

**GÜZEL
SANATLARDA
YENİLİKÇİ
ÇALIŞMALAR**



**Editör
Doç. Dr. Göktürk ERDOĞAN**



**GÜZEL SANATLARDA
YENİLİKÇİ ÇALIŞMALAR**

Editör

Doç. Dr. Göktürk ERDOĞAN



Güzel Sanatlarda Yenilikçi Çalışmalar
Editörler: Doç. Dr. Göktürk ERDOĞAN

Genel Yayın Yönetmeni: Berkan Balpetek
Kapak ve Sayfa Tasarımı: Duvar Design
Yayın Tarihi: Ağustos 2023
Yayıncı Sertifika No: 49837
ISBN: 978-625-6507-35-7

© Duvar Yayınları
853 Sokak No:13 P.10 Kemeraltı-Konak/İzmir
Tel: 0 232 484 88 68

www.duvar yayinlari.com
duvarkitabevi@gmail.com

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1.....5

Tipografi Öğretileriyle Emil Ruder

E. Nilüfer ÜSTÜNDAĞ

Bölüm 2.....29

İstanbul Müzelerinde Bulunan Erkek Ayakkabıları

Selda GÜZEL, Sevil ÇIRACI GÜZEL

Bölüm 3.....61

Tarihsel Süreç İçerisinde Ayakkabı Modası

Selda GÜZEL, Asude MIHLADIZ KANDAL

Bölüm 4.....95

Grafik Tasarım Eğitiminde Renk Bilşi

Başak ÇAKMAK

Bölüm 5.....109

Suyun Kültür Oluşumu Üzerindeki Etkileri Hakkında

Sanat ve Arkeoloji Alan Uzmanlarının Görüşleri

Evrin ÇAĞLAYAN, Canan BOZKURT

Bölüm 6.....143

Ontolojik Açıdan Soyut Sanat

Ömer BOZOLUK, Serpil AKDAĞLI

Bölüm 7.....169

Orta Asya, Uzakdoğu Ve Geleneksel Türk Resim Sanatında

Hayvan Figürlerinin Tarihteki Kullanımı ve

Grafik Tasarıma Olan Yansımaları

Mehmet Taragay AYÇE, Ersin TURAN

Bölüm 8.....211

Dalcroze Ritmik Eğitimi ve Konservatuvar Öğrencileriyle Yapılan

Ritmik Dersi Çalışma Örnekleri

Melike AY BARTIN

Bölüm 9.....229

Orta Asya'dan Anadolu'ya Türklerde

Giyim Kuşam Kültürü ve Tarihsel Kökenleri

Fatma KOÇ, Emine KOCA

Bölüm 1

Tipografi Öğretileriyle Emil Ruder

E. Nilüfer Üstündağ¹

¹ Doç. Dr., İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü

ÖZET

İsviçre Tipografisi'nin önde gelen ustalarından Emil Ruder, çalışmalarında İsviçre Tasarım üslubunun en saf ve kurallı yapısını ortaya koymuştur. Tasarımcı, tipografik düzenlemeler hakkında ortaya koyduğu kuramlar ile tek bir döneme hitap etmenin aksine, kendinden sonraki dönemlerde de önemini ve geçerliliğini korumaya devam etmiştir. Basel Uygulamalı Sanatlar okulunda tipografi, baskı, renk dersleri veren Ruder, okulun tasarım çizgisini belirleyen önemli bir kişi olmuş ve uzun yıllar tipografi bölüm başkanlığı görevini üstlenmiştir. Okuldaki eğitimi; tasarımda nesnel yaklaşımı her şeyden önde tutan bir anlayışın egemen olduğu ilkeler üzerine temellendirmiştir. Tipografinin teknik işlemler içerdiğini ve bu nedenle kaçınılmaz olarak tasarım ile ilgili sorular ortaya koyduğunu belirten Ruder, tipografi ve tasarımın neredeyse eş anlamlı olduğunu belirtmiştir. Araştırma kapsamında Ruder'in tasarım anlayışı ve bu bağlamda tipografik düzenlemelerdeki yaklaşımı açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Tasarımcının ortaya koyduğu kuramların günümüz tasarımcıları için önemi ve gerekliliği incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Emil Ruder, İsviçre Tasarımı, Tipografi.

Giriş

“Tipografinin önünde düz bir görev vardır ve bu da yazılı olarak bilgi aktarmaktır. Hiçbir tartışma ya da düşünce tipografiyi bu görevden alamaz.”
Emil Ruder (Ruder, 1967:6).

Emil Ruder, okunmayan basılmış bir eserin amaçsız bir ürün olduğunu belirtmiştir. Ruder’e göre tipografinin amacı, en kısa sürede ve mümkün olan en hızlı şekilde bilgi yaymaktır. Bu nedenle tipografi, aslında toplu iletişimi sağlamak için önemli bir araçtır. Tipografi ve tasarımın neredeyse eş anlamlı olduğunu vurgulayan Ruder, İsviçre Tasarımının en saf ve disiplinli yapısını ortaya koymuştur.

Uluslararası alanda etkin olan İsviçre Tasarımının ortaya çıkmasında önemli etkenler olmuştur. II. Dünya Savaşı’nda tarafsız kalan İsviçre, savaşa katılan ülkeler kadar savaşın kaosunu yaşamadığından, bir taraftan Bauhaus’un yenilikçi amaçlarını devam ettirmek, diğer taraftan uluslararası etkili bir tasarım anlayışı geliştirmek için gerekli verimli çevreye sahip olmuştur. Çeşitli ülkelerden gelen sanatçılar, mimarlar ve bilim insanları, fikirlerini ve deneyim birikimlerini İsviçre’ye taşımış ve kültürel, entelektüel gelişmelere ilham kaynağı olmuşlardır.

İsviçre Tasarımı’nın başlangıç evresi, aynı zamanda çağdaş tipografinin köklerinin oluşturulduğu bir dönemi temsil etmiştir. Yeni Tipografi’nin devamı olarak ortaya çıkan süreçte, İsviçre’de oluşan bu akım geçmiş dönem akımlardan etkilenmiştir. İlk aşamada De Stijl, Konstruktivizm ve Bauhaus hareketlerinden ilham alan İsviçre Tasarımı, 1920’lerde Jan Tschichold’un “Yeni Tipografi” anlayışından etkilenmiştir. Bu nedenle İsviçre Tasarımını ve Emil Ruder’in tasarım anlayışını aktarmadan önce bu dönemlerden de bahsetmek konunun açıklığa kavuşması adına önem taşımaktadır.

1. Bauhaus Okulu ve Tipografisi

Walter Gropius’un öncülüğünde kurulan Bauhaus Okulu, mimari, tasarım ve sanat alanlarında yeni akımlar yaratmıştır. Okul, Almanya’nın I. Dünya Savaşı’nda yenilgiye uğramasından kaynaklanan, yeni bir sosyal düzen arayışı içerisinde kurulmuştur (Bektaş, 1992: 69-71). Walter Gropius’un etkilendiği nesnellik kavramı, okulun tasarım stilini şekillendirmiş, bu tasarım anlayışında De Stijl ve Konstruktivizm ilkeleri de önemli rol oynamıştır (Eskilson, 2007: 216-217). Bauhaus, güzel sanatlar ile pratik sanatlar arasındaki ayrımı silmeyi amaçlamış ve sanatı, tasarım aracılığıyla günlük hayatla sıkı bir bağ içinde buluşturmayı hedeflemiştir. Bauhaus’un yayınladığı manifesto okulun bu bakış açısını açıklamaktadır;

“Bütün görsel sanatların esas amacı yapının tümüne katkıda bulunmaktır. Eskiden güzel sanatların en asil işlevi yapıları süslemektir; bunlar mimarinin vazgeçilmez öğeleriydi. Bugün sanatlar arasında bir bağlantı kalmamıştır. Mimarlar, ressamlar ve heykeltıraşlar yeniden, yeni bir olgu olarak, yapının kompozit karakterini öğrenmek zorundadırlar. Sanatçı aşama yapmış bir zanaatkardır. Her sanatçı için esas olan sanatında usta olmasıdır. Yaratıcı tasarımın ilk kaynağı bu özelliştir” (Bektaş, 1992: 69).

Bauhaus'un etkisiyle, bugüne kadar benimsenmiş tüm sanat anlayışları değişime uğramış ve dünya genelinde sanat ile mimarlık eğitimi, Bauhaus'un temel ilkeleri doğrultusunda düzenlenerek, etkileri günümüze kadar devam eden bir girişim oluşmuştur (Sözen & Tanyeli, 2011: 38). Bauhaus akademisindeki tasarımcılar, hem pratik becerilere hem de kuramsal bilgiye sahip oldukları için özgün bir öğretim metodunu benimsemişlerdir. Bu bağlamda görsel deneyime ve yazınsal teoriye büyük katkıda bulunmuşlardır.

Bauhaus eğitim anlayışında, sanat dalları arasındaki geçiş ve birbirleri arasındaki disipline inanılmı, sanatçının tek düzelikten çıkıp, kendini farklı disiplinlerde sergilemesi hedeflemiştir. Bu doğrultuda Bauhaus okulundaki tasarımcılar modern tipografi üzerine çalışmalar yapmıştır. Okulun temel sanat başlangıç eğitimini Johannes Itten vermiştir. Itten, her öğrencinin yaratıcı niteliklerle gelişmesini, malzemelerin yapısını anlamasını, görsel sanatların temeli olan tasarımın temel ilkelerini öğretmeyi amaçlamıştır. Eş zamanlı olarak, yeni bir tipografi dilini oluşturmayı amaçlayan Itten, tipografik tasarıma konstrüktivist ve işlevsel açılardan yenilikler getirme gayretinde bulunmuştur.

Johannes Itten'in yerine gelen Laszlo Moholy-Nagy, çok yönlü sanatçı kimliğiyle resim, fotoğraf, sinema, heykel ve grafik tasarım alanlarında yeni ifade olanaklarını keşfetmiştir. Bauhaus'ta da tasarım ve öğretimin gelişmesinde büyük ölçüde katkıları olmuştur. Tasarımın özellikleri arasında, tırnaksız yazı karakterleri, belirgin semboller yoluyla sayfaların dinamizmi ve önemini vurgulama veya renk ile öne çıkan tipografik öğeler bulunmuştur (Meggs, 2006: 313). Çalışmalarında tipografi ve fotoğrafı birleştiren Moholy-Nagy, bu yaklaşımı görsel iletişime olan ilgiyi de artırmıştır. Estetik değerlerden arınmış bir iletişim dili ve anlaşılabilirlik fikrini savunan Moholy-Nagy, grafik tasarımın ve özellikle afişin typo-foto'ya yöneldiğini fark etmiş, yazı ve fotoğrafın görsel olarak birleşimini ve ileti gücünü “yeni görsel yazın” olarak adlandırmıştır. Aynı zamanda, tasarımın esasında uygulama sürecinde değil, tasarlama sürecinde aranması gerektiğini düşünerek, uygulamanın bir başkası tarafından yapılmasını daha uygun olduğunu savunmuştur. Bu uygulama tekniğini de ilk uygulayan kişi olmuştur.

Moholy-Nagy “Staatliches Bauhaus in Weimar” isimli kitabının birinci ciltinde, tipografinin iletişim işlevini vurgulayan bir makale yazmıştır. Bu makalesinde, tipografinin bir iletişim aracı olduğunu belirten tasarımcı, tipografik düzenin iletişimin en keskin ve en güçlü biçimine bürünmesi gerektiğini vurgulamıştır. Ona göre, özellikle modern baskı tekniklerinin bir gereği olarak, eski dönemin betimlemeye dayalı yazı biçimlerine karşı zıt bir yönde, netlik ve açıklığın öne çıkarılması gerekmektedir (Eskilson, 2007: 219). Bu sebeple herşeyden önce bütün tipografik çalışmalar berrak ve önyargılı estetik yaklaşımların etkilerinden kurtarılmalıdır. Tipografik ifade, bütünüyle esnek ve değişken bir bakış açısıyla ele alınmalı ve matbaa araçlarını yenilikçi bir perspektifle kullanarak oluşturulmalıdır.

1921’den 1923 yılına kadar Weimar’da yaşayan Bauhaus’da dersler ve seminerler veren önemli bir isim de Theo Van Doesburg olmuştur. De Stijl akımının etkisi onunla birlikte daha güçlü bir konuma gelmiştir. De Stijl’in tipografisinde harfler dikdörtgen bloklarla, yatay ve dikey çizgilerle kurulmuş, diyagonal çizgiler yok olmuştur. Siyah renk baskıyı tamamlayabilmek için ikinci renk olarak kullanılırken, asimetrik oluşturulmuş sayfalarda tırnaksız yazı karakterleri etkin bir rol oynamıştır.

Bauhaus okulunda eğitimci olarak tipografi atölyesinin başına geçen dönemin önde gelen figürlerinden biri, okulun eski öğrencilerinden olan Herbert Bayer’dir. Öğrencilik yıllarında De Stijl ve Konstrüktivizm akımlarından etkilenmiştir. Bayer, çalışmalarında yeni bir tipografik dil oluşturmayı amaçlamış, tipografik tasarıma işlevsel bir anlam kazandırmış ve bunun yanı sıra konstrüktivist perspektiften yenilikler getirmiştir. Bayer, çalışmalarında sıklıkla soldan bloklanmış metin düzenlemeleri kullanmıştır (Eskilson, 2007: 226). Sanatçı, kompozisyonlarında simetrinin yerine görsel hiyerarşiye dayalı olarak en güçlü vurgu noktasını merkeze alarak düzenlemeler yapmayı tercih etmiştir.

Etkili iletişimi temel bir hedef olarak belirleyen Bauhaus anlayışı, anlaşılması kolay ve hızlı olan tasarımların gücünü ortaya koymuştur. Şeffaflık ve okunabilirlik öncelikli olarak ele alınmış, yeni bir tasarım dilinin oluşturulmasına büyük katkı sağlamıştır. Fonksiyonu ön planda tutan her tasarımda, Bauhaus okulunun etkilerini görmek mümkündür. Bauhaus okulundaki değerli sanatçıların tasarımdaki yaklaşımları ve tipografideki üslupları Yeni Tipografi ve devamında İsviçre Tasarımı’nın temellerini oluşturmuştur.

2. Yeni Tipografi

20. yüzyılın başlarında, estetiği işlevin yaratacağı inancıyla hareket eden tasarımcılar, modern sanat akımının etkisiyle “Yeni Tipografi” adı altında önemli ilerlemeler kaydetmiştir. Doğrudan görsel anlatım dilini benimseyen bu

tasarımcılar, tasarımın işlevsel olması gerektiğini savunmuşlar, Konstrüktivist düşüncelerin tipografiye nasıl uyarlanabileceği konusunda teoriler geliştirmişlerdir. Yeni tipografi akımı, farklı hedeflere son derece uygun bir yapıyla modern yaşamın önemli bir yönü haline gelmiş, tipografiyi yeni gelişmelere açık bir zemin üzerine oturtmuştur (Becer, 2007: 47).

Yeni tipografinin önde gelen isimlerinden Jan Tschichold, Bauhaus ve Rus Konstrüktivistlerin fikirlerinden etkilenerek şekillenmiş, dönemin önemli bir diğer figürü Piet Zwart ise Dada ve De Stijl akımlarından etkilenmiştir. Tschichold, “Die Neue Typographie” adlı eserinde, Yeni Tipografi’nin süslemelerden kaçınıp sadece iletişim işlevine odaklanarak akılcı bir tasarım temeli üzerine oturması gerektiğini savunmuştur. Tasarımlarında, kelimenin anlamına uygun olarak gelişen asimetri önem taşımıştır (Eskilson, 2007: 235-237). Bu dönemde, her türden kalınlık ve boyutta tırnaksız yazı, modern harf karakteri olarak kabul edilmiştir. Tasarımlar ise geometrik bir ızgara üzerinde planlanarak, yapı, denge ve vurgulama için genellikle çizgilerden yararlanılmış, görsel olarak fotoğrafın nesnellik ve ayrıntılı netlik sunumu tercih edilmiştir.

Dada hareketinin canlılığını ve De Stijl’in işlevselliğini birleştirerek sentezleyen Piet Zwart da Yeni Tipografi’nin özgün tasarımcılarından biri olarak öne çıkmıştır. Zwart, harf karakterlerinin metin içeriğini görsel olarak desteklemesi gerektiğini savunmuş ve bu düşünceyi geleneksel tipografinin statik uyumuna dayalı yapısını kırarak ritmik-dinamik bir kompozisyon anlayışıyla tasarımlarına entegre etmiştir (Bektaş, 1992: 251). Ritmik kompozisyonlar oluşturarak, harf boyları ve değerlerinde kontrast yaratma yoluyla siyah formlarla beyaz sayfa arasında dinamik bir ilişki kurmuş, etkileyici kompozisyonlar meydana getirmiştir.

Yeni Tipografi’deki bu yaklaşım, temelini Bauhaus’tan almış, devamında İsviçre Tasarımı ile olgunlaşarak daha da ileri taşınmış ve uluslararası etkili bir tasarım anlayışı haline gelmiştir. Küresel çapta bir taraftar kitlesini çevresinde toplayan bu akım, 1970’li yıllara kadar neredeyse bütün dünyada ortak olan bir tasarım dili haline gelmiştir.

3. İkinci Dünya Savaşı İsviçre ve İsviçre Tasarımı

20. yüzyılda gerçekleşen iki büyük çaplı savaştan ikincisi olan II. Dünya Savaşı, 1939 ile 1945 yılları arasında süren küresel bir askeri çatışmadır. Savaşa, o dönemin önde gelen güçleri olan Birleşik Krallık, Sovyetler Birliği, ABD, Çin Cumhuriyeti ve Fransa Müttefik Devletler olarak; Almanya, İtalya ve Japonya ise Mihver Devletleri olarak katılmışlardır. Tüm bu ülkeler savaşın etkilerini derinden hissetmiştir. İsviçre ise bağımsızlığını korumak amacıyla tarafsız bir

duruş sergilemiş, savaş esirlerine ve yaralılara yardım etmekle birlikte politik mültecilere, barış yanlılarına ve kaçaklara sığınak sağlamıştır.

II. Dünya Savaşı sırasında tarafsızlığını koruyan İsviçre, diğer savaşan ülkelerin maruz kaldığı kaosu etkilerini aynı ölçüde yaşamamıştır. Bu durum, İsviçre'nin bir yandan Bauhaus'un yenilikçi hedeflerini sürdürebilmesi, öte yandan ise uluslararası alanda etkili bir tasarım anlayışı geliştirebilmesi için verimli bir ortam sağlamıştır. Farklı ülkelerden sanat, mimari ve bilim alanlarında etkin olan bireyler, düşüncelerini ve deneyimlerini İsviçre'ye taşıyarak kültürel ve entelektüel gelişmelere ilham kaynağı olmuşlardır. Bu süreç, İsviçre'nin tasarım alanında lider bir rol üstlenmesine katkı sağlamıştır (Bourguin, Maries ve Klanten, 2007: 75).

Tarafsız bir ülke olarak kalan İsviçre, düşünsel süreçlerin bir mola noktası olmuştur. Savaş dönemi ve sonrasında tasarım sahasında da üretim ilişkileri çerçevesinde genişleyen pazar talepleri belirginleşmiştir. Teknolojik ilerleme, modernizasyon; sadece tasarım sahasında değil, birçok sanat alanında da bir arınma, ayrıntılardan kurtulma eğilimini beraberinde getirmiştir.

Tasarım sahasında detaylardan arındırma eğilimi belirgin biçimde ortaya çıkmıştır. İkinci Dünya Savaşı döneminde tarafsızlığını koruyan İsviçre, tipografi alanında oldukça yenilikçi bir evreye adını “İsviçre Tasarımı” olarak kazımıştır. Meggs'e (2006: 356) göre, 1950'lerde İsviçre tasarımı veya diğer bir deyişle “Uluslararası Grafik Tasarım Üslubu” olarak anılan bir tasarım akımı doğmuştur. Bu dönemde sadeleşme, detaylardan arınma eğilimi tasarım sahasında da etkisini göstermiş, İsviçre'deki bu tasarım hareketi tüm dünyada köklü bir değişimi başlatmıştır. “Uluslararası Tipografik Üslup”, nesnel netlik temelli yaklaşımlarıyla küresel düzeyde bir hayran kitlesini etrafında toplamış ve 1970'lerin sonuna kadar neredeyse dünya genelinde yaygınlaşan bir tasarım diline dönüşmüştür.

İsviçre Tasarımı'nın ilk dönemi, modern tipografinin temellerinin atıldığı bir aşamayı temsil etmiştir. Yeni Tipografi akımının devamı olarak meydana gelen bu evrede, İsviçre'de şekillenen bu hareket, önceki dönem akımlarından esinlenmiştir. İlk etapta De Stijl, Konstrüktivizm ve Bauhaus akımlarının etkileri gözlemlenirken, 1920'lerde Jan Tschichold'un “Yeni Tipografi” yaklaşımından etkilenmiştir. Dönemin öncü tasarımcıları, De Stijl'in ızgara mantığını ve formlara dayalı görsel dilini grafik tasarım alanına adapte etmiştir. Theo Ballmer ve Max Bill gibi isimler, Bauhaus Okulu'nda eğitim görmüş olan diğer İsviçreli tasarımcılar da, Konstrüktivist tasarımın görsel unsurlarını grafik tasarım diline aktarmışlardır (Becer, 2007: 264).

Oluşan Uluslararası Üslubun genel görsel karakteri, matematiksel bir grid çizimi üzerinde asimetrik olarak düzenlenmiş tasarım unsurları ile bir bütünlük

oluşturmaktır. Grid sistemi İsviçre grafik tasarımının önemli bir parçasıdır. Uluslararası iletişim kurabilmek için kişisel çabalara yer vermeden, tasarımlarını kurallar içine oturtmuşlardır. Grid sistemi, bilginin yapısal olarak sayfa üzerine inşa edildiği matematiksel işlemler bütünüdür. Grid sistemi ile tasarlanmış bir tasarıma bakıldığında, duyurunun içeriği, zamanı ve yerine ilişkin bilgiler, net bir şekilde ayrıştırılabilir olmalıdır.

Geliştirilen bu ızgara sistemiyle birlikte, sözlü ve görsel verileri açık, net bir tasarım yaklaşımıyla ifade eden objektif metinler ve fotoğraflar, ticari reklamcılığın ve propagandanın abartılı üslubundan uzak, özgün bir tasarım anlayışı olarak tanımlanabilir (Bektaş, 1992: 123). Hareketin öncülerinin, eserlerinin görsel özelliklerinden ziyade mesleklerine karşı sergiledikleri tavır önemlidir. Tasarımı toplumsal açıdan yararlı ve önemli bir etkinlik olarak kabul ederken, tasarım problemlerinin çözümüne daha evrensel ve bilimsel bir yaklaşım getirmek amacıyla kişisel yorumlardan ve ilginç analizlerden kaçınmışlardır (Bektaş, 1992: 122).

Tırnaksız yazı karakterleri kullanılarak, genellikle sola hizalanan, sağ tarafta serbest ve farklı satır uzunluklarına dayanan tipografik düzen anlayışı benimsenmiştir (Blackwell, 2004: 68). Bu dönemde, tipografik öğelerin görsel hiyerarşik yapıları da değişikliğe uğramıştır. Asimetrik sayfa düzenleri benimsenmeye başlamıştır. Ek olarak, İsviçre tasarımının siyah-beyaz tipografik unsurlara olan sıkı bağlılığı öne çıkmıştır. İllüstrasyonların yerine siyah-beyaz fotoğraflar tercih edilmeye başlanmıştır. Grafik tasarımın en temel öğelerinden biri olan tipografi, “Helvetica”, “Univers” ve “Akzidenz-Grotesk” gibi uluslararası düzeyde tanınan yazı karakterleriyle öne çıkmıştır. Bu tırnaksız yazı karakterlerinin formları, karakterlerin işlevini açıkça yansıtmaktadır. Yazı karakterlerinin formu, okuyucunun gözünü ana yapıdan uzaklaştıracak gereksiz uzantıları içermez; bu nedenle tüm ayrıntılar kolaylıkla takip edilebilir haldedir (Dündar, 2005: 73).

İsviçre’deki bu tasarım anlayışın eğitimini veren ve günümüzde de varlığını sürdüren iki önemli okul bulunmaktaydı: Basel Allemein Gewerbeschule ve Zurich Kunstgewerbeschule. Bu kurumlar, kendi perspektiflerine göre öğrencilerini yetiştirmiş ve İsviçre tasarımını “Uluslararası Tipografik Stil” olarak dünya çapında ün kazanan okullar olarak adını duyurmuşlardır. 1950’lerde İsviçre’de tasarım okullarında iki temel tasarım yaklaşımı mevcut olmuştur. Bunlar arasında biri Zürih’te Josef Müller-Brockmann’ın öğrencilerinden oluşan “bireysel yaklaşımçılar”, diğeri ise Basel’de Emil Ruder ve Armin Hofmann’ın öğrencilerinden oluşan “anonimciler” olarak öne çıkmaktadır. İlk grup, geleneklere daha bağlı, illüstrasyona yer veren ve tipografi dışında fotoğrafın kullanılmasını daha kabul edilebilir gören tasarımcılardan oluşmaktadır. İkinci

grup ise, geleneksel tasarımın zıttı olarak, kişisel görüşlerin tasarımı şekillendirebileceğini savunmuştur (Hollis, 2006).

Emil Ruder, Armin Hofmann ile Basel Tasarım Okulu'nda (Allemein Gewerbeschule) eğitim vermiştir. Dönemin önde gelen tasarımcılarından biri olarak, 1942 yılında Basel Tasarım Okulu'nda öğretmenlik yapmaya başlayan Emil Ruder, bu okulun tarzını şekillendiren etkili bir figür olmuştur. İsviçre Tipografisi'nin ustalarından biri olan Ruder, çalışmalarında üslubun en saf ve kurallı yapısını açığa çıkarmıştır.

4. İsviçre Tipografisinin Ustalarından Emil Ruder

Ruder, 1914 senesinde Zürih'te doğmuştur. On beş yaşında bir matbaada dizgi çırağı olarak meslek hayatına adım atmış ve buradaki deneyiminin ardından 1938 yılında Paris'e eğitim amacıyla gitmiştir. Bir yıl sonrasında Zürih'e döndüğünde, eğitim temelleri Bauhaus ve Jan Tschichold'un öğretileriyle şekillenmiş, yeni tipografiye dayalı bir anlayışla Zürih Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda baskı teknikleri üzerine eğitim almaya devam etmiştir (Hollis, 2006).

1942 yılı itibarıyla Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda (Basel Allgemeine Gewerbeschule) çeşitli seviyelerde tipografi, baskı ve renk derslerinde eğitim vermeye başlamıştır. 1947'de tipografi bölüm başkanlığı görevini almıştır. Okulun idaresinde uzun yıllar boyunca Armin Hoffman görev yapmıştır. Ruder ve Hoffman, Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu'ndaki eğitim anlayışlarını, tasarımda nesnel yaklaşımın her şeyin önünde tutulduğu temel ilkeler üzerine dayandırmışlardır.

Araştırmacı yazar Paul Jobling ve David Crowley'e göre (1996); Emil Ruder, Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun tasarım çizgisini en etkin şekilde belirleyen kişidir. Ruder'e göre, tasarım ilkelerine uygun olarak, metnin kolaylıkla çözümlenmesi gerekmektedir. Bu hedef, harflerin düzenli yerleşimi ile elde edilebilir. Bu sebeple, harf düzeni görsel estetikten daha çok düzenin sağlanmasına vurgu yapmaktadır. Sayfa düzeninde beyaz alanın kullanımı, sayfanın dolu alanı kadar büyük bir öneme sahiptir ve okumayı zorlaştıran unsurlar tasarımdan çıkarılmıştır. Ayrıca, güçlü bir düzen oluşturmak amacıyla matematiksel bir ızgara sisteminden faydalanılmıştır. Resimsel öğelerin yerine fotoğraf kullanılmış ve beyaz fotoğraf, düzenli ve geometrik taslağın içinde çeşitlilik ve tezat yaratmak amacıyla entegre edilmiştir. Tırnaksız yazı karakteri, tasarımda blok biçiminde sağdan ve soldan yerleştirilmiş, tasarımcının en temel görevi ise mesajın okuyucuya kolayca ulaşmasını sağlamak olmuştur. Bu yaklaşımıyla, çok disiplinli, fazla biçimsel ve soğuk bir ifade biçimi gibi görünse de, görüntü kirliliğini tasarımda azaltması ve Kitsch'i grafik tasarımın içeriğinden tamamen çıkarmasıyla olumlu etkileri olan bir yaklaşım olarak kabul edilmiştir.

Ruder, öğrencilere biçim ile fonksiyon arasındaki dengeyi aktarmış, yazının iletişimsel anlamını yitirdiğinde amacının da kaybolacağını vurgulamıştır. Tipografide odaklandığı temel unsurlar netlik ve okunabilirlik olmuştur. Öğrencilerinin eserlerindeki negatif alanları ve harf içi boşlukları son derece özenle değerlendirmiştir. Karmaşık bir ızgara yapısı içinde tüm tasarım öğelerini uyum içinde düzenlemeye çalışırken çeşitliliği teşvik etmiş, tipografi ile görsel bütünlüğü yakalamaya çabalamıştır (Bektaş, 1992: 130). Ayrıca Ruder, Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu'ndaki derslerinde tasarımcının objektif olmasının en önemli öğreti olduğunu aktarmıştır. Ona göre basit, mantıklı, nesnel ve mümkün olduğunca anlaşılır ve düzenli bir iletişim sağlamak, aynı zamanda tasarımcının toplumsal sorumluluğudur (Heler ve Fink, 1999).

Emil Ruder, tipografi öğretilerini 1967 yılında basılan kitabı “Typography: A Manual of Design (Tipografi: Bir Tasarım Kılavuzu)” da okurlarla paylaşmıştır. Kitap, Ruder'in derslerinde aktardığı konuları, makalelerinden notları içeren tipografi alanında yazılmış ayrıntılı bir kitaptır. Araştırma kapsamında Ruder'in tipografi konusundaki öğretileri bu kitabın ışığında açıklığa kavuşturulmaya çalışılacaktır.

5. Tasarım Klavuzu Olarak Emil Ruder'in Tipografi Öğretileri

Emil Ruder tarafından 1967 yılında çıkarılan “Typography - A Manual of Design” (Tipografi: Bir Tasarım Kılavuzu) isimli kitap, teknik olarak Ruder tarafından yayınlanan tek kitaptır. Kitap, TM dergisinde yayınlanan makalelerden notlar, kendi çalışmalarından örnekler, derslerindeki öğrenci çalışmalarından örnekler içeren, Ruder'in tipografi alanındaki öğretilerini açığa çıkaran önemli bir kitaptır. Araştırma kapsamında da bu kitapta ele aldığı konular, örnekler incelenerek Ruder'in tipografi alanındaki öğretileri açıklığa kavuşturulmaya çalışılacaktır.

Ruder, tipografi ustasının yazının geçmişten bu güne kadar olan serüvenini iyi bilmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu bağlamda, yazının geçmiş ve gelecek görevlerini saptamalı ve sorunlarını öğrenmelidir. Ayrıca içinde bulunulan dönem de yeterince tanınmalıdır. Çünkü içinde bulunulan dönemin özellikleri, karşılaştığımız sorunlara mümkün olan en iyi cevabı bulmamızı sağlayacaktır ve ancak basılmış bir eser günümüzün özellikleriyle oluşturulmuş bir belge haline gelecektir. Aynı zamanda gelişen teknolojik ilerlemeler, bizleri yeni şeyler düşünmeye zorlamakta ve yaşadığımız çağın yaşayan bir ifadesi olarak tipografide de yeni formlar çağırılmaktadır. Ruder'e göre, grafik tasarımın ötesinde, tipografi, teknolojinin, hassaslığın ve iyi düzenin bir ifadesidir (Ruder, 1967: 11-13).

Rönesans'tan farklı olarak, çağdaş tasarımcıların boşluğu sadece üzerine basılmış olan arka plandan ziyade, tasarım unsuru olarak gördüklerini belirten Ruder, tasarımda boş alanın önemini vurgulamıştır. Konuya örnek olarak paylaşılan Resim 1'de, üç harfin bileşiminden kaynaklanan net aydınlık dereceleri ile değişen boyuttaki beyaz alanlar gösterilmektedir. Harfler arasındaki boşluklar dar ve bu nedenle çok aydınlıktır, "o" nun zıtlığı daha yumuşaktır, burada "o" nun üzerindeki beyaz herkesten zayıftır. Beyazlığın gücünde ortaya çıkan değişiklikler, siyah alanların boyutlarının değişmesine bağlıdır (Ruder, 1967: 16).



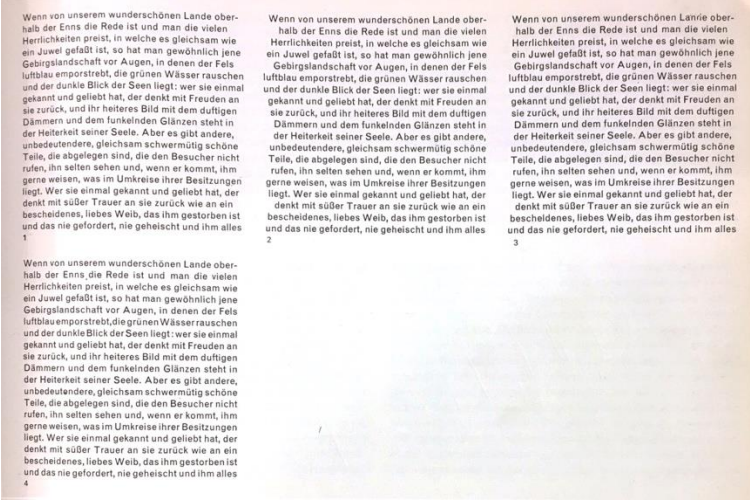
Resim 1: Emil Ruder, "Typography" kitabından örnek bir çalışma (İsimsiz).
(Ruder, 1967: 17).

Ruder, doğadaki herşeyde bir ritim olduğunu belirtmiş, aynı zamanda bu ritmin çağın sanat eserlerine de yansıdığını vurgulamıştır. Ruder'e göre, özellikle yirminci yüzyılda sanatçılar, tasarımda ritmin önemi ve gücünü tekrar canlandırmaktadır. Tipografide de ritmik değerlerle çalışmanın birçok yolu vardır. Örneğin, eğimler ve eğriler, düşeyler ve yataylar, eğimli elemanlar, ritmik bir model oluşturmak için birlikte çalışırlar. Sıradan bir bileşim parçasında ritmik değerlerin bolluğu vardır: yükselenler ve alçalanlar, yuvarlak ve sivri formlar, simetrik ve asimetrik yapılar. Boşluk kelimesi, satırı böler ve maddeyi eşit olmayan büyüklükteki kelimelere, farklı uzunluklarda ve farklı ağırlık değerlerine sahip ritmik bir etkileşime sokar. Kırılma ve boşluk çizgileri, kompozisyon desenine kendi vurgularını da ekler ve kademeli boyutlar, tasarımcının eserine ritim getirmenin başka mükemmel araçlarıdır. Basit bir metin parçası iyi yapılandırılmışsa, kendi isteğiyle kendi eserine ritmik bir yapı

sağlayacaktır. Tasarımcı, kompozisyonunu sayfaya yerleştirme biçimine göre ritimler üretmenin sınırsız olanaklarına sahiptir. Kompozisyonun şekli, ritminde kağıdın formatıyla uyumlu veya kontrast oluşturabilir. Tasarımcı okunaklılığın çıkarları için katı sistemlerden ve donuk tekrardan kurtulmanın olası tüm yollarını incelemelidir.

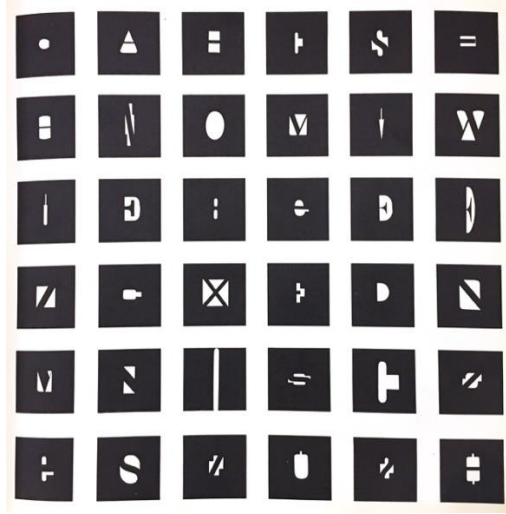
Ruder, yazı ve baskının iki farklı, uyuşmayan teknikler olduğuna ve birbirlerinden kesinlikle ayrı tutulması gerektiğine dair köklü bir inanç olduğunu belirtmiştir. Ona göre yazılı bir mektup kişisel, organik, eşsiz ve spontan bir şeydir. Yazarın karakterini, kişiliğini ve çoğu kez o anki ruh halini yansıtır. Ancak, kalıptan dökülebilen basılı harf, kesin ve değişmez bir şekildedir. Doğası gereği, kişisel olmayan, tarafsız ve objektiftir. Tasarımcının bunu evrensel olarak kullanmasını ve kompozisyonunu çok yönlü olarak değiştirmesini sağlayan tam da bu niteliklerdir. Bu nedenle iyi bir tasarımcı yazım ve baskıyı karıştırmaktan kaçınmalıdır. El yazısının doğal yapısı bireysel bir sonuçtur ve asla baskı yoluyla elde edilemez. Basımı, yazıya yakın hale getirmeyi amaçlayan alternatif şekil ve formlar, başarısız bir girişimin kanıtıdır (Ruder, 1967: 22).

Teknik, işlev ve biçimsel tasarımın, tipografide tamamen ayrılmaz olan fikirler olduğunu belirten Ruder, kelimeler ve çizgiler arasındaki boşlukların önemini vurgulamıştır. Konuya ilişkin bir metni örnek olarak göstermiştir. (bknz. Resim 2) Okunabilirlik için satırdaki harflerin sayısı önemlidir. 50-60 harf içeren bir satırın okunması kolaydır. Eğer satır çok uzunsa, metin okunamaz hale gelir. Çok dar bir metinle birlikte, kelimeler arasındaki boşluk eşitsiz olur ve çok fazla kelime bölünmesi olur. Bu durum da okumayı zorlaştırır. Birinci metinde sağ kenar rahatsız edici bir şekilde göze çarpar ve okumayı yavaşlatır. İkinci metinde soldaki oyuntulu alan rahatsız edicidir. Göz her seferinde farklı bir yerde bir sonraki satırı alır. Okumada rahatsızlık yaratır. Üçüncü metinde her iki taraftan da kırılan kenarlar okumayı zorlaştırır. Dördüncü metinde ise metnin okunması manuel ve mekanik kompozisyonda hiçbir sorun oluşturmaz ve okuma rahatlıkla sağlanabilir (Ruder, 1967: 34).



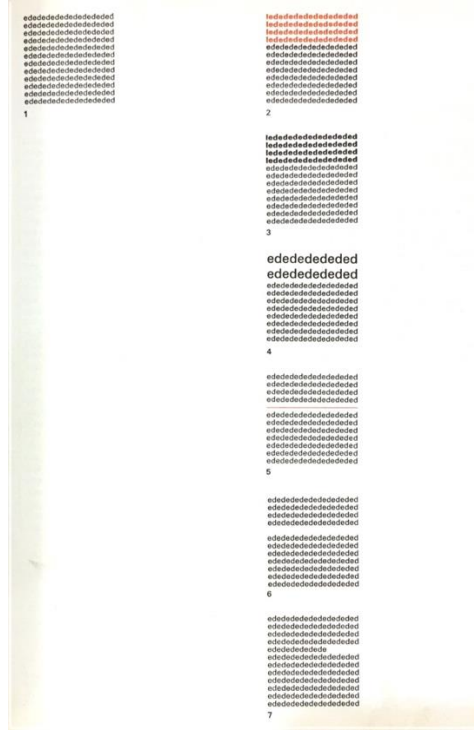
Resim 2: Emil Ruder, “Typography” kitabından örnek bir çalışma (İsimsiz).
(Ruder, 1967: 43).

Ruder’e göre font tasarımcısı, şekil ve karşıt şekli sürekli dengelemelidir. Harflerin kombinasyonu ile elde edilen çeşitli efektler, beyazın zıt alanının, beyazla etkileşimi ile belirlenir. Bu bağlamda çağdaş tipografide beyaz, yazım simgeleri için sadece pasif bir arka plan değildir. Belirli bir yüzeyde ürettikleri efektler açısından beyaz boşluk ile harf karakterleri arasında bir eşlik olmalıdır. Form ve karşıt form iyi yapılandırılmalıdır; iyi yapılandırılmış bir alanda baskı alanı ile boşluklar arasındaki denge sağlanır. Böylece her iki öğenin alanın düz etkisi ve çizgilerin şerit etkisi eşit avantaj sağlar. (bknz. Resim 3)



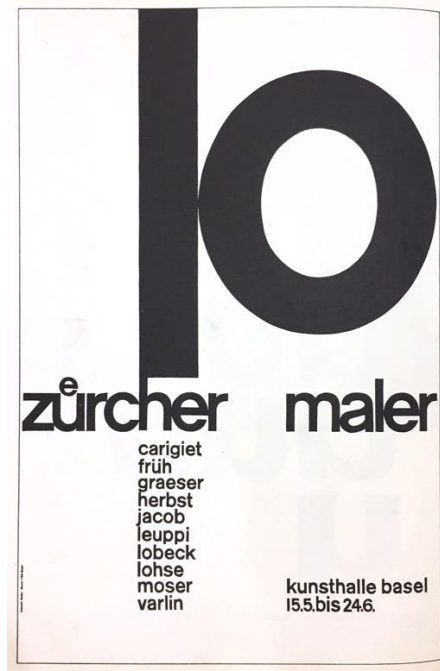
Resim 3: Emil Ruder, “Typography” kitabından örnek bir çalışma (İsimsiz).
(Ruder, 1967: 53).

