etkileşimde bulunduğu diğer anlatı kişileri değerlendirilir. Zaman açısından; olayın belli bir zaman içinde yerleştirilmesi, anlatı zamanı ile öykü zamanı arasındaki farklar ve benzerlikler, süre, tarihsel zaman, anlatıdaki olayların zaman içindeki gelişimi (yinelenebilirliği, sıklığı vb.) ele alınır. Uzam açısından da nesnenin uzamda kapladığı yer, boyutu, sınırları, olayın geçtiği uzam, yer değiştirmeler gibi durumlar ele alınır. Resim açısından bakıldığında her türlü tasvirleri yapmak gerekmektedir. Noktalar, çizgiler, grafiksel düzenleme nasıldır, biçimler nelerdir gibi sorular bu düzeyde yer verilir (Günay, 2013, s. 37).

Eser tamamıyla birbiriyle ilişki içindedir. Eser sahil boyunca evlerden ve kayıklardan oluşmuştur. Bu eser empresyonist akımın izlerini taşır. Deniz kenarında bir zaman dilimini veya bir günü betimlemektedir. Resim uzunlamasına bir dikdörtgendir.

Bu bir sınırdır. Batıdan alınan bir biçim olarak dikdörtgenle çerçevelenmiştir. Bu çerçevede göz hizasında, resmin orta üst kısmında asıl konu yerleştirilir. Bu eserde izlek olarak resme kayıklar yerleştirilmiştir. Resim kayık ve evlerden oluştuğu için hem durağan ve hem de devingen bir yapıya sahiptir. Bu nedenle imgeleri plastik niteliklerine göre sınıflamayı tercih eder (Sonesson 2002'den aktaran, Çomak ve İnceoğlu, 2009). Nitekim Feyhaman Duran'nın eserlerinde bunlar göze çarpmaktadır.

Kesitleme: Göstergebilim çözümlemede incelenen bütüncü belirli kesitlere ayrılır. Bu kesitlemeler bütüncünün tamamıyla anlamaya çalışılır. Kesitlere ayırmak eseri daha iyi çözümlenebilir. Bir imge belli bir bütün olarak sunulur. Çünkü imgenin bir bütün olarak anlamı vardır. İmge genelinde tamamıyla anlamdan çıkarılabilir (Günay, 2013, s. 39). Bu resimdeki her bir kayık, ev ve cami kesit olarak alınmıştır. Resme baktığınızda size yakın izlenimi veren kayığı birinci kesit olarak ele alınmıştır. İkinci kesit birinci kayığın arkasındaki kayık, üçüncüsü evler ve dördüncüsü de dörtlü kayıklar kesit olarak ele alınmıştır. Bu kesitler ele alındığında;

Kesit 1: Birinci kesit resim alanın dörtte birini kapsar. Kayıklar genellikle balıkçılıkla geçinen insanların ekmek kapısı olarak düşünülmektedir. Kayık ve üzerindeki yelken ile yatay dikey ilişkisi açısından dengeyi sağlamaktadır. Diğer kayıklar arasında kompozisyon olarak ahenk, denge ve çizgisellik katmıştır. Kayıklar insanın aklına hep bir hareket, evler ise bir durağanlık hissini uyandırır.

Kesit 2: Kayık olarak ele alınmıştır. Resimde kapladığı alan, üçte ikilik bir alandır. Öndeki kayıkla beraber diğer kayıkların etki alanı içerisindedir. Çünkü bu kayıklar arasında yer alır. İkinci kayık sahile tamamen yanaştığı için çevresinde hareketlenmeler görülür. Küçük bir kayıkta insanlar yer almaktadır. Sahile doğru insan sayısı gittikçe fazla olmaktadır. Bu yüzden diğer kayıklardan farklıdır. Önemli bir yere sahiptir. İş, oluş ile bu kayık dikkatleri kendi üzerinde çekmektedir. Denizin mavi sularında yukarıya doğru ve yatay bir hareketle insanların umudu olmuştur.