Ruder’e göre, bir kitabın metni birkaç yüz sayfaya kadar çıktığında, tasarımcı yazıyı her sayfada uygun ölçüde, okurun zorlamayacak şekilde oluşturmalıdır. Çok fazla metin okuyucuyu yorar. Okuyucunun çok sık sayfa değiştirmesi de konudan kopmasına sebep olur. Kırılma çizgileri, kitle yığını parçalamak okunaklılığı arttırmak için çok kullanışlı bir araçlardır. Tüm iyi tasarımcının amacı, okunaklılığa mümkün kılınan biçimde vermektir. Form yasalarına uymakla birlikte, mümkün olan her türlü bölme ve düzenleme aracından yararlanmasını belirten Ruder, konuya ilişkin bir örnek vermiştir (Ruder, 1967: 82). Örnekte, bir metnin bölünmesinin olası yolları gösterilmektedir. Birinci metinde ritim ve esneklik yoktur ve okunması zordur. İkincisinde renk okumayı rahatlatır. Üçüncüsünde kalın ve normal yazı karakterleriyle rahatlatma sağlanır. Dördüncüsün de farklı boyutlarla rahatlatma sağlanır. Beşincisinin de hatlarla, altıncısında boş satırlarla, yedincisinde ise kırılma çizgileri ile rahatlatma sağlanır. (bkz. Resim 4).



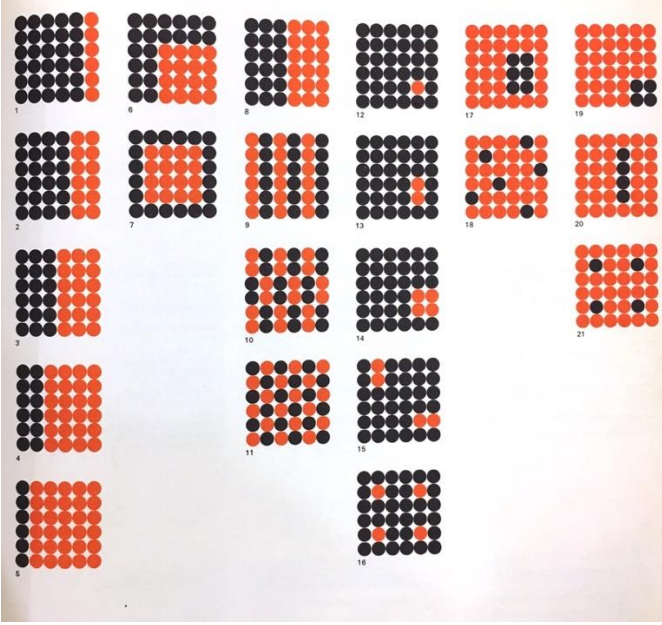
Resim 4: Emil Ruder, “Typography” kitabından örnek bir çalışma (İsimsiz). (Ruder, 1967: 83).

Ruder, kontrast öğesine uygun olarak iki değeri birleştirmenin her iki değerini etkisini değiştirip, arttırdığını belirtmiştir (Ruder, 1967: 132). Baskılı ve baskısız alan arasındaki karşıtlıklarla bir gerilim yaratılmalıdır. Eş değerlerle oluşturulan düzenlemeler, monotonluk ile sonuçlanır. Tezatlıkları uyumlu bir bütün halinde birleştirmek mümkündür. Basılı harflerde zıt efektler kullanılarak etkili kompozisyonlar yaratılabilir. Bunlar; açık-koyu, ince-kalın, çizgi-yüzey, aktif-pasif, dikey-yatay, düz-eğik, statik-dinamik, geometrik-organik, simetri-asimetri, büyük-küçük, kararlı-kararsız, rahat-telaşlı, konsantrik-eksantrik gibi. Ruder, konuya örnek olarak bir sanat sergisi için hazırladığı poster tasarımını göstermiştir. Tasarım bir dizi karşıtlık üzerine kurulmuştur. Hakim rakam “10”dur ve düz, sert, yumuşak kontrastlarla oluşturulmuştur. “1” rakamının ve daha küçük grup yazı karakterlerinin enerjik dikeyleri “zürcher maler” yatay çizgiyle kırılır. (bknz. Resim 5)



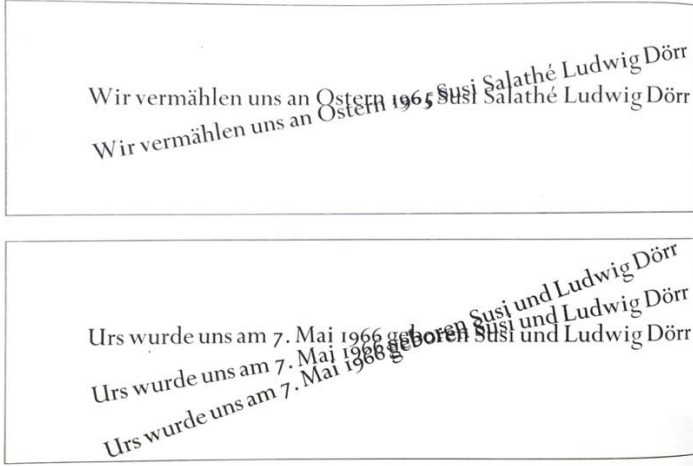
Resim 5: Emil Ruder, sanat sergisi için poster tasarımı
(Ruder, 1967: 136).

Ruder, tipografide en önemli rengin siyah olduğunu belirtmiştir. Ona göre yazı karakterinin farklı boyut ve kalınlıklarından ve farklı boşluklardan türetilen neredeyse sınırsız gri tonlama ölçeği vardır. Bu siyah parlak renklerle, özellikle de kırmızı ile çok uyumludur (Ruder, 1967: 58). Tasarımcı, tipografik düzenlemelerinde de kırmızı ve siyahı etkileyici bir şekilde nasıl kullanılabileceğine dair örnekler vermiştir. (bknz. Resim 6) Örneğin, birincisinde siyah ve kırmızı arasındaki gerginlik gayet iyidir. Miktar olarak kırmızının daha az olmasına rağmen kırmızı değeri artar. Üçüncü örnekte; siyah ve kırmızı arasındaki denge, kırmızının agresif doğasından dolayı rahatsızlık yaratır. İki renk arasındaki rekabet, göze huzursuzluk hissi verir. Dokuzuncu örnekte ise kırmızı ve siyahın parçalanarak yerleştirilmiştir ve bu parçalanma, açık renk efekti ile artık uyumlu değildir. Göz kırmızı ve siyah karışımıdır ve kahverengileştirme eğilimindedir. Ondördüncü örnekte ise siyah ve kırmızı arasındaki gerginlik oldukça iyidir. Kırmızı, hakim olan siyaha karşı daha fazla dayanabilir.



Resim 6: Emil Ruder, “Typography” kitabından örnek bir çalışma (İsimsiz).
(Ruder, 1967: 159).

Ruder (1967: 200): “*Spontane ve tesadüfi sonuçlar, tipografik yapıya yabancıdır, çünkü tipografi sistem netlik ve kesin oranlara dayanmaktadır*” diye belirtmiştir. Baskıda tasarım ve organizasyon ile ilgili her şey, sürprizleri ortadan kaldırmak için hesaplanır ve planlanır. Bazen tasarım aşamasında tipografik düzenlemelerde tesadüf sonuçlarla ulaşabiliriz. Ruder, konuya ilişkin doğum günü ve nikah kartlarını örnek olarak gösterir. Resim 7’de görüldüğü gibi, iki ve üç çizginin kesiştiği ekseninde, bileşenin kontrolünün ötesinde tesadüf efektler ortaya çıkar.



Resim 7: Emil Ruder, “Typography” kitabından örnek bir çalışma (İsimsiz).
(Ruder, 1967: 204).

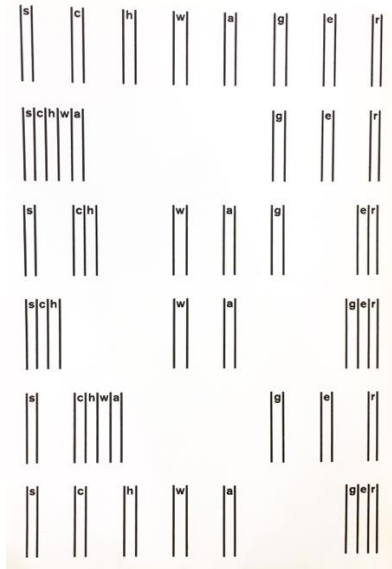
Çağdaş tipografide, çok sayfalı bir çalışmanın tüm sayfalarını mümkün olduğunca birbirine bağlamak için kabul edilmiş bir uygulama haline gelmiştir. Ruder, kitabın resimli bölümlerinde, resimlerin yerleştirilmesi için bir plan yapılması gerektiğini belirtmiştir (Ruder, 1967: 214). Minimum malzeme ile tasarlanan bir kitap, yalnızca metnin düzeni ile değil, aynı zamanda kullanılan tipografik araçların homojenliği ile birlik etkileyici olur. Ruder’e göre (1967: 214), tutarlı bir yazı biçiminde sunulan kapaklar, bir dizinin kolaylıkla tanınabilir olmasının bir yoludur. Aynı dizinin tüm kapak başlıkları genel bir tasarıma uymalıdır. Bağlantı unsuru renk, baskı, yazı karakteri veya kompozisyon olabilir. Yayıncı çok sayıda kitap tanıtıyorsa, benzer bir karakterin yayınlarını seri olarak düzenlemek iyi olacaktır ve tipografi, bunların kolaylıkla tespit edilmesine olanak tanıyan çok uygun bir araçtır.

Ruder’e göre (1976: 232); tipografik düzenlemelerde üç olasılık vardır: değişmeyen bir metinde, yazı karakterinin veya rengin değişimi, kompozisyon, yazı tipi ve renk değişmezken metnin değişimi ve tüm öğelerin değişimi. Ruder bu açıklamasına ilişkin Resim 8’deki “FEHLER” kelimesinin 180 varyasyonu olan çalışmayı paylaşmıştır. Bu rakam, altı harfin tekrarı olmadan yeniden düzenlenebilecek varyasyonlarıdır. Bu örnek, değişken elemanların kapasitesine sahip çok sayıda varyasyonu göstermektedir. Diğer bir örnek “schwager” ile oluşturulmuştur. (bknz. Resim 9) Örnekte sözcük düzenli harf aralığı içermekte, diğer örneklerde boşluk değişmektedir. Çizgi, bir dizgi seti kurulmasını sağlamakta ve bu kompozisyon formun ne kadar çok yönlü olabileceğini göstermektedir. Ruder bu egzersizin amacını; başlangıç eğitiminde sürekli olarak

değişen karakter kalıplarında belirli bir öğeyi kullanma pratiğini elde etmek olarak açıklamıştır.

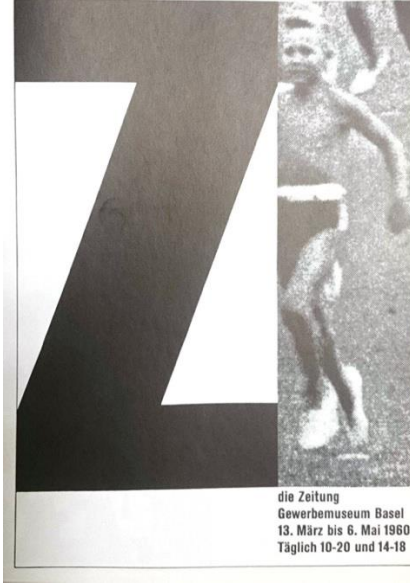


Resim 8: Emil Ruder, “Typography” kitabından örnek bir çalışma (İsimsiz).
(Ruder, 1967: 236).



Resim 9: Emil Ruder, “Typography” kitabından örnek bir çalışma (İsimsiz).
(Ruder, 1967: 236).

Ruder, (1967: 232) “Kompozisyonlarda yazı karakteri ve resim arasında uyum sağlama problemine iki farklı yaklaşım vardır. Metin ile resim arasında olası en yakın kombinasyonu aramak ve aralarında bir kontrast oluşturmak. Fakat ikili bir karışımdan kaçınılmalıdır” diye belirtmiştir. Ruder, konuya örnek olarak verdiği çalışma da harf ve fotoğraf arasında bir kontrast yaratılmıştır. Boyutlar dengesiz olarak oluşturulmuş, harf kompozisyonda baskınlık sağlamıştır. Poster, belirgin (Z) harfi ve kırık yüzeyin (resim) kontrastı üzerine inşa edilmiştir.



Resim 10: Emil Ruder afiş tasarımı.
(Ruder, 1967: 271).

Ruder tasarım öğretileriyle tüm zamanlarda dünyanın görsel yönünü belirlemede bu kadar etkili olan tipografinin katı yönlerini ve özünde bulunan yasaları ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Ona göre tipografinin önünde düz bir görev vardır ve bu da yazılı olarak bilgi aktarmaktır. Hiçbir tartışma ya da düşünce tipografiyi bu görevden alamaz. Okunmayan basılmış bir eser, amaçsız bir üründür ve tipografinin amacı; en kısa sürede ve mümkün olan en hızlı şekilde bilgi yaymaktır. Bu nedenle tipografi, aslında toplu iletişimi sağlamak için bir araçtır. Ruder'e göre, tipografinin çalışması için iki temel yön vardır. Edinilmiş bilgileri dikkate almalı ve zihni yeniliğe açık tutmalıdır. Başarılı olmak için var olan yozlaşmış fikirlerden memnun olmak işi kolaylaştırmaktadır. Bu nedenle, tipografinin uzun süredir kabul görmüş olan pek çok prensibi içermesi durumunda deneysel ve zihinsel bir tipografi konusunda çalışan bir eğitim gereklidir.

Sonuç

Basel Uygulamalı Sanatlar Okulunda tipografi alanında uzun yıllar eğitim veren Ruder, tasarımcı kimliğinin yanı sıra eğitimci yönüyle de tipografi alanındaki öğretileriyle geçmişten bugüne etkin bir isim olmuştur. Eğitim sistemini, tasarımda nesnel yaklaşımı her şeyden önde tutan bir anlayışın egemen olduğu ilkeler üzerine temellendirmiş, sade, akılcı, objektif ve mümkün olduğunca en küçük parçada iletişim kuran bir yaklaşım tercih etmiştir.

Ruder, Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun tasarım anlayışını şekillendiren temel bir figürdür. Ruder'e göre, metnin anlamını hızla kavramak önemlidir. Bu, harflerin düzenli bir şekilde yerleştirilmesi ile mümkün olur. Bu nedenle harflerin estetik görünülerinden ziyade düzenlemeleri önemlidir. Sayfa düzeninde beyaz boşluk kullanımı, sayfanın dolu olan kısmı kadar değerlidir ve okumayı güçleştiren unsurlar tasarımdan çıkarılmalıdır. Aynı zamanda etkili bir düzen oluşturmak için matematiksel bir ızgara sistemi kullanılmalıdır. Tırnaksız yazı karakterleri tasarımda sağdan ve soldan bloklanmış bir düzenle konumlandırılırken, tasarımcının bu yaklaşımdaki temel görevi, iletilen mesajın okuyucuya sorunsuzca ulaşmasını sağlamak olmalıdır.

Ruder, tipografinin teknik işlemler içerdiğini bu nedenle de tasarımla ilgili sorular ortaya koyduğunu belirtmiş, tipografi ve tasarımı neredeyse eş anlamlı olduğunu vurgulamıştır. Öğretileriyle yalnızca içinde bulunduğu zamana değil, tüm zamanlarda kullanılacak tipografinin işlevi, görevleri, uygulama teknikleri hakkında kuramlar paylaşmıştır. Dolayısıyla dünyanın görsel yönünü belirlemede etkili olan tipografinin katı yönlerini ve özünde bulunan yasaları tasarımcılara yol gösterici olarak sunmuştur. Toplu iletişimi sağlamak için araç olarak gördüğü tipografinin deneysel ve zihinsel çalışan bir eğitim anlayışı ile olması gerektiğini vurgulamış, yazının iletişimsel anlamını yitirdiğinde amacının da kaybolacağını açıklamıştır. Tasarımcının objektif olması gerektiğini söyleyen Ruder, mantıklı, nesnel ve mümkün olduğunca anlaşılır, düzenli bir iletişim sağlamanın tasarımcının toplumsal sorumluluğu olduğunu belirtmiştir.

KAYNAKÇA

- Becer, E. (2007). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourguin, N., Maries, C & Klanten, R. (2006). *Contemporary Swiss Graphic Design*. Berlin: Die Gestalten Verlag.
- Crowley, D. & Jobling, P. (1996). *Graphic Design: Reproduction & Representation Since 1800*. Manchester: Manchester University Press.
- Dündar, B. (2005). *Matbaanın Bulunuşundan Bu Yana Batıda ve 1970 Sonrası Türkiye’de Grafik Tasarımda Tipografik Dil*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarımı Programı.
- Eskilson, S. J. (2007). *Graphic Design: A New History*. USA: Yale University Press.
- Heller, S. & Fink, A. (1999). *Less is More: The New Simplicity in Graphic Design*. United States: North Light Books.
- Hollis, R. (2006). *Swiss Graphic Design*. London: Yale University.
- Meggs, P. B. ve Purvis, A. W. (2011). *Meggs History of Graphic Design*. Canada: John Wiley&Sons. Inc.
- Ruder, E. (1967). *Typography – A Manual of Design*. Switzerland: Verlag Arthur Niggli Teufen Ar.
- Sözen, M., Tanyeli. U. (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Bölüm 2

İstanbul Müzelerinde Bulunan Erkek Ayakkabıları

Selda GÜZEL¹

Sevil ÇIRACI GÜZEL²

¹ Doç. Dr.; Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Ayakkabı Tasarımı ve Üretimi Bölümü.
sguzel@selcuk.edu.tr ORCID No: 0000-0002-9406-064X

² sevil_ciraci55@hotmail.com ORCID No: 0009-0002-5124-0859

ÖZ

Ayakkabılar hayati ihtiyaçlar nedeniyle ortaya çıkmış, önemli bir işlevsellik görevini yerine getiren ve insanlığın oluşumuyla birlikte kullanılmaya başlayan ayak giyim eşyalarıdır. Koruma işlevinin yanı sıra insanlığın gelişmesiyle beraber, kullanım amacının ötesinde anlamlar yüklenen kültürle de ilgili bir kavram olmuştur. Ayakkabı, insanlığın var oluşundan başlayarak, ayağı dış etkenlerden korumak ve örtmek için kullanılırken, zamanla toplumun kültür değerleri ve tarihsel gelişimleri sonucunda değişerek gelişmeye başlamıştır. Ayakkabılar geçmişten günümüze en temel ihtiyaç olmasının yanı sıra, kültürümüzü yansıtan en önemli miraslardandır.

Araştırmada İstanbul Müzelerinde bulunan erkek ayakkabılarının malzeme, aksesuar, renk, model, süsleme ve dikim özelliklerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu kapsamda İstanbul ili Avrupa yakasında bulunan Askeri, Havacılık, Deniz, Aşyan, Atatürk, PTT, İtfaiye ve Yahya Kemal Beyatlı müzelerinde yer alan toplam 34 ayakkabı türü incelenmiştir. Bu türler arasında 12 adet ayakkabı, 15 adet bot, 6 adet çizme ve 1 adet yemeni bulunmaktadır. Araştırma sonuçları ile zaman içerisinde yıpranma ve kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya olan bu ürünlerin incelenerek belgelendirilmesi sağlanmıştır olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ayakkabı, Erkek Ayakkabısı, Müze, Kültür

GİRİŞ

Giyim ürünleri içerisinde yer alan ayakkabılar, insanların beslenme ihtiyaçlarının yanı sıra vücutlarını doğal etkilerden koruma ihtiyaçları ile birlikte kullanılmaya başlamış ancak, zamanla farklı amaç ve anlamların yüklendiği bir ürün haline dönüşmüştür. İlk zamanlarda yaşanan yerin koşullarına ve coğrafi konumuna göre şekillenen ayakkabılar, değişen şartlar ve gelişen teknolojinin yanı sıra insanların süslenme arzusuyla birlikte coğrafi yapı, demografik özellikler, ekonomik durum ve kültürel farklılıklardan etkilenecek biçim ve malzeme açısından çeşitlenmiştir. Bir kültür ve moda ürünü olan ayakkabı, insanların yaşam şeklini ortaya koyan araçlardan bir tanesidir. Bu nedenle toplumların yaşadıkları çevre şartlarını, toplumsal ve kişisel değerlerini, sanatla ilgili özelliklerini ekonomik yapısını, gelenek ve göreneklerini ortaya koymada etkindir.

Ayakkabı, çocuk, kadın ve erkeklerin ayaklarını dış çevreden gelebilecek zararlardan koruyan, kişilerin toplum içerisinde kişisel mesajlarını ileten, farklı mekânlarda veya kullanım alanlarında kullanılan, sayası ve tabanı farklı malzemelerden üretilebilen, ayak giyim eşyasıdır (Kastan, 2001: 17). Ayağı dış etkenlerden korumasının yanı sıra, modeli, rengi, kullanım alanı olarak değerlendirildiğinde ise kişiler için artık kıyafetleri tamamlayan ürünler olarak kabul edilen (Özcömert ve Zirek, 2003: 8), taban ve yüzleri çok çeşitli materyallerden yapılabilen (Sürenkök, 1993: 395) ayakkabı, tüketici toplumunun gıdadan sonraki en önemli giyim ihtiyaçlarından birisidir (Budak ve Yaralıoğlu, 1993: 1).

İnsanlığın ilk dönemlerinde, ayakkabının üretilmesindeki amaç, insanın ayağını dış çevrenin vereceği zararlardan korumaktır. Ancak zamanla birlikte ayakkabılar bu amacın ötesine geçerek insanlar için görsel bir zevk, sanatsal bir ürün, kıyafetine tamamlayıcı bir unsur, sosyal durum ve maddi olanağı yansıtan bir faktör haline almıştır (Bici, 2007: 10). Zaman ve mekân olarak ayakkabı üretiminin başlangıcı bilinmemesine karşın, bulunan yazılı kaynaklara göre üretimin başlangıç noktası Mısır olup; sonraları Mezopotamya ve Anadolu medeniyetlerinde devam ettiği bilinmektedir (Kayabaşı, 2004: 39). Başlıca çizme olmak üzere, Orta Asya'da, başmak ve çarık kullanılmıştır. Çizme, çarık ve başmak ayakkabı çeşitleri Selçuklu dönemiyle Anadolu'ya ulaşmıştır (Gargı, 2000: 40). Anadolu bölgesi ayakkabıların tarihsel gelişimlerinde önemli bir merkezdir. Osmanlı döneminden Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar çarık, Anadolu halkının kullandığı en makbul ve yaygın ayakkabı türüdür (Kuru ve Paksoy 2008: 823). Ayakkabılar Türk giyiminin tamamlayıcısı ve önemli unsurlarından birisi olmuştur (Ögel, 1991: 115).

Erkekler ve kadınlar tarafından, Türklerin her coğrafya ve dönemde tercih ettikleri etük yani çizmedir (Atasoy, 1970: 145). Etükçü ise Selçuklu döneminde ayakkabıları dikenlere yani sayacılar verilen isimdir (Çetin, 2011: 234). Selçuklu Döneminde çizmelerde kullanılan renkler anlamlar taşıdığı için önem arz etmiştir (Ögel, 1991: 115). Ayrıca Selçuklular çizmeye verdikleri önemi çizmelerin üzerlerine uyguladıkları desenlerle göstermişlerdir (Bakır, 2005: 500). Türkçe olarak izlik adında, Selçuklu Dönemine ait tabiriyle Türk ayakkabısı denilen ve o dönemde kullanılan bir diğer ayakkabı çarıktır (Atasoy, 1970: 144).

Başmak, Osmanlı döneminde ayakkabı anlamını ifade eden ve yemeninin benzeri şeklinde olan ayakkabı çeşidi olarak geçer. Avam tabakasına ait erkeklerin giydiği yemeni, üzeri ayak incik kemiği ve parmakları görünecek kadar açık olup, sahtiyan deriden, ökçeli yapılan kaba bir ayakkabıdır. Bu ayakkabıyı gayrimüslimlerin giymesi yasak iken, erkek kadın ve çocuklar, tulumbacılar ve askerler hafif olması nedeniyle tercih ederlerdi (Kuru ve Paksoy, 2008: 825). Türkler, derisi sahtiyan ve kırmızı renkte ürettikleri ayakkabılarıyla şanını tüm Avrupa'ya duyurmuştur. Osmanlı dönemi sarayın atölyelerinde üretilen ayakkabılar en güzel örneklerdir (Katlı, 1998: 33)

II. Mahmut (1808-1839) döneminde ilk ayakkabı fabrikası, Anadolu'da 1810'da Beykoz'da askerlerin ayakkabı ihtiyacını karşılamak için kurulmuş ve el yapımından makineleşmeye geçilmesinin de ilk dönemini oluşturmuştur (Akalin vd., 1993: 5). Bu fabrika II. Dünya savaşında ihtiyaç duyulan deri mamullerini de karşılamıştır ve sonraları bu fabrika Sümerbank'a bağlanmıştır. Fabrika askeri botların yanında, halka sağlam ve düşük fiyatlı ayakkabı çeşitleri üretmiştir (Kopan, 2008: 151).

Cumhuriyet döneminde şehirlerde ısmarlama ayakkabılar tercih edilirken, kasaba yerlerinde siparişlerle ayakkabılar üretmekte olan ayakkabıcılar bulunmaktaydı. Köylülerin hepsi, kasabalar da yaşayanların çoğunluğu yazın deriden ürettikleri çapula, çarık, köşker yemeni ayakkabıları, kış aylarında ise, lastik ve mest giymişlerdir (Kastan, 1999: 18). İsmarlama ayakkabı dönemi 1923 yılında Cumhuriyetin ilanından 1950'lere kadarki dönem olarak bilinir. Cumhuriyet ilan edildikten sonra Anadolu halkının savaştan yeni çıkması nedeniyle, ayakkabıya olan talep kısıtlı ve gelir seviyesi düşüktür. Talebin kısıtlı olduğu ve ayakkabı yapımının tamamıyla el işçiliğine dayanması bu dönemde ayakkabı üretimini sınırlandırmıştır. Bu dönemde siparişle ayakkabılar yapan ustalar mevcuttur. Kasaba ve şehirlerde hayat sürenlerin birçoğunun bu dönemde ısmarlama ayakkabı giydikleri bilinmektedir (Kuru ve Paksoy, 2008: 826). 1950 yılından sonra başlayan nüfustaki artış, şehirleşme ve gelir düzeyine bağlı olarak ayakkabı taleplerindeki artış nedeniyle, üretim tamamen makineleşmeye geçmiştir. Ayakkabılar uygun teknikle yirmi veya yirmi beş farklı malzemeyle bir araya getirilen, daha kaliteli, daha renkli, moda bağlı ve daha kullanışlı hale getirilmiştir (Özcömert ve Zirek, 2003: 6).

Kullanılan ayakkabılar ile ekonomik durum, kültürel ve sosyal değerler, moda ve gelenekler arasında her zaman büyük bir bağlantı vardır. İnsanlar yıllarca sahip oldukları nesnelere hayatlarındaki zaaflarını, öfkelerini, bakış açılarını, sevgilerini ve inançlarını yansıtmaya çalışmışlardır. Bu nedenle, en eski giyim ürünlerinden olan ayakkabılar insanoğlunun kültür tarihiyle ilgili ipuçları vermektedir. Bireylerin dini ve siyasi görüşünü, saygınlığını, sosyal sınıfını, görenek ve geleneklerini, mesleğini, yaşanan coğrafi bölgeyi de yansıtmaktadır. Farklı kültürleri bünyesinde barındıran, zengin kültür çeşitliliğine sahip bir milletin, insanlığın varoluşundan başlayan ayakkabı kültürü ve çeşidi de oldukça geniştir. Günümüzde temel ihtiyacımız olan, geçmişte de vazgeçilmezliğini koruyan ayakkabıların kültürel özelliklerinin öğrenilmesinin, ayakkabıların incelenmesinde önemli katkılar elde edileceği düşünülmektedir. Araştırmanın amacı, İstanbul ilinde bulunan Askeri, Havacılık, Deniz, Aşiyen, Atatürk, PTT ve Yahya Kemal Beyatlı depo ve teşhir alanlarındaki ayakkabıların kullanan kişiler, kullanım alanları, malzeme, aksesuar, model, dikim ve süsleme özelliklerine göre incelenmesi ve fotoğraflarla belgelenmesidir.

İSTANBUL MÜZELERİNDE BULUNAN AYAKKABILAR

İstanbul ilinde bulunan müzelerde yapılan araştırmada amaçlı örnekleme yöntemlerinden maksimum çeşitlilik örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Böylece aynı ürün özelliklerine sahip örnekler yerine farklı özellikleri bulunan örneklerin incelenerek ortaya konulması sağlanmıştır.



Fotoğraf No 1: Ayakkabı – Askeri Müze

Askeri Müze’de yer alan ayakkabı 26’ncı Genel Kurmay Başkanı (E) Org. İlker Başbuğ ‘a aittir. Üniformasının altına kullandığı ayakkabıdır ve İlker Başbuğ’un kendisi tarafından bağışlanmıştır. 2010 yılı ile tarihlendirilen, D.301-66 envanter numarası, 43 numara olan ayakkabı müzede vitrin içerisinde sergilenmektedir. Ayakkabının üretiminde deri kullanılmış olup, saya, taban, dikiş ve aksesuar rengi siyah, astar ise bej rengindedir. Yüz üzerine gambanın bindirildiği ayakkabı Derby (Gibson) modelidir. Ayakkabının sayısı yüz, gamba, fileto, dil astarı ise; yüz, gamba, dil ve çoraplıktan oluşmaktadır. Tüm parçaların kenarları kıvrırma yapılarak birleştirilme gerçekleştirilmiştir. Gamba ve fileto yüze bindirilmiş ve ayakkabıda düz dikiş kullanılmıştır. Monta yapılan ayakkabıda fort ve bombe kullanılmış, içerisinde ise mostra bulunmaktadır.



Fotoğraf No 2: Ayakkabı-Havacılık Müzesi

Havacılık Müzesi’nde yer alan ayakkabı 1996 yılına aittir. 0424052010 envanter numaralı ayakkabı 43 numaradır ve koleksiyona geliş şekli bilinmemekle birlikte depoda muhafaza edilmektedir. Ayakkabının üretiminde deri kullanılmış olup, saya, astar, aksesuar, topuk ve dikişte beyaz, taban bölümünde ise bej rengi kullanılmıştır. Gambanın yüz üzerine bindirildiği ayakkabı Derby (Gibson) modelidir. Sayısı yüz ve bağcık parçasından, astarı ise çoraplık, gamba ve yüz astarında oluşmakta, dilde ise astar bulunmamaktadır. Sayanın ağız kısmı kıvrırma tek dikiş, bağcık parçasının uç kısmı bindirme düz dikiş, 1cm paralelinde bir düz dikiş daha ve parçanın diğer bölümü içe çatı dikişi yapılarak birleştirilmiştir. Ayakkabının arkası ise dış yüz iç yüze bindirilerek tek düz dikiş ve altı içe çatı dikişiyle birleştirilmiştir. Kapamada bağcık kullanılmış ve mostrasında zimba delikleri mevcuttur. Monta yapılan ayakkabıda fort ve bombe kullanılmış, içerisinde ise mostra bulunmaktadır.



Fotoğraf No 3: Ayakkabı- Havacılık Müzesi

Havacılık Müzesi'nde yer alan ayakkabı 1960 yılına aittir. 0418052010 envanter numaralı ayakkabı 41 numaradır ve koleksiyona geliş şekli bilinmemekle birlikte depoda muhafaza edilmektedir. Ayakkabının üretiminde rugan deri ve kösele taban kullanılmış olup, saya, taban, aksesuar ve dikişinde siyah, astarın gamba ve dil bölümlerinde beyaz, yüz bölümünde ise bej rengi kullanılmıştır. Gambanın yüzün altına bindirildiği model dünya dilinde Oxford, ülkemizde Çarık olarak adlandırılmaktadır. Sayası yüz, gamba, fileto dil, astar ise yüz, gamba ve dilden oluşmaktadır. Sayada tamamen kıvrırma işlemi, yüz ve fileto gambaya bindirilerek çift düz dikiş, ağız tek düz dikiş yapılmıştır. Monta yapılan ayakkabıda fort ve bombe kullanılmış, içerisinde ise mostra bulunmaktadır.



Fotoğraf No 4: Ayakkabı-Havacılık Müzesi

1964 yılına ait olan ayakkabı Havacılık Müzesi'nde yer almaktadır. 0420052010 envanter numaralı ayakkabı Cengiz Topel'e ait olup, 41 numaradır ve herhangi bir onarım görmemiştir. Üretiminde deri ve kösele taban kullanılan ayakkabının saya, taban, aksesuar ve dikişlerinde siyah renk kullanılmıştır. Gambanın yüzün altına bindirildiği Oxford model ayakkabının sayası maskaret, yüz, gamba, dil ve filetodan, astarı ise gamba, dil, yüz ve bağcık altından oluşmaktadır. Saya dikişinde kıvrırma yapılmış, maskaret yüze, yüz ve fileto gambaya bindirme işlemi yapılarak çift düz dikiş, ağız tek dikiş ile dikilmiştir. Bağcık ve bağ altında çift süs dikişi mevcuttur. Tabanın altında da süs amaçlı çiviler kullanılmıştır. Monta yapılan ayakkabıda fort ve bombe kullanılmış, içerisinde ise mostra bulunmaktadır.



Fotoğraf No 5: Ayakkabı- Deniz Müzesi

1940-60 yılları ile tarihlendirilen ve Tuğamiral Vehbi Ziya Dümer'e ait üniforma ayakkabısı Deniz Müzesi'nde yer almaktadır. M734 envanter numaralı ayakkabı 39 numaradır ve Tuğamiral Vehbi Ziya'nın ailesi tarafından bağışlanmıştır. Depoda muhafaza edilen ayakkabı onarım görmemiştir. Üretiminde deri ve kösele taban kullanılan ayakkabının saya, astar, aksesuar ve dikişlerinde beyaz renk, tabanında kahverengi, ökçe kapağında siyah ve astarın bir bölümünde gri rengi kullanılmıştır. Derby model olan ayakkabının sayası yüz, fileto, gamba, dil, astarı ise gamba, yüz astarı ve dilden oluşmaktadır. Sayanın ağız kısmında kıvrırma tek dikiş, gambanın yüze binen kısmında yakma ve çift dikiş, 3 mm üzerine paralel tekrar tek düz dikiş kullanılmıştır. Filetoda yakma işlemi ve gambaya bindirilerek çift düz dikiş yapılmıştır. Dil yakma, tek dikiştir ve yüze binen kısmı çift düz dikişlidir. Astar da çoraplık mevcut değildir. Dış gamba astarı içe doğru getirilerek zigzag dikiş yapılmış ve gamba astarları yüze

bindirilmiş, çift düz dikiş, 3 mm mesafede tek düz dikiş uygulanmıştır. Astar da yakma işlemi yapılmıştır. Monta yapılan ayakkabıda fort ve bombe, tabanın alt kısmında saraç ipi kullanılmış, burun tarafının demirleri çivilerle tutturulmuştur. Ökçe kapağına 8 tane delik yerleştirilmiştir ve gri renk mostra kullanılmıştır. Ayakkabının Altında “Beykoz” ve “Turing” yazıları bulunmaktadır.



Fotoğraf No 6: Ayakkabı- Aşiyen Müzesi

Aşiyen Müzesi’nde yer alan, Abdülhak Hamit Tarhan’a ait olan ayakkabı 1937 yılı ile tarihlendirilmiştir. Koleksiyona Abdülhak Hamit’in Eşi Lüsyen Hanım tarafından bağışlanan ayakkabının envanter numarası Ahh70 olup, teşhirde açık olarak sergilenmektedir. 43 numara olan ayakkabı herhangi bir onarım görmemiştir. Üretiminde rugan deri ve kösele taban kullanılan ayakkabının saya, aksesuar, taban ve dikişlerinde siyah renk, astarında ise kahverengi kullanılmıştır. Türkiye’de çarık modeli olarak bilinen model diğer ülkelerde Oxford adıyla bilinmektedir. Saya maskaret, yüz, gamba, fileto, dil, astar ise yüz astarı, gamba astarı, dil astarından oluşmaktadır. Ayrıca çoraplık astarı kullanılmamıştır. Sayanın tüm parçaları kıvrırma olup maskaret yüze, yüz ve fileto gambaya bindirme işlemi yapılmıştır. Maskaret, yüz çift düz dikiş, gamba ağzı, dil ve fileto tek düz dikiş ile dikilmiştir. Astar parçası yakma olup, yüz gambaya bindirilerek dikilmiş, gambanın iki tarafı içe çatı dikişiyle birleştirilmiştir. Monta yapılan ayakkabıda fort, bombe ve deri mostra kullanılmıştır. Tabanda “heral” yazısı yer almaktadır.



Fotoğraf No 7: Ayakkabı- Atatürk Müzesi

Mustafa Kemal Atatürk'e ait olan ayakkabı Atatürk Müzesi'nde yer almaktadır. 19 envanter numarasına sahip olan ayakkabı, 42 numaradır ve koleksiyona Makbule Atadan tarafından 1954 yılında bağışlanmıştır. Herhangi bir onarım görmemiş olan ayakkabı müzede vitrin içerisinde sergilenmektedir. Üretiminde file ve deri kullanılan ayakkabının saya, astar ve dikişleri bej, taban bej ve kahve, aksesuarı ise gri renktedir. Sayası tüm yüz bir model olup, fermuar parçası ve ağız kısmında biye (deri) kullanılmıştır. Ayakkabının astarı bulunmamakla birlikte sadece ağız yaka astarı ve fermuar fileto astarı (ince) mevcuttur. Fermuar parçası yüze bindirilerek, çift düz dikiş ile ağız kısmına gelen yönü ise tek dikiş ile dikilmiştir. Ağız kısmı tulum, astar tek dikiştir. Taban ve saya saraç dikiş ile birleştirilmiş, tabanın çevresi deri biye ile kaplanmış, içerisine mostra yerleştirilmiştir.



Fotoğraf No 8: Ayakkabı- PTT Müzesi

1871 yılına ait olan ayakkabı PTT Müzesi'ndedir. I.Abdülhamit Han tarafından oluşturulan Osmanlı postane ayakkabı modelidir. Koleksiyona geliş şekli bilinmeyen ayakkabı herhangi bir onarım görmemiş ve açık alanda sergilenmektedir. 45 Numara olan ayakkabının üretiminde deri, vinleks astar ve kösele taban kullanılmış, saya, taban, aksesuar ve dikişler siyah, astar ve tabanın alt kısmı natürel renklerden oluşmuştur. Oxford model olan ayakkabının sayası maskaret, yüz, gamba, dil, astarı ise yüz, gamba ve dil parçalarından oluşmaktadır. Sayanın tamamına kıvrırma yapılmış, maskaret yüze, yüz gambaya bindirilmiştir. Sayanın tüm parçaları, çift düz dikiş, dil parçası tek düz dikiş, gambalar hem yüzde hem astarda içe çatı dikişiyle birleştirilmiştir. Monta yapılan ayakkabıda fort, bombe ve mostra kullanılmıştır.



Fotoğraf No 9: Ayakkabı- PTT Müzesi

PTT Müzesi'nde yer alan ayakkabı 1871 tarihine ait olup, I.Abdülhamit Han tarafından oluşturulan Osmanlı postane ayakkabısıdır. Koleksiyona geliş şekli bilinmeyen ayakkabı 45 numaradır ve müzede açık alanda sergilenmektedir. Herhangi bir onarım görmeyen ayakkabının üretiminde deri, vinleks astar ve kösele taban kullanılmış, saya, taban, aksesuar ve dikişler siyah, astar ve tabanın alt kısmı natürel renklerden oluşmuştur. Oxford model olan ayakkabının sayası maskaret, yüz, gamba, dil, astarı ise yüz, gamba ve dil astarından oluşmaktadır. Sayanın tamamına kıvrırma yapılmış, maskaret yüze, yüz gambaya bindirilmiştir. Sayanın tüm parçaları, çift düz dikiş, dil parçası tek düz dikiş, gambalar hem yüzde hem astarda içe çatı dikişiyle birleştirilmiştir. Monta yapılan ayakkabıda fort, bombe ve mostra kullanılmıştır.



Fotoğraf No 10: Ayakkabı-Yahya Kemal Beyatlı Müzesi

Ünlü Şair Yahya Kemal Beyatlı'ya ait olan ayakkabı 20. yüzyıl olarak tarihlendirilmektedir. Şairin kendi ismiyle kurulan müzede vitrin içerisinde sergilenen ayakkabının üretiminde deri ve kösele taban kullanılmıştır. Oxford modelindeki ayakkabının sayası, tabanı ve dikişleri kahverengi, astar ve aksesuarı ise bej rengindedir. Saya maskaret, yüz, gamba, fileto, astar ise yüz ve gamba astarından oluşmaktadır. Ayrıca çoraplık astarı kullanılmamıştır. Sayanın tüm parçaları kıvrıma olup maskaret yüze, yüz ve fileto gambaya bindirme işlemi yapılmıştır. Maskaret 5 mm aralıklı olarak yüz çift düz dikiş, gamba ağzı ve fileto tek düz dikiş ile dikilmiştir. Astar parçası yakma olup, gamba yüze bindirilerek dikilmiş, gambanın iki tarafı arkasından içe çatı dikişleriyle birleştirilmiştir. Maskaret parçasına zimba delikleri uygulanmıştır. Montaj yapılan ayakkabıda fort, bombe ve yarım mostra kullanılmıştır.



Fotoğraf No 11: Ayakkabı-Yahya Kemal Beyatlı Müzesi

20. yüzyıl olarak tarihlendirilen ve Yahya Kemal Beyatlı'ya ait olan ayakkabı müzede vitrin içerisinde sergilenmektedir. Üretiminde deri ve kösele taban kullanılan ayakkabının sayı, astar, aksesuar, taban ve dikişlerinde kahverengi kullanılmıştır. Derby model olan ayakkabının sayası tüm yüz, gamba, fileto, maskaret, dil, astarı ise çoraplık, gamba, dil ve yüz astarından oluşmuştur. Modelin sayı parçaları kıvrırma olup, fileto gambanın üzerine bindirilip tek düz dikiş, gamba yüzün üzerine bindirilerek tek düz dikiş, maskaret yüze bindirilerek 5 mm aralıklı çift düz dikiş, ağız ve dil tek düz dikiş, astarlar tek düz dikiş ile birleştirilmiştir. Maskarete zımba delikleri mevcuttur. Montaj yapılan ayakkabıda fort, bombe ve mostra kullanılmıştır.



Fotoğraf No 12: Ayakkabı-Yahya Kemal Beyatlı Müzesi

Yahya Kemal Beyatlı'ya ait olan yazlık ayakkabı müzede vitrin içerisinde sergilenmektedir. 20. yüzyıl olarak tarihlendirilen ayakkabı onarım görmemiştir. Üretiminde deri ve kösele taban kullanılan ayakkabının sayası, tabanı ve dikişlerinde kahverengi, astarda ise bej renk kullanılmıştır. Sayası yüz ve arka parçadan oluşan ayakkabının astarı da sayı gibi yüz ve arkalık olacak şekilde iki parçadan oluşturulmuştur. Modelin sayı parçaları kıvrırma olup, yüz arkalığa bindirilmiştir. Sayanın tamamına tek düz dikiş yapılmıştır. Montaj yapılan ayakkabıda fort, bombe ve mostra kullanılmıştır.



Fotoğraf No 13: Bot – Askeri Müze

Askeri Müze’de sergilenen bot Mustafa Kemal Atatürk’e aittir. Envanter numarası D-1820 olan ayakkabı 20. yüzyılın ilk yarısı olarak tarihlendirilmiştir. Anıtkabir Müzesi tarafından Askeri Müze’ye verilen ayakkabı vitrin içerisinde sergilenmektedir. 43 numara olan ayakkabının üretiminde rugan deri, süet deri ve taban kullanılmıştır. Saya, aksesuar, taban ve dikişleri siyah renk olan ayakkabının astarı bej rengindedir. Botun saya parçaları maskaret, yüz, konç, astar ise yüz, çoraplık ve konç parçalarının birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Botun saya parçalarında kıvrırma uygulanmış, maskaret ve yüze bindirilerek çift dikiş, yüz konç parçalarına bindirilerek ve ağız kısmında tek dikiş kullanılmıştır. Süsleme amacıyla saraç dikişi yapılmıştır. Monta ile birleştirmede salpa kullanılan botta ayrıca fort, bombe ve mostra kullanılmıştır.



Fotoğraf No 14: Bot- Askeri Müze

Mustafa Kemal Atatürk'e ait olan bot Askeri Müze'de vitrin içerisinde sergilenmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısı olarak tarihlendirilen bot 43 numaradır ve envanter numarası 306-1'dir. Bot müzeye Aliye İncedayı adına Yrd. Doç. Bağbür Kerim İncedayı tarafından verilmiştir. Botun üretiminde deri saya ve kösele taban kullanılmış olup, saya, taban, aksesuar ve dikişleri kahverengi, astarı ise natüredir. Botun sayısı, maskaret, yüz, konç, dil, astarı ise yüz, çoraplık konç, dil ve yaka astarından oluşmaktadır. Maskaret yüze bindirilerek çift dikiş, yüz konca bindirilerek çift düz dikiş, diğer kısımları tek düz dikiş, bağcık altına süs amaçlı dikiş yapılmıştır. Bombe ve fort kullanılan botun alt kısmında montada salpa kullanılmış ve finisaj aşamasında mostra yerleştirilmiştir.



Fotoğraf No 15: Bot (Postal)- Askeri Müze

Askeri Müze'de bulunan bot E.P.Kd.Bçvş. Yaşar Eken 'e aittir. 20. yüzyılın ikinci yarısı olarak tarihlendirilen bot D.306-1 envanter numarası ile vitrinde sergilenmektedir. 46 numara olan botun üretiminde plastik, deri ve taban kullanılmıştır. Saya, aksesuar, taban ve dikişleri siyah olan botun astarı bej rengindedir. Sayası maskaret, yüz, ayna, konç, kıyılık, dil, astarı ise yüz, çoraplık, konç, dil parçalarının birleşiminden oluşmaktadır. Botta bağcığın yanı sıra kapsül ve kanca kullanılmıştır. Wegas muharebeleri esnasında E.P.Kd.Bçvş. Yaşar Eken'in giydiği bot üzerinde halen kan ve çamur lekeleri görülebilmektedir. Enjeksiyon yöntemi kullanılan botun boğaz kısmının arka bölümünde "goodyear rubber" yazısı bulunmaktadır.



Fotoğraf No 16: Bot (Potin)- Atatürk Müzesi

Mustafa Kemal Atatürk'e ait bir bottur. Envanter numarası 32 olan bot depoda muhafaza edilmektedir. 43 numara olan botun üretiminde mat deri, deri astar ve kösele taban kullanılmıştır. Saya taba, taban ve dikişler kahverengi, aksesuarlardan kapsül ve kanca kahverengi, bağcık taba, astar ise natürel renktedir. Sayası maskaret, çift yüz, konç, fileto, dil, astarı ise yüz, konç ve çoraplıktan oluşmaktadır. Dil astarı yoktur. Sayanın tüm parçalarına kıvrırma, sadece dil parçasına yakma ve traş yapılmıştır. Yüz maskarete, yüz yüze, yüz ve fileto konca bindirilerek, çift sıra 5 mm aralıklı düz dikiş yapılmıştır. Konç bağcık altı çift sıra süs dikişi ve fort kısmında süsleme amaçlı çift sıra, 5mm aralıklı dikiş, fileto ortası 5mm aralıklı süs dikişi, astar tek dikiş uygulanmıştır. Taban saraç dikişidir. Maskaretle birleşen yüzde zimba delikleriyle yaprak deseni verilmiş, konç parçasının bağcık tarafına ve fort kısmında çift sıra süs dikişi yapılmıştır. Montalı bir model olup, fort, bombe ve mostra kullanılmıştır.



Fotoğraf No 17: Bot- Havacılık Müzesi

0412052010 envanter numaralı bot Havacılık Müzesi deposunda muhafaza edilmektedir. 40 numara olan botun üretiminde plastik malzeme kullanılmış ve botun tamamı siyah renktedir. Saya maskaret, yüz, bağcık parçası, konç, yaka ve arkalıktan oluşmaktadır. Bot enjeksiyon yöntemi ile üretilmiş olup dikiş bulunmamaktadır. Astarı yoktur.



Fotoğraf No 18: Uçuş Botu– Havacılık Müzesi

Havacılık Müze'sinde yer alan bot emekli Orgeneral Nahit Özgür'e aittir. Nahit Özgür'ün kendisi tarafından müzeye bağış yapılmıştır. 0564052010 envanter numaralı bot 1940 yılına aittir ve vitrinde sergilenmektedir. 60 numara olan bot üstü açık olan uçaklarda kullanılmış ve üst üste çok kıyafet giyilmesi nedeniyle ayakkabı numaralarından daha büyük üretilmiştir. Üretiminde deri, ham deri, pelüş ve kösele taban kullanılan botun sayası ve dikişleri kahverengi, astarı beyaz ve fermuar altındaki astarı kahverengi, aksesuarı altın rengi ve kahverengi, tabanı ise bej rengindedir. Saya ve astarı tüm yüzden oluşmaktadır. Ortasına tek dikiş, ağzına yakma ve 5 mm aralıklı çift dikiş, fermuarın olduğu yere 5mm aralıklı çift dikiş, arkasına tek dikiş, astar ağzına 5mm aralıklı çift dikiş, ortalarına çatı dikişi yapılmıştır. Tabanda saraç, topukta çivi kullanılmıştır. Monta yapılmış, fort ve bombe kullanılmamıştır.



Fotoğraf No 19: Uçuş Botu-Havacılık Müzesi

Havacılık Müzesi'nde yer alan uçuş botu 1940 yılına ait olup, 0409052010 envanter numarası ile depoda muhafaza edilmektedir. Cemal Göker'e ait olan bot kendisi tarafından bağış yapılmıştır. . 60 numara olan bot üstü açık olan uçaklarda kullanılmış ve üst üste çok kıyafet giyilmesi nedeniyle ayakkabı numaralarından daha büyük üretilmiştir. Botun üretiminde deri, ham deri, pelüş, kösele taban ve ökçe kapağı kullanılmıştır. Botun sayesinde ve dikişlerinde kahverengi, astarında beyaz ve kahverengi, aksesuarında altın rengi ve kahverengi, tabanında ise bej rengi kullanılmıştır. Ortasına tek dikiş, ağzına yakma ve 5 mm aralıklı çift dikiş, fermuarın olduğu yere 5 mm aralıklı çift dikiş, arkasına tek dikiş, astar ağzına 5 mm aralıklı çift dikiş, ortalarına çatı dikişi yapılmıştır. Tabanda saraç, topukta çivi kullanılmıştır. Monta yapılmış, fort ve bombe kullanılmamıştır.



Fotoğraf No 20: Alman Botu- Havacılık Müzesi

Havacılık Müzesi'nde yer alan Alman botu, 0410052010 envanter numarası ile depoda muhafaza edilmektedir. 42 numara olan botun tarihi bilgileri kayıtlarda yer almamaktadır. Üretiminde şerit, rivet, toka, kösele taban, çivi kullanılmıştır ve kullanılan malzemelerin tamamı siyah renktedir. Sayası yüz, arkalık, konç, çift yönlü toka parçası, astarında ise botun tamamı astarlanmamış olup yüz, ağız yaka ve fileto parçalarından oluşmaktadır. Saya parçaları tamamen yakma olup, sadece ağız kısmında dikiş yapılarak döndürme işlemi uygulanmıştır. Arkalık parçası konca bindirilerek çift 2 mm mesafeyle dikiş yapılmış, konç yüze bindirilerek çift düz dikiş ve 5 mm aralıklı bir dikiş daha yapılmıştır. Ağız kısmı 2 mm mesafede ve ona paralel 2 cm aşağıda düz dikiş ile toka parçası konca bindirilerek tek dikiş, toka parçası dış konca bindirilerek, botun arka kısmı çift düz kalın dikiş ile beraber her iki tarafına da 1 cm mesafede düz dikiş yapılmıştır. Konç kısmına (arka) saraç dikişi ve konç orta kısmına (iç) süs dikişi yapılmıştır. Monta yapılmış, fort, bombe ve mostra kullanılmıştır. Ayrıca tabanın alt kısmına çiviler ve burun kısmına da metal parça çakılmıştır.



Fotoğraf No 21: Bot- Havacılık Müzesi

Havacılık Müzesi'nde yer alan bot Org. Faruk Cömert'e aittir ve kendisi tarafından müzeye bağışlanmıştır. 0886052014 envanter numaralı bot 1990 yılı olarak tarihlendirilmiş olup, depoda muhafaza edilmektedir. 60 numara olan botun üretiminde deri, kanca, kapsül, cırt ve taban malzemeleri, saya, aksesuar, taban ve dikişlerde siyah astarda ise beyaz ve siyah renkler kullanılmıştır. Saya yüz, gamba, fileto, dil, ağız yakası, fermuar, astar ise yaka ve fermuar altı bölümlerinden oluşmaktadır. Botun ağız kısmına dikiş ve döndürme işlemi, diğer

parçalara ise yakma işlemi yapılmıştır. İç ve dış gambalar yüze bindirilerek çift dikiş, 5 mm üzerinde tekrar çift dikiş, fileto gamba ve yüze bindirilerek çift dikiş, gambada bağcık altı süs dikişi ile yaka gambanın üzerine getirilerek cırt kısmına tek düz dikiş uygulanmıştır. Fermuar kenarları çift düz, astar ise tek dikiştir. Bağcık, kanca ve rivet ile birlikte kullanılmış, ağız yakasında cırt ve fermuar kullanılmıştır. Montalı bir model olup, taban kenarlarına saraç uygulanmıştır. Fort, bombe ve mostra kullanılmıştır.



Fotoğraf No 22: Bot- Deniz Müzesi

1491 envanter numaralı bot, 1960 yılına aittir ve depoda muhafaza edilmektedir. 42 numara olan botun üretiminde deri, kösele taban, çivi ve şerit kullanılmıştır. Saya, taban ve dikişler siyah renk iken aksesuar siyah kumaş ve siyah beyaz renkli şerit, astarı ise bej rengindedir. Sayası dıştan içe kadar gelen tüm yüz, iç küçük parça, lastik parçası ve 2 adet biyeden, astar ise tek parçadan oluşmaktadır. Sayanın ağız kısmı kıvrırma diğer parçaları yakmadır. Dıştan gelen yüz, küçük parçayla ortasına çatı, kenarına tek düz dikiş yapılmış, yüzün küçük parçaya bindirilen kısmına tek düz dikiş, 4 mm altına tekrar tek düz dikiş, botun arkasına ise içe çatı, lastik ve ağız kısımlarına çift düz dikiş yapılmıştır. Astarı tüm ve arkası çatı dikişidir. Tekstil astarda düz dikiş yapılmıştır. Şeritler saya ve astar arasına yerleştirilerek dikilmiştir. Montalı bir modeldir. Fort, bombe ve mostra kullanılmamış ancak topukta çiviler mevcuttur.



Fotoğraf No 23: Bot- Deniz Müzesi

1475 envanter numaralı botun müzeye geliş tarihi 1947'dir. 43 numara olan bot depoda muhafaza edilmektedir. Çok fazla aşınma mevcuttur. Sağ tekin derisi kurumuş, aksesuarları paslanmış ve astarı zaman içerisinde yok olmuştur. Sol tekin ise astarı yok olmuştur. Üretiminde deri, kösele taban, kapsül ve kanca kullanılan botun saya, aksesuar, taban ve dikişlerinde siyah, astarında ise natürel renk kullanılmıştır. Sayası yüz, gamba, fileto, dil parçalarından oluşmaktadır. Astarı ise aşınmalardan dolayı mevcut değildir ancak sol botta kapsül altı, sağ botta kapsül altı ve yaka astarı mevcuttur. Sayanın tüm parçalarına yakma işlemi uygulanmıştır. Gamba yüze ve fileto gambaya bindirilerek çift düz dikiş yapılmıştır. Gambanın ağız kısmı 5 mm aralıklı çift düz dikiş, bağcık altında tek düz dikiş, gambanın yüze gelen kısmında çift dikişe paralel tek düz dikiş kullanılmıştır. Tabanda ökçeye çivi çakılmış, taban bölümünde yine küçük çiviler kullanılmış ve topuk bitiş noktasından kamaraya kadar saraç dikişi yapılmıştır. Monta yapılan botta fort ve bombe kullanılmıştır.



Fotoğraf No 24: Bot- Deniz Müzesi

Deniz Müzesi'nde yer alan bot müzeye 1947 yılında gelmiştir. Envanter numarası M810 olan bot depoda muhafaza edilmektedir. 45 numara olan botun üretiminde deri ve kösele taban kullanılmıştır. Saya, aksesuar, taban ve dikişleri siyah olan botun astarı natürel renktedir. Sayası yüz, konç, fileto ve astarı 2 adet tüm yüzden oluşmaktadır. Sayanın tüm parçaları yakma olup, yüz ve fileto gambaya bindirilmiştir. Gambalar lastiklere bindirilmiştir. Botun tamamında çift düz dikiş kullanılmıştır. Astarın lastik kısımları tek düz dikiş ve ortası çatı dikişidir. Monta işlemleri yapılan botta fort, bombe ve mostra kullanılmış, topuğa çivi çakılmıştır.



Fotoğraf No 25: Amerikan Dalgıç Botu – Deniz Müzesi

Deniz Müzesi'nde yer alan Amerikan dalgıç botu 20. yüzyıl olarak tarihlendirilmiştir. Envanter numarası M145 olan bot, 50 numaradır ve depoda muhafaza edilmektedir. Su Altı Komutanlığı tarafından 1995 yılında müzeye verilmiştir. Botun üretiminde çadır bezi, demir, kösele, kapsül ve toka kullanılmıştır. Saya ve dikişlerde bej, tabanda kahverengi, aksesuarda ise kahverengi ve bej renkleri kullanılmıştır. Botun sayası maskaret, gamba ve atkı parçalarından oluşmaktadır. Botun parçalarında düz dikiş kullanılmıştır.



Fotoğraf No 26: Bot-İtfaiye Müzesi

İstanbul Büyükşehir Belediyesi İtfaiye Müdürlüğü tarafından verilen bot İtfaiye Müzesi'ndedir. 20. yüzyılın başları olarak tarihlendirilen botun envanter numarası 270'dir ve depoda muhafaza edilmektedir. Numarası 47 olan botun üretiminde deri ve hazır ökçeli taban kullanılmıştır, tüm malzemeler ise siyah renktedir. Sayası tüm yüz ve konç parçalarından oluşan botun astarı bulunmamaktadır. Sayanın tamamında yakma işlemi yapılmış, yüz konca bindirilerek çift düz dikiş uygulanmıştır. Konç ve yüzünde arka kısımları içe çatı olarak dikilmiştir. Ayrıca süsleme amaçlı saya dış koncun ortasında kare şeklinde süs dikişi uygulanmıştır. Monta işlemi yapılan botta fort, bombe ve mostra kullanılmıştır.



Fotoğraf No 27: Bot-Yahya Kemal Beyatlı Müzesi

Yahya Kemal Beyatlı'ya ait olan bot 20. yüzyıl olarak tarihlendirilmiştir ve vitrinde sergilenmektedir. Botun üretiminde deri, kösele taban, kanca ve kapsül

kullanılmış olup, tüm malzemelerin rengi kahverengidir. Sayası yüz, fileto, ağız yakası, gamba, dil, astarı ise yüz, gamba, dil ve çoraplık parçalarından oluşmaktadır. Modelin saya parçalarına kıvrırma işlemi yapılmış olup, fileto gambanın üzerine bindirilip tek düz dikiş, gamba yüzün üzerine bindirilerek çift düz dikiş, gamba ağız yaka parçasına bindirilerek 5 mm aralıklı çift düz dikiş uygulanmıştır. Monta işlemi yapılan botta fort, bombe ve mostra kullanılmıştır.



Fotoğraf No 28: Çizme- Atatürk Müzesi

Mustafa Kemal Atatürk'e ait olan çizmenin envanter numarası 44'tür ve 20. yüzyıl olarak tarihlendirilmiştir. 1954 yılında Tefik Rüştü Aras tarafından Atatürk Müzesi'ne bağışlanan çizme vitrinde sergilenmektedir. 42 numara olan çizmenin üretiminde rugan deri, deri, toka, rivet, kanca ve metal aksesuar kullanılmıştır. Çizmenin sayası, tabanı ve dikişlerinde siyah renk, aksesuarında gri ve siyah, astarında ise gri renk kullanılmıştır. Çizmenin sayası yüz, fort, konç, fileto, üç tane atkı, biye, astarı ise yüz, çoraplık, konç, atkı ve aksesuar parçalarından oluşmaktadır. Sayanın ağız kısmına kıvrırma işlemi yapılmış, onun dışındaki tüm parçalarda yakma uygulanmış, yüz, fort ve fileto konç parçasına bindirilerek tüm saya parçaları tek dikiş ile birleştirilmiştir. Monta işlemi uygulanan çizmede fort, bombe ve mostra kullanılmıştır. Ayrıca topuk lastiğinde "Good Year" ve "Wingfoot" yazısı ile "5,18" ibaresi bulunmaktadır. Astar da kırmızı üzerine beyaz harflerle 'Altın Çizme' yazısı yer almaktadır.



Fotoğraf No 29: Çizme- İtfaiye Müzesi

İtfaiye Müzesi'nde yer alan çizme Osmanlı askeri döneminde itfaiyeciler tarafından kullanılan bir modeldir. 264 envanter numaralı çizme, 19. yüzyıl olarak tarihlendirilmiş ve 42 numaradır. Depoda muhafaza edilen çizmenin üretiminde dana derisi, kauçuk taban, şerit ve çivi kullanılmıştır. Çizmenin saya ve dikişlerinde kahverengi, tabanında siyah, aksesuarda ise siyah ve krem rengi kullanılmıştır. Konç, yüz, fort ve fileto parçaları ile sayası oluşan çizmede astar bulunmamaktadır. Saya parçalarının tamamına yakma işlemi yapılmıştır. Fileto, arkalık ve konca bindirilerek düz saraç dikişi yapılmıştır. Yüz, arkalığa bindirilmiş ve 5 mm aralıklı çift düz dikiş ile birleştirilmiştir. Arkalık ve yüz konca bindirilerek çift düz dikiş uygulanmış, ağız kısmına ise dikiş yapılmamıştır. Ağız iç ve dış konç kısmında çift yönlü şerit bulunmaktadır. Fileto parçasına saraç dikişi yapılmıştır. Çizmenin tabanında saraç dikişi kullanılmış ve çiviler çakılmıştır. Ayrıca fort ve bombe de kullanılmıştır.



Fotoğraf No 30: Askeri İtfaiye Er Çizmesi- İtfaiye Müzesi

İtfaiye Müzesi'nde yer alan çizme itfaiye teşkilatında atlı itfaiye grubu mensuplarınca giyilmiştir. 20. yüzyılın başları olarak tarihlendirilen çizme, 265 envanter numarası ile müze deposunda muhafaza edilmektedir. 40 numara olan çizmenin üretiminde deri, kösele taban ve çivi kullanılmıştır. Malzemelerinin tamamı siyah renk olan çizmenin sayası konç, yüz, fort parçası, fileto parçalarından oluşmaktadır ve astarı bulunmamaktadır. Saya parçalarının tamamına yakma işlemi uygulanmıştır. Fileto, arkalık ve konca bindirilmiş, çift düz dikiş yapılmıştır. Yüz arkalığa bindirilerek tek düz saraç dikişi ve 5 mm aralıklı çift düz dikiş ile birleştirilmiştir. Arkalık ve yüz konca bindirilerek çift düz dikiş yapılmış ve dikişe paralel 5 mm aralığında bir tane daha çift düz dikiş uygulanmıştır. Çizmenin ağız kısmına dikiş yapılmamıştır. Sayanın yüz ve arkalık parçasına süs dikişi uygulanmış, arkaları boydan boya topuklara kadar açık olup ipliklerle enine yer yer tutturulmuştur. Montalı bir model olup, fort, bombe ve mostra kullanılmıştır.



Fotoğraf No 31: Askeri İtfaiye Er Çizmesi- İtfaiye Müzesi

İtfaiyecilerin kullandığı çizme 268 envanter numarası ile depoda muhafaza edilmektedir. 20. yüzyıl başları olarak tarihlendirilen çizme 43 numaradır. Üretiminde deri ve kösele taban kullanılan çizmenin tüm malzemeleri siyah renktedir. Sayası konç, yüz, fort parçası, fileto parçasından oluşmaktadır ve astarı bulunmamaktadır. Saya parçalarının tamamına yakma işlemi yapılmıştır. Fileto, arkalık ve konca bindirilerek çift düz dikiş yapılmıştır. Yüz arkalığa bindirilmiş, tek düz saraç dikiş ve 5 mm aralıklı çift düz dikiş yapılmıştır. Arkalık ve yüz konca bindirilerek çift düz dikiş yapılmış ve dikişe paralel 5 mm aralıklı bir çift düz dikiş daha uygulanmıştır. Ağız kısmı dikişsizdir ve sayanın yüz ve arkalık parçasına süs dikişi uygulanmıştır. Monta işleminin yapıldığı çizmede fort, bombe ve mostra kullanılmıştır.



Fotoğraf No 32: İtfaiye Zabitan Subay Çizmesi – İtfaiye Müzesi

İtfaiye Müzesi'nde yer alan çizme 267 envanter numarası ile depoda muhafaza edilmektedir. 20. yüzyılın başları olarak tarihlendirilen çizme 45 numaradır. Üretiminde deri ve kösele taban kullanılan çizmenin tüm malzemeleri siyah renktedir. Sayası konç, yüz, fort ve fileto parçalarından oluşan çizmenin astarı bulunmamaktadır. Saya parçalarına yakma işlemi uygulanmıştır. Fileto, arkalık ve konca bindirilmiş, çift düz dikiş yapılmıştır. Yüz arkalığa bindirilmiş, tek düz saraç dikişi ve 5 mm aralıklı çift düz dikiş ile birleştirilmiştir. Arkalık ve yüz konca bindirilerek, çift düz dikiş yapılmış ve dikişe paralel 5 mm aralıkla bir çift düz dikiş daha uygulanmıştır. Ağız kısmına dikiş yapılmamış, sayanın yüz ve arkalık parçasına süs dikişi uygulanmıştır. Montalı bir model olup, fort, bombe ve mostra kullanılmıştır. Çizmelerin arka kısımları boydan boya topuklara kadar açık olup enine ipliklerle yer yer tutturulmuştur ve taban altları da delinmiştir.



Fotoğraf No 33: Çizme- Havacılık Müzesi

Havacılık Müzesi'nde yer alan çizme Cemal Dökmen'e aittir ve müzeye oğlu Çetin Dökmen tarafından bağışlanmıştır. 0477052010 envanter numarası ile depoda muhafaza edilen çizme 1930'lu yıllar olarak tarihlendirilmiştir. 41 numara olan çizmenin üretiminde deri, şerit, kösele taban ve çivi kullanılmıştır. Saya, taban ve dikişleri siyah olan çizmenin aksesuarında siyah ve bej, astarında ise kahverengi ve bej renkleri kullanılmıştır. Sayası konç, yüz, arkalık, fileto, astarı ise konç ve tüm yüz parçalarından oluşmaktadır. Çizmenin ağız kısmında tulum, filetosunda yakma ve diğer tüm parçalarına kıvrırma işlemi yapılmıştır. Yüz, arkalık, fileto ve gambaya bindirilmiş, arkalık yüz ve filetoya bindirilmiştir. Ağız tulum dikişi bulunmamaktadır, fileto tek dikiş, diğer kısımlar çift düz dikiş ve astar tek dikiştir. Çizmenin ağız iç kısmında şerit kullanılmıştır. Tabanda çivili monta işlemi yapılarak ön kısmına çelik yerleştirilmiştir. Ayrıca burnunda çelik bombe ve fort kullanılmıştır.



Fotoğraf No 34: Yemeni- Deniz Müzesi

Denizciler tarafından kullanılan yemeni 6138 envanter numarası ile Deniz Müzesi'nin deposunda muhafaza edilmektedir. 18. yüzyıl olarak tarihlendirilen yemeni 43 numaradır. Üretiminde deri ve kösele taban kullanılan yemeninin sayası bordo, taban ve dikişleri kahverengi, aksesuarı bej, astarı ise natürel renktedir. Sayası tüm yüz ve arkalık olmak üzere iki parçadan oluşmaktadır. Sayanın ağız kısımlarına tulum, arkalıkta ise yakma işlemi uygulanmıştır. Arkalık yüze bindirilmiş ve önce çift düz dikiş yapılmış, 4 mm aralıklı olarak tekrar çift düz dikiş, ağız kısmına 4 mm altta çift düz dikiş ve tabanın saya burnuna kıvrılan kısmına elle saraç dikişi yapılmıştır. Kösele taban ayakkabının burun kısmın da üçgen şeklinde sivrilerek üst kısma doğru katlanmış. Topuk kısmına demir pençe yerleştirilmiş, mostra kullanılmıştır.

SONUÇ

Ayakkabılar; geleneksel ve tarihi özellikleri, toplumların yaşam tarzını, zevkini, düşüncesini, yenilikçiliğini ve birçok özelliğini yansıtmaya amacıyla kuvvetli bir kültürel öge konumundadır. Geçmişte ve günümüzde temel ihtiyaç olmasıyla beraber kültürümüzü yansıtan önemli bir kaynaktır. Tüm toplumlarda önemli bir yere sahip olan ayakkabılar önceleri insanların ihtiyacını karşılamak amacıyla, daha sonraları ise süslenmek ihtiyacıyla orantılı olarak çeşitlilik kazanıp geçmişten günümüze gelmiştir. Günümüzde gelişen teknoloji ve yöntemler sayesinde önemli bir üretim ve tüketim ürünü haline dönüşmüştür.

Bu çalışma İstanbul İli Avrupa yakasında yer alan müzelerde bulunan erkek ayakkabılarının kullanım alanı, tür, renk, numara, yapım teknikleri ve süsleme özellikleri açısından incelenerek belgelendirilmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırmada toplam 34 ürün incelenmiş olup, bunlar 12 adet ayakkabı, 15 adet bot, 6 adet çizme ve 1 adet yemeni şeklindedir. İncelenen ayakkabıların tamamı ya özel insanlara aittir ya da özel amaçlı olarak kullanılmıştır.

İncelenen ayakkabıların saya renklerinde 6 tanesinin siyah, 2 tanesinin beyaz, 1 tanesinin bej, 3 tanesinin kahverengi; 10 tanesinin bağcıklı ve 1 tanesinin fermuarlı; 4 tanesinin Derby model, 6 tanesinin de Oxford model olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Botlardan 9 tanesinin siyah saya renginde, 5 tanesinin kahverengi ve 1 tanesinin de bej renginde olduğu, 7 tane botta bağcık ve 1 tanesinde de düğme kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Çizmelerden 5 tanesinin siyah, 1 tanesinin kahverengi ve 1 adet yemeninin de bordo saya rengine sahip olduğu tespit edilmiştir.

Geçmiş kültürlerimizi ve tarihi bilgilerimizi ortaya koymada örnek oluşturabilecek ürünlerin kaybolma tehlikesine karşı incelenerek, belge altına alınması önem taşımaktadır. Her ne kadar bu ürünler müzelerde korunarak sergilense de gerek yapımında kullanılan malzemeler, gerekse dış çevre koşulları karşısında yok olma tehlikesi her zaman var olacaktır.

REFERANSLAR

- Akalın, S., Yılgör, A. ve Seyhan, N. (1993). *Ayakkabıcılık Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Atasoy, N. (1970). Selçuklu Kadın Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 4, 112-151. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty/issue/34600/382099>
- Bakır, A. (2005). *Orta Çağ İslam Dünyası'nda Tekstil Sanayi Giyim-Kuşam ve Moda*. Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- Bici, E. (2007). Aynı Ürün İki Farklı Disiplin: Endüstri Ürünleri Tasarımcıları ve Moda Tasarımcılarının Ayakkabı Tasarımına Yaklaşımlarının İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Budak, G. ve Yaralıoğlu, K. (1993). *Ayakkabı Sektörünün İhracata Yönlendirilmesi*. İzmir: İzmir Ticaret Odası Yayınları.
- Çetin, K. (2011). *Selçuklu Medeniyet Tarihi*. İstanbul: Yitik Hazine Yayınları.
- Gargı, Z. (2000). Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Deri Sanatı ve Aksesuarları Üzerine Bir Kimlik Araştırması, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Katlı, T. (1998). İç Anadolu Bölgesi Etnografya Müzelerinde Bulunan Deri Ürünlerin Süsleme ve Kompozisyon Özellikleri Üzerine Bir Araştırma, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kastan, C. (1999). *Ayakkabı Teknolojisi*. İstanbul: Türkiye Umum Ayakkabıcılar Federasyonu Yayınları.
- Kastan, C. (2001). *Ayakkabı Malzemeleri*. İstanbul: İstanbul Ayakkabıcılar Esnafı ve Sanatkârları Odası Yayınları.
- Kayabaşı, N. ve Özdemir, M. (2004). Geçmişten Günümüze El Yapımı Ayakkabılar. *Milli Folklor Dergisi*, 16 (62), 39-48.
- Kopan, D. (2008). Anadolu'da Deri Giyim Tarihi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Kuru, S. ve Paksoy, C. (2008). Anadolu'da Ayakkabı ve Cumhuriyet Dönemi Ayakkabı Kültürü, 38. *ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi)*, 821-836, Ankara.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özcömert, M. ve Zirek, S. (2003). *Ayakkabı Sektör Araştırması*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları.
- Sürenkök, R. (1993). *Ayakkabı Öğreniyorum*. İzmir: Üçel Yayıncılık.

Bölüm 3

Tarihsel Süreç İçerisinde Ayakkabı Modası

Selda GÜZEL¹

Asude MIHLADIZ KANDAL²

¹ Doç. Dr.; Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Ayakkabı Tasarımı ve Üretimi Bölümü.
sguzel@selcuk.edu.tr ORCID No: 0000-0002-9406-064X

² Öğr. Gör., Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Ayakkabı Tasarımı ve Üretimi Bölümü,
asudekandal@selcuk.edu.tr, Orcid No: 0000-0003-3953-8011

ÖZ

Giyim ürünleri ilk olarak insanların örtünme duygusu ve kendilerini dış çevre koşullarına karşı koruması amacıyla ortaya çıkmıştır. Zaman içerisinde insanların süslenme, beğenilme gibi duygularının yanı sıra ilerleyen teknoloji ile birlikte malzeme çeşitliliğinin artması ve üretim tekniklerinin gelişmesi sayesinde bu ürünlerde günümüze kadar sürekli yenilenme ve değişim yaşamıştır. Önemli giyim ürünlerinden olan ayakkabı, ayağı dış etkenlerden koruma amacıyla ortaya çıkmış, diğer etkenlerle birlikte modanın da etkisiyle gelişerek çeşitlenmiştir. Ayakkabılar kullanıldıkları toplumların coğrafi konumu, ekonomik koşulları, sanatsal değerleri, kültürel yapıları gibi birçok faktöre bağlı olarak değişkenlik gösterebilmektedir.

Çalışmada ayakkabı modasının tarihsel süreci kronolojik sıra doğrultusunda incelenmiştir. 1900-2000 yılları arasındaki ayakkabı modası 20 yıllık periyotlar kapsamında incelenerek değerlendirilmiştir. Araştırmada tarama modeli kullanılmış ve veriler geçmişten günümüze ayakkabı tasarımı, üretimi ve tarihi ile ilgili basılı yayınlar (kitaplar, dergiler, kataloglar vd.) ile internet kaynaklarını içeren alanla ilgili yazın taraması sonucunda elde edilmiştir. Bu yıllardaki ayakkabılar kullanıldıkları dönemlerde yaşanan sosyal, ekonomik, kültürel vd. olaylarla ilişkilendirilerek açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Moda, Ayakkabı, Ayakkabı Modası

GİRİŞ

Latince "modus" kelimesinin kökünden çıkan ve sınırlanamayan anlamında ifade edilen moda kavramı, birçok farklı alanda görülmektedir. Gündelik yaşamda çok sık kullanılan bu kavrama yönelik farklı tanımlar bulunmaktadır (Aktaran: Ertürk, 2011: 6). Orta çağ Fransa'sında La Mode olarak kullanılmıştır. Moda, insanları çağlar boyu etkisi altına almış toplumsal bir olgudur. İnsaların değişim ve süslenme gereksiniminden doğan ve geçici bir yenilik şeklinde tanımlanabilen moda; belirli zamanda yaygınlaşan ve her kesimden insanı farklı şekillerde etkileyen güçlü ve önemli bir yapıdadır (Pamuk, 2009: 10). Modanın gelişimi kentlerdeki diğer gelişimler ile doğru orantılıdır. 18. yüzyıldan itibaren endüstrileşmedeki gelişmeler önce İngiltere, sonrasında ise neredeyse tüm Avrupa'da pek çok insanın kentlere göç etmesiyle sonuçlanmış ve artık "kent toplumundan" bahsedilmeye başlanmıştır. Bu endüstrileşmenin sonucu olarak kırsal hayat dönüşüm geçirmiştir (Koçak, 2017: 115).

Moda, kişilerin yaşam stillerini de kapsayan geniş bir kavram olarak görülmektedir. Belirli bir kitle tarafından kabul görmesi, yeni eğilimlere uyum sağlamanın bireyler tarafından arzu edilir olması, modanın dikkat çeken özelliklerindedir. Bu tanımda kabul edildiği şekliyle en yeni olma, yani güncellik ve geçicilik, modaya ilişkin diğer önemli özellikler olarak tanımlanabilmektedir (Kireççi, 2015: 7). Modanın sağladığı rahatlıkla birey kendini genelin beğeni akıntısına bırakabilmektedir. Moda tarihi boyunca, birbirine zıt bu iki eğilimin, bireysel ve toplumsal koşullarda ahenk yaratma girişimleri görülmüştür. Moda bazı moda eleştirmenlerine göre özerklikten yoksun, başka bir yere dayanmak zorunda olan, ilgi çekmeye, biricik oluşturma ihtiyacı duyan bireylerin takip ettiği bir olgudur. Bunun yanı sıra çoğu moda eleştirmeni ve moda öncülerinin görüşüne göre moda toplumda en önemsiz görünen bireyi bile bir bütünün temsilcisi olarak öne çıkarma gücüne sahiptir (Koçak, 2017: 115).

"Moda insan ruhunda temellenen bir davranış şeklidir. Şöyle ki aynı türden davranışların tekrarıyla insanda benzer hareketleri yapma eğilimi doğmaktadır. Bu da alışkanlık dediğimiz davranışın meydana gelmesine sebep olmaktadır. Bütün varlıklarda bulunan bu davranış, onların yeryüzüne ve doğalarına uyumunu sağlamaktadır. İnsanoğlunda ise alışkanlık bu uyumun dışında, insanoğluna tüm kültür ve uygarlık dünyalarını sunar. Aslında insan olarak sahip olunan alışkanlıklar; giyim kuşam, sosyal davranışlar, yeme-içme, yani tüm alışkanlıkların sonucudur (Aktaran: Pektaş, 2006: 12).



Görsel-1: Christian Dior'a Ait 1947 Yılında Tasarlanmış

Bar Modeli Adlı Giysi

Kaynak: Özdemir, 2020: 584.

Moda; sadece giyim kuşama ilişkilendirilmesine karşın, aslında çok biçimlidir. Gündelik yaşamın bir biçimlendiricisi olan moda, bireysel ya da toplumsal kimlik algılarımızı düzenleyen, meşrulaştıran, düzene koyan, sınıflandıran ve onaylayan bir yapıdadır. Özellikle teknolojik gelişmeler sonucu gelinen aşamada dijital ortamlarında katılmasıyla bireyler aynı anda ve hızlı bir şekilde birbirlerini görmeden, aynı şeyleri yapar duruma gelmiştir (Yağlı, 2013: 40). Ancak benzerliğin ve alışkanlığın insan hayatında seçenekleri de bulunmaktadır. Aynı türden nesnelere ve davranışlara karşı insanın hissettiği bıkkın olma durumu ve buna dayalı olan yenilik arzusunun oluşması, duyarlık alanına baktığımızda ise bu yeniliğin, duyarlığın yenilenmesi biçiminde ortaya çıktığını görürüz. Böyle bir duyarlık yenilenmesi moda şeklinde kendini göstermektedir (Aktaran: Pektaş, 2006: 12).

Moda olgusunu daha da anlamlı hale getirebilmek için modayı oluşturan faktörleri de sıralamak gerekir. Moda; psikolojik, sosyolojik, politik, ekonomik faktörlerin etkisiyle yapılandırılmaktadır. Moda daha çok sözel anlatımıyla insanları etki alanına almıştır. Heyecan ve eğlence kavramları, yenilikler, farklı olanı ortaya koyma isteği nedeniyle moda evresi giysiler ile hep eş tutulur hale gelmiştir (Öztürk ve Özbaş, 2018: 84). Yaşanan günlük olaylardan kültüre kadar hemen hemen herşeyi değiştiren ve biçimlendiren etkin bir mecra olan moda, toplumsal yapı ve kültürü analiz etmede önemli ve işlevsel bir kilit noktadır (Yağlı, 2013: 40). Modayla ilgili genel geçer tanımlar değerlendirildiğinde, modanın doğrudan doğruya bir ürün olmayıp, kültürel referanslara bağlı bir

görüngü olduğu, ancak 'sembolik bir ürün' olarak tanımlanabileceği ifade edilebilir. Ayrıca herhangi bir moda, herhangi bir zamanda ortaya çıkabilir ve çeşitli faktörlere bağlı olarak değişkenlik gösterebilir (Ertürk, 2011: 7). Moda geçmiş dönemlerden günümüze kadar, tarihin mühim olayları ile yakından ilişkilendirilerek insanlık için önemli bir kavram olmuştur. İnsanların yeni formlar oluşturma ve giyinme arzusu modayı destekleyip büyüten en önemli etkenlerdir. Bu etkenler temel yapıyı oluştururken modanın diğer özellikleri de dikkate alındığında moda ait tanım yelpazesi genişlemektedir (Pamuk, 2009: 10).

Ayakkabı Modası

Ayakkabı içinde bulunduğu kültürün özelliklerini taşıyan bir giyim ürünü olmuştur. Yapılan araştırmalar, ayakkabının oluşturulduğu toplumun kültür yapısını simgelediğini ve bu kültürde kendine özgü bir yeri olduğunu göstermektedir. Ayakkabı, kültürel bir sembol olmasının yanında ayrıca bir statü sembolüdür. Kullanan kişinin mesleği, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel özellikleri, giyim stili, hatta cinsel özelliklerini yansıtan bir giyecek olması, ayakkabının tüm etkenlerle beraber değerlendirilmesi gereken bir nesne olduğunu göstermektedir. Ayakkabı modasına yönelik yapılacak araştırmaların öncelikle bu temel faktörler çerçevesinde oluşturulması gerekmektedir (Erdönmez, 2010: 5). Ayakkabılar, giysiler ve diğer aksesuarlar tüm fizyolojik işlevlerinin dışında, giyeceklerin bütünlüğünü tamamlayan en mühim unsurlardan biri olması nedeniyle moda tarihinde yer bulmaktadır. Her zaman diliminde giyecekler, aslında insanların toplum içindeki durumunu yansıtan birer gösterge olarak kullanılmıştır (Laçinkaya, 2019: 4).

Modanın en temel özelliklerinden birisi zaman içinde değişmesidir. Ancak, "moda" olgusundan bahsedebilmemiz için, bu değişimin ne kadar hızlı, hangi sıklıkta ve ne ölçekte olması gerektiği çok açık değildir. Modanın, bulunduğu toplumun aynası olduğu yapılan araştırmaların sonucunda görülmektedir. Modayı etkileyen en önemli faktörlerden biri de ekonomik sebeplerdir. Ulusların yaşadığı ekonomik kıtlık ve bolluk dönemleri modayı büyük oranda etkilemiştir. Kıtlık, ekonomik buhran ve savaş dönemlerinde ayakkabıların sadeleşmesi ve daha maskülen (eril) olması tesadüf değildir. Ülkelerin barış ve bolluk dönemlerinde ise göz alıcı ayakkabı ve giyeceklerin giyilmesi (örn. pahalı derilerin kullanımı, canlı renklerle savaş karşıtlığının dışavurumu ve aşırı bir tüketim) ekonomik etkenin neticesidir. Toplumu kökten etkileyen olaylarla, bu önemli olaylara sebep olan kişiler modayı ve moda tasarımcılarını etkilemiştir (Erdönmez, 2010: 5). Tasarım, tarihi süreç içerisinde oluşan birikimler, toplumsal olaylar, kültürlerarası iletişim, teknolojik yenilikler ve yeni arayışlarla

harmanlanarak günümüz anlayışına ulaşmıştır (Sofuoğlu ve Güzel, 2019: 5787). Böyle bir sistemin içinde ayakkabı modasının da tek başına hareket ettiği düşünülemez, genellikle toplumsal ektenler ve ayakkabı modası doğru orantıda gelişmiştir (Erdönmez, 2010: 5).