Kesit 3: Sol üst köşede hemen ikinci kayığın bulunduğu yerde başlar. Evler durağan bir yapıya sahiptir. Bu zamanda cami yer almaktadır. Cami ibadethanenin sembolü olarak İslam dinini çağırıştırır. Sanatçı renk perspektifi kullandığı için ilerdeki evler net değildir. Evler resmin arka tarafındaki gökyüzüne kadar devam eder. Evlerin uzam içinde sağ tarafı da kaplamıştır. Sanki bu evlerin devamı gelir. Sanatçı açık kompozisyon kullanarak resmin devamı alımlayıcının hayal gücüne bırakır. Bu evler de insana dair yaşantıları, huzur veren yapıları ve yaşanmışlık izleri taşıyan mekânlardır. Bu resmi incelerken bu duygu insanı sarar.

Kesit 4: Bu kesit resmin sağ üst tarafında yer almaktadır. Bu kayıklar sahile doğru hareket halindedirler. Kesitler arasında hem bütünlük hem de karşıtlıklar vardır. Bundan dolayı resme bütünlük sağlamaktadır. Sanatçı renk perspektifini iyi kullandığı için

gerideki evler ve kayıklar net görünmemektedir. Resmin genelinde ritmik tekrarlar vardır. Yukarıya doğru olan yapıtlar insana sonsuzluk duygusunu çağrıştırmaktadır. Bu kesitte sanki kayıkçılar kayıkları yarıştırmaktadır. Sahile doğru hızlı hareketler vardır. Bu kesitte yine diğer kesitler de olduğu gibi yatay dikey ilişkisi kurulmuştur. Bu da resmin genelinde bütünlük sağlamıştır.

Zaman: Bu resimde şimdiki ve önceki zamanı betimlemiyor. Kabataş sahilinde belirli bir günü betimliyor. Bütün kesitler neredeyse birbirine çok yakındır. Kayıkçılar arasında en çok dikkat çeken ikinci kayıktır. Çünkü kayık sahile yakın olduğu için hareketlenmeler var. İnsanlar bu kayığa doğru hareket ediyorlar. Evler hareketsiz durumdadır. Bu resimde dönüşümden bahsedilemez. Zaman olarak gündüz vakti olduğu söylenebilir.

2-Anlatısal düzey: Betisel düzeyde yer verilen metinle alakalı olarak anlatısal öğelerin ele alınıp irdelendiği bir bölümdür. Anlatısal düzeyde, anlatımın işleyiş şekli ortaya koyulur. Eyleyenler şeması, anlatı izlencesi bu safhada yürütülür. Böylece her türlü anlatıda altı temel eyleyen yer alır. Gönderen-gönderilen, özne-nesne, yardımcı-engelleyicidir. Bu öyküde bütüncü ve dönüşümden söz edilemez. Çünkü metafor kullanmamıştır. Genellikle edim sözceleriyle gerçekleştiği için olmaz. Bu resimde böyle bir şey olmadığı için yoktur. Sadece bir yöne doğru hareketlenmeler var.

3-İzleksel düzey: Anlamın en derin olması nedeniyle en soyut safhanın ortaya çıkardığı izleksel aşama, göstergebilimcinin en çok değer verdiği çözümleme bölümüdür. Çözümlemenin en son ve en zor aşamasıdır. Yapıtın yan anlamı, çağrışımsal değer, simgeleştirme gibi soyut vaziyetlerin ortaya çıktığı safhalardır. Bu aşamada, gerek betisel, gerekse anlatısal seviyede ortaya konulan durumların, dönüşümlerin, objelerin, uzamların ve yapıp gösterdikleri, haricinde, göstermek istedikleri açısından incelenir. Doğrudan içerik düzeyinde yapılan çözümlemelerdir.