Görsel-2: Roger Vivier'a Ait 1965 Yılında Tasarlanmış Pump Tarzı Ayakkabılar

Kaynak: Johnston ve Woolley, 2015: 105.

Ayakkabı modası; Salvatore Ferragamo'nun otarşik mantar tabanlı ayakkabılarından, Pierre Hardy'nin heykelsi ökçelere sahip ayakkabılarına, üniversiteli genç kadınların düz ayakkabılarından, Manolo Blahnik'in limuzin lüksünü yaşatan ayakkabılarına kadar son yıllarda sokaklarda dolaşan ve giyenin kişiliğini karakterize eden ürünleri kapsamaktadır. Ayakkabı modası geçmişten günümüze ikon olmuş modellerden en basit modellere kadar geniş bir yelpazede tüm ayakkabı modelleriyle kendini göstermektedir. Örneğin; 1970'lerin Rock yıldızlarının parlak metalik deri sayalı, platform tabanlı ayakkabılarından, Hippi'lerin (çiçekli çocukların) sade sandaletleri ve rengârenk ayakkabıları da bu geniş yelpaze kuşağına girmektedir. Ayakkabı modası içinde kült olmuş ayakkabılar sadece bir giysi tamamlayıcısı olarak düşünülmemelidir. Bu ayakkabıların tasarım sürecinde başlayan, üretim ve kullanım sürecini de kapsayan felsefi bir düşünce, yaratıcı bir sezgi bulunmaktadır. Bu nedenle ayakkabıların yanı sıra onları tasarlayan, üreten, kullanan herkes ayakkabı modasına yön vermiştir (Danieli ve Chiesa, 2011: 5).

Tarihsel Süreçlere Göre Ayakkabının Gelişimi ve Modası

Tarihte bilinen ilk ayak giyecekleri coğrafi ve iklim koşullarına göre bitki liflerinin (sapları) örülerek ya da kaba derilerin tabaklanmasıyla oluşturulan

ayakkabılar (sandaletler, tek parça deriden ayakkabılar vd.) olmuştur. Bu ayakkabılar tabanı ve sayası basit bir bağlama şekliyle ayağa ve ayak bileğine sabitlenerek kullanılmışlardır.

Ayakkabıya ait ilk görsellere Avrupa'daki mağaralarda rastlanmıştır. "M.Ö. 12.000-15.000 yıllarında İspanya'nın doğusundaki paleolitik mağara resimlerinde kadınların kürk, erkeklerin deri çizme giydikleri görülmektedir." Pirene dağlarında yer alan Cogul mağarasında yaklaşık olarak M.Ö. 10.000'lerde çizildiği kabul edilen kürklü çizme resmi bulunmaktadır. En eski kalıntılardan biri de M.Ö. 8.000 yılına tarihlendirilen Amerikan yerlilerine ait sandaletlerdir (Kastan, 2007: 13-14).

Eski Mısır'da kölelerin ayakkabı giymediği, halkın diğer kesiminin de maddi durumuna göre farklı yapım ve süsleme malzemeleri kullanılarak oluşturulan sandaletler giydikleri kaynaklarda geçmektedir. Özellikle Firavunların altın tabanlı ve kayışlı, kıymetli taş (zümrüt, yakut vd.) kakmalı sandaletler giydikleri arkeolojik kazılar sonrasında bulunmuştur. Mısırlıların kutsal eşyaları arasında papirüs sapları kullanılarak dokunmuş çeşitli sandaletler yer almaktadır. Mısırlılar ayakkabı ve özellikle sandalet yapımında oldukça yaratıcı ve üretici olmuşlardır. M.Ö. 3500 yıllarında ıslatılmış kumda ayak şekillerine göre taban kalıplarını çıkartıp bu forma uygun ayak giyeceklerini (sandalet vd.) üretmişlerdir.



Görsel-3: Ermenistan'daki Bir Mağarada Bulunan 5.500 Yıllık Deri Ayakkabı

Kaynak: <https://www.nytimes.com/2010/06/10/science/10shoe.html>, Erişim Tarihi: 13.08.2023.

Anadolu topraklarında yaşayan Hititler (M.Ö. 1600 – M.Ö. 1178), günümüzde kullanılan çarık tarzı ayakkabılar giymişlerdir. M.Ö. 3000'lere dayanan tarihlerde Mezopotamya'da Sümer askerleri Mısır'da kullanılan sandalet formunda ayak giyecekleri kullanmışlardır. Mezopotamya'ya göç ederek burada yaşayan farklı halklar etnik deri çizme ve bot gibi farklı çeşitlerde ayakkabılarda giymişlerdir. Asurlular yoğun olarak at süren diğer halklar gibi çizme türünde ayakkabılar tercih etmişlerdir. Asurlular ayrıca ökçeli ayakkabılar kullanmış ve üstten

bağlamalı ayakkabıları bulmuşlardır. İran halkı (Persler) çeşitli kabartma eserlerde ayakkabı giyerek resmedilmiştir.

Antik Yunan'da (M.Ö. 756- M.Ö. 146) sandaletle birlikte bot türü ayakkabılarda giyilmiştir. Ayrıca Antik Yunan döneminde aba ayakkabı ve *kothornos* adı verilen potin de kullanılmıştır (Kastan, 2007: 15). Antik Romalılarda (M.Ö. 753 – M.S. 476) ayakkabı modelleri Antik Yunanlılara göre bazı farklılıklar göstermiştir. MÖ. 500'lerde Antik Romalılar'da tiyatro oyunları esnasında oyuncular "kothurnus" isimli yüksek boya sahip platform tabanlı ayakkabılar kullanmışlardır. Antik Romalılar M.S. 270 – M.S. 275 dönemlerinde de erkek ve kadın ayakkabılarının renklerini belirlemeyi kişilere değil kanunlara bırakmışlardır. Bu kurallar ile kadınların beyaz, kırmızı ve yeşil renkli ayakkabılar giymelerini belirlemişler, erkeklerin ise renkli ayakkabı kullanmalarını yasaklamışlardır. IV. yüzyılda Bizanslılar (M.S. 330 – M.S. 1453) siyah ve kahverengi gibi koyu renkli derilerden kapalı ayakkabılar ve sandaletler kullanmışlardır. Bizanslılar Perslerin ve Orta Asya Türklerinin ayakkabılarından esinlenerek ayakkabı şekillerini değiştirmişlerdir.

Japonlar uygarlığının eski dönemlerinde *Geta* adı verilen ahşap tabanı ve yüksek ökçesi olan takunyaya benzeyen sandaletler kullanmışlardır. Çinliler kıyıya yakın yerlerde bitki liflerini örerek oluşturdukları sandaletleri, dağlık bölgelerde deriden yaptıkları bot ve çizmeleri kullanmışlardır (Riello ve McNeil, 2006: 161).

Ortaçağ döneminde kullanılan ayakkabılar arasında ahşap takunyalar, deri sandaletler, botlar, dans ayakkabıları gibi farklı modeller olmuştur. Ortaçağ döneminde ve erken modern dönemde, erkeklerin ve kadınların ayakkabıları değişik materyaller kullanılarak ve farklı formlarda yapılmışlardır. Bu dönemde fakir olan alt sınıflar için kaba ve dayanıklı ayakkabılar, üst sınıf sayılan zenginler için zarif ayakkabılar imal edilmiştir. Ayrıca kadın ve erkekler hem alçak hem de yüksek boy ökçeli ayakkabılar giymişlerdir. Aynı dönem Avrupa'da ayakkabıların üretiminde deri, tekstil ve ahşap malzemeler kullanıldığı bilinmektedir (Johnston ve Woolley, 2015: 10). XIII. yüzyıl ortalarında yani Ortaçağ dönemi Avrupa'sında, sivri uçlu ve burun kısmı yukarı kalkık "poulaine" adı verilen, Mısır tarzı olduğu düşünülen ayakkabılar kullanılmıştır (McDowell, 1994: 27). 16. yüzyılın sonlarına doğru erkek ve kadınlar tarafından giyilen "mule" isimli ökçeli terlikler moda olmuştur. Mule ayakkabıların burun kısmı uzun ve küt bir forma sahiptir. Sayalarında genellikle ipek, kadife ve saten brokar türü pahalı kumaşlar kullanılmıştır. Bu kumaşların üzerine altın veya gümüş teller ile stilize floral (çiçek) desenler işlenmiştir.



Görsel-4: XVII. Yüzyıl Başlarına Tarihendirilen İngiliz Yapımı İpek Kumaş Sayalı, Yuvarlak Burunlu, Tokalı ve Nakışlı Ayakkabı

Kaynak: <https://historylizzie.co.uk/2018/11/19/pretending-to-be-cinderella-in-toronto-the-bata-shoe-museum/>, Erişim Tarihi: 17.08.2023.

Barok dönemde yuvarlak burunlu ayakkabılar ön plana çıkmış ve ökçe yükseklikleri de artmıştır. Düğmeler ve tokalarla süslenen ayakkabıların sayıları işlemeli ve kadife kumaşlardan üretilmiştir. Ökçeler giderek yükselmiş, hatta XIV. Louis döneminde kadınlar ayakkabılarında ipek kurdelelerden oluşturulmuş büyük fiyonklu tokalar ve yürümede zorlanacak yükseklikte ökçelere sahip ayakkabılar kullanmışlardır (Lehnert, 1999: 69).

Rönesans ile birlikte ayakkabı modellerindeki abartılı tarzlar gitmiş ve yerini geniş rahat modeller almıştır. Bu dönemde ayakkabıların sayısında genellikle deri, kadife, ipek kumaş ve bu malzemeler üzerine nakışlar kullanılmıştır. Ayakkabıların ökçeleri alçak olup, kadınlar babet tarzı düz tabanlı ayakkabılar giymişlerdir. Rönesans döneminde geniş burunlu ayakkabılar ve çizgili kumaş sayalar, Rönesans mimarisinin biçimlerini yansıtmıştır (Sancaktar, 2006: 8-9).

Fransa 18. yüzyılın başında da moda dünyasının öncüsü olmaya devam etmiştir. Krallık döneminden, Fransız Devrimine (1715-1789) kadar ayakkabı şekillerinde çok az değişiklik olmuştur (McDowell, 1994: 12). Burun ucu bazen yuvarlak bazen sivri bazen de kalkık olmuş, ancak ayakkabıların burun formları hiçbir zaman kare olmamıştır (Bossan, 2007: 51). 1790 Fransız İhtilali sonrası yüksek ökçelerin yerini alçak ökçeler almıştır. Bu dönemde insanlar ayakkabılarını çamurdan koruyabilmek için mantar ökçeli şoson tarzı ayakkabılar kullanmışlardır. Ayrıca ahşap malzemeli galoş ayakkabılar, tekstil malzemesi ve deriden yapılmış olan ayakkabıları hava koşullarından korumak için orta çağdan beri kullanılmaktayken, ahşap galoşların altına demir halka takılmış olan nalınlar ise 17. yüzyılın erken dönemlerinden itibaren giyilmiştir (Walford, 2007: 30). 18. yüzyılın ilk yarısında, moda uygun üretilen bayan ayakkabılarının renkleri ve malzemeleri genellikle elbiselerinde zarafetini yansıtmıştır. Ayakkabı

sayalarında zenginler tarafından narin ipekler, fakirler tarafından ise daha sert yünlü kumaşlar ve kaba deriler kullanılmıştır (Johnstone ve Wolley, 2015: 34-35).



Görsel 5a-5b: 1795-1800 Yıllarına Ait İpek Sayalı Çiçek Motifli Nakış ve Pullarla Süslenmiş Düz Ayakkabı.

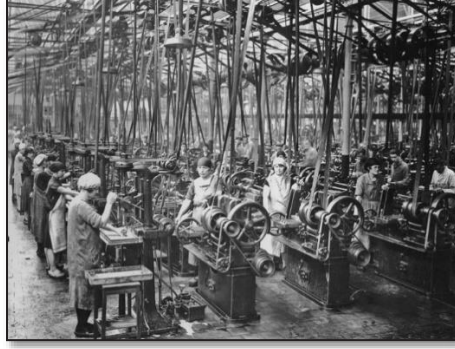
Kaynak: <https://eng.shoe-icons.com/collection/object.htm?id=1587>, Erişim Tarihi: 10.08.2023.

1800 itibariyle devrimlerin de etkisiyle insanların giyim tarzları sadeleşmiştir. Bu değişim düz tabanlı ayakkabı tarzlarını öne çıkarmıştır. Sayası deri ve ipek olan bu ayakkabıların süslemeleri püsküller ve kurdeleler ile yapılan fiyonklardan oluşturulmuştur. Bu dönemde çok az da olsa bir santimetre yüksekliğinde ökçeli ayakkabılar kullanılmıştır (Walford, 2007: 54). 1840-50'li yıllarda sandal-slipper'ların modası azalırken onların yerini alan kayışlı ayakkabılar ayağın bir kısmını gösterdiği için renkli çoraplarla birlikte kullanılmıştır. Düz tabanlı veya ökçeli bu ayakkabıların kayışları süslemeli olarak tasarlanmıştır (Walford, 2007: 81).

Avrupa devletleri, 19. yüzyılın ortalarında demir yolu taşımacılığının ve buhar gemilerinin gelişmesiyle uzaktaki ülkelerin ticari pazarlarına daha hızlı ulaşmışlardır. Avrupa ülkeleri ve Amerika yabancı ülkelere gelen etnik ve egzotik tekstil malzemeleriyle ticaretlerini daha da iyi hale getirmişlerdir. Bu malzemeleri kullanarak oluşturdukları ayakkabı modası ise geniş kitlelere ulaşmıştır. Kırım Savaşı (1854-56) zamanında Avrupa, Osmanlı Türklerinin ilgi uyandıran Türk zanaat işlerini (kilim dokuma, kadife üzeri dival nakışlı kumaşlar vd.) beğenmişler ve bunları talep etmişlerdir. Osmanlı'da (Anadolu) üretilen kilimlerin ve dival işi nakışlı kadife kumaşların ayakkabı sayalarında kullanılması 1850'den 1880'lere kadar popüler olmuştur.

Özellikle 1850'lerde sanayi ve ticaret alanında yaşanan gelişmeler sayesinde insanlar 1900'lerde her zamankinden daha rahat ve ucuz ayakkabıları kullanabilmişlerdir. Birkaç Amerikalı girişimci ayakkabı üretiminde hızı arttırabilmek için saya dikim ve taban birleştirme makineleri geliştirmişlerdir. 20. yüzyılın ilk on yılında kadınlar ve erkekler için çok çeşitli ayakkabı stilleri ortaya çıkmıştır.

Modern ekonomilerin gelişmesiyle elde edilen kazanç öncelikle zengin fabrika sahiplerini, bankacıları ve aynı zamanda halkın yaşam standartlarını önemli oranda yükseltmiştir. Fabrikalarda üretilen endüstri ürünlerinin artışı ve getirdikleri kazanç ile iş adamları daha da zenginleşmiş ve fabrikaları büyük şirketlere dönüştürmüştür. 1900'lerde orta sınıflar daha da büyümüş ve giderek daha önemli bir siyasi sınıf haline gelmiştir. Büyük Batı ülkelerinde yaşayan insanlar diğer ülkelere göre özellikle 20. yüzyılda daha refah ve varlık içinde yaşamışlardır (Pendergast ve Pendergast, 2004: 659).



Görsel-6: Sanayi Devrimi Döneminde Fabrikada Çalışan Kadın İşçiler

Kaynak: <https://www.sektorumdergisi.com/sanayi-devriminin-gelisim-sureci/>, Erişim Tarihi: 10.08.2023.

Sanayileşmeyle birlikte, özellikle Amerika'da işçi sınıflarının çalışma saatleri artmış ve çalışma koşulları kötüleşmiştir. İşçiler yaşamlarını idame ettirebilmek için bu zor koşullara dayanmaya çalışsa da koşullar onlar için gitgide ağırlaşmıştır. Büyük şehirlerdeki işçiler zamanla örgütlenmeyi öğrenmişler ve sendikalar kurarak çalışma şartlarını ve kazançlarını iyileştirmek için seslerini duyurmaya başlamışlardır. Batı ülkelerinde öncesinde az sayıdaki varlıklı insanlar siyaseti kontrol ederken, işçi sınıfı giderek bu yüzyılda ekonomide ve siyasette etkili olmaya başlamıştır. Yeni yüzyılın ilk yıllarındaki büyük sosyal değişimlere, orta ve işçi sınıflarının artan etkisi öncülük etmiştir (Bossan, 2007: 73). İlk olarak 20. y.y.'da orta sınıfa mensup kadınlar, haklarının (oy hakkı ve çalışma hakkı dâhil) artırılması için başarılı kampanyalar yürütmüşlerdir. İkinci olarak orta ve işçi sınıfın eğitim isteği ve okuma talebi, okuryazar oranını arttırmıştır. Bu gelişimle dergilerde dâhil diğer edebi kitapların okunma oranının artması toplum kültürünün gelişerek popüler kültürün yaratılmasına olanak vermiştir.

Gelişen kültür ve teknolojinin meydana getirdiği yeniliklerle radyo (ilk yayın; 24 Aralık 1906) ve televizyon (ilk yayın; 26 Ağustos 1936) ortaya çıkmıştır. Bu yayın araçlarının sunduğu programlar ve filmler, moda ve siyaset gibi olguların daha da hızlı yayılmasını sağlamıştır. Farklı şehirlerde, hatta farklı ülkelerde yaşayan insanlar, bu yeni eğlence ve kültür araçları sayesinde aynı dergileri okuyabilme, benzer filmleri izleyebilme, ayrıca güncel moda akımlarını takip edebilme noktasında ulaşım kolaylığı yaşamışlardır (Waquet ve Laporte, 2011: 16-17).

20. yüzyılın başında, Amerika ve Avrupa'nın ekonomisinde endüstriyel gelişmelere bağlı olarak sanayi ürünlerin üretimi ve satışı sonucu bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu kitlesel endüstrileşmenin bir sonucu olarak yeni para harcama ve tüketim biçimleri ortaya çıkmıştır (Davis, 1997: 162). Bu yeni toplum ve kitlesel tüketim, tüketimin 20. yüzyıl başında yaşadığı tarihsel dönüşüm ve yeni bir ideolojik toplumsallaşma aygıtı olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır (Kahraman, 2018: 386). Bu yeni tüketim anlayışına Harry Gordon Selfridge (d. 1858 - ö. 1947) gibi öncüler, kadınların yeni statüsüne, alışverişi eğlenceli bir aktiviteye dönüştürerek karşılık vermiştir. Chicago'da defile ve müzikal performanslar düzenlenmeye başlanmıştır. 1909'da açtığı Londra'daki mağazasının içine bir kütüphane, yazı odaları, Fransız, Alman ve Amerikalı müşterileri için özel resepsiyon (kabul yeri) odaları yerleştirmiştir. Mağaza içinde bulunan restoran ve tuvaletler, kadınların daha uzun süreli alışveriş deneyimi yaşamasını sağlamıştır (Steele, 2014: 205). Sanayileşmeden popüler kültürün gelişmesine, yıkıcı savaşlardan kadın işçiliğinin başlamasına kadar yaşanan tüm olaylar 20. yüzyılın modasını etkilemiştir.

1900- 1920 Yılları Ayakkabı Modası

20. yüzyılın ilk on yılında kadınlar ve erkekler için çok çeşitli ayakkabı stilleri ortaya çıkmıştır. Bu dönemde sağ ve sol ayağı konforlu bir şekilde saran ayakkabıların üretilmesi önemli bir hale gelmiştir (Lehnert, 1999: 116). 19. yüzyılda genel olarak az ve orta gelir seviyesindeki insanlar ayağı tam olarak koruyamayan düz tabanlı, ince sayalı ayakkabılar giyerken, zengin kişiler daha sağlam olan özel üretim (ısmarlama) ayakkabılar kullanmışlardır (Bossan, 2007: 73). 1899'da Humphrey O'Sullivan tarafından ilk olarak kalın plastik ayakkabı tabanları ve ökçeler üretilmiştir. Bu gelişmeler Ayakkabı üretiminde Amerika Birleşik Devletleri'ni dünyada lider konuma gelmiştir. Bu dönemde ağır askeri botlardan sayası zarif derilerden oluşturulan potinlere, rahat tenis ayakkabılarından hafif ve kullanışlı sandaletlere kadar birçok tarzda ve modelde ayakkabı üretilmiştir (McDowell, 1994: 178).

Yüzyılın başlarında ayağı saran yüksek konçlu deri botlar kadınlar ve erkekler tarafından oldukça popüler şekilde kullanılmıştır. Kadınların uzun elbiseleriyle birlikte kullandıkları bu botların yerini elbiseslerin boy uzunlukları kısaldığı için orta yükseklikte ökçeli klasik bir ayakkabı olan pump (gova) ayakkabılar almıştır. Pump tarzı ayakkabılar deri veya kumaş sayadan üretilen, ayağın ayakkabının ağız kısmından rahatça geçtiği, daha konforlu bir ayakkabı modelidir. Bu ayakkabıların birbirinden farklı yapım ve süsleme malzemeleriyle (saya derisi, renkli-desenli kumaşlar, tokalar, kurdeleler vd.) oluşturulan modelleri önümüzdeki yüzyıl boyunca, kadınların elbiseleriyle uyumlu olarak kullandıkları temel ayak giyeceği olmuştur. Ayrıca dans etmeyi seven kadınlar bu ayakkabıların kayışlı (T-Strap, Bar Shoes) olanlarını tercih etmiştir (Steele, 2014: 241).

20. yüzyılda Oxford model ayakkabı erkekler için en moda ayakkabı stili olmuştur. Ayakkabı adını İngiltere Birleşik Krallığı'nın Oxford şehrinde bulunan Oxford Üniversitesi'nden almıştır. Sayası deri veya süet malzeme olan, önden bağcıklı bu ayakkabının yaz dönemlerinde sayısı iki farklı (bicolor) renk derilerden yapılmıştır. 1912'lerde kadınlar içinde orta yükseklikte ökçeli Oxford tarzı ayakkabılar üretilmiştir (McDowell, 1994: 100).



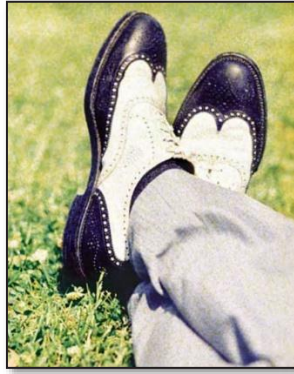
Görsel-7: 1900'lü Yıllara Ait Kauçuk Tabanlı,
Taba Rengi Deri Sayalı Tenis Ayakkabısı

Kaynak: Bossan, 2007: 117.

Tenis ayakkabısı, 19. yüzyılın sonlarında üreilmeye başlanmış, ancak gerçek anlamda 1917 yılında Converse All-Star basketbol ayakkabısının icadından sonra popülerlik kazanmıştır. Hafif bir kumaş olan kanvas sayalı, kaymaz özelliği olan kauçuk tabanlı bu ayakkabı günümüz tenis ayakkabısının öncüsüdür. Converse All-Star ayakkabının satışlarını teşvik eden en büyük etken basketbol sporu olmuştur (Walford, 2007: 123).

Kadınların etek uzunlukları yaklaşık olarak 1908'den sonra kısalmaya başlamıştır. Giysi boylarının kısalmasıyla kadınlar ayakkabılarını sergileyebilme olanağı bulmuştur. Yüksek konçlu botlar ve potinler (high-top boots) daha kısa

etek ve elbiseleri giymeye cesaret eden kadınların tercihi olmuştur. Bu ayakkabıları giyerek bacaklarını kapatmaya çalışmışlardır. Yüksek konçlu potini/botu giymek hem şıklığı hem de popüler modayı temsil etmiştir (Walford, 2007: 124). Dönemin ilk moda çizimleri siyah parlak deri sayalı, önden bağcıklı, yüksek konçlu ve ökçesi iki inç yüksekliği olan çizimlerdir. Sonrasında bu çizimlerin model yelpazesi genişlemiştir. Örneğin erkekler için tek renk deri sayalı üretilen çizimler, ayrı olarak üretilen, zıt renklere sahip deri veya kumaştan konçlarla (spats) kombin edilmiştir. Bu ayrı konçlar çizmenin üzerinden geçirilerek, kapaması yanda sıralanmış düğmelerle yapılmış ve ayrıca bir kayışla taban altından çizmeye tutturulmuştur. İşçi sınıfı için basit ve ucuz çizimler üretilirken, zenginler için oğlak veya kuzu derisinden hassas el işçiliğine sahip çizimler üretilmiştir.



Görsel-8: 1910'lu Yıllara Ait Maskareti Kanat Formlu (Wing Tips) Bağcıklı Oxford Ayakkabı.

Kaynak: Pendergast ve Pendergast, 2004: 778.

Erkeklerin çizimleri kadınların yüksek konçlu çizimlerine oldukça benzemektedir ama bu dönemde erkekler daha çok Oxford gibi konçsuz ayakkabıyı giymeyi tercih etmişlerdir. İngiltere'de 1640'lı yılların başından itibaren giyilmeye başlayan 1800'lerin sonunda İngiltere olmak üzere zamanla Avrupa'da ve Amerika'da popüler olan ince tabanlı, alçak ökçeli, önden bağcıklı, sade tasarımlı bu ayakkabıyı erkekler sosyal ortamlarda giymişlerdir (Steele, 2014: 242-243). Ayakkabı. 20. yüzyılın başında dönemin modern gençleri tarafından tercih edilmiştir. Bu ayakkabılar düğmeli ayakkabalara göre daha rahat giyiliyordu ancak bağcıklar kadınsı bulunuyordu. 1920'lerde iki renkli Oxford (bicolor) ayakkabı modelleri ortaya çıkmış ve sportif görünmek isteyen kişiler tarafından kullanılmıştır (Pendergast ve Pendergast, 2004: 717).

1900'lerin başlarında oy kullanma hakkı gibi sosyal ve siyasi haklar kazanan kadınlar artık daha özgür bir yaşama sahip olmaya başlamışlardır. Bu yeni modern kadının yeni görüntüsünü tamamlayan kıyafetler onları daha aktif ve sportif göstermiştir. Kadınlar için üretilen Oxford tarzı orta yükseklikte ökçesi olan, önden bağlamalı ayakkabılar onların giysilerini tamamlayan bir parça olmuştur (Steele, 2014: 267). Çağdaş kadının sembollerinden ve ilk kadın pilotlardan birisi olan Amerikalı Amelia Earhart'da (1897–1937) genellikle Oxford tarzı ayakkabı giymiştir (Pendergast ve Pendergast, 2004: 718).

1920- 1940 Yılları Ayakkabı Modası

1920'lerde erkek ayakkabı modelleri az değişkenlik gösterirken, kadın ayakkabı modelleri daha çok değişmiştir. Erkekler yuvarlak burunlu, saya derisi tek ya da iki renkli Oxford ayakkabıları veya keten-kanvas kumaş konçlu botları kullanmışlardır. Bu dönemde spor faaliyetleri daha da popüler hale gelmiş ve 19. yüzyılda tenis ayakkabısının moda olması gibi golf ayakkabıları da moda olmuştur. 1919-1929 yılları arası düz tabanlı ayakkabılar kadınlar tarafından kullanılmaya devam etmiş fakat uzun konçlu, düğmeli (16-18 ayaklı düğmeye sahip) ve ökçeli ayakkabılar daha fazla tercih edilmiştir. I. Dünya Savaşı (1914-1918) zamanında insanlar kişisel zevkleri hususunda tutumlu olmak zorunda kalmışlar ve tüm giyeceklerle birlikte ayakkabılar da daha sade tarzlarda üretilmiştir (McDowell, 1994: 178). Ayrıca bazı şirketler ayakkabı boyama hizmetleri vermeye başlamış ve böylece kadınlar ayakkabılarının rengini kıyafetlerine uyacak şekilde boyatarak daha ekonomik şekilde tarzlarını oluşturmuşlardır. Dönemin ayakkabı tasarımındaki en önemli yeniliklerinden biri de kadın ayakkabılarında T kayışın (T-Strap) tasarlanmasıdır (Walford, 2007: 150).

II. Dünya Savaşı'nın (1939-45) ve Büyük Ekonomik Buhran'ın (1929 Dünya Ekonomik Bunalımı/1929-1941) yaşanması insanların hayat standartlarını etkilemiş ve değiştirmiştir. Bu olumsuz olayların sonucunda yoksullaşan insanlar yıpranmış giyeceklerini (yıpranmış elbiselerini, tabanı delik veya yırtık ayakkabılarını) giymek durumunda kalmışlardır. Bu zor dönemlerde sermayesi ya da maddi birikimi olanlar dönemin moda trendlerini belirleyebilmişlerdir. Yiyecekten giyeceğe üretilen ve tüketilen her şeyde sınırlamalar getirilmiştir. Sade ve üretimde ekstra maliyet çıkarmayacak (kumaş veya keçe sayalı) modeller üretilmiştir. Yaşanan zor dönemden sonra erkekler ve kadınlar, detaylandırılarak ve pahalı derilerle hazırlanmış moda ayakkabı modellerini tekrar kullanmaya başlamışlardır (Steele, 2014: 282-283).



Görsel-9: 1920'li Yıllara Ait T – Kayışlı, Bilekten Bağlamalı ve Ökçeli Ayakkabı

Kaynak: Pendergast ve Pendergast, 2004: 777.

1920'lerde moda olan ayakkabı modeli ise T-kayışlı, ökçeli (2 inç) ayakkabılardır. Saya önünün T şekli oluşturacak şekilde açık formda kesilmesi, kadınların ayaklarını daha fazla ortaya çıkarmıştır. Saya ön yüzünden bilekteki kayışa uzanan bu parça farklı nakış ya da boncuklarla süslenmiştir. 1925'lerde giysilerin etek boyları kısaltmaya başlamış ve böylece giysinin altından görünen zarif ayakkabılar giysilerin önemli tamamlayıcıları olmuşlardır (Walford, 2007: 150-152). Dönemin trend kadın ayakkabıları arasında, konç kısmı bileği saran, düğmeli veya bağcıklı, ökçesi iki inç yükseklikte, giysilerle uyumlu potin tarzı ayakkabılar olmuştur.



Görsel-10: 1920'li Yıllara Ait Kahverengi Kadife Sayalı Yandan Düğmeli Potin

Kaynak: <https://eng.shoe-icons.com/collection/object.htm?id=448>, Erişim Tarihi: 28.07.2023.

1910-1930'larda iyi giyimli erkekler tarafından ayakkabılarını su ve çamurdan korumak için kullanılan kısa tozluklar (spats) dönemin erkek moda aksesuarı olmuştur. Keten veya kanvas kumaştan, yandan düğmeli üretilen ayakkabılar kayışlarla taban kısmından bağlanarak kullanılmıştır. 1700'lerde bazı Avrupa'da ülkelerinde askeri üniformaların bir parçası olarak kullanılan bu tozluklar önce erkekler sonrada kadınlar arasında popüler olmuştur. Spat olarak bilinen tozluklar çorabı ve ayakkabıyı dış etkenlerden (su, çamur, toz gibi) koruduğu için sonrasında spatterdash (kısa tozluk) olarak da adlandırılmıştır. Önce moda olan spat sonrasında erkeklerin gardırobunda mutlaka olması gereken bir parça haline gelmiştir. Ayrıca bu parçalar ayakkabılara çizme görünümü de vermiştir. Yazları keten kumaştan, kışları kanvas kumaştan üretilen spat'ler zamanla özellikle Gangsterler tarafından da kullanılmıştır. 1940'lara gelindiğinde ise ayakkabıyı bütünleyen bu parçanın modası kalmamıştır (Pendergast ve Pendergast, 2004: 775-777).

Wingtip ayakkabılar 1920'lerde moda olan bağcıklı Oxford tarzı bir ayakkabıdır. Saya ön kısmındaki ayrı maskaret parçası kanat şeklinde (W ya da ters M) kesildiği için Wingtip adını almıştır. Saya parçasının şekline göre kenarına sıralanarak açılan küçük boyutta deliklerle süslemesi yapılmıştır. Bu dönemde erkek ayakkabıları sadece işlevselliğe değil görsel zevklere de hitap edecek şekilde şık ve sayası zıt renklerin bileşimiyle tasarlanmıştır (Steele, 2014: 295). Öncesinde özellikle işletme yöneticileri, avukatlar yani beyaz yakalı meslek grubuna ait kurumsal dünyayı temsil eden kişiler tarafından giyilirken sonrasında orta sınıfa mensup erkekler tarafından da giyilmiştir ve günümüzde de giyilmeye devam edilmektedir.

1920'lerde popüler olan beyaz süet deri (*suede buck shoes*) ayakkabıların sayısında geyik ya da antilop derisi kullanılmıştır. Bu ayakkabı beyaz (kirliliği beyaz) renk süet deri sayalı, kauçuk tabanlı, bağcıklı, klasik Oxford tarzı bir ayakkabıdır. Yumuşak süet deri sayasında kırılma ya da kırışıklık izi oluşmayan bu ayakkabıyı erkekler ve kadınlar tatil zamanlarında spor yaparken tercih etmişlerdir (Steele, 2014: 253).

Dolgu (Wedge) tabanlı ayakkabılar, tasarımcı Salvatore Ferragamo tarafından 1936'da tasarlanmıştır. II. Dünya Savaşı başlayınca kadar popüler bir ayakkabı olmuştur. Ekonominin zor dönemlerinden önce sayısında nakışlı Çin ipekleri, oğlak derileri, süet deriler hatta egzotik timsah ve yılan derileri de kullanılmıştır (McDowell, 1994: 181).

1940- 1960 Yılları Ayakkabı Modası

II. Dünya Savaşı'nın (1 Eyl 1939 – 2 Eyl 1945) sona ermesini izleyen on beş yıl içinde erkek ayakkabı modelleri çok fazla değişmemiştir. 1945'lerde ayakkabı

moda stillerinde vurgulayıcı, tabanı kalın ağır ayakkabılar (postal) erkekler tarafından kullanılmıştır. 1950'lerde ise erkelerin klasik takım elbiseleriyle kombinlerini tamamladıkları klasik stile sahip olan, tabanı hafif ayakkabılara (makosen, Oxford, blucher, küt burunlu) geri dönüş yapılmıştır (Steele, 2014: 313). Sonrasında Makosen tarzı, kaymaz tabanlı Top-Sider (Boat veya Deck Shoe) ayakkabılar erkeklerin gündelik giyimlerinde kullandıkları popüler bir ayakkabı olmuştur. 1955'lerde tenis ve İtalyan tarzı ayakkabılar hafif ve kullanışlı oldukları için erkekler tarafından tercih edilmiştir (Pendergast ve Pendergast, 2004: 883).

Bu dönemde kadın ayakkabı stilleri genel olarak kadın giyim modası kadar canlı olmuş ve çeşitlilik göstermiştir. 1940'lı yılların sonlarında ortaya çıkan *Yeni Görünüm (New Look)* modası giysi ve ayakkabılarda zarafet rüzgârı estirmiştir. Bu moda akımıyla giysilerin etek boyları biraz daha kısalmış ve ayakkabılar daha vurgulu hale gelmiştir. 1950'lerin başında neredeyse bir iğne kadar incelen 'Stiletto' ökçeli ayakkabılar modada zirveye oturmuştur. Hemen hemen her kadının gardırobunda yer alan stiletto tarzı ayakkabılar birçok farklı renkte ve modelde üretilmiştir. Ayrıca yeni teknolojiler ile 1947'de plastik ayakkabılar da çeşitli renk ve stillerle üretilmiştir (Bossan, 2007: 76).

1930'larda burnu açık (Peep-Toed), yüksek ökçeli ayakkabılar dişiliği vurguladığı için kadınlar tarafından popüler olmuştur. İlk zamanlar bu ayakkabılar sadece tatil zamanlarında giyilirken sonrasında günlük hayatta da kullanmaya başlanmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında bu ayakkabılar (1939-45) anlamsız ve gereksiz görüldüğünden yasaklanmıştır. Fakat bu ayakkabılar kadınların feminen stillerini daha iyi yansıttıkları için savaş sonrası tekrar kullanılmaya başlanmıştır (Lehnert, 1999: 126).



Görsel-11: 1940'lı Yıllara Ait Siyah Deri Sayalı Askeri Bot.

Kaynak: Pendergast ve Pendergast, 2004: 835.

Savaş zamanı askerlerin zorlu hava ve arazi koşullarını rahat aşabilmeleri ve savaş sırasında daha etkin olabilmeleri için giydikleri botlar dönem içinde kilit rol oynamıştır. Bu dönem öncesi askeri botlar daha sade ve detayı olmayan bot formundadır. Sonrasında konçları baldır kısmına kadar yükselen, kaymaz (tırtıklı) kalın tabanları olan, deri sayalı (bazıları plastik kaplamalı), önden bağcıklı, siyah veya koyu kahverengi botlar üretilmiş ve kullanılmıştır. Blucher olarak adlandırılan askeri tarzdaki botlar genç erkekler tarafından fazlasıyla beğenilmiş ve 1940'larda (savaş sonrası) sivil hayatta da kullanılmıştır (Pendergast ve Pendergast, 2004: 839).

1936'da Norveçli ustalar tarafından el yapımı olarak üretilen Weejun ayakkabılar İngiltere'de moda olmuş ve sonrasında Amerika'da da yoğun ilgi görmüştür. Ayağa rahat oturan, makosen tarzı bu ayakkabıların sayısının üstünde ayrı bir bant parçası bulunup, parçanın bir kenarı içe kavisli, ortası göz şeklinde kesilmiştir. Genelde koyu ve tek renk üretilen Weejuns ayakkabılar sonrasında açık ve koyu renk derilerin bir arada kullanıldığı tarzlarda da üretilmiştir. 1950'lerde özellikle havalı-gösterişli (preppy) öğrenciler arasında popüler olmuş ve 1980'lere kadar popülerliğini sürdürmüştür (Steele, 2014: 308-309).

1940'larda yeni teknolojilerle, farklı yapım ve süsleme malzemeleriyle üretilen ayakkabılar arasında plastik ayakkabılar yer almaktadır. Bu plastik malzeme bakım ve kullanım kolaylığından dolayı deri ve pamuk gibi doğal malzemelerin yerini alarak moda tarihine adını mucize ayakkabı olarak yazdırmıştır. Plastik ayakkabıların en önemli özellikleri derilerde olduğu gibi sayısında kırılmaların, lekelerin olmamasıydı. Parlak, canlı hatta şeffaf (cam gibi) renkli bu ayakkabıların su geçirmez özelliği de popüler olmasında önemli bir etken olmuştur. Plastik ayakkabı çeşitlerinden geniş bantlı terlik tarzında Peek-a-boo adı verilen burnu açık ayakkabılar yoğun ilgi görmüştür (Walford, 2007: 190). Plastik ayakkabıların olumlu özelliklerinin yanında ayağa hava aldirmayarak ayağı terletmesi ve çeşitli ayak hastalıklarına yol açması gibi olumsuz özellikleri de bulunmaktadır. Buna rağmen günümüzde birçok farklı modeliyle bu plastik ayakkabı türleri kullanılmaktadır.

İtalyan tasarımcı Roger Vivier (1913–1998) Fransız tasarımcı ve moda markası olan Christian Dior (1905–1957) için stiletto ökçeli ayakkabıları tasarlamıştır. Bu yeni stil ayakkabıların kullanımı zor, hatta ayak yapısına (kemiklerde deformasyon) zarar verse de fazlasıyla popüler olmuştur (Bossan, 2007: 76). Kadınlar geçmişten günümüze yüksek ökçeli ayakkabılar giymişlerdir ama ayakkabı ökçeleri 1950'lerin başında ortaya çıkan Stiletto'lar kadar ince ve yüksek olmamıştır. Bu ökçeler 4-5 inç yükseklikte olup, giyen kişiyi parmak uçlarında yürümeye zorlamış ve buna rağmen kullanıcılar tarafından daha çekici görünmeyi sağladığı için dönemin moda ayakkabılarından olmuştur (McDowell, 1994: 183).



Görsel-12: Paul Sperry Tarafından Tasarlanmış Kaymaz Tabanlı Yat Ayakkabısı.

Kaynak: <https://www.gentlemansgazette.com/boat-shoes-guide-buy-style-history-care/>, Erişim Tarihi: 17.08.2023.

Tekne (yelkenli) ayakkabısı veya ülkemizde Timberland ayakkabı olarak da bilinen Top-Sider (Boat Shoe- Deck Shoe) ayakkabılar deri veya kanvas kumaş sayılı olup, tabanları genellikle beyaz kauçuktan yapılan makosen tarzı bir ayakkabı türüdür. Zengin kişilerin bu dönemde boş zamanlarını yelkenlide geçirmeleri popüler bir aktiviteydi. Kaygan güvertelerde daha güvenilir yürüyebilmek için Paul Sperry (1894-1982) tarafından köpek pençelerinden esinlenilerek bu ayakkabılar için yeni tabanlar tasarlanmıştır. Bu tabanlar kaymayı önleyici balıksırtı şekle sahip paralel zikzaklardan oluşturularak, giyen kişinin konforu ve güvenliği sağlanmaya çalışılmıştır (Al Aboud, 2012: 221). Zamanla popülerliği azalan bu ayakkabı 1980'lerde tasarımcı Ralph Lauren (d. 1939) tarafından tekrar moda haline getirilmiştir.

1960- 1980 Yılları Ayakkabı Modası

1960'ı takip eden on yıllık dönemde ayakkabı stilleri çeşitli malzemeler, renkler, yüksek ökçe ve farklı taban formlarıyla oluşturulmuştur. Kadınlar kısa etek, şort ve elbiseleriyle (mini) birlikte giydikleri go-go çizmeleri, plastik terlik ve ayakkabıları; erkekler yanları lastikli veya fermuarlı botları, slip-on ayakkabıları tercih etmişlerdir. Sonraki yıllarda sağlıklı yaşamı benimseyenler tarafından kullanılan Birkenstock terlikler, ilk olarak asi İngiliz, sonrasında Avrupalı ve Amerikalı gençler tarafından da benimsenen Doc Martens botlar da moda olmuştur. Bu stillerin dışında egzersiz zamanı kullanılan tenis ayakkabılarına alternatif (yürüyüş ve koşularda kullanılmak için) olarak üretilen özel koşu ayakkabıları insanların hayatına girmiştir (O'Keeffe, 1996: 290).

1960'ların başında silüetteki radikal değişim, ayakkabılarda da aynı oranda radikal bir değişimi gerektiriyordu. Bu dönemde giysi boyları kısalmış ve bu giysilerle daha düz tabana sahip ayakkabılar giyilmiştir. Yaratıcı ayakkabı tasarımcısı Fransız Roger Vivier, modacı Christian Dior'un yanında çalışırken kısa topuklu ve yuvarlak burunlu ayakkabılar üzerine denemeler yapmıştır. Yine de kadınlar, duruşu güzelleştiren, bacakları uzun gösteren stiletto ökçelerinden ve önceki dönemin sivri burunlu ayakkabılarından ilk başta kolay vazgeçmemişlerdir. Ancak 1960'lı yılların ortalarında yeni bir tarz olan kısa kalın ökçeli Pilgrim ayakkabısı ortaya çıkmıştır. Women's Wear Daily dergisinin 1966 Aralık sayısında bu Pilgrim ayakkabı Jackie Kennedy tarafından giyilirken fotoğraflanınca moda olmuştur (Steele, 2014: 348).

1970'lere gelindiğinde sosyo-kültürel değişimler ve alışveriş marketlerinin gelişmesiyle daha fazla ayakkabı stili ortaya çıkmıştır. Spor ayakkabılarda sağlam ve pratiklik sağlayan modeller tasarlanarak üretilmiştir. Klasik ayakkabı tarzları değişmiş; parlak ve neon renk suni deri sayalar, yüksek platform tabanlar ve kalın ökçeler ile yeniden tasarlanmıştır. Bunun nedeni Vietnam Savaşının (1955-1975) oluşturduğu insanlık dışı ve yıkıcı sonuçlara karşı doğan savaş karşıtı özgürlükçü çiçek çocukların, Hippi yaşam tarzını geliştirmesidir. Çiçek çocuklar dünya görüşlerini giyeceklerinde çok renklilik ve çeşitlilik kullanarak yansıtılmışlardır (Pendergast ve Pendergast, 2004: 957). Hippi görünümü, küresel seyahatten de ilham alan tasarımcılar tarafından 'hippie-deluxe' adı verilen özel tasarım bir versiyona dönüştürülmüştür. Dönem tasarımcıları, hippilerin giyeceklerini farklı kültürlerle empati kurarak 1960'ları sınırsız ve farklı bir stille tasarlayarak yapılandırmışlardır (Phaidon, 1998: 506). Sputnik I adlı Sovyet uydusunun 1957 yılında başarıyla uzaya gönderilmesinden sonra "Uzay Çağı" denilen yeni bir çağ başlamıştır (Erdem, 2018: 431). Ayrıca 21 Temmuz 1969 tarihinde Ay'a gidilmiş ve bu gelişme uzay çağının daha da açılması şeklinde ifade edilmiştir. Bu dönemde Uzay Çağı modasının etkisi nedeniyle giyeceklerden elektronik ev eşyalarına, mobilyalardan mimariye kadar birçok ürün metalik renkler kullanılarak üretilmiştir. Bu moda akımına ait giyecekler arasında; karikatürlerle süslenmiş tişörtler, saten mini şortlar, ana renklerde saten bomber ceketler ve gömlekler, basene oturan ve çizmelerin üzerinde genişleyen paçalı, yüksek belli pantolonlar yer almaktadır. İspanyol paçalı pantolonlar üzerinde uzay çağı motifleri bulunan dar kazaklarla birlikte giyilmiştir (Steele, 2014: 407).



Görsel-13: Tasarımcı Roger Vivier'a ait 1961 Yılında Tasarlanmış Ayakkabı

Kaynak: O'Keeffe, 1996: 458.

Dekoratif şıklık, kadın ayakkabısı ve dönem dönem erkek ayakkabısı tarihinde yinelenen bir tema olmuştur. Bu tarz, Fransız Devrimi sırasında erkek ayakkabılarında düşüş göstermiştir. 1960 ve 1970'lerde 18. y.y. dönem modasına ait ayakkabıları tekrar moda haline getirmeye yönelik bazı tasarımlar oluşturulmuştur. Kadın ayakkabıları, on sekizinci yüzyılın başlarından kalan örneklerde sergilenen dekoratif süslemelerin zirvesine kısmen ulaşmıştır. Bu durumun istisnai şekilde dışında olan tasarımcı Roger Vivier'dır. Roger Vivier'ın kreasyonlarını on sekizinci yüzyıl ayakkabılarının ruhunu ve ihtişamını yansıtan ayakkabılar oluşturmuştur. Roger Vivier tasarımlarında on sekizinci yüzyılda bulunan ayakkabıları kopyalaymayıp, tasarımlarını benzersiz şekilde mühendislik ve aerodinamik ilkelerinden yararlanarak modern formda oluşturmuştur. Roger Vivier'in öncülük ettiği bu tarz ayakkabı tasarımlarına, diğer tasarımcılarda (örneğin; Adrea Pfister) kendi tasarımlarıyla katkı sağlamıştır (McDowell, 1994: 114).

1970'ler postmodernizm ve eklektizm zamanı olmuş, her şey karıştırılmış ve her şey denenerek asıl amaç olan; kendini ifade etmenin yolu aranmıştır. Retro-kitsch, disko, glamour rock ve ekolojik bilinç gibi kavramlar bu dönem hayatımıza girmiştir (Steele, 2014: 406). "En iyi zevk kötü zevktir!" ilkesi ile ne kadar şok edici ve gülünç olursa o kadar iyi olunacağı yönünde bir görüş oluşmuştur. 1970'ler moda dünyasına gerçek bir devrim getirmiştir. Kendini ifade etme özgürlüğü, zevki sınırların ötesinde tutuş, cesaret, sert provokasyonlar, gülünç ve çirkin olana çocukça hayranlık gibi öğretiler 1970'lerin yaratıcı güçlerini özgürleştirmiştir ("Sanal 1", t.y.).

İlk olarak Almanya'da tasarlanan Birkenstocks terlikler 1960'ların sonunda ABD'de tabanları esnek mantardan, bantları lateks malzemedan üretilmiştir. Zamanla daha da popüler olan Birkenstocks terlikler özel ayakkabı mağazalarında da satılmaya başlanmıştır (Johnstone ve Wolley, 2015: 112).

Doc Marten botlar başlarda ayak problemleri olan insanlar için ortopedik bir ayakkabı olarak piyasaya sürülmüş, sonrasında işçiler için üretilmiştir. 1960'larda ise sert görünümlü bu botların kalın tabanları sarı ipe dikilerek belirgin bir tasarım farkı oluşturulmuştur (McDowell, 1994: 220). Sayısı siyah renk deriden üretilen bu işçi

botları İngiltere'nin Dazlaklar olarak adlandırılan işçi sınıfının asi gençleri tarafından politik duruşlarını sergilemek için kullanılmıştır. Sonrasında maddi olanakları kısıtlı kişilerden zengin kişilere, birçok insan bu ayakkabının tarzını benimsemiştir. Doc Martens'ler radikal bir uç noktaya geldikten sonra zamanla kullanımı azalmıştır (Pendergast ve Pendergast, 2004: 962-963-964). 1990'ların sonlarında ise Şarkıcı Elton John'dan (1947-) dini lider Dalai Lama'ya (1935-) kadar ünlü kişilerin kullanması, bu botları tekrar moda ayakkabılar haline getirmiştir (Riello ve McNeil, 2006: 305).

Go-Go çizmeler, Fransız tasarımcı André Courreges (ö. 1923- d. 2016) tarafından 1964'te tasarlanmıştır. 1965'lerde moda olan farklı renklerde vinil veya deri sayalı, kalın ökçeli bu çizmeler mini giysilerle (etek, elbise vd.) giyilmiştir. Giysinin boyuna göre (giysi boyu kısaltıkça çizme boyu uzamıştır) çizmenin boyu uzamış ya da kısalmıştır. Ünlü Şarkıcı Nancy Sinatra'nın (d. 1940) bu tarz çizmeleri kullanmasıyla bu modelin popülerliği artmıştır (McDowell, 1994: 178-179).

II. Dünya Savaşını (1939-45) takiben, ekonomik sıkıntılar hat safhaya ulaşmıştır. Savaş sonrası televizyonunda etkisiyle birçok modern elektrikli cihaz, parlak ve yeni eşyalara verilen değeri artırmış, bunların arasında rugan deri de yerini almıştır (Lehnert, 1999: 144-145). 1950'lerde bu nedenle rugan derinin popülerliğinde bir artış yaşanmış ve 1960'larda genç kızların resmi zamanlarda giydikleri ayakkabıların sayısında kullanılmıştır. Genellikle siyah, nadiren beyaz renk rugan ayakkabılar tüm sınıf ve etnik kökenlere ait kadınların özel günlerinde veya ibadet yerlerine giderken giydikleri temel giyecek parçalarından olmuştur. 1790'larda Loafer ve pump modellerin farklı rugan ayakkabı tasarımları genellikle resmi yerlerde kullanılmaya devam etmiştir (Danieli ve Chiesa, 2011: 5).



Görsel-14: Casadei Markasının Ait 1971 Yılında Tasarlanmış Platform Tabanlı Ayakkabılar

Kaynak: Danieli ve Chiesa: 2011, 170.

Platform tabanlı ayakkabıların tarihi 1600'lere dayanmaktadır. İlk platform tabanlı ayakkabı İtalya'nın Venedik şehrindeki varlıklı kadınlar arasında popüler olmuş ve altı inç yüksekliğe ulaşmış Chopines'lerdir. 1930'larda ise dolgu (mantar) tabanlı ayakkabılar şeklinde moda olmuşlardır. 1960'lara gelindiğinde dönemin gençleri tüm otoriteye karşı anti tepki oluşturmuş ve giysilerinde fütürist bir tarz benimsemişlerdir. Farklı renklerde İspanyol paça pantolonların, mini eteklerin altına bu platform tabanlı ayakkabılar giyilmiştir. 1970'lere gelindiğinde renkli deri, rugan deri ya da lateks malzemelerden erkekler ve kadınlar için birçok modelde platform tabanlı ayakkabılar tasarlanmıştır. Zamanla kullanım zorluğu nedeniyle bu ayakkabıların popülaritesi azalsa da 1990'larda yeniden moda olmuştur (Steele, 2014: 406-407).

1960'lara kadar antrenman (spor) ayakkabılarının modeli fazla değişmemiştir. 1965'lerde çoğu ayakkabı tasarımcısı atletik ayakkabı modellerinin tasarımlarını geliştirmeye çalışmıştır. Bu tasarımcıların en iyilerinden biri Oregon Üniversitesi'nde teknik direktör olan Bill Bowerman (Nike markasının kurucusu) olmuştur. Bill Bowerman'ın tasarladığı ayakkabının en dikkat çeken kısmı aktivite anında çekiş kuvvetini arttıran tırtıklı tabanları (waffle soled) olmuştur (Walford, 2007: 268). Sayasını kanvas kumaş, deri, süet deri ve açık renkli hafif naylon kumaşlarla tasarladığı bu ayakkabılara Yunan Mitolojisindeki Zafer Tanrıçası Nike'in adı verilmiştir. Markanın logosu Tanrıça Nike'in kanatlarından ilham alınarak oluşturulmuştur. Nike, Adidas, Reebok gibi diğer ayakkabı üreticileri birçok farklı modelde spor ayakkabılar tasarlamış ve üretmişlerdir. 1970'lerde Calvin Klein (d. 1942) gibi moda tasarımcıları spor faaliyetleri dışında da kullanmak için saten kumaş sayalı, pullu, yüksek ökçeli veya platform tabanlı spor ayakkabıları tasarlamışlardır (Bossan, 2007: 77). 1976'dan sonra Amerika'da disko akımı başlamıştır. Bu akım da payet gibi süsleme malzemeleri bolca kullanılmıştır. Akımın getirdiği yüksek platformlu çizmeler, desenli tulumlar, boyalı aslan yelesi saçlar, yüz ve vücut boya ve vücut boya moda da aşırılıkla kendini göstermiştir. 1972'lerde tasarımcı Terry de Havilland'ın karikatürümsü devasa platform ökçeli çizmelerini birçok *glam rock'*çi kullanmıştır. Üzerinde çiçek ve gökkuşağı desenleri olan kalın tabanlı ve gösterişli ayakkabı tasarımlarını dönem insanları kullanmıştır (Steele, 2014: 406).

1980- 2000 Yılları Ayakkabı Modası

1980'lerde kadınların iş başarısını vurgulayan ve destekleyen giyinme tarzının adı 'power dressing' yani güçlü giyinmeydi. Bu giyinme tarzı daha sert kesimlere sahip resmi ayakkabıları popüler hale getirmiştir. Erkekler Wingtips Oxford, mokasen vd., kadınlar ise saya kesimleri farklı pump ayakkabıları işe giderken kullanmışlardır (Steele, 2014: 440-441). Bu şık ve güzel görünümlü ayakkabılar

maalesef konforlu ayakkabılar değillerdi ve dönemin insanları zamanla şıklığa değil konfora önem vermeye başlamışlardı. Özellikle 1970'lerde sağlıklı yaşam anlayışı insanları takım elbiseleriyle bile koşmaya, sportif aktiviteler yapmaya yönlendirmiştir (Pendergast ve Pendergast, 2004: 1015). 1980'lerde klasik formlu ayakkabı stilleri ile birleşen rahat spor ayakkabıların esnek tabanlar ile tasarlanması bu model ayakkabıların moda olmasını sağlamıştır (Lehnert, 1999: 166).

1990'lı yıllarda spor ayakkabılar model ve konfor özellikleriyle daha da dikkat çekmiş, birçok genç tarafından günlük yaşamlarında kullanılmıştır. Geçmişte moda olan ayakkabı stilleri 1995'lerde ayakkabı tasarımlarını model anlamında etkilemiştir (Walford, 2007: 127). Örneğin; 1920'lerin Retro tarz T-kayış sandaletleri, 1960'ların Birkenstocks ayakkabıları ve 1970'lerin platform ayakkabıları 1980'den günümüze kadar tekrar (modelleri geliştirilerek) moda olmuşlardır.



Görsel-15: Farklı Süsleme Teknikleriyle (*Aplike, Makine Nakışı vd.*)

Oluşturulmuş Kovboy Çizmeleri

Kaynak: Pendergast ve Pendergast, 2004: 1016.

Kovboy çizmeleri Western filmlerinin etkisiyle 1940'larda moda olmuş, ancak dünya çapındaki ününe 1980'lerdeki sokak giysi modasının etkisiyle kavuşmuştur. Sivri burunlu, bir- iki inç yüksekliğe sahip geniş ökçeli, konç yüksekliği değişen bu çizme türü ilk zamanlarda sadece ata binerken kullanılmıştır (McDowell, 1994: 100). Dönemin genç kadın ve erkekleri daha sert bir görünüme sahip olmak için erkeksi bir imajı olan bu dekoratif kovboy çizmelerini kullanmışlardır (Steele, 2014: 341).



Görsel-16: 1980'lerin Başında Tasarımcı Manolo Blahnik'in Tasarladığı Ağız Kısmı Mercanlarla İşli Mule Terlik

Kaynak: O'Keeffe, 1996: 156.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra (1939-45) kadınlar çok ince ve yüksek ökçeli pump ayakkabılar ve mule terlikler giymişlerdir. 1950'lerde sivri burunlu, dört inç yüksekliğe ulaşan stiletto ökçeler moda olmuştur. 1960 ile 1970'li yıllarda ise daha alçak ökçeler, yuvarlak ve kare burunlu pumplar tercih edilmiştir (McDowell, 1994: 181). 1990'lara gelindiğinde çeşitli kumaş ve deri sayalı, stiletto ökçeli ve platform pumplar, pastel renkli babetler geri dönmüştür (Walford, 2007: 127).

1980'lerde Sneakers (Atletik) ayakkabıların en moda stillerinden biri antrenör ayakkabıları olmuştur. Basketbol, tenis, koşu gibi belirgin bir sporu yapmak için tasarlanmayan bu ayakkabılar, daha ağır tabanlı olup sayısında dekoratif (göze çarpan) logolar bulunmakta ve renkli bağcık ya da cırtlara kapaması yapılmaktaydı (Lehnert, 1999: 167). Bu ayakkabıların satış rakamları arttıkça pazarlamacılar bunların günlük modada yer alabileceğini düşünmüşlerdir. Farklı spor ayakkabı markalarının trainer ayakkabıları ünlülerin etkisiyle daha da popüler olmuştur (Pendergast ve Pendergast, 2004: 1021-1022). Örneğin; maskareti midye şeklinde olan ve beyaz kauçuktan üretilen Adidas trainer ayakkabıları ünlü rap grubu Run-DMC üyeleri tarafından popüler hale getirilmiştir (Steele, 2014: 446).

2000 – 2020 Yılları Ayakkabı Modası

21. yüzyılda nesnelere birbirlerine (IoT-nesnelerin interneti) kitle iletişim araçlarının hızı sayesinde, çağlar boyu olduğundan daha fazla mesaj göndermektedirler. İnternetin hızı ve gelişimi, insanların iletişiminden daha çok nesnelere birbirleriyle olan iletişimlerini arttırmıştır. Bunun sonucunda moda tüketicisi önce kendi isteklerini belirleyebilmek için nesnelere mücadele haline girmiştir. Tüketici, moda nesnelere sorularına ve gönderdiği mesajlara tüketerek karşılık vermektedir. 21. yüzyılın hızından ötürü nesnelere kısa ömürlü olması, bunun beraberinde insanlara yükledikleri kimliklerin de kısa ömürlü ve değişken olmasına sebep olmaktadır. Moda faktörü bu hızla etiketi üzerinde giyecek yığınlarının olduğu çöp alanlarıyla karşılık vermiştir (Üstüner, 2014: 6).



Görsel 17a-17b: Balıkçı Ağlarının Geri Dönüştürülmesiyle (*Saya Dikişlerinde*) Üretilen Adidas Markasına Ait X Parley Modeli Spor Ayakkabı

Kaynak: <https://www.wired.com/2016/06/adidas-newest-shoe-made-recycled-ocean-plastic/>, Erişim Tarihi: 17.08.2023.

21. y.y.'da kaynakların ve ekolojik bütünlüğün korunmasını, yoksulluğun ortadan kalkmasını, maddi güvenliğin sağlanmasını önemseyen sürdürülebilirlik gelişimini bu süreçlerle eş zamanlı olarak gerçekleştirir. Sürdürülebilirlik; üretimde çalışan insanların çalışma koşullarını en iyi duruma getirerek, üretilen giyeceklerinde çevreye en az zararı verecek şekilde üretilmesi anlamına gelmektedir (Steele, 2014: 486). Ayakkabı ve giyim sektörü hammadde, üretim süreci ve atık gibi sorunlar başta olmak üzere tepkilere maruz kalan sektörler arasında yer almaktadır. Tüm sektör dallarının tasarım yaklaşımlarının daha insani ve çevreci olması, gelecekte varlıklarını devam ettirmeleri için sürdürülebilir moda tasarımı kavramına odaklanmaları önemlidir. Yüzyıl tasarımcılarının da bu doğrultuda bir felsefe izleyip tasarımlarını oluşturmaları gerekmektedir (Çetiner, 2020: 3-4). Çevre kirliliğine sebep olan en büyük endüstrilerden biri de moda endüstrisidir. Son yıllarda bu çevre tahribatı konusuna dikkat çekmek adına devletlerin, sivil toplum kuruluşlarının ve gönüllülerin birçok girişiminin ve çalışmasının olduğu bilinmektedir. Sürdürülebilir moda (eko moda), yeşil moda, etik moda gibi literatürde karşımıza çıkan kavramlar; moda-tekstil-ayakkabı üretiminde doğaya dost tasarımlar ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu moda anlayışlarının üretim esnasında çevreye zarar verecek uygulamaları azaltmak, giyecek atıklarını en aza indirmek gibi hedefleri bulunmaktadır (Kosifoğlu, 2022: 16).

21. yüzyılda moda çoğulcu bir döneme girmiştir ve tek bir trendden söz etmek mümkün değildir. Herkes için bir şey vardır (Pektaş, 2006: 191). Ayakkabı sektörü yeni deri ve kumaş türlerinin, dikiş tekniklerinin, kalıp formlarının, kolay ulaşılmanın cazibesıyla bu hızlı çağa ayak uydurarak sürekli kendini yenilemektedir (Bossan, 2007: 73). Lazerle kesim, otomatik saya dikim makinaları, triko kumaşlarla pratik spor ayakkabı üretme teknikleri, hızlı dönüş isteyen alışveriş taleplerini canlı tutmayı bunlarla başarmaktadırlar. Ayakkabı

sektöründe zaman zaman benzer ürünlerin bir örnek üretimi, özel giyinmek isteyen kişilere cazip gelmediği için butik tasarım veya haute couture denilen moda evleri bu kişilere hitap edebilmektedir (Lehnert, 1999: 173).



Görsel-18: 2000’li Yıllara Ait Kahverengi Deri Sayalı ve Kayışlı Mary Jane Ayakkabı

Kaynak: Pendergast ve Pendergast, 2004: 1017.

Yaşanan dönemler içerisinde meydana gelen olaylar ya da çağın getirdiği gelişmeler ve yenilikler moda trendlerinin değişmesini etkilemektedir. Yıllar içinde yaşanan ekonomik, politik ve sosyal değişimler, var olan trendleri etkileyebileceği gibi daha önce ortaya çıkmamış yepyeni bir trendin de ortaya çıkmasına sebep olabilmektedir (Kantaroglu, 2006: 41). Bar ayakkabıları olarak da adlandırılan Mary Janes ayakkabılar bilekten kayışlı, toka, düğme ya da cırt ile kapaması yapılan, düz tabanlı sade ayakkabılardır. İlk çıktığında kız çocuk ayakkabı stiliyken (popüler çizgi film karakteri Buster Brown ve kız kardeşi Mary Jane'nin etkisiyle) 1960'larda yetişkin kadınlar tarafından da kullanılmaya başlanmıştır. Klasik Mary Jane ayakkabısı siyah deri sayalı sade bir ayakkabıyken, yirmi birinci yüzyılda çeşitli renklerde deriler, yüksek ökçeler ve sayasında nakışlar kullanılarak tasarlanmışlardır. 1970’lerde moda olan platform tabanlı ayakkabılar 2022’de iki katmanlı olarak tekrar moda olmuştur. Metalik renk ve sivri burunlu pumplar, chunky sandallar, furry terlikler, ökçeli sabo terlikler, Loafer & platform (hibrit ayakkabılar), pelüş kürklü çizmeler, triko sayalı platformlar, fütüristik ökçe tasarımlarına sahip fantezi ayakkabılar gibi örnekler son dönemin moda ayakkabıları arasındadır.



Görsel-19: Klasikler Arasında Yer Alan Nike Markasına Ait Air Jordan 1 Modeli Spor Ayakkabı

Kaynak: <https://footwearnews.com/shoes/outdoor-footwear/air-jordan-1-history-1203171715/>, Erişim Tarihi: 29.07.2023.

21. yüzyılda ise hemen hemen tüm gelişmiş ülkelerde insanlar rahatlık nedeniyle günlük yaşamlarının çoğunda spor ayakkabı kullanmaktadırlar. Eşofman ve spor ayakkabı artık sadece antrenman giyecekleri olmaktan çıkmış, gündelik hayatta kullanılan giyecekler haline gelmişlerdir. Bu kullanımlar sonrası spor ayakkabının fonksiyonu farklılaşmış ve günlük hayatta neredeyse diğer ayakkabı türlerinden daha fazla kullanılmaya başlanmıştır (İşler ve Tama, 2019: 17). Bu dönemde kadınlar, erkekler ve çocuklar tarafından günlük yaşamda giilmeye devam eden spor ayakkabılar diğer özel amaçlı spor ayakkabılardan daha büyük bir pazar payına sahip olmuştur (Pendergast ve Pendergast, 2004: 1021-1022). Popülerliğini kaybeden Converse All-Star ayakkabısı yirminci yüzyılın sonlarında bazı rock yıldızları (Örn.: Kurt Cobain) ve aktörler tarafından benimsenmesi sayesinde yeniden popüler olmuş ve 31 Mart 2001’de marka Nike tarafından satın alınmıştır. Yirmi birinci yüzyılın başlangıcından itibaren moda kavramı küresel bir hal almıştır. Bu küresel moda endüstrisi Batı ülkelerinin ayakkabı stillerinin Doğu ülkelerinin de benimsemesinde etkili olmuştur.

SONUÇ

Tasarımcı hayalindeki bir tasarımı oluşturmak ya da bir tasarım problemini çözmek için temasını/amacını belirleyerek araştırmalar yapmaya başlar. Tasarım yapma süreçleri doğrultusunda; tasarlama, tasarımları geliştirme, örüntü kurma, değerlendirme ve yeniden yapılandırma (kurgulama/prototip) aşamaları sonucu tasarımcı özgün tasarımlarını ortaya koymaktadır. Ayrıca tasarımcı yaşadığı toplumun kültürü ve diğer kültürlerden, dönemin sosyal-politik-ekonomik olaylarından etkilenerek tasarımlarını ortaya çıkarmaktadır. Kültür, insanoğlu var olduğundan beri biriken ve ilerleyen düşünceler, manevi ve maddi değerler, teknolojik ilerlemeler, eserler, nesnelere ve yapılar bütünüdür. İnsan kendisinden

sonra gelecek nesillere, toplumu ve evreni etkileyecek kültürüyle ilgili tüm bilgi birikimini aktarmaktadır ve kültürel açıdan ilerleme bu döngüsellikte devam etmektedir. Ortak kültürel değerlerin oluşturulmasında tasarımlar, sanat eserleri vd. birer veri ve bilgi deposu niteliğinde olup, kültürel değerlerin oluşmasına katkı sağlamaktadırlar. Tasarımcı geçmişin, bulunduğu dönemin ya da ileri çağların yansımalarını, oluşturduğu nesnelere ile göstermektedir. Bu yüzden tasarım alanındaki her obje, düşünce (tasarım ideası) ve süreç (tasarım süreci) ile birlikte birçok anlamı ve mesajı da içinde barındırmaktadır. Ortaya çıkan bir tasarım farklı yapısal ve içeriksel özelliklere sahip olup, bu özelliklerin renk, malzeme, model, form, süsleme, teknik vd. bakımından incelenerek analiz edilmesi önemlidir. Ayrıca geçmişten günümüze tasarım alanlarında yapılan nesnelere/süreçlere farklı açılardan incelemek; oluşturulduğu toplumun yapısını, ideolojisini, tasarım anlayışını anlamayı ve yorumlamayı sağlamaktadır.

REFERANSLAR

- Al Aboud, K. (2012). The Selection Of The Types Of Shoes And Its Impact On The Skin Of The Feet. *Our Dermatol Online*, 3, 221-223.
- Bossan, M. J. (2007). *The Art of the Shoe*, Brimacombe, R. (Çev.), China: Grange Books.
- Çetiner, M. (2020). *Sürdürülebilir Moda Tasarımı Yaklaşımında Çanta Tasarım Önerileri*. Sanatta Yeterlik, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Danieli, I. & Chiesa, R. (2011). *Scarpe!* (2. Baskı), Milano: Rizzoli.
- Davis, F. (1997). *Moda, Kültür ve Kimlik*, Arıkan, Ö. (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erdem, T. (2018). Uluslararası İlişkilerde Yeni Perspektif: Astropolitige Giriş. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20 (1), 431-446.
- Erdönmez, C. (2010). *1900-1950 Yılları Arasında Değişen Kadın Ayakkabı Modasına Yönelik Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Ertürk, N. (2011). *Moda Kavramı, Moda Kuramları ve Güncel Moda Eğilimi Çalışmaları*. Süleyman Demirel Üniversitesi: Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, 7, 1-32.
- İşler, M. ve Tama, D. (2019). 21. Yüzyılın Yükselen Moda Trendi: Athleisure. *TJFDM.*, 1, 13-26.
- Johnston, L. & Woolley, L. (2015). *Shoes A Brief History* (2. Baskı), London: V&A Publishing.
- Kahraman, Ö., E. (2018). *Yeni Toplum Ve Kitlesele Tüketim Tüketimin 20. Yüzyıl Başında Yaşadığı Tarihsel Dönüşüm ve Yeni Bir İdeolojik Toplumsallaşma Aygıtı Olarak Ortaya Çıkan Tüketimin Söylemsel Yapısı ve Çalışma Mekanizması*. Flsf (Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi), 13(25), 383 - 400.
- Kantaroglu, Z. D. (2006). *Tekstil ve Giysi Ürünlerinde Renk-İşlev İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kastan, C. (2007). *Ayakkabı Teknolojisi*, Konya: Ocak Grafik.
- Kireççi, A., N. (2015). *Giym Modasında "Yeni Lüks" ve Genç Tüketicilerin Davranışlarına Etkisi*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Koçak, D., Ö. (2017). *Kimlik Edinmede Görüntünün Gücü: Moda*. *Marmara İletişim Dergisi*, Volume 5, 112-125.
- Kosifoğlu, E. (2022). *Çevre Hareketleri Kapsamında Ekolojik Moda Pratiklerinin İncelenmesi: Bir İçerik Analizi*. *Medeniyet Araştırmaları Dergisi*, 7, 15-33, ISSN: 2148-1652, e-ISSN: 2636-8374.

- Laçinkaya, A. (2019). *Kadın Çanta Tasarımı Ürünlerin Göstergibilimsel İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Eskişehir.
- Lehnert, G. (1999). *Fashion a Concise History*, London: Laurence King Publishing.
- McDowell; C. (1994). *Shoes Fashion and Fantasy*, London: Thames and Hudson Ltd.
- O’Keeffe, L. (1996). *Shoes: A Celebration of Pums, Sandals, Slippers & More*, New York: Workman Publishing.
- Özdemir, G. (2020). Christian Dior’un New Look Akımı Corolle Koleksiyonu İçerisindeki Bar Modelinin Göstergibilim Çözümlemesi. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 26(45), 580-587, doi: <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.753369>.
- Öztürk, F. ve Özbaş, M. (2018). Moda Olgusunun Sosyal Medya İletişimindeki Yerini Moda Kuramları Temeline Dayandırma. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2, 83-95, Issn: 2587-2621.
- Pamuk, B. (2009). *Giysi Moda Eğilimlerini Etkileyen Faktörler Ve Bir Model Önerisi (1940-2007 Yılları Arası Basılı Yayında Örnek Uygulama)*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Peacock, J. (1998). *Fashion Sourcebook the 1980’s*, London: Thames and Hudson.
- Pektaş, H. (2006). *Moda ve Postmodernizm*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Pendergast, S. ve Pendergast, T. (2004). *Fashion, Costume, and Culture: Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear Through the Ages*, 5. Cilt, 841-1022, (Editor: Sarah Hermsen), Amerika: Thomson Gale.
- Phaidon Press (Editör) (1998). *The Fashion Book*, London: Phaidon Press Limited.
- Riello, G. ve McNeil, P. (2006). *Shoes A History From Sandals To Sneakers*, Oxford ve New York: Berg.
- Sancaktar, A. (2006). *An Analysis Of Shoe Within The Context Of Social History Of Fashion*, Yüksek Lisans Tezi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, İzmir.
- Sofuoğlu, H.Z. ve Güzel, S. (2019). “Ayakkabı Sektörü İçin Çalışan Tasarımcıların Tasarım ile İlgili Görüşleri ve Süreç Yönetimleri”, *International Social Sciences Studies Journal*, 5(47): 5786-5805.
- Steele, V. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü (2.Baskı)*, (Çeviren: Emre Gözgülü), (Editör: Marnie Fogg), İstanbul: Hayal Perest Yayıncılık.

- Üstüner, C. (2014). 21.Yüzyılda Moda Ve Sosyal Medyanın Moda Üzerindeki Etkisi. Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Walford, J. (2007). *The Seductive Shoe Four Centuries of Fashion Footwear*, New York: Stewart, Tabori & Chang.
- Waquet, D. & Laporte, M. (2011). *Moda*, Ergüden, I. (Çev.), Ankara: Dost Kitabevi.
- Yağlı, S. (2013). Gündelik Hayatın Bir Alanı Olarak Moda Aracılığıyla Kültürün Yeniden İnşası. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, Sayı 4, 37-62.

Elektronik Kaynaklar

URL: <https://sozluk.gov.tr/>.

Sanal 1: <https://eng.shoe-icons.com/collection/object.htm?id=2191>, Erişim Tarihi: 16.09.2022.

URL: <https://sozluk.gov.tr/>.

Sanal 1: <https://eng.shoe-icons.com/collection/object.htm?id=2191>, Erişim Tarihi: 16.09.2022

Sanal 2: <https://www.nytimes.com/2010/06/10/science/10shoe.html>, Erişim Tarihi: 13.08.2023.

Sanal 3: <https://historylizzie.co.uk/2018/11/19/pretending-to-be-cinderella-in-toronto-the-bata-shoe-museum/>, Erişim Tarihi: 17.08.2023.

Sanal 4: <https://eng.shoe-icons.com/collection/object.htm?id=1587>, Erişim Tarihi: 10.08.2023.

Sanal 5: <https://www.sektorumdergisi.com/sanayi-devriminin-gelisim-sureci/>, Erişim Tarihi: 10.08.2023.

Sanal 6: <https://eng.shoe-icons.com/collection/object.htm?id=448>, Erişim Tarihi: 28.07.2023.

Sanal 7: <https://www.gentlemansgazette.com/boat-shoes-guide-buy-style-history-care/>, Erişim Tarihi: 17.08.2023.

Sanal 8: <https://www.wired.com/2016/06/adidass-newest-shoe-made-recycled-ocean-plastic/>, Erişim Tarihi: 17.08.2023.

Sanal 9: <https://footwearnews.com/shoes/outdoor-footwear/air-jordan-1-history-1203171715/>, Erişim Tarihi: 29.07.2023.

Bölüm 4

Grafik Tasarım Eğitiminde Renk Biliş

Başak ÇAKMAK¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi Doğuş Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Bölümü, İstanbul, Türkiye
bcakmak@dogus.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-7101-1936

ÖZ

Grafik tasarım, iletişim ve temsil aracı olarak görsel bileşenleri kullanan bir sanatsal arayış biçimidir. Yetkin grafik tasarımcılar, kavramları veya mesajları iletmeyi amaçlayan görsel ifadeler oluşturmak için sembolleri, görüntüleri ve metni ustaca birleştirir. Bu yaratıcı çaba, renk, tipografik düzenlemeler, resimsel öğeler, mekansal organizasyon gibi çok çeşitli yönleri kapsar ve rafine bir nihai ürün elde edilmesiyle sonuçlanır. Özellikle, grafik tasarım pedagojisi alanında, renk bilişinin rolü büyük önem taşımaktadır. Renk bilişi, renklerin kavranması, tanımlanması, kavranması ve yorumlanmasında yer alan bilişsel süreçlerle ilgilidir. Renk uyarılarının özümsemesi ve bağlamsallaştırılmasının altında yatan serebral yetilerin karmaşık entrikalarını kapsar. Renk bilişi, yalnızca algısal renk duyarlılığını aşar; renklere dayattığımız taksonomileri, onların semantik çağrışımlarını ve çevreye ilişkin kapsayıcı bilişsel çerçevemize kusursuz entegrasyonunu kapsar. Rengin grafik tasarım alanında üstlendiği önemli rolü kabul eden bu çalışma, renk kompozisyonu ile bilişsel sinirbilimin temelleri arasındaki karmaşık etkileşimi, mevcut literatürün kapsamlı bir analizi yoluyla inceliyor. Bu disiplinlerin simbiyotik yakınsamasından yararlanan çalışma, grafik tasarım pedagojisi bağlamında renk algısını yöneten temel dinamikleri ve bunun tasarım praksis manzarası üzerindeki kademeli sonuçlarını anlamaya çalışıyor.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım Eğitimi, Renk Bilişi, Tasarım

GİRİŞ

Renk bilişi, hesaplama araçlarını ve tekniklerini kullanılarak renk verilerinin sistematik analizini ve kullanımını ifade eden bir kavramdır. Bu alan, renkleri algılama, tanımlama, anlama ve çözümlenme ile ilgili bilişsel faaliyetlere odaklanır. Beynimizin renklerle ilişkili görsel girdileri çözümlenmesi ve anlamlandırması gibi karmaşık süreçleri kapsar. Renk bilişi, yalnızca renk tanımanın ötesine geçerek renklerin sınıflandırılmasını, sembolik anlamlarıyla ilişkilendirilmesini ve renkle ilişkili verilerin çevremizdeki dünyayı daha geniş bir şekilde anlamamıza katkısını içerir. Fiziksel bir bakış açısından, renk kavramı özünde somut bir varlık taşımaz; renk olarak algıladığımız şey, farklı ışık dalga boylarının etkileşiminin bir sonucudur. Renkten bahsettiğimizde, aslında ışık dalgalarının görsel sistemimizle etkileşimini anlatıyoruz. Bu süreç, insan gözünün farklı dalga boylarını ayırt etme yeteneğinden kaynaklanır ve böylece dünyayı zengin bir renk yelpazesi içinde algılamamıza olanak tanır (Stone, Adams ve Morioka, 2008). Görsel bir öğe olarak renk, dil ve kültür sınırlarını aşan büyüleyici bir güce sahiptir. Renk, duygusal tepkileri tetikleme, karmaşık mesajları iletme ve algıları şekillendirme konusunda eşsiz bir yetenek taşır. Görsel iletişimin hayati öneme sahip olduğu grafik tasarım alanında, renk bilişini kavramak ve onu etkili bir şekilde kullanmak önemli becerileri ortaya çıkarır (Shan, 2018). Grafik tasarım eğitimi bağlamında renk ve biliş arasındaki derin etkileşimi keşfetmek, yaratıcılık ve etkinlik gibi kavramların kapılarını aralar. Bu çalışma, kuramsal bir yaklaşım benimseyerek renk bilişinin esaslarını açıklamayı ve grafik tasarım eğitiminde kullanımını etkileyen faktörleri ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu hedefe ulaşmak için renkleri nasıl algıladığımızı ve anladığımızı incelemek üzere mevcut literatürden yararlanılmıştır. Renk bilişinin, grafik tasarım eğitimi alanında ne denli ilgili ve uygulanabilir olduğu, bu araştırmada sunulan kaynaklar yoluyla değerlendirilmiştir.

Görsel Dil Olarak Renk

Renk, sıklıkla sözcüklerin ifade etmekte güçlük çektiği duyguları ve anlamları aktarabilen, özgün bir dil olarak kabul edilir. Beş insan duyusu içinde en üst düzeyde bilgi kapasitesine sahip olan görsel bir dil olarak, duygusal bilgi sunma işlevini üstlenir (Jin, Yoon ve Lee, 2019). Renklerin birbiriyle etkileşimi, karışımı ve kontrast yaratma biçimi, duygusal düzeyde etkileyici bir görsel harmoni oluşturarak izleyicilerde yankı uyandırır. Köklü bir renk bilişi anlayışına sahip olan grafik tasarımcılar, insana özgü ruhsal reaksiyonlara direkt etki edebilen tasarımlar oluşturabilen yetkin renk dilbilimcilerine dönüşürler. Renkler duygusal tepkileri harekete geçirebilir ve spesifik duyguları ifade edebilir. Bu bağlamda, Cugelman'ın değindiği gibi, renkler aracılığıyla insan davranışlarını

şekillendirmeyi amaçlıyorsak, geniş bir duygusal spektrumu - olumsuz duygular dahil - hedeflemek gerekebilir. Örneğin, kırmızı tutku veya tehlikeyi çağrıştırabilirken, mavi sakinlik veya hüzün duygularını uyandırabilir. Farklı renklerin insan duygularını ve algısını nasıl etkilediğini kavramak, renkleri görsel bir dil olarak etkili bir şekilde kullanmanın esas yönünü oluşturur (Cugelmann, 2020).

Bu noktada, görsel bir dil oluşturmak amacıyla renk şemaları oldukça açıklayıcıdır. Örneğin, etkili bir tasarım için güçlü renk şemaları son derece önem taşır. Tek renk tonlarını içeren tasarımlar, basit mesajların iletilmesinde en etkili olanlardır (Fehrman, 2017). Tasarım ve görsel iletişimde renk uyumu ve kontrast temel ilkeleri oluşturur. Renklerin birbirleriyle nasıl etkileşime girdiğini kavramak, görsel içeriğin okunabilirliğini, estetiğini ve genel etkisini değiştirebilir. Berman'a göre, örneğin mavi ve turuncu veya kırmızı ve yeşil gibi çoklu renk kombinasyonları, tasarıma derinlik, karmaşıklık ve ek anlam katabilir (Berman, 2010). Bleicher'in çalışmasına göre, üç tonlu renk uyumları genellikle renk çarkında birbirinden eşit aralıklarla konumlandırılan renkleri içeren üçlüleri ifade eder (Bleicher, 2023).

Bununla birlikte, renklerle görsel bir dil oluşturmayı amaçlayan bir tasarımcının bu hedefe ulaşmadan önce renk şemalarını dikkatlice değerlendirmesi gerekmektedir (Williams, 2010). Renk kompozisyonuna girmeden önce insan görsel fizyolojisinin temel prensiplerini güçlü bir biçimde kavramak, renk kombinasyonlarını öğrenme sürecinde önemli bir rehberlik sunacaktır (Shan, 2018). Yalnızca bu şekilde, güçlü görsel çağrışımlar ve anlamlar yaratılabilir. Farklı renk paletleri, çeşitli sanatsal tarzlar kullanılarak oluşturulan görsel dil aracılığıyla farklı duygusal tepkileri uyandırabilir.