Renklerin tuval üzerinde kullanımı çok önemlidir. Bu resimde empresyonizmin etkileri görüldüğünde kalın fırça vuruşları ve serbest fırça vuruşlarıyla etkileyici durmaktadır. Gereksiz ayrıntılar yoktur. Sanatçı hava perspektifini ustaca kullanmıştır. Kayıklar ve insanlar hareket halindeyken, evlerde sabit bir konumdadır. Resimde hem hareketli hem de hareketsiz alanlar ve yapılar yer almaktadır.

Soyut Göstergeler

Bu yapıt bütünüyle yoğrumsal göstergeler kullanılmıştır.



Erol AKYAVAŞ, “Untitled”, 1992, tuval üzerine yağlıboya, 54x134 cm

Bu resim soyut resme örnektir. Kullanılan göstergelere baktığımızda görüntüsel göstergeler yerine yoğrumsal göstergeler kullanılmıştır. Yoğrumsal göstergelerde kullanılan göstergeler gerçek dünyada kullanılmaz. Hatta bu tür soyut eserlerde reel dünyadaki bir objenin görüntüsü ya da göstergesi olan durumlar mevcut değildir. Bundan dolayı soyut eserlerde dış gerçeklikle yorumlamalar olmamaktadır. Resimdeki imgeler alıcı tarafından anlamlandırılması zor olduğu için zor bir resim türü olarak görülür. Bu tür eserlerde gönderge ile objesi arasındaki ilişki silinmiştir (Günay, 2013, s. 44).

Betisel düzey: Burada yoğrumsal bir dil kullanmıştır. Yoğrumsal gösterge, öykünme göndergesinden bağımsız olarak, renkler, çizgiler sistemiyle ilişkilidir. Resimde ağırlıkta sıcak renkler ön plandadır. Feyhaman DURAN zıt renk olarak yeşil rengi tercih etmiştir. Yeşil renk üzerindeki lekelerde dikkat çekmektedir. Kırmızı renkler de dikkat çekicidir. Egemen renk sarılardır. Göze çarpan ilk renk yeşil rengidir. Spatula ile ressam bu resmi yapmıştır. Geometrik formlar kullanmıştır. Sanatçı renk dengesi ustalıklı uygulamıştır.

Anlatısal düzey: Bu eserde durumlar ve dönüşümler olmadığı için belli bir anlatısal süreçten söz etmek zordur. Birbirine yakın renkleri üst üste vurarak katman oluşturulmaya çalışılmıştır. Açık kompozisyon tekniğini kullandığı için resim hala hafızamızda yer almaktadır. Bitmiş bir etki vermez. Sol kısımda resmi bitirmiştir. Önce veya sonrayı belirtir. Kırmızı bir dikdörtgen içinde yer alan durum şimdiki zaman olabilir. Sağ kısım sonrayı belirtebilir bir olasılığa varılabilir. Bu sebeple, çözümleyici söyleminde bu tür bağlantıları görebilecek, ortaya koyabilecek bir yöntemsel yaklaşım içinde yaratabileceğine inancına sahiptir (Rifat, 1999, s.19-20).

İkinci bir dönüşüm uzamda gerçekleşmektedir. Hemen hemen bu tablonun tamamında spatulayla yapmış olduğu renk katmanları derinlik imgesi yaratarak uzamdaki değişimi getirmektedir. Yücel (1993, s. 17)'e göre, “dünya konusunda her çeşit bilginin en az üç unsurun görevi olduğu ifade edilebilir. Dünyanın kendisi (uzam), onu ele alan özne (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı belirli bir andır. Bu üç öğeden birinde

meydana gelen herhangi bir ufak değişiklik olursa dünya artık eski dünya değildir” demiştir.