Duygu ve Algı

Renk tepkileri yalnızca bireysel boyutta değil, aynı zamanda kültürel ve biyolojik faktörler tarafından da etkilenir. Belli bir renk seçiminin neden diğerine göre daha etkili olduğunu kesin olarak açıklayan bir yöntem olmadığından, tasarımcılar sıklıkla belirli önerilere kişisel duygularına dayanarak karar verirler (Opara ve Cantwell, 2014). Renklerin insan duyguları ve algıları üzerindeki etkisi oldukça belirleyicidir. Algısal renk, çevremizdeki dünyayı görme ve anlama biçimimiz için temel bir rol oynar. Örneğin; kırmızı ve turuncu, tutkuyu ve enerjiyi çağrıştırırken, mavi ve yeşil, sakinliği ifade eder. Grafik tasarımcılar, renklerin psikolojik etkilerini anlayarak, tasarımlarının amaçladığı mesajla uyumlu tonları stratejik olarak seçebilirler. Bu anlayış, tasarımları duygusal deneyimlere dönüştürerek izleyici üzerinde kalıcı etkiler bırakır. Bu nedenle,

grafik tasarım eğitiminde renk bilişinin duygusal ve algısal yönlerinin birbirinden ayrı düşünülmemesi gerektiği vurgulanmalıdır.

Çeşitli yazarlar, renklerin bilişsel boyutlarını ayrıntılı bir şekilde araştırmışlardır. MacDonald, “Using Color Effectively in Computer Graphics” başlıklı çalışmasında, retinada üç sınıf renge duyarlı fotoreseptör olduğunu belirtir. Kırmızı, yeşil ve mavi reseptör sınıfları (Şekil 1), farklı dalga boylarında örtüşür. Algıladığımız renk tonu, bu üç tepkinin oranına bağlıdır ve ayrıca bir rengin görünümü, eş zamanlı kontrast etkisi olan çevredeki bölgelerin rengi ile de ilişkilidir (MacDonald, 1999). Davidoff, rengin tipik olarak psikofiziksel renk veya algılanan renk olarak tanımlandığını kabul eder ve odak noktasının bireyler tarafından renklerin nasıl deneyimlendiğine odaklandığını gösterir. Davidoff’un “Cognition Through Color” adlı kitabı, rengin bilişsel yönlerine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu bağlamda, Davidoff, nesne tanıma perspektifinden kaynaklanan bir renk bilişi modeli sunar. Nesnelerin anlaşılmasının, kişinin ilgili renkler hakkında sahip olduğu bilgiye karmaşık bir şekilde bağlı olduğunu varsayar (Davidoff, 1991).

Renk algısının fizyolojik ve bilişsel temelleri arasındaki dinamik etkileşim, renklerin bilişsel deneyimlerimizi nasıl etkilediğine dair anlayışımızı geliştirir (Derefeldt ve diğerleri, 2003). Maule, Skelton ve Franklin, renk algısının ve bilişinin gelişimini keşfetmek için birçok neden olduğunu öne sürmüşlerdir. Onlara göre, öncelikle, gelişimsel bir bakış açısını benimsemek; deneyim, öğrenme, kültürel etkiler ve çevrenin, algı ve bilişi kolektif olarak ne ölçüde şekillendirdiği konusundaki daha geniş tartışmaları zenginleştirebilir (Maule, Skelton ve Franklin, 2023).

Görsel Hiyerarşi ve İletişim

Grafik tasarım alanında, etkili iletişimin temel taşı olan bilgi hiyerarşisi büyük bir öneme sahiptir. Renk, izleyicinin bakışını yönlendirme ve içerik içindeki öğelere öncelik verme konusunda kritik bir rol oynar. Tasarımcılar, renk bilişi konusundaki yetenekleri sayesinde, renk kontrastları ve ızgaraları kullanarak izleyicinin gözünü kritik öğelere doğru yönlendirirler. Bu beceri, iletilmek istenen mesajın sadece görülmesini değil, aynı zamanda istenilen sırayla anlaşılmasını da sağlar. Bir tasarımda yer alan boyut, renk ve yazı stili gibi öğelerin, görsel bir uyarana odaklanmadan önce ve sonra kişinin görsel odaklanma sırasını etkilediğine inanılmaktadır (Djamasbi, Sigel ve Tullis, 2011).

Renk, görsel hiyerarşinin oluşturulmasında yalnız başına etkili olmaz, genellikle tipografi ile birlikte kullanılır. Keyes, tipografi ve rengin önemine dair bazı gözlemlerde bulunmuştur. Bu iki unsur, teknik belgelerin genel iletişimsel etkinliğini artırmada önemli roller üstlenirler. Bu unsurlar, bilgiye erişimi,

anlamayı ve kullanmayı kolaylaştırmak için birlikte çalışabilirler. Ancak, tipografi ve renk genellikle etkileşimli ve tamamlayıcı araçlar olarak değil, tasarım içerisinde ayrı bileşenler olarak görülebilmektedir (Keyes, 1993).

Tipografi, tasarımın temel bir yönüdür ve renk, ilgiyi artırmak ve çekmek için kullanılır. Geleneksel yaklaşım, tasarımın hazırlanmasını, uygun renklerin seçilmesini ve bunların nereye uygulanacağını belirlenmesini içerir. Hem renk seçimi hem de tipografi seçimi zorluklar doğurabilir. Her iki alan da karmaşık ve kapsamlı kurallar ve kılavuzlar içerir. Renk konusunda dikkat, renk kodlama şemalarını oluşturmaya kayar, bu da yönergelerle uyumlu ve fark edilebilir renk kombinasyonları oluşturma anlamına gelir. Bu süreç, renklerin seçilmesini ve ton, değer, doygunluk, parlaklık, renk çarkı konumu, arka plan kontrastı, bitişik renk uyumu, miktar, alan dağılımı, yüzey özellikleri, yeniden üretim yöntemleri ve dağıtım mekanizmaları gibi nitelikleri bir araya getirme sürecini içerir. Tüm bu unsurlar, görsel hiyerarşinin oluşturulmasında kritik bir rol oynar ve etkili iletişimin gerçekleşmesine yardımcı olur.

Ancak renk belirleme, büyük ölçüde bağlamsal olarak bilgi hedefleri oluşturur. Renk, kritik içeriği (bilgi türünü) işaret eder ve görsel bilgileri basit bir şekilde düzenleyerek ayrı görsel katmanlar oluşturur. Renk hiyerarşisini anlamak, öğrencilere logolar, web siteleri veya pazarlama materyalleri gibi tasarımlarda renk kullanımını izleyicinin dikkatini çekmek ve yönlendirmek için nasıl kullanacakları konusunda rehberlik eder.

Markalaşma ve Kimlik

Markalar genellikle kendilerine özgü renk şemalarını benimserler. Örneğin, Coca-Cola'nın ikonik kırmızısı veya McDonald's'ın sarısı gibi renkler, markaların kimlikleri ile bütünleşerek tanımlanır. Grafik tasarım eğitimi, renk bilşini derinlemesine anlamak sayesinde geleceğin tasarımcılarına, renk seçimlerinin marka tanınırlığı ve algısı üzerindeki derin etkisini kavrama yeteneği kazandırır. Tasarımcılar, markanın kişiliği ve değerleri ile uyumlu renkleri özenle seçerek markanın kimliğini şekillendirirler. Opara ve Cantwell, renk konusunda tercihlerin ve ön yargıların bulunduğunu, bu nedenle fikirlerin projenin amaçlarına göre belirlenmesi gerektiğini vurgularlar. Onlara göre, bu engelleri aşmak için fikirlerin projenin idealleri ile uyumlu olması gerekmektedir. Renk, projenin kapsayıcı hedefleri ile uyumlu bir şekilde tüm kavramları bir araya getirerek önyargıları etkili bir şekilde aşmaya yardımcı olur (Opara ve Cantwell, 2014). Sonuç olarak, tutarlı bir markalama yaklaşımı oluşturulur ve renk, farklılaşmayı destekleyen bir araç olarak ortaya çıkar.

Markalaşma ve kimlik oluşturma'nın temel amacı, bir markayı diğerlerinden ayırt etmektir. Bu bağlamda, belirgin görsel ve ideolojik alanları tanımlamak tasarımcının sorumluluğundadır. Jin, Yoon ve Lee'nin araştırmasına göre, renk kimliğini oluşturan alt faktörler, marka çağrışımları bileşenleri ile yakından ilişkilidir. Renk, şekilden daha güçlü bir marka imajı sunar ve duygusal bir etki yaratarak akıldan ziyade duygulara hitap eder. Renk aynı zamanda tüketici davranışıyla da bağlantılıdır ve özellikle sözel ifadenin zor olduğu durumlarda iletişimsel bir rol oynar (Jin, Yoon ve Lee, 2019). Benzer şekilde, Lichtlé'nin çalışması, renklerin reklamın uyandırdığı duyguları ve tüketici tutumunu etkileyebileceğini göstermektedir (Lichtlé, 2007).

Grafik tasarım alanında, özellikle tüketici satın alma davranışını anlamayı hedeflerken, tasarımcıların renkleri algılama ve renklerle çalışma becerisi büyük önem taşır. Renk, tüketici kararlarını etkileyen kritik bir faktör olarak ortaya çıkar (Silayoi ve Speece, 2007) ve markalaşma sürecinde önemli bir rol oynar. Grafik tasarım eğitiminde, öğrenciler marka değerlerini, mesajları ve kimliği hedef kitleye etkili bir şekilde iletmek için renklerin iletişimsel potansiyelini nasıl kullanacaklarını öğrenirler. Bu, renklerin marka algısını şekillendirmedeki etkisini anlama ve uygulama yeteneklerini geliştirmelerine olanak tanır.

Kültürel Duyarlılık ve Kapsayıcılık

Sahn tarafından sunulan bir perspektife göre, renk algısının temelini etkileyen altı faktör belirlemek mümkündür. Bu faktörler fizik, fizyoloji, biliş, zekâ, dil ve kültürdür. Bu faktörler üç katmana ayrılmıştır: Fiziksel-fizyolojik düzey, bilişsel-zeka düzeyi ve sosyo-kültürel düzey. Bu katmanlar, renk algısının oluşumunda etkin rol oynarlar. Shan'a göre, renk terminolojileri sadece bir ulusun renk kültürünün temel bir yönü olmakla kalmaz, aynı zamanda bu terminolojiler, o ülkenin belirli renk kültürüyle uyumlu bir renk biliş stiline oluşumunda da etkili rol oynar. Bu durum, özellikle çocukların kültürlerinde desteklenen renk algısının sınırları konusunda farkındalık geliştirmelerine teşvik edilmesi yoluyla gerçekleşir ve böylece onların ülkelerinin öne çıkan renk kavramlarına uyum sağlamaları sağlanır (Sahn, 2018).

Renkler, farklı kültürlerde çeşitli anlamlar ve çağrışımlar taşıyabilir. Bir kültürde olumlu olarak kabul edilen bir renk, başka bir kültürde tamamen farklı anlamlara sahip olabilir. Renk bilişini öne çıkaran grafik tasarım eğitimi, öğrencilere bu kültürel nüansların farkında olmayı öğretmek için tasarımlarını kültürel açıdan duyarlı ve kapsayıcı hale getirmeyi amaçlar. Bu yetenek, iletilerin farklı hedef kitlelere uygun olarak şekillendirilmesine dayanmaktadır. Opara ve Cantwell'in bilimsel araştırmaları, bazı renklerin etkinliğinin belirsiz olduğunu gösterir. Renklere verdiğimiz tepkiler, kültürel öğrenme veya biyolojik yapıdan

kaynaklanmaktadır. Bazı durumlarda, müşterilerinin bilinçaltında gizli renk çağrışımlarını açığa çıkarmak amacıyla psikanalitik teorisyenlerle işbirliği yapan bazı kurumların araştırmalarına rastlanır. Bu çalışmalar, renk tepkisinin en azından kısmen biyolojik bir temele dayandığını gösterir (Opara ve Cantwell, 2014).

Ayrıca, bazı renklerin kültürden kültüre farklılık gösterebileceği belirlenmiştir. Örneğin, Japon ve Amerikan renk kartelalarının farklı yapısı, renk çağrışım sistemlerinin gerçekten de kültürel olarak değişebileceğini göstermektedir. Kumakura, Werner ve Yokosawa, renk tercihlerinde kültürel farklılıkların mevcut olduğuna dair bulgular sunar. Japon kültüründe, açık renklere olan tercih yumuşak renklere göre daha belirginken, ABD kültüründe her iki rengi de eşit derecede tercih etme eğilimi göze çarpar (Kumakura, Werner ve Yokosawa, 2018).

Kültürel duyarlılık, farklı kültürel normların, değerlerin ve bakış açılarının farkında olunmasını ve bunların tasarım ve iletişim süreçlerinde dikkate alınmasını ifade eder. Renkler, toplumlar arasında önemli farklılıklar gösteren kültürel çağrışımlara sahiptir. Tasarımcılar, iletişimciler ve pazarlamacılar, ürettikleri içeriklerin farklı hedef kitlelerde olumlu bir tepki uyandırmasını sağlamak için bu kültürel nüansları göz önünde bulundurmalıdır. Renk seçimi yaparken kültürel hassasiyet eksikliği, istemeden basmakalıp düşünceleri devam ettirme veya gücendirmeye yol açabilir. Bu nedenle, kültürler arası renk sembolizminin kapsamlı bir şekilde anlaşılması, kültürler arası etkili iletişimi teşvik etmek için büyük bir önem taşır. Sahlins'in çalışmasında ifade ettiği gibi, renk terminolojisi yalnızca nesnel farklılıkları belirtmek amacıyla değil, daha da önemlisi kültürel farklılıkları iletmek amacıyla sosyal kullanımının bir sonucu olarak işlev görür. Çünkü renkler, temelde semiyotik kodlar olarak faaliyet gösterirler (Sahlins, 1976). Renkler, farklı bağlamlarda hem soyut kavramları hem de somut nitelikleri ifade edebilir ve sosyal etkileşimlerin geniş çerçevesinde önemli anlamlar taşıyan yapılar olarak işlev görürler. Renk terminolojisinin anlamları, yalnızca insanlar veya fiziksel dünya sınırlarına bağlı olmayıp, aynı zamanda bağlam içerisinde anlamlarını sürdüren kısıtlamalara tabidir. Bağlamsal önem, bu kısıtlamaları belirler ve anlamlı iletişime katkıda buldukları sürece devam eder (Labrecque, Patrick ve Milne, 2013).

Tasarım ve iletişim bağlamında, kapsayıcılık, herhangi bir kişinin geçmişini veya kimliği ne olursa olsun, herkesin temsil edildiğini, saygı gördüğünü ve değerli olduğunu hissetmeyi hedefler (Patrick ve Hollenbeck, 2021). Bu amaç doğrultusunda, renkler önemli bir rol oynayabilir. Tasarımcılar, hedef kitlenin çeşitliliğini yansıtan renk paletlerini tercih ederek, etkili bir görsel deneyim oluşturabilirler. Aynı zamanda, evrensel olarak anlaşılan duyguları ve temaları

uyandırmak için renkleri kullanarak, farklı insan grupları arasında bir birlik duygusu oluşturulabilir. Ancak kapsayıcılığın sağlanması, yalnızca bir renk skalası seçiminden daha fazlasını gerektirir; bu, imajı, temsili ve kültürel bağlamları dikkate alan bütünlüklü bir yaklaşımı içerir. Renklerin kültürel duyarlılık ve kapsayıcılık üzerindeki etkisi, düşünceli ve bilinçli renk seçimlerinin ne kadar önemli olduğunu vurgular. Grafik tasarımcılar, renklerin kültürel ince ayrıntılarını tanıyarak ve kapsayıcı tasarım ilkelerini entegre ederek, farklı bakış açılarına saygı gösteren ve geniş bir kitleyi anlamlı bir şekilde iletişime ve markalaşmaya dahil edebilirler.

Teoriden Uygulamaya

Renk bilişinin anlaşılması, sadece teorik bilgiyle sınırlı değildir; aynı zamanda bu bilgiyi somut tasarım kararlarına dönüştürme yeteneğiyle de ilgilidir. Grafik tasarım eğitimi, öğrencilere renk teorilerini gerçek dünya senaryolarında uygulama becerisi kazandırmayı amaçlayan pratik alıştırmalar sunmalıdır. Renk paletlerini, uyumları ve kontrastları deneyerek, öğrenciler rengin tasarım kompozisyonu üzerindeki etkisini sezgisel olarak anlamayı öğrenirler. Cross'un makalesinde belirttiği gibi, tasarım eğitmenleri bilgi, beceri ve değerlerini öğrencilere aktaran tasarımcılar olarak işlev görürler. Eğitmenler, öncelikle tasarımcılar olarak hareket eder ve sahip oldukları tüm pratik değerleri teorik temellerle birleştirerek öğrencilere iletmeye çalışırlar (Cross, 1982). Bir grafik tasarım öğrencisinin renk bilişini teorik olarak keşfetmesi, bilinçli tasarım seçimleri yapabilmesi için sağlam bir temel oluşturabilecek kıymetli bir çabadır. Öğrencinin renk bilişinin teorik yönlerini kavraması, tasarım pratiği ve deneyimleri için kritik öneme sahiptir. Bu şekilde, tasarım becerilerini büyük ölçüde geliştirme fırsatı yakalar ve daha etkili, anlamlı görseller oluşturabilir.

SONUÇ

Grafik tasarım, semboller, görüntüler ve metinleri bir araya getirerek kavramları ve mesajları iletmeyi hedefler. Bu süreç, renklerin, tipografik düzenlemelerin, resimsel öğelerin ve uzamsal organizasyonun etkili bir şekilde kullanılmasıyla sonuçlanır. Renk, özellikle grafik tasarım pedagojisi bağlamında büyük önem taşır. Renk bilişi, renklerin algılanması, tanımlanması, yorumlanması ve anlamlandırılmasıyla ilgilenen bilişsel süreçleri içerir. Bu süreç, algısal renk duyarlılığının ötesine geçerek renklere semantik anlamlar yükler ve çevresel bağlama uygun şekilde entegre eder. Renk bilişi, tasarımcıların renkleri etkili bir şekilde kullanmalarını sağlamak için gerekli olan temel bilgileri içerir.

Grafik tasarım eğitiminde renk bilişi, renklerin görsel dil olarak nasıl kullanılabilceğini ve iletişimsel etkilerini anlamak açısından büyük bir öneme sahiptir. Renkler, duygusal tepkileri uyandırabilir, anlamları ile ilişkilendirilebilir ve izleyicilerin algılarını şekillendirebilir. Renklerin görsel hiyerarşi oluşturmak, markalaşma ve kimlik oluşturmak, kültürel duyarlılık ve kapsayıcılık sağlamak gibi farklı alanlarda nasıl kullanılacağı, tasarımın etkili bir şekilde iletilmesini sağlamak açısından kritiktir.

Renklerin kültürel anlamları, ülkelere göre farklılık gösterebilir. Renk seçimi yaparken tasarımcıların kültürel duyarlılık göstermeleri ve hedef kitlelerin farklı renk çağrışımlarına duyarlı olmaları önemlidir. Grafik tasarım eğitimi, öğrencilere farklı kültürel normları ve değerleri anlamalarını öğretir ve tasarımlarını kapsayıcı ve kültürel açıdan duyarlı hale getirme yeteneği kazandırır.

Sonuç olarak, renk bilişi, grafik tasarım eğitiminin temel bir unsuru olarak öne çıkar. Renklerin iletişimdeki etkisi, duygusal tepkileri yönlendirmesi ve kültürel anlamları ile ilişkilendirilmesi, grafik tasarımcıların etkili ve anlamlı tasarımlar oluşturmaları için vazgeçilmez bir öge haline gelir. Renk bilişi, öğrencilere renklerin gücünü ve potansiyelini anlamayı öğretirken, kültürel duyarlılık ve iletişimde etkili renk kullanımı gibi becerileri geliştirerek geleceğin grafik tasarımcılarını şekillendirir.

REFERANSLAR

- Berman, M. (2010). Street smart advertising: How to win the battle of the buzz. Rowman&Littlefield Publishers
- Bleicher, S. (2023). *Contemporary Color: Theory and Use Third Edition*. London: Routledge.
- Cugelman, B. Cugeman, R. et al. (2020) Color Psychology. AlterSpark. <https://www.alterspark.com/color- psychology>
- Cross, N. (1982). *Designerly ways of knowing*. *Design Studies*, 3(4), 221–227. doi:10.1016/0142-694x(82)90040-0
- Davidoff, J. (1991). *Cognition Through Color*. Cambridge: The MIT Press.
- Derefeldt, G., Swartling, T., Berggrund, U., & Bodrogi, P. (2003). *Cognitive color*. *Color Research & Application*, 29(1), 7–19. doi:10.1002/col.10209
- Djamasbi, S., Siegel, M., & Tullis, T. (2011). *Visual Hierarchy and Viewing Behavior: An Eye Tracking Study*. *Lecture Notes in Computer Science*, 331–340. doi:10.1007/978-3-642-21602-2_36
- Fehrman, C., & Fehrman, K. (2017). *Color: The Secret Influence (Fourth Edition)*. CA: Cognella Academic Publishing.
- Jin, C., Yoon, M. and Lee, J. (2019), "The influence of brand color identity on brand association and loyalty", *Journal of Product & Brand Management*, Vol. 28 No. 1, pp. 50-62. <https://doi.org/10.1108/JPBM-09-2017-1587>
- Maule J, Skelton AE, Franklin A. The Development of Color Perception and Cognition. *Annu Rev Psychol*. 2023 Jan 18;74:87-111. doi: 10.1146/annurev-psych-032720-040512. Epub 2022 Aug 16. PMID: 35973406.
- Keys, E. (1993). Typography, Color, and Information Structure. *Technical Communication*, 40(4), 638–654. <http://www.jstor.org/stable/43090213>
- Kumakura, E., Werner, A., & Yokosawa, K. (2018). Effect of imagining another culture on color preference. *Journal of Vision*. 18. 866. 10.1167/18.10.866.
- Labrecque, L. I., Patrick, V. M., & Milne, G. R. (2013). *The Marketers' Prismatic Palette: A Review of Color Research and Future Directions*. *Psychology & Marketing*, 30(2), 187–202. doi:10.1002/mar.20597
- Lichtlé, M.-C. (2007). *The effect of an advertisement's colour on emotions evoked by attitude towards the ad*. *International Journal of Advertising*, 26(1), 37–62. doi:10.1080/02650487.2007.1107
- MacDonald, L. W. (1999). *Using color effectively in computer graphics*. *IEEE Computer Graphics and Applications*, 19(4), 20–35. doi:10.1109/38.773961

- Opara, E., & Cantwell, J. (2014). *Color works: best practices for graphic designers : an essential guide to understanding and applying color design principles*. Beverly, MA, Rockport Publishers.
- Patrick, V. M., & Hollenbeck, C. R. (2021). *Designing for All: Consumer Response to Inclusive Design*. *Journal of Consumer Psychology*, 31(2), 360–381. doi:10.1002/jcpy.1225
- Sahlins, M. (1976). *Colors and Cultures*. *Semiotica*, 16(1), 1–22. doi:10.1515/semi.1976.16.1.1
- Shan, Y. (2018). *Application of Cognitive Neuroscience in Color Composition in Graphic Design*. *NeuroQuantology*, 16(5). doi:10.14704/nq.2018.16.5.1361
- Silayoi, P. and Speece, M. (2007), "The importance of packaging attributes: a conjoint analysis approach", *European Journal of Marketing*, Vol. 41 No. 11/12, pp. 1495-1517. <https://doi.org/10.1108/03090560710821279>
- Stone, T. L., Adams, S., & Morioka, N. (2008). *Color design workbook: A real world guide to using color in graphic design*. Rockport Pub.
- Williams, T. S. (2010). *The graphic designer's guide to pricing, estimating, & budgeting*. Third Edition. New York: Allworth Press.

Bölüm 5

Suyun Kültür Oluşumu Üzerindeki Etkileri Hakkında Sanat ve Arkeoloji Alan Uzmanlarının Görüşleri¹

Evrin ÇAĞLAYAN²

Canan BOZKURT³

1 Bu kitap bölümü, ikinci yazarın “Bir Metafor Olarak Suyun Sanat ve Arkeolojideki İzdüşümleri” başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

2 Doç. Dr.; Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü. evrimcaglayan@outlook.com.tr ORCID No: 0000-0001-7360-6984

3 *Sorumlu Yazar, Kültürel Miras ve Miras Alan Yönetimi Uzmanı; Bağımsız Araştırmacı. Cananbozkurt982@gmail.com ORCID No: 0000-0001-5592-8007

ÖZET

Hava, toprak, ateş ve su, dünyada canlı yaşamını sağlayan dört temel elementtir. Su diğer elementler arasında insan yaşamına en fazla etki eden element olarak görülebilir. Çünkü insan vücudunun yaklaşık %60'ını su oluşturmaktadır. Su sahip olduğu temel özellikleriyle yalnızca fizyolojik varoluşu sağlamaz, aynı zamanda kültürel gelişimin de öncülerindedir. Medeniyetin yükselişi çağlar boyunca suyla beraber hareket etmiştir. En gelişmiş medeniyetlerin büyük nehirlerle ilişkisi bu birlikteliğin göstergesi sayılabilir. Bu araştırmanın temel amacı; sanat ve arkeoloji alanında ortaya konan çalışmalar bağlamında suyun kültürel oluşum üzerindeki etkilerini belirlemektir. Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden olgubilim (fenomenoloji) araştırma ilkeleri doğrultusunda yürütülmüştür. Araştırmanın verileri alan uzmanlarıyla gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilmiştir. Görüşlerine başvuru alan uzmanlar suyun hemen her sanat dalında kültürle yakın ilişkisi olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda; suyun kültür oluşumu üzerinde etkili olduğu uzman görüşleriyle desteklenmiştir. Yapılan bu çalışmada uzmanlar konu hakkında benzer görüşler belirtmiş ve suyun hayatın kaynağı olduğu ardından medeniyetlerin oluşmasında yerleşim birimleri için tercih edilen bölge olduğu ve tarımda önemli bir yere sahip olduğu üzerine yönünde birtakım görüşler sunulmuştur. Hem sanatta hem de arkeolojide su hakkında ortak görüşler belirtilmiş, su kıtlığı gibi sanatsal kültürel çalışmaların daha titizlikle yürütülmesi gerektiği yönünde ortak tavsiyelerde bulunmuşlardır.

GİRİŞ

Tüm canlıların temel maddesi olan su, yaşamı idame ettirmede önemli bir kaynaktır. İnsanlar tarafından yerleşim birimleri dahi kurulurken suya yakın yerler tercih edilmiş ve beslenmeden barınmaya kadar insan hayatında kullanılan bir kaynak olmuştur. Geçmişten günümüze dek suyu tarımda, endüstride hatta tıpta dahi kullanıldığını görmekteyiz (Doğan & Sever, 2023, s.178). Kültür ise insanların dünden bugüne kadar ürettikleri maddi manevi her şeydir. Mimari, giyim-kuşam, arkeolojik tabletler ve halı-kilim gibi eserler kültürel varlıklardır. Sanat da ayrıca duyguyla, tasarıyla ve estetikle buluşunca ortaya konan bir anlatım becerisidir (Soysaldı, 2018, s. 306). Suyu ve sanatı kültürle ilişkilendirip etkileri üzerine veriler sunulmuştur. Arkeolojik çalışmalar ise birçok bilgiye ulaşmayı sağladığından suyun kültürel açıdan etkileri hakkında birtakım sonuçlara varabilmekteyiz.

Uygarlıkların gelişmesinde suyun, insan yaşamındaki rolü paralel olarak seyretmiştir. İlk olarak çok daha eski tarihlere baktığımızda Paleolitik Çağ karşımıza çıkmaktadır. Günümüzden neredeyse 3 buçuk milyon yıl öncesine tarihlenen bu çağda insanlar avcılık ve toplayıcılıkla geçimlerini sağlıyorlardı. Aynı zamanda basit taş alet endüstrisi ve mağara resim sanatı da bu dönemde gelişmiştir. Chauvet Mağarası'nda 30.000-33.000 yıl öncesine ait 1000'den fazla aslan ve mamut gibi yırtıcı hayvan çizimleri bulunmaktadır (Görsel 1). Mağara yerleşimlerinin olduğu bu çağda toplumlar su kaynaklarına yakın kıyılardaki bu ılıman bölgeleri tercih etmişlerdir. Suyun çektiği hayvanlar ve suya bağlı yetişen bitkiler, buralara yerleşenlerin ihtiyacını karşılamıştır.



Görsel 1: Chauvet Mağarası Resimleri

İklim değişikliği ve toplumların bilinçlenmeye başlaması, uygarlıkların ikinci aşamaya geçişini sağlamıştır. Orta Doğudan Anadolu'ya doğru seyreden aşamalı

hava sıcaklıkları bu doğrultuda ekip biçmeyi etkilemiştir. Neolitik dediğimiz tarım çağı ile yeni gelişmeler ortaya çıkmıştır. Anadolu coğrafyasında bulunan Göbeklitepe ve Nevalı Çori gibi bu çağ yerleşim birimleri dönem hakkında bilgiler sunmaktadır. Ardından gelen Kalkolitik Çağ ile beraber madeni eşyaların kullanımı görülmüştür. Anadolu’da Hacılar, Batı Çatalhöyük ve Yumuktepe gibi yerleşim birimleri dönem özelliklerine örnek vermektedir (Görsel 2). Bu dönemde Mezopotamya da Dicle ve Fırat nehirlerinin civarına kurulan uygarlıklarda ilerlemenin olduğu ve aynı şekilde Mısır Uygarlığında dahi hareketliliğin görüldüğü bilinmektedir.



Görsel 2: Batı Höyükten bir açmadaki kazı çalışması.

Üçüncü aşamada ise devletleşme çağı olarak da bilinen coğrafik şartların daha da iyileşmesiyle Fırat, Dicle, Ganj, İndus ve Sarı Irmak gibi büyük akarsu nehirleri, önemli uygarlıkların merkezi haline gelmiştir. Tunç çağı olarak bilinen bu çağda, maden işletme çömlekçi çarkı, yelkenli gemicilik gibi yeniliklerin geliştiği çağdır. M.Ö. 5000 civarında Fırat, Dicle ve Ganj nehri gibi büyük nehirlerin oluşturduğu uygarlıklar bu çağda daha da büyümüştür. Bu ırmak boyları sayesinde insanlar siyasal ve sosyal açıdan değişimler yaşamış ve nice yenilikler ortaya çıkmıştır. Dördüncü aşamada Kolonileşme süreciyle karşılaşmaktayız. Bu dönem: Asya, Avrupa ve Afrika’da Akdeniz; Doğuda Çin, Hindistan gibi önemli pasifik uygarlıklarının gelişmeye başladığı dönemdir. Beşinci aşamada ise okyanus uygarlıklarının geliştiği görülmüştür. 15. yüzyılda coğrafi keşifler başlamış ve artık denizlerden okyanuslara bir arayışa geçilmiştir. Bu çağda insan ve kaynak sömürüsü başlamış yeni bağımsız kent devletleri ortaya çıkmıştır. 500 yıl kadar süren bu “Okyanus Uygarlıkları Çağı” günümüzde dahi egemenliğini sürdürmektedir (Bahar, 2010, s. 7).

Bu olayların sonucunda oluşan büyük uygarlıklar büyük kültürleri meydana getirmiştir. Sanattan müziğe kadar hatta mimari ve benzeri maddi ve manevi tüm etmenler kültürün bir parçası oluşturur. Çünkü kültür insanlar tarafından ortaya konan her şey olarak tanımlanmaktadır. Suyu ise sanatta her zaman görmekteyiz. Su tema olarak ilk zamanlarda basit çizgilerle işlenirken bir süre sonra edebiyattan şiire, Plastik sanatlara kadar birçok alanda farklı temalarda işlenmeye devam etmiştir. Ünlü Ressam Caravaggio'dan çağdaş sanatçı Bill Viola'ya kadar pek çok sanatın içeriğine giren su, aynı zamanda Japon tekniği 'Suminagashi' ve geleneksel Türk ebru sanatı başta olmak üzere pek çok sanat dalında doğrudan bir sanat malzemesi olarak yer bulmuştur (Görsel 3). Suyu sanatın hem araç hem de tema (içerik) bakımından yer aldığı var olan eserler doğrultusunda görmekteyiz (Pehlivan, 2014, s. 295).



Görsel 3: Geleneksel Türk Ebru Sanatı örneği

Su ve insan birlikteliğiyle, tarihte büyük dönüşümler ve kültürel birikimler ortaya çıkmıştır. Uygarlıkların büyümesinde suyun rolü sayesinde Sosyo-ekonomik ve Sosyo-politik kentlerin oluşması kültürün de gelişimine katkı sağlamıştır (Gencer, 2008, s. 4).

Problem ve Amaç

Su yaşamın temel kaynağını oluşturan dört temel elementten biridir. Suyun canlı yaşamındaki yeri tarih boyunca önemini korumuştur. İlk köy yerleşim birimlerinin kurulmasından tarımda sulama yöntemlerine geçişe kadar su aktif bir

konumunda olmuştur. Sadece yıkanma, beslenme gibi temel ihtiyaçlar için değil günümüzde olduğu gibi enerji üretiminde dahi gerek duyulan bir kaynaktır. İnsan elinden çıkan her şey kültürün bir parçası olduğundan, insanların suya yönelik eylemlerine anlam verebilme çabası kültürel bir unsur haline gelmesini sağlamıştır. Suya atfedilen mimari yapılar, sanatta kullanılan motifler, müzikte çalınan notalara kadar su, kültürel anlamda ayrıyeten bir anlam kazanmıştır. Bu kitap bölümünde suyu hem arkeolojik çalışmalarda hem de sanatta bir unsur olarak kültürel oluşumları üzerine etkileri araştırılmış, ortaya konan çalışmalar incelenerek suyun kültürle ilişkisine değinilmiştir. Bu amaç doğrultusunda aşağıda yer alan sorulara cevap aranmıştır.

1. Sanat ve arkeoloji alanında ortaya konan çalışmalar bağlamında suyun kültürel oluşum üzerindeki etkileri nelerdir?
 - 1.1. Bu etkiler birer kültürel unsur olarak görülebilir mi?
 - 1.2. Bu unsurlar canlı yaşamına neler kazandırmıştır ve medeniyetlerin oluşumuna katkı sağlamış mıdır?
 - 1.3. Günümüzde bu konu üzerine ne tür çalışmalar yapılmalı ya da gerekli mi?

YÖNTEM

Bu araştırma nitel araştırma modeline göre yapılandırılmıştır. Araştırmanın gerçekleştirilmesinde fenomenoloji (olgubilim) yöntemi kullanılmıştır. “Olgubilim deseni farkında olduğumuz ancak derinlemesine ve ayrıntılı bir anlayışa sahip olmadığımız olgulara odaklanmaktadır [...] Bize tümüyle yabancı olmayan aynı zamanda da tam anlamını kavrayamadığımız olguları araştırmayı amaçlayan çalışmalar için olgubilim uygun bir araştırma zemini oluşturur” (Yıldırım ve Şimşek, 2006, s.72).

Bu temel yaklaşıma bağlı olarak araştırma verilerinin toplanacağı çalışma grubu belirlenmiştir. Çalışma grubu belirlenen ölçütlere göre amaçlı örnekleme yöntemiyle oluşturulmuştur. Bu bağlamda; güzel sanatlar ve arkeoloji temel alanlarında çalışmalar olan ve bilim/sanat alanında aktif çalışmalarda bulunan altı alan uzmanı ana veri kaynağını oluşturmuştur.

Araştırmanın verileri doküman inceleme ve yarı-yapılandırılmış görüşme teknikleriyle toplanmıştır. Araştırma amaçları doğrultusunda araştırmacı tarafından hazırlanan görüşme formu belirlenen alan uzmanlarına uygulanmıştır. Çalışma sürecinde hazırlıklar yapıldıktan sonra görüşmelere başlanmıştır. Görüşme öncesi araştırma hakkındaki bilgiler etik kurulun onayına sunulmuştur. Veri toplama süreci; Karabük Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Kurulunun 15.11.2022 tarih ve 2022/08-38 sayılı kararıyla gerçekleştirilmiştir.

BULGULAR VE YORUMLAR

Su ve insan birlikteliğiyle, tarihte büyük dönüşümler ve kültürel birikimler ortaya çıkmıştır. Uygarlıkların büyümesinde suyun rolü sayesinde Sosyo-ekonomik ve Sosyo-politik kentlerin oluşması kültürün de gelişimine katkı sağlamıştır (Gencer, 2008, s.4). Çalışmada sanat ve arkeoloji alanlarında uzman kişilerin görüşleri alınmış olup suyun kültürel oluşumlar üzerindeki etkileri tespit edilmiştir.

4.57 milyar yaşında olan Dünya, çeşitli canlı türlerine ve iklim koşullarına sahip bir gezegendir. Okyanusların ise ilkel zaman dediğimiz günümüzden yaklaşık 600 milyon yıl önceden oluştuğu bilinmektedir. Kuaterner yani 4. Zamanda ise insanlar ortaya çıkmıştır. Bu dönemde dört mevsimde yaşanmaktadır (Balta, t.y., s.3). Böylece canlıların yaşamlarına devam ettirmesinde gezegenin sağladığı olanaklar, zamanla uygarlıklar meydana getirmiştir. Bunlardan en önemli de su olmuştur. Hem okyanus, ırmak gibi doğal kaynakları; hem de canlı vücudunda yaşamı destekleyen biyolojik ve kimyasal yapısıyla, hayatın önemli bir ölçütü olmuştur. Daha avcı-toplayıcı toplumların mağara tercihlerinde dahi suya yakın yerlerin seçilmesi ve devamında iklimle bağlı havaların ısınmasıyla tarıma geçiş-ki bu da sulama sayesinde bir nevi olmuştur- yerleşik hayatın kurulması ve küçük kalıcı köy topluluklarının meydana gelmesinde önemli bir etken olmuştur. Böyle bir ortamda üretime geçilmesi ve sanat gibi maddi manevi eylemlerin toplumların hayatına girmesi, zamanla kültürü oluşturmuş ve global düzeyde etkileşim halinde kültürün büyümesini sağlamıştır. Toplumların oluşturduğu dil, din, sosyal statülere kadar her etken kültürün bir parçası olmakla birlikte, suyun hayatın her alanında olması; yıkanma, dini arınma, tarımda sulama, sağlık tedavilerinde ve de mimari yapılarda paralel olarak seyretmiştir.

Uzmanlara, Sanat ve Arkeoloji Alanında Ortaya Konan Çalışmalar Bağlamında Suyun Kültürel Oluşum Üzerindeki Etkileri Nelerdir? sorusu yöneltilmiştir, Alınan cevaplar şu şekildedir:

Uzman 1: “Şimdi tabii çok önemli bu. Birinci planda yani ııııı medeniyetleri etkilemiş su. Bakıldığında Fırat Dicle, Nil gibi büyük medeniyetler hatta Hititlerin bulunduğu Hattuşaş ki biliyorsun Eskişehirli ben 8 yıl orada görev yaptım. Tabii yine oradaki nehirler eee hem medeniyetlerin hem büyük devletlerin hem ülkelerin hem de kültürlerin oluşmasında su hani o nehirler suyun ana taşıyıcısı o zaman hem içme suyu anlamında hem tarım anlamında hem efendim yerleşik hayata geçme anlamında hem entelektüel birikimi oluşturma yani üniversiteleştirme ve benzeri yapılar anlamında temel dinamiğini ve fonksiyonunu oluşturmuş vaziyette. Su ııı ve su kültürü zaten bu medeniyetlerin temeli Nil olsun yani o antik mısır 3 bin yıldan fazla bir zaman sürmüştür çünkü

ee o gerek Mezopotamya medeniyetleri Sümerler Fırat ve Dicle havzasında konmuştur. Giderek Anadolu'daki medeniyetlerin tamamı... işte Likyalılar, Lidyalılar eee hatta Truvalılar ondan sonra o mesela o Yeşilti yolu o Çanakkale Dardanel denilen ana güzergâh üzerine kurulmuş Truva yine biliyoruz ee Likya, Frigya, Frigya zaten Eskişehir'in merkezi, Frig diye anılır. Arkeolojik yerleşim alanları var orda ben suyun ne kadar önemli bir kültürel sanata ve medeniyete katkısı olduğunu düşündüm. Ve hatta bir hocamızda orda hoca olanlardan biri demişti. Su demişti medeniyetlerin ve sanatın oluşmasında birincil etkidir. Birinci etkidir. Bende ona inanıyorum. Özellikle bu arkeoloji dediğin antik dönem eee mce büyük medeniyetlerin tarihsel büyük medeniyetlerin oluşumunda suyun birinci derecede eeeee olduğuna inanıyorum. Şimdi de öyle tabi. Şimdide suyun olmadığı bir yerde bir yerleşim söz konusu olamaz. Veya suyun olmadığı bir yerde büyük bir medeniyet uygarlığa dönüşemez. Suyun olmadığı yerde de eee insanlar zaten eee kültürü, sanatı geliştiremez. Çölde kültür sanat var mı? Hala şu an da bile. Ne Afrika da ne Orta Doğuda ne o çöl hattının bulunduğu alanlar da. Dikkat edersen hep Akdeniz medeniyeti denilen çevrede medeniyet oluşmuştur. Bak eee Hititler Anadolu da Akdeniz yani büyük bir su havzasının ve nehirlerin bulunduğu alanda. Eeee antik Mısır, Mezopotamya, Yunan, roma (tabi İndus vadisi olsun) oda İndus vadisi Hitit, şeyler Hindistan toprakları. Çin büyük medeniyet.... Hepsi eeee o bandı düşün o bant üzerinde kurulmuş. Afrika'da var mı bişey yok. Olamazda zaten veya kuzey kutupta. Orada su donmuş halde. Demek ki belli bir kalan alanda. Bu yüzden sorunu bu şekilde cevaplandırabilirim. Su birinci derecede etkidir. En sonda dediğim gibi antik Mısır, Mezopotamya ve Anadolu'dur.”

Uzamana göre özellikle medeniyetlerin büyüyüp gelişmesinde tarih boyunca bilinen büyük nehirlerin rolü burada önemli görülmüştür. Arkeolojik ve benzeri bilimsel çalışmalarda bu büyük nehirlerin; Fırat, Dicle, Nil gibi medeniyetlerin gelişmesinde katkı sağladığı tespit edilmiştir.

Uzman 2: “Tabi su, insan oğlunun var olduğu ilk günden beri önemli bir etkidir. Suyun olduğu yerde hayat vardır. Biz bu ifadeleri hem kendi toplumumuzda hem farklı toplumlarda da görürüz. İnsanoğlu yerleşim yerlerini her zaman suya yakın noktalara seçmiştir. Açıkçası insanlar hem fizyolojik olarak' ta aç kalma süreleri uzun olmasına rağmen susuz kalma şansları yoktur. Dolayısıyla insanların su ihtiyacı gıda ihtiyaçlarından daha ön planda gelmektedir. Bundan dolayı da insanlar Paleolitik dönemden, kalkolitik dönemin sonuna kadar da mağara yerleşimleri her zaman devam etmiştir. Kalkolitik dönemde köy yerleşimleri başlıyor ama yine de bu dönemde mağara yerleşimlerini de bilmekteyiz. Ve bu mağara yerleşimlerine dikkat ettiğimiz zaman hepsinin de özenle seçilmiş noktalar çok stratejik açıdan önemli noktalar,

su noktası olduğuna dikkat edilmiştir. Dolayısıyla insanoğlunun aslında yaşamının bir parçasıdır su. Yani aslında bunu bir kültür olarak değerlendirmekten ziyade hayatının bir parçasıdır. Ve bu hayatının parçası olan tabi ki su, insanların, kültürlerin gelişmesinde değişmesinde farklı rollerde oynamıştır. Günümüzde bile hala su yapıları önemli bir mimari yapılar olarak dikkat çeker. Görkemlidir su yapıları. Çünkü dediğim gibi su insana hayat verir ve bu insan hayatında da en önemli şey tabi ki insanın ömrü sağlığıdır. Dolayısıyla su insan için bir kültürden ziyade hayat ve sağlık olduğu için en ön planda tutulan en önemli unsurlardan bir tanesidir, İnsan hayatında. Dolayısıyla suyun önemi sadece su içmekte değil orada insanın hayatına devam etme noktasında, gıdasını da sağlanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Tarım suyla yapılır. Sulak arazilerde tarım genellikle iyidir. Baktığımız zaman Anadolu coğrafyasında özellikle Anadolu coğrafyası noktasında ilk insanların yani Anadolu'daki yerleşik hayata ilk başlanılan yerlerinde hep sulak arazileri olan noktalara seçildiği görülmektedir. Burda bahsettiğimiz bölgeler Mezopotamya bölgeleri. İşte Dicle Fırat'ın genellikle çevresi Anadolu'daki ilk yerleşim alanlarının Kızılırmak ve çevresi oluşturmaktadır. Kültürün şekillenmesinde de aslında en başta biz bunu göz önünde bulundurmamız lazım. Yani biz burada küçük mimari veya başka türlü yapılardan ziyade insanların yerleşik hayata geçtiği noktalarda da suyun önemini vurgulamamız gerektiğini düşünüyorum.”

Bilindiği üzere insanoğlunun ilk zamanlarda beri hayatta kalma ve barına bilme ihtiyaçlarını karşılamada birçok etkene başvurmuştur. İlk mağara yerleşimlerinden korunaklı barınakları inşa etmeye kadar doğanın imkanlarından yararlanmışlardır. Su ve çevresine bağlı yapılan yerleşmeler zamanla kent kavramını geliştirmiş ve uygarlıkların gelişmesine katkı sağlamıştır (Oktay vd., 2015, s.120). Böylelikle barınmaya yönelik tercihlerin uzmanın da belirttiği gibi sulak alanların olduğu yerlerin tercih edilmesiyle geliştiği görülmektedir. Fizyolojik olarak insan yapısında suyun bulunması, kültürel olarak anlamlar yüklemesi suyun kültüre yansımalarını göstermektedir.

Uzman 3: “Su bir kere hayat kaynağıdır. Bunu hepimiz biliyoruz. Eee ve su eee sizde arkeolog olduğunuz için bilirsiniz. İlk ee yerleşim alanları oluşmaya başladıktan itibaren eee hep bir su kenarı tercih edilmiştir. Tabi işte güvenli bir alan olması işte bir dağ tepe gibi bir alanın eee yamacına eee yerleşilmesi, bir de mutlaka suyun olması gerekiyordu. Bugün pikniğe giderken bile insanlar su varsa gidiyorlar orda çeşme varsa gidiyorlar. Yani su, çok klişe bir laf ama su hayat kaynağı, ki susuz olmaz hiçbir zaman. Yerleşim alanlarında da eee ilk başta su. Çünkü suyu napack, işte tarımda kullanacak, temiz hanede kullanacak, başka şeylerde kullanacak, hayvanların yani yeme de içmede, kullanım amaçlarına göre suyun şey yapacak ayıracak. Daha sonraki yıllarda dönemlerde işte eee ürettiği

ürünü, işte değirmenlerde su değirmenlerinde eee öğütmesiyle bir enerjiye çevirecek su gücünü. Yani enerji olarak da kullanacak. Oo o yüzden su çok önemli, insanlık tarihine baktığımız zaman su çok önemli. Yani bunların hepsi de işte bize kültürel bir boyut getiriyor. Mesela suyun kullanım amacına göre biz bunu değiştirebiliriz. Ee bu şeyleri.” şeklinde ifade etmiştir.

Uzman 4: “Şimdi kültürel oluşumun müzik kısmını ben anlatacağım. Şimdi iii tahmin edildiği üzere ilk çağlarda müzik, doğadaki sesleri aslında taklit ederek başladı. Yani bu tabii yüzde yüz edinilmiş doğru bir bilgi olmayabilir ama çok yüksek ihtimalle hani ee teori bu yönde, böyle olduğu varsayılıyor. Tabii şimdi doğadaki sesleri deyince de aslında, su evet yaşamın kaynağı, aynı zamanda bir ses kaynağı. Yani eee burda da şey tahmin etmek zor değil. Yani evet yağmur sesi, dalga sesi, bunların ilk insanları etkilediği ve taklit yönüyle ee müziğin ortaya çıkmasını sağladığını söyleye bilirim. Ya tabii zamanla insanların arasında iletişim kurma ihtiyacı geliyor, dilde aynı oranda geliyor. Ve bu sayede de dilin gelişmesiyle de birlikte gerçekten şu an ki anlamıyla müzik karşımıza çıkmış oluyor. O yüzden de ben burda yazdıklarım da söyledim. Yani doğanın kalbi olan su müziğin ortaya çıkmasında da aslında büyük bir rol oynamış oluyor. Eee şimdi tabii ee bu müziğin ortaya çıkış kısmı, fakat mesela günümüzde de orkestralarda hala dalga sesini yağmur damlalarını taklit eden perküsyon çalgıları var. Özellikle de aslında şey, şeyi de söyleyeyim, ilk müzik, mesela ilk çalgı nedir dersek aslında perküsyon çalgıları; vurmali çalgılar. Çünkü en ilkel en basit haliyle es çıkarabileceğimiz enstrümanlar çalgılar onlar. Dolayısıyla bu efektif çalgılar da yani, efektif seslerde hala günümüzde perküsyon çalgıları ıı sayesinde çıkarılıyor. Ben mesela rainstick diye bir enstrüman var” demiştir.

Kâinata müzik, bir ahenk ve armoni olmasıyla evrensel anlamda dengenin yansıması olarak görülür. Dört unsurdan olan hava, su, toprak ve ateş müzik ile bağlantılı olduğu bilinmektedir. Su müzikte çokça yer alan kavramlardan biri oluşturmaktadır. Suyun sesi ve görünüşünün yatıştırıcı, sakinleştirici gibi özellikleri su ve müzik arasındaki bağlantıyı güçlendirmiştir (Akpınar, 2021, s. 156). Zamanla müziğin gelişmesi ve buna bağlı yeni çalgıların meydana gelmesiyle su içerikli çalgılar, suyun kültürel ve müzik yönünü de geliştirmiştir.

Uzman 5: “Su ııı Türk kültüründe bir kere çok önemli. Malzeme olarak sadece Türk kültürü değil insanlık için önemli. Çok daha eskiye gidersek, yani su aslında eşittir hayat. Hayatın kaynağı. Türklerin ee hani bize hep tarih dersinde anlatıyorlardı ya, Orta Asya’dan bizim göç edip dünyanın dört bir tarafına yayılmamızın sebeplerinden birisi de su aslında. Orta Asya’daki o kuraklık sebebiyle suya ulaşım azalınca eee orda hayatını idame ettirebilmek için yeterli gıdaya eee ulaşamayınca, kuraklıktan dolayı almışız başımızı buralara gelmişiz tam Balkanlara, Avrupa’ya kadar dünyanın dört bir tarafına yayılmışız. Su eşittir

hayat olduğu için insanın hayatının da merkezinde su. Öyle olunca her açıdan hayatın merkezinde. Hem malzeme olarak merkezinde hem de hayat bahsettiği için insanlara suyu gerek sanatta gerek normal yaşantısında gerek dinsel olaylarda tabii ki kullanılıyor. Mesela su dediğimizde ne denir su paklıktır denilir, hiç duydun mu daha önce bunları? temizliktir denilir değil mi? arındırıcı özelliğinden dolayı su paklıktır derler. Ben çocukluğumdan beri en çok duyduğum kelimedir bu annemden ya da babaannemden falan su paklıktır. Git ellerini yıka, ee git işte banyo yap, yıka elini yüzünü yıka ayaklarını yıka, dışarıdan geldiğimizde falan” demektedir.

Uzman burada suyun her şeyden önce hayat olduğunu ve buna bağlı göçlerin yapıldığını vurgulamıştır. Tarihte bakıldığında sadece ilk yerleşim birimleri değil suyun henüz ulaşılmaz olduğu zamanlarda toplumlar su kenarlarına göç etmeye devam etmişlerdir. Teknolojinin gelişmesi ve endüstri çağıyla beraber artık suyun evlere taşınması göç gibi olayları durdurmuştur. Diğer uzmanlar gibi suyun manevi yönünün, yani temizliğin temeli olması benzeri unsurları barındırması kültürün bir parçası olmasında hemfikirdir.

Uzman 6: “Şimdi tabii benim Yaptığım belgesellerde çoğunlukla eee su ve suyun etrafında oluşan kültürler. Yaşama biçimleri vesaire. eee suyun insanlığın hayatını ne kadar önemli olduğunu söylememe gerek yok yani üçte birimiz su. Su, her şeyimiz su suyla eee neredeyse yatıp kalkıyoruz, yani o manada belgeselleri yaparken de ıı çıkış noktam su ve suyun etrafında oluşan demin söylediğim gibi yaşama kültürleri ve orada yaratılan ıııı tarihi buluntuların incelenmesi bunların izleyiciye sunulması gibi ıııı çalışmalar yaptım ben. Bütün kültürler bütün yani insanlık toplum haline geldikten itibaren hep suların etrafında yaşamışlar. Bunun nedeni suya olan ihtiyaçlarından kaynaklanıyor. Bu ihtiyaç giderek ııı artıyor. Onunla o suyla sadece yemekte içmede yıkanmada değil ki giderekten insanoğlu geliştikçe de farklı alanlara kayıyor. Suyla olan iletişim ilişkisi ve tabii ki bu ilişki aynı zamanda sanata yansıyor kültüre yansıyor, geleneğe yansıyor. Bu açıdan baktığımızda vazgeçilmez olan unsurlardan biri işte hava su toprak ııı üçü dört önemli şeyden ıı birimden birisi su. Ben de onların peşine takıldım uzun süre, hâlâ da öyle yapıyorum. Bir defa su, birlikte olmanın önemli bir unsuru. Yani toplumla birlikte olmasının önemli unsuru oradan yola çıkarak insanlar bir araya gelip orada yaşama kültürlerini oluşturuyorlar ve bu arada da ürünler vermeye başlıyorlar. Bu ürünleri verirken giderek çağdaşlaş, çağdaşlaşmaya doğru evrildiğinde, suyun kullanıldığı yerler tabii ki çoğalıyor, artıyor. Nerelerde işte siz de söylemişsiniz ya resim yaparken bile suya ihtiyacı var. Heykel yaparken, iş elektrik üretirken sanayide suyun önemi çok fazla. İşte büyük nükleer santrallerde, soğutmanın önemi çok önemli. Suyla soğutarak büyük enerjiler mal ediliyor, alınıyor ve bunların hayati önem taşıdığını

söylememek şey olur yani yanlış olur. Tabii ki hayati önem taşıyor bu manada su. Ama ben hep kültürler yaratılırken neden suyun etrafında olduğuna dair yola çıkmıştım. Özellikle arkeolojik sudan çok yararlanmış. Yani eğer bir ırmağın ya da bir denizin etrafında ıı kümelendi bir ıı yapı bloğu görürseniz orada bir kültür var demektir” demektir.

Uzman burada suya bağlı kültürlerin suyla tanıştıktan sonra gelişimleri üzerine durmuş ve bu konuda belgeseller yaptığını açıklamıştır. Çekim süresince suyun önemini anlayıp kültür açısından etkisini vurgulamıştır.

Yukarıda cevapları sıralanan ana soruya ek olarak 3 alt soru, görüşme yapılan uzmanlara yöneltilmiştir. Bu sorulardan ilki “1.1. Bu etkiler birer kültürel unsur olarak görülebilir mi?” şeklindedir. Uzmanların bu sorulara vermiş oldukları cevaplar ve yorumları sırasıyla sunulmuştur.

Uzman 1: “Çanak çömleğe heykele, ondan sonra işte yazılı kaya meşhurdur biliyorsun Frigyalılar dan kalma eee Frigyalılar’dan kalma o meşhur eee midasin mezarı var orada Eskişehir’de. Al sana somut örnek. Ondan sonra yine hem kültürel hem de sanatsal olsun kültürel olsun anlamında da ıı çok güçlü bir etkisi vardır, antik mısır piramitlerinin biliyosun çünkü ıı firavunların mezarıdır. Çoğu oraları tapınak sanar oysa orası mezarıdır. Çünkü o her birinde o özellikle Keops Kefren Mikerenos piramidi var orda üç ana büyük piramit ki gize bölgesindedir hemen suyun Nil’in kenarındadır (Görsel 4). Bak oda enteresan yani su kültürü nasıl biçimlendirmiş ve sanata nasıl yön vermiş. Bu piramitlerin eee yapımında çalışan mimarlar, mühendisler işçiler yine mesela yanlış bilinen bir şeydir. Köleler çalıştırıldı diyor. Kültür yaşam biçimidir, sanat yaratım formudur. Ya temel nokta kültür nedir dediğiniz zaman ben yaşam biçimi olarak düşünüyorum. Onun için kültür, sanat yaşam biçimi en önemlisi sanatın besleyen şey kültürdür. Kültürün önemli olması kültürün önemsenmeli. Çünkü kültürün içinde eğitim vardır. Kültürün içinde yaşam biçimi vardır. Kültürün içinde ee kentleşme bilinci vardır. Sanatta onları tanımlar. Yani bazıları şunu söylüyor. Kültür yani kültürü ee sanat çok ön plandadır. Bilakis kültür her şeydir. Maddi manevi, sanat onun içinde ona bir yön veren yaratıcı bir güç veren ee onu daha estetize eden daha entelektüel kılan insanı daha olgunlaştıran artı bir güçtür. Onun için bu su medeniyetleri dediğin medeniyetler havzasına dikkat et kültür ve sanatla gelişmiştir. Haa biz eleştiriyoruz kendi şeyimizi ama bizde de bakıldığında tarihsel referans anlamında İstanbul elinde de olsa Anadolu dediğimiz zaman onlarca medeniyet var o sunun ee bi anlamda büyük etkisiyle burada kurulmuş. Batı medeniyetine bak... eee İstanbul örneğinde al Roma Bizans Osmanlı ve cumhuriyet dört medeniyet bileşeni. Roma Bizans’a baktığın zaman antik dönem medeniyeti ve Hristiyanlık kültürü de var. Hele Roma pagan çok tanrılı. Hristiyanlık tek tanrılıyla Bizans giriyor. Onun yapıları var. Hamamı kilise...

Osmanlı devreye giriyor camileri, hanları, hamamları, kütüphaneleri. Cumhuriyet devreye giriyor. Ne katıyor? Modern mimariyi katıyor. Gökdelenler, alışveriş merkezleri, fabrikalar, ondan sonra modern ulaşım alanları. Dört bileşke medeniyetin tabi ki merkezi biri de yanlışlık nerde olmuş bu güçlü su havzaları şeklinde mı dip dibe bir yaşantı ile yanlışlık yaptık.” Şeklinde cevaplamıştır.



Görsel 4: Gize Piramitleri

Suyun yaşamın kaynağı olduğu gibi imgesel toplumları etkileyen bir sanatsal bir anlatıma da sahiptir. Sevinç, üzüntü gibi karmaşık duyguları barındıran özelliğiyle sanatta da yerini almıştır (Tanrıverdi, 2020, s.392). Tarihten bugüne birçok yapı ve eserlerde suyun sanatsal öğeleri rastlanılmaktadır. Antik çağlardan kalma Amphoralar (sıvı kapları), Türk kültürüne ait Pazırık Halısı (su yolu betimlemeleri) ve benzeri eserler suyun izlerini barındırmaktadır. Uzman burada antik çağ uygarlıklarının kültüre yansıyan suyun izlerinden bahsetmiş ve modern zamanın suyla olan etkileşimi, mimarisi, enerji kullanımı gibi kültürel unsurlara değinmiştir.

Uzman 2: “Tabi ki coğrafyadan coğrafyaya suyun önemi farklılık arz eder. Yani özellikle sıcak ülkelerde su daha önemli. Bizim gibi coğrafyalarda hem ılıman iklimin hem sıcak iklimin olduğu yerlerde ise daha farklı kültürler yetişiyor tabi. Su sadece bir doğal kaynak bir akarsu olarak düşünmemek lazım. Su bir kardır, yağmurdur, onlarda sudur, onlarda size su kaynağı sağlar. Dolayısıyla inşaların kültürlerinin oluşumunda sadece içtikleri su değil orada yaşadıkları iklimin sağladığı çeşitli su mı olayları da kültürün oluşmasında çok büyük önemi vardır. Yani bunu günümüze yakın olarak değerlendirdiğimiz zaman dikkat ederseniz kerpiç bazı evler genellikle güneydoğu Anadolu bölgesinde daha yoğundur. Çünkü az yağış alır. Karadeniz’e doğru geldiğimizde ise ahşap yapılar daha fazladır. Burda da yağışın daha fazla olması kaynaklıdır.

Yani siz eğer basit bir örnek vermek istedim sadece. Eee siz Karadeniz de eğer kerpiç bir bina yaparsanız birkaç yıl içerisinde hiçbir binanın...” söylemektedir.

Uzman burada suyun sadece içme-yıkanmadan ibaret olmadığını iklimi de etkilediğini ve buna bağlı farklı kültürlerin meydana geldiğini açıklamak istemiştir. Bölgenin iklimi karı yağmuru etkilemesi verimlilik açısından önem arz ettiği gibi mimari ve benzeri yapıların inşasında da etkili bir unsurdur. Böylelikle dünyanın farklı bölgelerinde farklı iklimlerden ötürü farklı yapı birimleri ve buna bağlı farklı kültürler ortaya çıkmıştır. Anadolu’da Karadeniz bölgesi ve Akdeniz bölgesi yapıları ve kültür özellikleri buna örnek verilebilir.

Uzman 3: “Tabi ki görebiliriz. Çünkü işte buna bağlı olarak üretilen birtakım çıktılar var. İşte mesela değirmenlerden bahsettim. Bugün kullanılmasa bile şimdi biz bunları yöresel mimari bazında inceliyoruz. Yöresel mimari elemanları. İşte çamaşırliklar var mahalle çamaşırlikları. Önceden her evde otomatik çamaşır makinesi yok. Ee mahalle çamaşırhanelerinde çamaşırliklarında işte bir çeşme yanında çamaşırlik ordan su geliyor ve eee insanlar köy yerleşim yerindeki ya da mahalledeki insanlar eee o alana gidip orda topluca çamaşır yıkıyorlar. İşte ocaklar var, büyük kazanlarda sular kaynıyor. Hani her evdeki o su tertibatı olmadığı için genel ee şeylerin temizlikleri, yıkanma işte eşyaların temizlenmesi bağlamında da o çamaşırliklarda yapıyorlar. İşte burda yörük köyde mesela bi köy çamaşırhanesi görebilirsiniz. Eğer hani gitme olanağınız varsa. Eee gidebilirsiniz oraya ee büyük bi köy şeyi var eı sanat galerisine de dönüştürüldü. Ve işte hani yöresel mimari bağlamında inceleniyor. Safranbolu’nun içinde var aa çok metruk. Ben hani slaytlardan falan gösterebilirim yarısı yıkılmış, şimdi daha da kötü olmuştur. Ben Safranbolu su mimarisi üzerine bir doktora tezi yapmışım. O yüzden ee o mesela hani söyleyebileceğim bir şeydir size. Böyle ee suyun orda nasıl kullanıldığı eee konusunda. Bu hem işte bi ee Sosyo-kültürel boyutu da var yani. İnsanları nasıl hamama gidince sosyalleşiyorlar bir zamanda çamaşır hanede ya da imece usulü bişey yapıldığı zamanda eski dönemlerde işte insanların sosyalleştiği bir alan oluşturuyorsunuz. Eee birtakım özellikleri var bunları da kültürel bağlamda ele alabiliriz. Su, çeşme başı muhabbetleri. Çeşme başındaki o sosyal paylaşım insanların o dönemdeki eee iletişim biçimi aynı zamanda ee hani biz belki böyle çok eeı Anadolu kültüründe de bunu hani hafife alınan bazı tabirler eee kullanılıyor ama. Bu aynı zaman da bi çeşme biçimi, insanların birbirini tanıması veya işte ne bileyim eee iletişime girebilmesi sosyalleşebilmesi için bir alan yaratmış oluyor. O çeşme başı. Yani sosyal açıdan da var psikolojik açıdan da var. Günümüz şartlarında bunu daha da iyi anlıyoruz. Çünkü hep elektronik ortamındayız. Yaşam biçimine bağlı olarak ee sonra işte dediğimi gibi enerji olarak kullanılıyor iş kollarında. Burda tabakhane var. Belki Evrim Hoca bahsetmiştir. Tabakhane de mesela su olmazsa olmaz. Çünkü hayvan

derilerinin temizlenmesi tamamen suya bağlı olarak gelişen bi iş hani, iş dalı. Ve bu işi yaparken de bir tabakhane denilen bi mekân ortaya çıkıyor. Bi yapı çıkıyor ortaya. Bunun içinde birtakım makineler var işte derilerin ee bazı işlemlerden geçirildiği havuz olabiliyor, makineler olabiliyor. Asıldığı kurutulduğu gerildiği birtakım kendine özgü birtakım şeyler var. Dolayısıyla bunlar işte kültürümüzün bileşenleri aslında. Eee buna bağlı olarak tabi bunlar ee maddi kültür. Bi de yani eei somut kültür. Bi de somut olmayan kültürel mirasımız var. E bide su bunun içinde de yer alıyor. İşte suya bağlı olarak gelişen inançlarımız var. İşte Ee hamamlara gidilir, lohusa hamamlarına gidilir. İşte efendime söyylim damat hamamlarına gidilir, gelin hamamlarına gidilir. Dimi mi. İşte ölü yıkanılır mesela. Eee Çocuk doğunca yıkanılır. Eee Ölü defnedilmeden önce yıkanır. Hristiyanlıkta vaftiz geleneği vardır. İşte Yahudilikte de bildiğim kadarıyla bi ölmeden önce yıkanma geleneği söz konusu. Arınma yıkanma. Dolayısıyla su yani inanç biçiminde de var hani somut veya somut olmayan kültürel mirasın her tarafında suyu bulmak mümkün bence” şeklinde açıklamıştır.

Suyun toplumlar tarafından kullanımı zaman geçtikçe gelişmektedir. Uzmanında bahsettiği gibi değirmenlerin enerji üretimi için suya olan ihtiyaçtan faydalanılmıştır. Yine dönemin şartlarından ötürü toplu çamaşır yıkama yerler yani çamaşırhaneler burada daha çok kişilerin sosyalleştiği yerler olarak manevi kültürü etkilediğini söyleyebiliriz. Günümüzde tabakhanelerde, cenaze yıkamalarda suyun maddi ve manevi yönü kültürün önemli noktasında yer almıştır.

Uzman 4: “Tabi ki yani çünkü demin bahsettiğim gibi su aynı zamanda çıkardığı ses dolayısıyla, müziğin ee doğuşuna katkı sağlamış diyebiliriz. Ee tabi müziğin doğuşu dediğimiz zaman, işte sanat tarihi, müzik tarihi, çalgı tarihi gibi konular devreye giriyor. Ve bu anlamda da tabi insanoğlunun ııı kültürel ve sanatsal yaşamını etkileyen değil baştan aşağı değiştiren bir olgu haline geliyor” şeklinde cevap vermiştir.

Uzman 5: “Türk sanatlarıyla tanıştıktan sonra üniversitedeki eii eğitimimde suyu, hadi başlı başına bir konu olarak derste işledik mi, hayır. Ama su malzeme olarak bir kere en başta Türk sanatları açısından söylüyorum boyalarımızı kullanabilmeniz için bir malzeme bir yan malzeme. Yani boyalarımızı bir suyla eziyoruz. Kıvamını suyla oluşturuyoruz. Ve kâğıdın yüzeyine, ahşabın yüzeyine, duvarın yüzeyine çininin yüzeyine hangi malzeme olursa olsun o malzemenin yüzeyini aktarırken biz yeni suyu kullanıyoruz. Yani suyla açtığımız o boyayı suyla karıştırdığımız boyayı o yüzeyin uyguluyoruz. Bu yüzden sanatta da su yine bizim temel malzememiz. Temel malzeme olarak suyu görüyoruz. Burada bir parantez açmak istiyorum. Bizimki gibi Türk sanatı çeşidi var ki tamamen suya bağımlı aslında. Ebru sanatı (Görsel 5 da verilmiştir) Avrupa’da Turkish Marble

Carving olarak bilinen Türk mermer kâğıdı diye isimlendirilen ama son yıllarda artık ebru diye de asıl ismiyle İngilizceye çevrilmesi sağlanan bir Türk sanatı. Kökeni hakkında çeşitli şeyler var. Fikir ayrılıkları var. İşte ilk Türkler mi yaptı, Çinliler mi yaptı falan diye ama Çinlilerdeki Suminagashi diye geçiyor. Suminagashi diye yanlış hatırlamıyorsam. Onlar doğrudan su üzerine çalışıyorlar. Onların boyları biraz daha farklı yani bizim ebrudan daha farklı onlarınki onlar da mesela suyun yüzeyine damlatılan boyayı çok fazla müdahale edilmiyor. Bizim ebru sanatında ise kitre dediğimiz dağlarda yetişen bir çeşit geven otu olarak isimlendirilen bir otun öz suyu alınır, şimdi tabii deniz kadayıfı işte bilmem çeşitli farklı malzemelerden de yapılıyor ama orijinali geven otundan elde edilen bir öz suyu geven otunun öz suyu o alınıyor yani nişasta gibi bir şey gerçi tam nişasta değil katı halde ama un haline getirirsen nişasta gibi bir şey. Deniz kadayıfı dediğimiz de zaten nişasta gibi bir şey. Onu suyun içerisine katıp karıştırıyoruz birazcık kıvamlı bir su elde ediyorsunuz. Bildiğiniz dupduru kıvamlı bir su. Eee sonra toprak boyları, çeşitli aşamalardan geçirip ezilmiş toprak boyların içerisine su katıyorsunuz, eziyorsunuz sulandırıyor sıvı özü. (Öksürür) çok özür dilerim, sıvı özünü alıp bu boylara da karıştırıp o boyları bir fırça yardımıyla ya da ‘biz’ dediğimiz bir metal ucu sivri bir şey yardımıyla bu suyun üzerine dokundurtuyorsunuz ya da damlatıyorsunuz ya da serpiyorsunuz. Serptikten sonra o kitre dediğimiz suyun yüzeyinde bu boylar yayılıyor açılıyor ve siz biz yardımıyla istediğiniz şekilleri çiziyorsunuz ya da şekil çizmeden geldik işte Bülbül yuvası barok özür dilerim he taraklı ebru Battal ebru gibi birçok isim alan ebru çeşitlerini yapıyorsunuz. Şimdi diğer Türk sanatlarını bir kenara bırakıp... (Kesinti olur). Ebru sanatın da ebrunun temel malzemesi olduğunu söylemişim. İşte içerisinde kitre dediğimiz karışımın karıştırılıp bir kıvam oluşturacak şekilde eee bir su tekneye dökülüyor eee bunun üzerine de toprak boylar suyun içinde ezilmiş yani sulandırılmış toprak boylar içerisinde biraz sıvı? gibi eklenip içerisine fırça ya da biz dediğimiz malzeme yardımıyla bu suyun üzerine serpilmesi ve çeşitli şekiller çizilmesi ile oluşturulan bir sanat. Şimdi bu sanata baktığımızda temel malzemesinin yüzde doksanı su. Yüzde doksanın diğerinin yüzde onluk kısmın da işte kâğıt, boya, kitre ve şey sıvı özü 0:57? dediğimiz malzeme. Tabii bunun gibi çeşitli fırça, biz gibi yardımcı malzemeler de falan da var yapılmasında kullanılan. Türk minyatür sanatına baktığımız zaman su. Yine boyların hazırlanmasında falan kullanılmış ama tarihten beri günümüze gelinceye kadar suyun plastik bir unsur olarak kullanıldığını ve aynı şekilde günümüze kadar da öyle geldiğini görüyoruz.”

Uzman 4 ve uzman 5’e göre suyun maddesel yapısı dahi sanatı etkilemiştir. Suyun çıkardığı seslerin taklidi, boylardaki malzemesi ve ebru sanatındaki yeri, bizlere suyun kültürel bir unsur olduğunu kanıtlamaktadır. Bu durum insan

tarafından ele alınıp şekillenen bir kavramdır. Bu da suyun kültür ilişkisini vurgulamaktadır.



Görsel 5: Ebru Sanatı Örneği

Uzman 6: “Yani tabii ki suyla beraber kendi ııı yaşama biçimleri modernizmle doğru evrilirken yaratıcı güçlerini çalıştırıyorlar, oluşturuyorlar. Dolayısıyla su onların o kültüre evrilmesine yardımcı oluyor. Önemli bir faktör arkeolojide. Arkeolojide başka bir şey daha vardır yani antik çağlara itibaren su () bulunan yerlerde kurulan kentlerin içinde su mazgalları var. Suların kent altında dolaştığını görebilirsiniz. Yani bakın işte İstanbul’da İSKİ, ASKİ vesaire Ankara’da o onların yaptığı işleri antik dönemde () de yapılmış. Hatta bunlar yani bizimkinde biraz daha farklı daha ilkel ama sonuçta o su o kentteki su arkeolojik yapılar altında dolaşiyor. Kiminin bahçesine giriyor kiminin işte yaptıysa eğer bir çeşmeden akıyor havuzuna giriyor filan. Bunun güzel bir örneği var mesela ee Malatya’da Yeşilyurt’ta çok güzel bir su var. Bu su eee Yeşilyurt’ta çıkıyor bütün evlere giriyor, evlerde diğer ve geçiyor oradan diğer evlere geçiyor ve sonra da kent içine akıyor sonra bu suyu şehir içme suyu haline dönüştürdüler. Ama o arada evlerin içinden geçerken onu da malum ııı Türk mimarisinde avlular çok önemlidir. Avluda havuzlar var. Minik havuzlar var. O minik havuzlardan bu su içeriye doğru evin içine giriyor havuza giriyor buradan havuzdan çıkıp komşunun yan evindeki havuza giriyor. Orası buzdolabı olarak kullanılıyor, soğukluk olarak kullanılıyor.”

Uzmanında belirttiği gibi suyun insanlar tarafından kullanımı yaşam biçimlerini etkilemiş, mimari ve mühendislik yapıların inşasını meydana getirmiş ve böylelikle uygarlıkların kendini geliştirebilmesinde önem arz etmiştir. Bu tarz ihtiyaçlarının karşılanabildiği toplumlar, günümüze kadar yüksek kültür unsurlarını da koruyabilmiştir.

İkinci alt soru “1.2. Bu unsurlar canlı yaşamına neler kazandırmıştır ve medeniyetlerin oluşumuna katkı sağlamış mıdır?” şeklindedir. Uzmanlar bu soruya sırasıyla şu cevapları vermiştir.

Uzman 1: “Ah tabi, en başında bu medeniyetlerin oluşumuna çok büyük katkılar sağladığını söylüyorum zaten. Özel... İstanbul özelinde bile dört, dört mede.. bileşke medeniyetinden bahsediyorum çünkü eeı Boğaziçi gibi bi uluslararası su yolu kenarında İstanbul. Yani İstanbul da mesela Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, büyük edebiyatçımızdır. Beş şehir kitabı var. Deneme kitabı orada İstanbul’u anlatır. İstanbul’da belki 60 tan fazla dere, nehir varmış bak. Şırıl şırıl akıyor. Ve Osmanlı döneminde de işte Selami çeşme şey işte ondan sonra ıııı şeyde bostancı da ıı farklı bir çeşme ee efendim ayrılık çeşmesi adı da çeşme olarak kalmış. Böyle birçok çeşmenin ee kurulduğu şırıl şırıl sularının aktığı onlar içecek suyu, nehir, efendim azz eee göl, deniz filan değil yani. Ondan sonra, su kültürünün ıı bütün abukada mahallelere yayıldığı bölgelere yayıldığı bir kültür üzerine kuruluyor ve medeniyette, medeniyette aynı zamanda belki de ee şöyle eee düşünmek lazım kültürün ee en geniş kapsamlısı kapsamlı boyutudur medeniyet. Yani her ee kültür ee olan toplum medeniyete dönüşmez. Afrika toplumu diyoruz çok özgün bir kültürü var. Otantik kültür var. Medeniyet değildir aslında. Bakın efendim hotantulılar şöyle güzel bir türü var. Yok Kızılderililerin eeee farklı bir kültürü var. Doğa severler, insan sever, hayvan sever... bir Kızılderili medeniyeti yoktur. Medeniyet aynı zamanda eee hem düşünsel eee birlikteliği hem maddi birliktelik içinde eee kendini koruyan ve başka güçlere ülkelere karşı da kendini savunan bir gücü de olması lazım... Ya tabi ya mesela Kızılderili kültürü, sanatı vardır ama Kızılderili medeniyeti yok. Afrika kültürü sanatı vardır ama medeniyeti yoktur. Ama mesela çin medeniyetinden bahsediyoruz. Bak kültür var sanatı var medeniyeti de var. Osmanlı medeniyetinden bahsediyoruz. Oysa bir mesela bazı Arapların medeniyetinden bahsedemiyoz, bahsedemiyoruz. Ondan sonra keza aynı şekilde yani Avustralya’da yerli kabileler gelmiş gitmiş filan. Ama şu anda Avustralya da veya 100 yıl öncesinde ne var batı medeniyeti kolu var. Avustralya’ya gitmiş oraya Hollandalısı, İngiliz’i Fransız’ı batı medeniyetinin temsilcisi olarak teknolojiyi yaratan. Kültürü yaratan. Sanatı yaratan. Yaşamı, hayatıyla, efendim yemek kültürüyle aaa Avustralya nere Avrupa nere... ne alakası var. Hadi 10 bin kilometre ileriye gidiyor Avustralya’ya batı medeniyetini kuruyor. Bi Bakarsın zaten bütün yöneticiler bütün sanatçılar öyle mavi gözlü sarı saçlı batılı tipler. Yani şimdi Avustralya da olması gereken aslında Çinliler ve uzak doğuluların olması lazım. Geçenlerde bir belgesel izledim. Hepsi aaa Hollandalı bir tip, avus.. aa Yeni Zelandalı ki daha uzak Avustralyalı yani Zelanda medeniyeti ve yahut ta efendim hatta Yeni Zelanda kültürü Avustralya...” demiştir.

Suyun olduğu yerlerde büyük medeniyetler gelişmiştir. Uzmanında dediği gibi bir Afrika medeniyetinden bahsedemeyiz, fakat Osmanlı Medeniyetinden bahsedebiliriz. Coğrafyanın vermiş olduğu zengin özellikler, özellikle de suyun varlığı medeniyetler üzerinde büyük katkılar sağlamıştır. Bu sebeple ki nerede bir nehir akarsu var ise orada muhakkak bir uygarlık gelişmiştir. Anadolu'nun eski çağlarından beri bilinen ve nehir kenarlarında kurulan medeniyetlerinden Göbeklitepe, Çatalhöyük bu konuya örnek verilebilir.

Uzman 2: “Evet medeniyetlerin oluşmasında biraz önce de belirttiğimiz aslında konuyu da içeriyor. Medeniyetlerin oluşmasında tabii ki önemli etkenleri vardır. Suyun olmadığı suya daha zor şartlarda ulaşan medeniyetler suyla ilgili daha farklı yapılar yapmıştır. Mesela nedir örnek olarak söyleyecek olursak, işte su kemerleri. Su kemerleri uzaktan su kaynaklarından şehirlere su getirmek için yapılan mimari yapılardır. Bu yapılar ne kadar çok bir kültür de kullanmışsa, o medeniyetin var olduğu coğrafyanın da su kaynağının o kadar da uzak olduğu anlaşılmaktadır. O bir şekillendirmedir bak örnek olarak. İşte bak İstanbul'daki su kemelerini bilirsiniz mesela bu su kemerleri (Görsel 6) Bizans döneminde İstanbul'a su getirmek amacıyla yapılmış. Mimar Sinan'ın da önemli yine su kemeleri de vardır. Yapmış olduğu mimari projelerde. Bunlarda suyu getirmek için yapmış olduğu projelerdir. Yani dediğim gibi medeniyetlerdeki bu kültürel oluşumlarda su çok önemlidir. Ve yahut ta başka bir örnek verelim. Yine kaplıca dediğimiz ee yerlerde kültürel oluşumlar çok daha farklıdır. Bir örnek daha verecek olursak bursa antik dönemiyle ilgili işte biz mitolojide arkeolojinin bir bilim dalı olan mitoloji de önemli bir tanrı vardır Asklepios isminde, sağlık tanrısıdır. Sağlık tanrısının genellikle saygı gördüğü tapınım gördüğü yerlerde ise sıcak su kaynakları vardır. İşte bu sıcak su kaynaklarından bir tanesi en bilineni Bergama da yer alır. Bergama da Asklepion olarak belirtilen şifahanedir burası. Bu sıcak su içerisinde barındırmış olduğu çeşitli madenlerle, demir madenlerle çok fazladır mesela. Bu madenlerle insanlara daha ee farklı anlamlar çıkarmasına neden olmuş sağlık bulduklarına inanılmış hijyen anlamında bir saygı görmüş ve bu noktalara genellikle hastaneler inşa edilmiş, şifahaneler inşa edilmiş. Bakın bir medeniyette eğer oluşmasını göz önünde bulunduracak olursak, hastanelerin antik dönemde yoğun olduğu yerlerde şöyle bir baktığımızda orada sıcak su kaynağıyla karşılaşmamız çok mümkündür. Bir yine diğer Alliano antik kentinde olsun yine bir sıcak su kaynağı orda mevcuttur. Bu bölgede olsun, Hadrianapolis antik kentin olsun, yine sıcak su kaynağının olduğu bir köy var imanlar köyü. Ve bunun çevresinde Asklepion Asklepios'a pardon ait önemli bir kült merkezi olduğu düşünülmektedir.”



Görsel 6: Bozdoğan Su Kemerleri-İstanbul

Uzmanın belirttiği gibi suya olan ihtiyaç onu işleme ve kullanmak için birtakım icatları geliştirmeyi sağlamıştır. Su kemerlerinin, barajların inşası suya uzak olursa da sudan faydalanmak için yapılmış mimari ve mühendislik tasarılarıdır.

Uzman 3: “Tabii canlı yaşamına ee çok önemli şeyler sağlıyor. Ama medeniyetleri nasıl mesela su aynı zamanda bir iletişim eee aracı. Nedir mesela Akdeniz. Akdeniz’e çevre olan bütün ülkelere baktığımız zaman ortak bir kültürden bahsetmek mümkündür. İşte biz bunu Akdeniz mimarisi olarak adlandırırız. Akdeniz kültürü, olarak adlandırırız. İşte Akdeniz beslenme tarzı an ee anlarız ee adlandırırız. Neden işte Akdeniz diyeti diye bir şey bile vardır. Neden çünkü bu su çerçevesinde Akdeniz bi ii iletişim sağlamıştır. Ülkeler arasında gidip gelmeyi sağlamıştır ve bi etkileşim doğurmuştur. Bi etkileşime neden olmuştur. İşte ee ortak bir iklime belki, flora ve faunaya sebep olmuştur. Hani bu noktada baktığımız zaman. İşte Kuzey Afrika, İtalya, Yunanistan, İtalya, Fransa, İspanya baktığımız zaman bi ii ortak bişey vardır. Mesela zeytinyağı kullanımı gibi, yemek kültüründe. Atıyorum işte mimarideki o işte ee bazı tarzalar vardır hani şurada detay girmeyeyim hani biraz İspanyadaki Endülüs’ten de biraz şey yapıyor. Bu böyle görmek hani iletişim sağlayan bir araç haline geliyo bu anlamda da. Yani su aynı zamanda da bir yerden bir yere senin bişey taşıyanda bir araç vasıta, Ee batıklar ele geçildi bu o batıklar işte Amphoralar da işte biz buğday gördük. İşte şaraplar taşıyor, buğdaylar tahıllar taşıyor. Bu ticareti işte insanların gidip gelmesi ee dolayısıyla o kültürü taşıyorlar. Mesela Yunan adalarıyla ee işte sakız adasından bir sürü insan çeşmeye gelmiş, çeşme limanına. Ve işte adalar kültürüyle biz batı Anadolu’yu kültürünü çok benzeştiririz çok yakındır. Ee şu an da işte Yunanistan ve Türkiye olarak ayrılmış ama daha erkek erken çağlara baktığımız zaman antik çağda eee bi bütün olarak orası değerlendiriliyor işte. Dor

nizamı Yunanistan'da çıktıysa, iyon nizamı İyonya denilen Anadolu toprağında çıkmış. Ee Dolayısıyla su bu arada o gidip gelmeleri yani kimin ne taraftan ne tarafa gittiğini de çok fazla ortaya koyamıyorsunuz aynı zamanda. Dolayısıyla su kültürleri taşıyan bir vasıta aynı zamanda bir yerden bir yere taşıyan. Bi etkiyi bir diğer tarafa aktaran her alanda yani bu bütün hani ıı yani alanları işte mimari olsun ıı işte beslenme ii şey olsun hani yeme içe kültürü. Hatta şöyle mesela ırk olarak bile insanlar hani Akdeniz tipi. (Duraksadı) ooo ıı bunun sonucu olarakta Akdeniz tipi, işte buğday tenli koyu renk gözlü işte ya da işte koyu renk saçlı diyelim daha çok. Mesela kuzeye doğru gittiğiniz zaman ne olur işte renkler daha daha açılmaya başlar. Aşağıya doğru inmeye başladığınız zaman daha daha koyulaşmaya başlar. Hani o Akdeniz'deki ırklara baktığınız zaman hani ıııı bi Yunan bi Türk getirdiğin zaman çok da birbirinden farklı da değil. Bir Fransız'la bir türkü getirdiğin zaman çok da birbirinden farklı değil. Eee yani bu ortak bi kültürün bi iletişimde hani etkileşimin aracı aynı zaman da su. Bunun sonucu işte bir sürü şeyin çıkartıyorsunuz” demektedir.