İzleksel düzey: Görüntünün yoğrumsal boyutu, görsel göstergenin bizde soyut anlamlar çağrıştırdığı dolaylı olan boyutunu oluşturur. Courtes’a (1995, s. 15) göre görsel göstergebilimin alıcıya iki bakış açısının sunduğunu söyler: Görsel (fr.visuel) bakış açısı göstergenin alıcıya sunduğu her türlü unsuru açıklar. Birisi eserde sunulan bölümü ifade eder, öteki ise beklentidir. Görsel alan ile görülebilir ve arasındaki durumda alıcının resmi algılanması sırasında meydana çıkar. Göz görme organıdır ve görüntü süreci başlar (Günay, 2013, s. 46). Bu resimde gördüklerimiz herkesin gördüğüdür.

Renkler: Renkler ayrı ayrı veya gruplar şeklinde irdelenir. Tek başına renk, kuramsal bir model olarak ele alınır. Renk eğer plastik bir gösterge içinde bir dokuyla ve biçimle birleşmezse deneysel bir özellik taşımaz. Yalnızlaştırılsa bile yalın bir obje niteliğini göstermez. Işık, karışıklık, benzerlik gibi kavramların yardımıyla irdelenmelidir. Nihayetinde sıcak-soğuk, saf-karma zıtlık sistemleriyle ortaya çıkabilir. Renklere antropolojik ve fizyolojik manalar yüklenir, fakat görsel göstergeler bilimsel çözümlemede renkler, bütündeki yerlerine göre anlama kavuşur (İnceoğlu ve Çomak, 2009, s. 294). Bu resimde sarı, kırmızı, turuncu ve yeşil renkler yer alır. Resimde baskın renk sarı, kırmızı ve turuncudur. Zıt renk olarak yeşil renk kullanmıştır.

Kırmızı renk kışkırtıcı ve tansiyon artırıcı renktir. Turuncu renk dikkat çekici renktir. Sarı renk ise geçiciliği ve çekiciliği ifade eder. Yeşil renk ise yaratıcılığı temsil eder. Renkleri açık ve koyu olarak kullanmıştır.

Üst Kesim/Alt Kesim: İlgili resmi yatay olarak ikiye böldüğümüz zaman üst ile alt kısımların birbirine yakın renklerdir. Çünkü birbiriyle ilişki içerisinde yer alan yakın renklerdir. Bu renkler sarı, kırmızı ve turuncudur. Yatay eksen bozan renk sadece yeşil renktir. Her iki eksende de gergin renkler vardır. Aynı zamanda rahatlatıcı renkler yer alır. Orta kısmın alt ve üstü katmanlı olduğu için derinlik hissi uyandırır. Renkler yer yer koyudan açığa doğru düzenlenmiştir. Kontur halinde sarılar ve maviler sürülmüştür. Bu da kompozisyona hareketlilik katmıştır.

Sonuç olarak renklerden sonra, bu eserdeki bir başka zıtlık üst ve alt bölümlerdir. Bu eserde alt ve üst kısım birbirine yakın kullandığı için homojen yapıdadırlar denilebilir. Bu eserde yapıyı bozan sağdaki yeşil renktir. Doğadaki objelerin tablolarla simgesel şeklinde yansıtıldığı eserlerde, öteki soyut ve simgesel anlatımlarda yoğrumsal bir dil söz konusudur. Görüntüsel dil soyuttur. Bu soyut göstergeleri anlamlandırmak alıcının kişisel özelliğiyle ilişkilidir.

Yatay/Dikey göstergeler: Bu resimdeki tüm imgeler yatay ve dikeye göre de verilmiştir. Sol taraftaki gösterge kırmızı daha belirgin olduğu için simgesel olarak gerginliği ve kışkırtıcılığı imlediği için dikkat çekmektedir. Resmin sağ tarafında

dikdörtgenlerin kenarları beyaz boya ile konturlar yaparak boyaların birbiriyle olan sınırları keskinleştirmiştir. Resmin sol tarafında dikdörtgenler yer yer kendi rengiyle konturlar belirginleşmiştir. Resimde derinlik imgesi yarattığı için resme üç boyutlu yanılsamasını vermektedir. Ayrıca yeşil rengin kullanılması ve bu renk içinde lekelerin kullanması resmi gizemli hale getirmektedir. Yeşil renk güven rengidir ve doğayı vurgular.

SONUÇ

Anlatı yüzeyini değil, derinliklerden yüzeye uzanan üretim sürecini çözümlerken her şeyin ifade edilemeyeceğini, birbiriyle tutarlı veya tutarsız bir ilişki içinde bulunduğunu açıklamıştır.

Feyhaman DURAN eserlerinde empresyonist etkiler görülmesine rağmen kendine has bir üslup oluşturmuştur. Kompozisyonlarında kesitlemeleri yerli yerinde kullanarak resmin etkileyici görülmesine imkân vermiştir. Sanatçı her iki eserinde de vermek istediği mesajı bize yaşatmaktadır. Yapıtında yer, zaman, renk kullanımı ve uzamı izleyicinin kendisinin istediği yönde görmesini sağlayarak başarılı olmuştur. Eserlerinde izleksel, betisel, düzeyde kişi ve objelerin durumu net bir şekilde anlaşılmaktadır.

Erol AKYAVAŞ eserlerinde zıtlıkları üst ve alt bölümlerinde kullanmayı tercih etmiştir. Sanatçı eserinde objeleri birbirine yakın çizerek homojen bir yapıt ortaya koymuştur. Bu eserde yapıyı bozan sağdaki yeşil renktir. Aynı zamanda yapıtlarında simgesel özellik vererek, diğer eserlerinde soyut bir dil kullanarak yoğrumsal bir nitelik kazandırmıştır. Görüntüsel dil soyut bir özelliğe sahip olduğu için eserde göstergeleri anlamlandırmak alıcının kişisel yapısıyla alakalıdır.

Sonuç olarak plastik göstergeler, renkleri, biçimleri kompozisyon ve dokuyu yalnızca ikonik göstergelerin anlatımı değil, başlı başına birer gösterge olarak inceler. Görsel iletinin anlamının büyük ölçüde plastik seçimlerce yönlendirildiği gösterir. Bu bağlamda Feyhaman DURAN iki eseri ve Erol AKYAVAŞ'ın bir eseri analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda eserlerdeki bütün göstergeler ortaya çıkarılmıştır.

KAYNAKÇA

- Bayav, D. (2006). *Resimde göstergebilim, çocuk resimlerinin göstergebilimsel çözümlenmesi (ilköğretim 8.sınıf)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Guiraud, P. (1994). *Gösterge bilim*. (Çev: Mehmet Yalçın). Ankara: İmge Yayınları.
- Günay, V. D. ve Parsa, A. F. (2013). *Görsel göstergebilim imgenin anlamlandırılması*. İstanbul: Es Yayıncılık.
- İnceoğlu, Y. G. ve Çomak, N. A. (2009). *Metin çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rifat, M. (1993). *Homo semioticu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (1996). *Göstergebilimcinin Kitabı*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Rifat, M. (1999). *Gösterge eleştirisi*. İstanbul: Kaf Yayıncılık,
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Saussure F. (1985). *Genel dilbilim dersleri*. (Çev. Berke Vardar). Ankara: Birey ve Toplum.
- Şenesen, R. O. (2011). *Türk halk kültüründe bolluk ve bereketle ilgili inanç ve uygulamalarda eski türk kültürü izleri*. Ciu Cyprus Universiti, folklor/edebiyat, 17 (66).
- <https://www.tech-worm.com/antropoloji-nedir-neyi-inceler-alt-dallari-nelerdir/>
- <http://busrakya.blogcu.com/antropoloji/20574877>
- <https://mjvianocrowe.net/-b-i-o-g-r-a-p-h-y-->
- <http://www.susanfinlay.co.uk/>
- <https://emmaamos.com/>