Her coğrafi bölge kendine özgü kültürleri meydana getirmiştir. Uzmanında bahsettiği gibi, Akdeniz bölgesinde Akdeniz diyeti ve benzeri unsurlar Akdeniz kültürünün bir yapısıdır.

Uzman 4: “Tabi ki katkı sağlamıştır. Bir kere doğadaki seslerin taklit edilmesiyle müzik doğuyor. Sonra dilin teknolojinin gelişmesiyle de sanat anlayışı ortaya çıkıyor. Sanatsal bir unsur haline geliyor müzik. eee başlangıçta dini ayinler de ritüellerde hatta bazen ee eski topluluklarda şifa için kullanıldığını biliyoruz müziğin. Ama tabi toplumsal ve kültürel gelişimle bugün sanat anlayışı ortaya çıkmış oluyor ve kültürümüzün ayrılmaz bir parçası olmuş oluyor” diyerek cevaplamıştır.

Suyun müzikle olan ilişkisi sanatın ve teknolojinin gelişimiyle kültürlerde büyük yer edinmesini sağlamıştır. Suyun yüklediği anlamlar hem notalarda yer edinmiş hem de maddesel olarak çalgı aletleri geliştirilmiştir. Hydraulophone (Görsel 7) ve Waterphone benzeri çalgı aletleri buna örnek verilebilir.



Görsel 7: Hydraulophone

Uzman 5: “Tabi yani zaten kültür dediğimiz şey nedir? Kültür bir insanın doğduğu andan öldüğü ana kadar yapıp ettiği her şeydir. Buna kültür diyoruz. Yani bizim biriktirdiğimiz, yapıp ettiğimiz her şeyi atalarımızdan miras aldığımız, takip ettiğimiz her şeyi kültür. Bu kültürün içinde de suyun yeri tabi ki yadsınamaz. Her şekilde hayatımızın içinde sanatımızın içerisinde günlük yaşantımızın içerisinde ve su İslam inancı hasebiyle de suya ayrı bir değer vermişiz. Hem Türk İslam sanatlarında da suya ayrı bir kutsaliyet, aklık, ii İslam dediğimiz su, abdest, parklanma, aklanma iii akla gelir. Bu tabi ki suyla sağlanılıyor. Bu tür imgeleri suyla anlatılıyor” olarak cevaplamıştır.

Yaşamın devamı için önemli bir kaynak olan su, kutsal anlamların yüklenmesiyle birçok dinde yerini almıştır. Su kaynaklarının kutsal kabul edilmesi, su canlılarının kutsanması, suyla arınma ve iyileştirici gücü bu ve benzeri anlamları içermektedir. Böylelikle sembollerde, mitolojilerde ve dinlerde suya çokça yer verilmiş ve günümüze kadar bu bilgiler yayılmaya devam etmiştir (Kurt Fidan, 2021, s. 4). Uzmanın da belirttiği gibi İslam dininde suyun yeri büyüktür. Arınma, abdest ve yüklenen kutsallık İslam’ında bir parçası olarak kültüre katkı sağlamıştır. Bozkurt (2023, 189)’a göre “Vazgeçilmez bir şey daha suyla ilgili, barajlar malum bütün sanayiye elektrik üretimini, sulamayı, hayatımızın her anına ııı işlemiş gibi kimisi fazla işlemiş durumdadır. Harran ovası mesela yıllar önce burada su yokken ııı çorak bir arazi idi şu anda iki mahsul alınıyor, Harran ovası barajlar nedeniyle sulanarak iki mahsul alıyor. Aynı zamanda insanoglunun yaşamı için gerekli olan ürünlerin de suya bağımlı olduğunu görüyoruz. Sanatla ilgili de dediğim gibi çok etkisi var.” şeklinde cevaplamıştır.

Çalışma kapsamında uzmanlara yöneltilen son soru “1.3. Günümüzde bu konu üzerine ne tür çalışmalar yapılmalı ya da gerekli mi?” şeklindedir ve uzmanların görüşleri sırasıyla aşağıda sunulmuştur.

Uzman 1: “Günümüzde bu konu üzerine tabi tabi yapıldı. Yani bu suyun onda.. İlk birincisi gerekli, buna cevap verelim. İkincisi de yapıldı. Ondan sonra en başında eeee Braduel’in Akdeniz medeniyeti diye bir kitabı var. Orda geniş olarak suyun, su bölgelerinde, yani medeniyetlerin bir kere su bölgelerinde kurulduğu ondan sonra eee iddiasını ee anlatan ııııı kitabı var. Başka yazarlarında, tabi birçok yazarın medeniyetlerin genelde sanatın ve kültürün hani o su sanatın medeniyet ve sanatların diyor. Ve gelişmiş kültürlerin mutlaka su havzalarında ee akarsu kenarlarında; göl, nehir, eeee deniz kenarlarında kurulduğunu iddia ediyor. Harita onu gösteriyor. -Kısa bir sohbet- ondan sonracağıma yine hatırladığım mesela eee yine su kültürünün eee suyun etkisinin medeniyetlere ve ııııı su ııı sanat ııı ee ilişkisi ıı tarihsel medeniyetler konusunda aslında ıı kültür tarihçilerinin tamamı bak kültür tarihçileri, medeniyet tarihçilerinin tamamı suyun önemini eeee dile getiren ııııı suyu bir anlamda onu internetten de bakarsın o kültür ve medeniyet tarihçilerini onların bir ki tane onun isimlerini de alırsın onların hemen hemen tamamı eeee suyun ııı öneminden bahsetmişler. Medeniyetin gelişmesinde suyun fonksiyonunun ııı anlamını ve önemiyle ilgili (Araştırmacı: yani yapılmalı diyorsunuz). Yapılmalı. Ha yapılmanın ötesinde mutlaka bununla ilgili araştırmalar, incelemeler, daha da derinleştirilmesi lazım, çünkü eee saklı medeniyetler var. Eee ondan sonra antropoloji üzerinde de yani insan kültürü üzerinde de araştırmalar yapılması lazım. Çünkü özellikle arkeoloji bu konuda tam bi bence ye ııı yet ee şey değil ııı tam iyi noktalara ulaşmış değil. Tabi çok zor eee bir bilim çünkü ııı ve medeniyetleri ortaya çıkarmak o kadar kolay değil, onlarca yıl sürüyor. Bunların Mağaralarda devam etmesi ve yeni arkeolojik alanların o su havzalarındaki ııı medeniyet kalıntılarının ortaya çıkarılması konusunda ııı kaynakların mı ayrılması, gerekiyor. Bununla ilgili kitapların yazılması lazım araştırma kitapları yazılması lazım. Medeniyetler, kültürler ve sanata işte sanat ııı ve mimarlık.... oluşturma sanat eserlerinin ortaya çıkartılması konusunda, Bunların arın eee tasnif edilmesi ve müze, konusunda da müze oluşumları konusunda da yani medeniyetlerin ve sanat eserlerinin müzelerde sergilenmesi konusunda da sorunlar var. Hem de gelecekte azalan suyun biz nasıl olumlu değerlendirir, kültüre ve sanata, eğitime nasıl daha fazla yönlendiririz şekilde plan ve projelerin geliştirilmesi lazım.” Şeklinde açıklamıştır.

Uzmana göre su ile ilgili kitapların yayınlandığı ve belli araştırmacıların bu konu üzerinde çalıştığı görüşü mevcuttur. Fakat özellikle arkeolojik çalışmalar doğrultusunda su hakkında yeterli araştırma yapılmadığı ve belki şartlardan

kaynaklı olduğu, elde edilen eserlerin yeterince müzelerde sergilenmediğini ifade etmiştir. En önemli belirttiği nokta su kıtlığı ve bunun için proje ve benzeri çalışmaların daha titizlikle yapılması gerektiğinin dair görüşü dikkat çekmektedir. Günümüzde dahi bazı ülkelerde kişi başına düşmesi gereken su oranına yeterince erişilmediği, erişenlerin ise büyük israflara sebebiyet verdiği birçok araştırmalarda bahsedilmiştir.

Uzman 2: “Suyla ilgili tabii, sadece suyu böyle biz bir estetik yapılara estetik unsurlara gelişmesindeki bir etken olarak görmeyelim. Suyun insan için ne kadar önemli olduğu konularında biraz daha çalışma yapılması gerekir. Mesela bizim coğrafyamızda bir küçükten su istendiğinde o size suyu getirdiğinde bir karşılığında bir söz söylenir -su gibi aziz ol- işte burada aslında suyun insanın gözündeki yeri de gösteren bir ifadedir bu. Bizim toplumumuz için özellikle. Dolayısıyla bizim bu tür çalışmalarda suyla ilgili şuna da dikkat etmemiz lazım. Bölgesel, yöresel açıdan insanların suya karşı yaklaşımı nasıl? Mesela bir örnek daha verecek olursak, yine su dediniz, deniz de sudur, gölde sudur. Akarsu da sudur. Deniz kenarında yaşayan insanın hayata bakış açısıyla denizden uzak insanın hayata bakış açısında da farklılık var. Bunlarda insanın aslında kültürel etkileşimini etkileyen önemli unsurlardır. Yani biz sadece antik dönemlerde işte suyun insanın fizyolojik ihtiyacı veya da yıkanma ihtiyacı olduğu için değil suya olan yoksunluk, kıt kaynak olması da insan hayatını şekillendiren önemli bir etken. Dolayısıyla bunlarla ilgilide bir aslında bölgesel çalışmalar yapılması lazım. Yeteri kadar olduğunu düşünmüyorum. Var biraz çalışma ama yeterli olduğunu düşünmüyorum. Ee bölge bölge insanların suya bakış açısının değerlendirilip bunlarla ilgili genel bir değerlendirme sunan çalışmaların yapılması gerekiyor. Mesela ben şunu anlatmaya çalışıyorum. Mesela bizim toplumumuzda şey vardır. Osmanlı toplumunda bir hamam kültürü vardır mesela çok önemlidir. Bu hamam kültürüyle ilgili Osmanlı kaynaklarına baktığımız zaman bunun nereden kaynaklandığı, neden böyle bir hamam kültürü bizim toplumumuzda önemli rol oynadığı hala tartışılmamıştır mesela. Çok önemli bir şey diyorum. Evet hamam kültürünün aslında en önce en yaygın gördüğümüz uygarlıkta Roma uygarlığıdır. Roma uygarlığından bu coğrafya ya süre gelen bir gelenek var. Hamam geleneği. Sanki Osmanlı hamam geleneğini hiçbir böyle dayanağı olmadan kendiliğinden ortaya çıkmış bir kültür gibi incelemekten ziyade bu coğrafyadaki bu geleneğin nasıl ortaya çıktığını nasıl geliştiğini ve Osmanlı da nasıl şekillendiğini mesela iyi araştırılması lazım. İşte bunun gibi. Evet evet yani bunun araştırmaları gerçekten yetersiz. Evet yetersiz ve bu konuda daha fazla çalışılması gerektiğini düşünüyorum” demiştir.

Uzman burada suyun kültürümüzde bölgesel ve yöresel bazda nasıl etkiler bıraktığının araştırılması gerektiğini vurgulamıştır. Suya yakın yerlerde yaşayan

insanların ve sudan uzak yerlerde yaşayan insanların nasıl bir bakış açısına sahip olduğu ve kültürü nasıl etkilediği konusunda çalışılması gerektiğinin suyun fizyolojik özelliği kadar önemli olduğu yönünde görüş belirtmiştir. Kaynakların ve bölgesel çalışmaların yeterince olmadığı bu konuda daha fazla araştırma yapılması gerektiği yönünde fikirde bulunmuştur.

Uzman 3: “Tabi çok çalışma yapılıyor. Gerekli. Geçmişten bu yana kadar çok ıı fazla çalışma ıı var. Yani suyla ilgili. İşte Avrupa’daki içinde yani bütün kentlerin bi su geçiyor mesela hani bunda da benim söylemem gerekiyor. O Suyun sağlı sollu kenarlarında işte ee şey bulmuş hayat bulmuş şey şehir. ee önemli bi ırmak bi nehir geçer. Mesela Türkiye’ye baktığımız zaman da Anadolu’da birçok yerde işte biz bunu görürüz. Arapçayı mesela çok önemli bir noktada. Şu an çok hani ıı günlük ııı daha doğrusu hani değişen dünyayla beraber çok farkında olmasak bile zamanında araç işte Filyos a kadar giden çok önemli bir e ırmak yani burda. İşte Kızılırmak var yeşil ırmak var. Yani hani ee Ege de mesela menderes ee menderesler. Bunlar hakikaten bulunduğu yerleri hayât vermiş. Medeniyeti taşımış. Neden işte insanlar suyu kullanacaklar ve suyun etrafında toplanıyorlar. Bu her yerde eee bu şekilde. (Hocam şimdi...) suyla ilgili de çok çalışma var. Mesela bu hani münferit olarak şunu da belirteyim. Hani eee şu çeşmeler çok çalışılmış, meydan çeşmeleri, sokak çeşmeleri yani sadece İstanbul olarak değil ıı işte ıı roma döneminden beri işte Bizans’tan be beri Anadolu burda özellikle yurtdışında da ııı görüyoruz bu tarz çalışmaları ama eee Anadolu coğrafyasında suyu bir yerden bir yere getirmek için birtakım formüller ee yapılmış, mesela bunu eee işte Anadolu topraklarında ee Roma veya Bizans’tan belki hani itibaren alabiliyoruz. Belki eskiye aitte bişeyler söyleyebiliriz. Su kanalları veya işte bazı şeylerden bahsetmek mümkün. Arkeolojik veriler doğrultusunda ama eee mesela baktığın zaman bu eee suyu bir yerden bir yere nakletmek işte Mimar Sinan’ın yaptığı su kemerleri değil mi. Bir kısmını onarmış Bizans’tan kalanları bir kısmını işte Süleymaniye su yolları yapmış mesela. İşte yani bunlar suyun her dönem ee önemli olduğunu bize gösteriyor. Bunlar üzerinde bi g bir yığın çalışma var. Yani yöresel bazda çalışmalar var ıııı mesela Titus su kaynağını biliyor musun? (Araştırmacı: Evet duydum...). Hatay da mesela eee onla ilgili çok fazla bi şey ııı yok. Envanter bilgisi var. Hani ben gittim gördüm de ee baktım hep arama motorlarında belli şeyler çıkıyor. Yani mesela eee Şamran su kanalı var Urartululara ait hala kullanıldığını eee söylüyorlar. Eee yani mesela bazı şeyler üzerinde belki daha farklı çalışılabilir. Eee Şöyle hani ben şimdi ne çalışılmış, eksik olan ne var, suyun birçok yönden çalışılması eee çalışılabilir yani. Ama hani yani arkeolojik veriler keşke çok daha hani ön plana çıksa. Biraz böyle daha eee işte bilimsel kanallarla değil de biraz bizim halkımız böyle popüler eee kültürden hoşlanıyor.

Hani bu arkeoloji dergileri falan var keşke oralarda biz daha çok sıklıkla görsek bu su kanallarını bundan su işte kültürler. Su şeyleri, çıkıyor yani bunlar kazıdan. Eee işte su şeyleri..... (formları.) ızgar ızgaraları mesela. Hani şehir şebekelerini gösteren bir takım eee buluntular falan çıkıyor. Eee şeyleri saymıyorum. Hani o testileri, seramik kapları, günlük kullanımda kullanılan şeyleri saymıyorum. Ritüel olarak mesela hani hayvan biçimli su kapları falan var. İçki kapları var. Yani sıvı kabı diye geçiyor zaten hani bunlar. İçki hani ne olduğu tartışılır. Eee o yüzden çalışılabilecek aslında çok fazla konu var. Hani bende şu anda ee şu çalışılmalı keşke ama, inanç boyutunda çalışılabilir. Yine işte eee mimari boyutta çalışılabilir, bi de bunlar karşılaştırılmalı çalışılmalı, yani mesela İstanbul'daki işte eee peyzajın içinde suyun çalışırken işte Hristiyanlıkta su nasılmış nasıl kullanılıyor ona da belki bakmak gerekiyor. Çünkü biz biliyoruz ki Hristiyanlıkta da ayazmalar vesaire var yani. (Araştırmacı: Eksik mi kalıyor ...). Tabi tabi yani, onlarda kalsın. Daha sonra sizler geçler eıı yapсын (gülüyor). Bi kısmını da biz yapıyoruz işte” şeklinde cevaplamıştır.

Uzman su kenarlarının şehirleşmenin büyümesinde ve kültürün yayılmasında büyük etkisinin olduğu ve bu etkilerin öneminden dolayı araştırmaların yapılması gerektiği yönünde fikirde bulunmuştur. Suya bağlı yapıların; su kanalları, su kemerleri ve benzeri, envanter bilgileri varsa dahi yeterli araştıra yapılmadığından bazı bilgilerin eksik olduğunu savunmaktadır. Araştırılacak konunun fazla olması ve bu alanlarda daha çok çalışılması gerektiği konusunda diğer uzmanlarla hemfikiridir.

Uzman 4: “sizin konunuz çok özel bu konu da (gülerek bahsetti) siz bunu söyleyince bana aslında şey düşündüm, neden mesela müzikle ilgili böyle spesifik olarak böyle bir çalışma yapılmamış, çünkü suyu konu alan çok eser var, literatürde. Hani bunların ııı ayrıca incelenmesi, hani kompozisyon yönünden, armoni yönünden incelenmesi iyi olurdu. Bi de şey aklıma geldi. Mesela ıı seslerle yapılan tedaviler var belli bir frekanslarda ve su sesinin de insanların üzerinde çok olumlu etkileri var. Hani şimdi müzik denilince akla hemen ses deyince müzik geldiği için belki bu yönüyle de ilgili bir araştırma yapılabilir. Mesela kompozisyonlarda, bestelerde kullanılan bu işte su efektlerinin ya da su betimlemelerinin diğer çalgılarla yapılan hani insan psikolojisi üzerine ne gibi etkileri var. Bunlar tabi ayrı bir çalışmanın konusu ama çok güzel olurdu bi çalışma yapılsa.”

Uzman müzik alanında su hakkında spesifik çalışmaların yeterince yapılmadığından bahsetmiştir. Su sesine bağlı tedavi yöntemlerinin araştırılması, kompozisyon ve armoni bakımından insan psikolojisi üzerine etkileri ve benzeri konuların çalışması gerektiğini tavsiye etmiştir.

Uzman 5: “Şimdi şöyle ben kısa bir araştırma yaptım su üzerine yapılan çalışmalar var. Hatta Edirne, Edirne diyoruz Trakya Tekirdağ üniversitesi ‘nin 2013 yılında su ile ilgili bir sempozyum yapılmış sempozyum kitabına ulaşamadım. Sizinle konuştuktan sonra merak ettim hani nedir diye böyle bir veriye ulaştım su üzerine yapmış sempozyumlar var. Ama suyun kültürel boyutuna ne kadar inilmiş bilmiyorum benim bildiğim bir tane tez var bir tane makale var. İki şeyle ilgili hatta isimlerini söyleyeyim, sana hemen. Kültürel öge olarak su kavramı ve Türk resim sanatını etkileri diye yüksek lisans tezi var. Özge öneri Eskişehir’in 2018 yılında yapılmış. Hani bilmiyorum senin yapmak istediğin çalışmayla ne kadar alakalı. Ama şöyle kısaca konu başlıklarına bir göz attım bunun. ee şöyle bir makale var. Bir tez olarak çalışmış bunun haricinde bir de eee şöyle bir makale var bir kültür eee kültün özellikleri Türklere su kültü. Hüseyin Uçarın, eee kültür araştırmaları dergisinde yayınlanmış. Hani bunlar dikkatimi çekti bir araştırma makalesi Hüseyin hocanın makalesi. Hani şöyle hızlıca bir göz attım. Eee Türklerin çok eski dönemlerden beri işte suya verdikleri değeri kültür unsuru ee olarak ele almış değerlendirmeye çalışmış atıflarıyla falan. Bu konuda çalışmalar var. Yapılmalı mı? ben her zaman şunu savunuyorum. Eee hiçbir çalışma bitmiş değildir. Bir çalışmaya hiçbir çalışmaya nokta konulmaz. Sizin yapmış olduğunuz çalışma o alana bir katkı sağlar sizden sonraki eğer sizden daha farklı şeyler söyleyebilecek ise farklı bilinmezler ortaya çıkarabilecek ise tabii ki yapılmalıdır. Türk resim sanatında, Türk sanatlarında bütün sanatlarda suya verilen değer eee suyun önemi, kültürel özellikleri tabii ki bunların araştırılması gerekiyor. Ama bu konu üzerine de daha dün konuşurken buradan bir hocamızın eee resim bölümündeki bir hocamızın eee su üzerine Türk resim sanatında su, yanılmıyorsun bir bildirisinin olduğunu söyledi bana, sempozyumunu kitabına da basılmış. Sonra WhatsApp’tan bilgisini alıp size ulaştırırım. Su konusu üzerine çalışılmış ama ben bu konu üzerinde çok fazla araştırma yapmadım. Hani Türk kültüründe su üzerine o yüzden yapılan çalışmalar ne kadar alanın ihtiyacını karşılamış bilemiyorum. Fakat suyun Türk sanatlarındaki plastik unsur olarak kullanımıyla ilgili çalışmalar yapılabilir. Eee ilk eserlerde nasıl form verilmiş nasıl anlatılmış, nasıl anlamlar yüklenmiş, nasıl bir görev yüklenmiş ona, o tabloda resimde ya da mimari yapıda. Günümüzde yapılıyor mu nasıl anlamlar yükleniyor. Suyu verilen önem diğer geçmişte nasıldı günümüzde nasıl? gibi çalışmalar tabii ki yapılabilir. Gereklide, önemlide tabii ki bu tür çalışmalar. Tabii ki sanatla ilgili her çalışma önemli” demektedir.

Uzman su hakkında yapılan çalışmalarını incelediğini söylemektedir. Fakat çalışmaların bitmediğini yeni çalışmaların her zaman olacağını da savunmuştur. Bilgiye ulaşma yolunda ulaşılan sonuçlar bir başka konunun başlangıcını belirleyebilmektedir. Bu sebeple uzman böyle bir sonuca varmıştır. Uzman fikir

olarak suyun Türk Sanatlarında plastik unsurların araştırılması gerektiğini belirtmiştir.

Uzman 6: “Şimdi günümüzde zaten suyun mümkün olduğu kadar, yani sağlığın kafalar suyun mümkün olduğu kadar değerlendirmek istiyor. Ama hep sağlığın kafalar diyorum. Maalesef öyle ama şimdi biliyorsunuz İstanbul da nerde yaşıyorsunuz bilmiyorum ama, İstanbul’da mısınız Yoksa Safranbolu’da mı? (Araştırmacı: İstanbul’dayım ben Pendik’teyim). Haaa Pendik’te de var ama ayamama deresi vardır İstanbul’da Bakırköy’den eee şeye Ataköy’den şeye dökülür denize dökülür. O su bir zamanlar pırıl pırıl akan bir su idi. Ve herkes ondan yararlanıyordu. Etrafında evler, yaşama biçimleri işte ne bilim, ee bu kayıklar vesaire orada Marmara’ya açılıyor. Şu anda orası mesela saray atıklarıyla eee kirlenmiş durumda. İii derhal bu tür yerlerin temizlenmesi gerekiyor. Aynı şey kurbağalı dere de gerçi yavaş yavaş temizleniyor. Ama bunların hızla yapılması lazım çünkü iii artık ozon tabakasının delinmesi nedeniyle iii kuraklık hızla dünya da yayılmak üzere. Eee bunun için sular çok değerli. Bizde de boşa akan ve de akarken de kirlettiğimiz bir sürü nehrimiz var. Denizimiz var üç tane. Bunu çok ciddi şekilde iii bilim insanlarıyla iii birlikte düzeltmek, yararlı kullanmak gerekiyor. Demin söylediğim gibi. Ayamama deresi bunun küçük bir örneğidir. Benzeri birçok örnek var. Eee mesela İstanbulun suları ii Trakya bölgesinden beş büyük baraj olarak oradan sular dökülüp İstanbul gibi bir metropole su taşınıyor. O sular bununla ilgili bir program yaptığım için biliyorum, belgesel yaptığım için biliyorum. O sular geliyor, temizleniyor ve ee musluklara kadar intikal ediyor. Ve İstanbulun yani İstanbul halkı kullanıyor o suyu, hatta çok da eğer tesisatınız temizse o suyu kullanabilirsiniz. O kadar önemli evet. Çünkü aşağı yukarı her gün İstanbul’un çeşitli yerlerinden 500’e yakın su numunesi gelir. Bir birime belediyenin bir birimine, o birim o su numunelerini inceleyerek nerede ne hata var diye derhal müdahale eder. Böyle olması gerekiyor. Bu bunu ben 1999 da ki bi biliyorum. 99-2000 de. Şu anda bunun katlanarak daha iyi olduğu kanaatindeyim. Eee bu güzel bir şey tabi, yani suyu bu manada değerlendirmek doğru bir şey. Ama yetmiyor hem bu büyük kentler de bu yığılmaların önüne geçmek, suyu bir bakıma daha özgünleştirmek ve onun bize yararlı bir şekilde kullanmamıza neden o olması gerekiyor ama maalesef buna da çok fazla başarılı olamıyoruz” şeklinde cevaplamaktadır.

Uzman burada su hakkında yapılması gereken çalışmaların başında su tüketimi ve kuraklık üzerine olmuştur. Kuruyan ve kirlenilen derelerin bakımının yapılması, bozuk kentleşme birimlerinin düzeltilmesi ve buna dayalı çalışmaların yapılmasının, su kirliliğini gidermede önemli olacağını açıklamıştır.

SONUÇ

Kültürü genel olarak tanımladığımızda, milletlerin tarih boyunca var ettikleri maddi ve manevi tüm unsurlar olarak ele alınmaktadır (Sarıkaya Hünerel & Er, 2012, s.180). Tarih boyunca kültüre birçok anlamlar yüklenmiş ve farklı boyutlarda kültür hakkında çalışmalar yapılmıştır. Örnek olarak Gökalp'e göre "Kültür, yalnız bir ulusun din, ahlak, hukuk, us, estetik, dil, iktisat, felsefe ve fenle ilgili yaşayışlarının uyumlu bir toplamıdır; aynı gelişmişlik düzeyinde bulunan birçok ulusların toplumsal yaşayışlarının ortak bir toplamı ise uygarlıktır". Şeklinde açıklamıştır (Oğuz, 2011, s.129). Uygarlıkların büyüüp gelişmesiyle birçok etkende paralel olarak gelişmiştir. Kültürü oluşturan unsurlarda bu duruma katkı sağlayan en önemli etkenlerdendir. Maddi (mimari, eserler, teknoloji vb.) ve manevi (din, dil inanç, norm vb.) olarak ayrılan bu öğeler kültürü var eden ve kapsayan temel etkenlerdir. Su da bu noktada kültürün her alanında mevcut olduğundan kültürü oluşturan bir unsur olarak görmekteyiz. İlk başlarda dünyanın oluşumunda Big Bang sonrasında suların meydana gelmesiyle canlı yaşamının oluşması, ardından insan türünün ortaya çıkmasıyla doğaya hâkim olma ihtiyacı ve buna bağlı olarak deneme-yanılma yoluyla hayatta kalma mücadelesi, suyun kültürle ilişkisinde bir başlangıç olduğunu söyleyebiliriz. Coğrafi özellikler değişen iklim koşulları ve doğaya ayak uydurma çabası, canlıların hayatta kalabilmesini sağlamış ve yenilikler keşfederek günümüze kadar yaşamlarını sürdürebilmişlerdir. Daha mağara hayatında dahi suya yakın yüksek noktalar tercih edilmiş, doğayı taklit etme (mağara resimlerindeki su ve benzeri betimlemeleri, hayvan betimlemeleri) ve onu anlama çabalarına gidilmiştir. Yine değişen iklim koşullarına göre göç eden insanlar, yeni verimli topraklar bulma arayışında su kenarlarını tercih etmiştir. Mezopotamya gibi uygarlıkların büyük nehirleri keşfetmesi ile önce kuru tarım ardından suyu kontrol altına aldıklarında sulu tarıma geçme ihtiyaçları, gelişim yönünden büyük bir adım olmuştur. Bu durum dünyanın farklı bölgelerinde farklı şekillerde gelişmiştir. Nüfus arttıkça köy birimlerinin kurulmasından kent birimlerine geçişe kadar toplumların birikimleri kültürün oluşmasında etken olmuştur. Nehir yollarının ticaret ve ulaşım gibi amaçlarla kullanılması sadece tarım ve içme-yıkama ihtiyaçlarından da ziyade birçok açıdan değerli bir gereksinim olmuştur. Denizcilik ve buna bağlı ticaret kültürün aktarılmasında büyük bir rol oynamıştır. Zamanla nüfusun artışı yeni yerlerin keşfini mecburi kılmış ve antik çağların bilindiği kolonizasyon hareketleri ve sonrasında coğrafi keşiflere kadar insanlar arayışta olmaya devam etmişlerdir. Bunların toplamında suyun etkisiyle birçok kültür tanışmış ve birbirinden etkilenmiştir. Uygarlıkları büyük toplumlar haline getiren bu arayış suyun barındırdığı özelliklerden kaynaklandığı bilinmektedir. Suyu bağlı sanatsal öğeler; su ve müzik eşliğinde tedaviler, bestelerdeki yeri, su

çalğıları, Monet'in fırçasından çıkan eserlere kadar, hatta Türk geleneksel el sanatlarında gördüğümüz, Pazırık halısındaki su yolu motifleri dahi suya verilen önemi göstermektedir. Bununla bitmeyip edebiyatta dizelerde yer alan yine su olmuştur. Yağmurun, selin, hüznün çağrışımları suyun edebi boyutunu göstermektedir. Heykele ve seramiğe verilen şeklin maddesinde, mimaride su kemerleri, barajlarda hatta peyzajı süslemelerde suyu neredeyse her alanda görmekteyiz. Arkeolojide yapılan tüm çalışmalar sonucunda su neredeyse medeniyetlerin oluşumundan yapıların inşasına kadar birçok alanda var olduğu görülmüştür. Suyun varlığı barınmadan kişisel ve ruhsal arınmaya kadar hayatın her noktasında görülmesi, ona hem kutsal hem de dinsel anlamlar yüklenmesini sağlamıştır. Araştırmada "Sanat ve Arkeoloji Alanında Ortaya Konan Çalışmalar Bağlamında Suyun Kültürel Oluşum Üzerindeki Etkileri" çalışılmış ve buna bağlı 3 soru ile alanında uzman kişilere sorular sorularak birtakım cevaplar alınmıştır. Yapılan çalışmada uzmanlar konu hakkında benzer görüşler belirtmiş ve suyun hayatın kaynağı olduğu ardından medeniyetlerin oluşmasında yerleşim birimleri için tercih edilen bölge olduğu ve tarımda önemli bir yere sahip olduğu üzerine yönünde birtakım görüşler sunulmuştur. Hem sanatta hem de arkeolojide su hakkında ortak görüşler belirtilmiş, su kıtlığı gibi sanatsal kültürel çalışmaların daha titizlikle yürütülmesi gerektiği yönünde ortak tavsiyelerde bulunmuşlardır.

Sanat kültürü oluşturan temel öğelerden biridir. Arkeoloji bu bağlamda geçmiş hakkında bilgiler edinip günümüzü anlamaya çalışan bir bilim dalıdır. Kültürün ögesi olan sanat, suyunda temelinde olmasıyla onu kültürel bir unsur haline getirmiştir. Arkeoloji bilimiyle ise burada su hakkında edinilen bilgilerin, cevapları bulmada büyük bir katkısı olmuştur. Bugünkü toplumların geçmişini ve tarih boyunca yaşam biçimlerini bu bilim dalı sayesinde öğrenebilmekteyiz. İşte böyle bir durumda suyun varlığı toplumların gelişmesi, toplumların gelişmesiyle artan ihtiyaçlar ve buna bağlı yeni arayışlar ile uygarlıkların büyümesi böyle bir sonucu doğurmuştur. Buna bağlı olarak da kültürün meydana gelmesi ile suyun kültürü oluşturmada önemli bir etken olduğu yapılan araştırmada bir takım cevaplara ulaşılmıştır.

REFERANSLAR

- Akpınar, H. (2021). Müsikî ve su arasındaki ilişkinin çeşitli boyutları. *İstem*, 19(38), 155-168. <https://doi.org/10.31591/istem.1037371>
- Bahar, H. (2010). Uygarlıkların kaynağı su. *Su ve Medeniyet Sempozyumunda Sunulmuş Bildiri*.
- Balta, S. (2001). *Dünyanın oluşumu*. https://www.academia.edu/8526655/Dünyanın_oluşumu adresinden 29 Haziran 2023 tarihinde alınmıştır.
- Doğan, M. ve Sever, S. (2023). Sürdürülebilirlik: Su ve suyun önemi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 10(1), 176-192.
- Kurt Fidan, M. (2021). Kutsal suyun izinde: suya yüklenen dini ve sembolik anlamlar. *İLSAM Akademi Dergisi I*(1), 1-26.
- Gencer, M. (2008). *Suyla gelen kültür*. *İSKİ* https://www.iski.gov.tr/web/assets/SayfalarDocs/e-kutuphane/kultur/docs/Suyla_Gelen_Kültür.pdf adresinden 29 Haziran 2023 tarihinde alınmıştır.
- Sarıkaya Hünerel, Z. ve Er, B. (2012). Halk kültürünün tanıtılmasında el sanatlarının yeri ve önemi, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi I*(1), 179-190.
- Oktay, H. E., Erdoğan, R. ve Oktay, F. B. (2015). Kent ve su. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(11), 119-125. <https://doi.org/10.16950/std.66415>
- Oğuz, E. S. (2011). Toplum bilimlerinde kültür kavramları. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28(2), 123-139.
- Soysaldı, A. (2018). Kültür, Sanat ve Beşeriyet İlişkisi. *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 22, 305-315.
- Tanrıverdi, Y. (2020). Seramik sanatında suyun izi, *İBAD Sosyal Bilgiler Dergisi*, 6, 390-408. <https://doi.org/10.21733/ibad.666785>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1: <https://uzayla.com/magara-resimlerinin-kisa-tarihi/> adresinden 17 Temmuz 2023 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 2: <https://www.catalhoyuk.com/tr/content/bati-hoyuk> 17 Temmuz 2023 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 3: Ebru Sanatı Eğitmeni Firdevs Metin'in onayıyla kendi arşivinden alınmıştır.
- Görsel 4: https://tr.wikipedia.org/wiki/Mısır_Piramitleri#/media/Dosya:All_Gizah_Pyramids.jpg 17 Temmuz 2023 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 5: <http://www.turktarim.gov.tr/Haber/623/suya-naksedilen-sanat> 18 Temmuz 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 6: <https://www.cekulvakfi.org.tr/makale/dunden-bugune-istanbulun-tarihi-suyollari#> 18 Temmuz 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 7: <https://tr.pinterest.com/pin/416231190578223728/> 18 Temmuz 2023 tarihinde alınmıştır.

Bölüm 6

Ontolojik Açıdan Soyut Sanat¹

Ömer BOZOLUK²

Serpil AKDAĞLI³

1 Bu bölüm Doç. Serpil AKDAĞLI danışmanlığında Ömer BOZOLUK'un yazdığı "Ontolojik Açıdan Soyut Sanatın Gelişimi" başlıklı tezden üretilmiştir

2 Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
ORCID: 0000-0003-1617-6302

3 Doç. Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
ORCID: 0000-0003-1617-6302

Özet

Sanat, tarih boyunca oluştuğu dönemin izlerini taşımış, gelişimini bu bağlamda sürdürmüştür. Her sanat eseri gibi her sanatsal anlayış da içinde yeni bir varlık niteliği taşır. Bu durum sanatın varlık felsefesiyle olan ilişkisini güçlendirmiş ve onu ontolojik bir problem olarak ele almayı mümkün kılmıştır. On dokuzuncu yüzyılın çalkantılı süreci, modern sanat anlayışının aykırı karakterini ve modern sanatın en aşırı akımı olan Soyut Sanatı oluşturmuştur.

Soyut Sanat'ın, geleneksel formların dışına çıkarak resim anlayışına radikal değişim getirmesi, bu akımın anlaşılması zor ve anlamsız görülmesine neden olmuştur. Fakat Soyut Sanat'ın getirdiği bu değişim, onu ontolojik açıdan zenginleştirmiş ve felsefi desteği onun görünüş olarak da anlam bulmasını sağlamıştır. Ontolojik açıdan Soyut Sanat'ın araştırılması, sanat eserlerine yeni bir bakış açısı getirmiştir.

Bu araştırmada Soyut Sanat'ın tarihsel süreci incelenmiş, varlık felsefesiyle ilişkilendirilip modern dönemin dinamikleri üzerinde durulmuştur. Estetik algısının zamanla değişimiyle, zamandan bağımsız olan sanat eserinin hakikati üzerinde fenomenolojik inceleme yapılmıştır. Modern dönemin değişken dinamikleri üzerinde Soyut Sanat'ın, felsefi fikirler ışığındaki yolculuğunu anlamak, günümüz sanatının fikirlerini anlamının da yolunu açmak adına önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Estetik, Fenomenoloji, Hakikat, Ontoloji, Soyut Sanat

Abstract

Art has carried the traces of the period in which it was formed throughout history and continued its development in this context. Like every work of art, every artistic sense carries the quality of a new entity within it. This situation strengthened the relationship between art and ontology, thus allow treating art as an ontological problem. The turbulent process of the nineteenth century created the contradictory character of modern art and allowed the formation of abstract art, the most extreme movement of modern art.

Abstract Art's radical change in the understanding of painting by going beyond traditional forms caused this movement to be seen as difficult and meaningless. However, this change brought about by Abstract Art enriched it ontologically and its philosophical support enabled it to find meaning in appearance. The research of Abstract Art from an ontological point of view has brought a new perspective to works of art.

In this research, the historical process of Abstract Art was examined, it was associated with the philosophy of being and the dynamics of the modern period

were emphasized. With the change of aesthetic perception over time, a phenomenological study has been made on the truth of the work of art, which is independent of time. Understanding the journey of Abstract Art in the light of philosophical ideas on the changing dynamics of the modern period is important in terms of paving the way for understanding the ideas of today's art.

Keywords: Aesthetics, Phenomenology, Reality, Ontology, Abstract Art

Giriş

Sanat, tarihin büyük çoğunluğunda kendini mimesis anlayışın sınırlarında var etmiştir. Mimesis anlayışın temsil ve taklit yöntemleri, sanatın varoluş niteliği olan idealizm temelli karakterini zedelemiş, dolayısıyla sanatçıları ve izleyicileri soyutun dışında gelişen sanat anlayışında sınırlandırmıştır. Bu sınırlandırma modern dönemin sanat anlayışını ve özellikle Soyut Sanat anlayışının kavranmasını zorlaştırmaktadır. Antik dönemden günümüze kadar sanatın anlamına ve önemine hizmet eden felsefe, Modernizm anlayışı içinde Soyut Sanat bilincinin kavranmasında kritik rol oynamıştır. Soyut Sanat'ı anlamak; dönemin tarihsel ve felsefi gelişmelerinden haberdar olarak, geleneksel sanattan modern sanata geçişin kritikleri üzerinde bir çözümleme ile olanaklı olmuştur.

Modern kelimesi sözlük anlamıyla "*düşüncedeki açıklık, özgürlük otoritelerden bağımsızlık ve en yeni ve en son dile getirilmiş düşünceler üzerine bilgi anlamında sıfat*" (Cevzici, 1999: 598) olarak açıklanabilir. Ayrıca "*geleneğe göre modernin dinamiğinde birbiriyle bağlantılı üç moment ayırt edilir: modernleşme, modernlik ve modernizm*" (Harrison & Wood, 2016: 152). Modernleşme, geleneksel olanın, artık eskimiş olanın yenileşmesi ve bu süreçte insanlığın tarihe ayak uydurması olarak yorumlanabilir. Tarihe ayak uydurma, insana özgü bir davranış olarak modernlik düşüncesinin toplumlarda hissedilmesiyle modernleşme süreci oluşabilir. Bu durum tarihsel pencereden bakıldığında o dönemin Modernizm hareketi içinde olduğu söylenebilir.

Modernizm, batı tarihi çerçevesinde bakıldığında Rönesans'tan yirminci yüzyıl ortalarına kadar olan süreci kapsar. Aydınlanma görüşü ile bilim, felsefe, sanat, siyaset gibi toplumsal yaşam dinamiklerinin hızla gelişim göstermesi geleneksel olanın değişimini tetiklemiştir. Dini otoritenin zayıflaması, bilimsel gelişmelerin fikirler üzerine etkisi ve en önemlisi insanların bu süreçte gün geçtikçe özgürleşir vaziyette ilerlemesi modern olana bağlılığı arttırmıştır. Bilimsel gelişmeler, devletlerin hammadde kazanç sistemine hız kazandırmıştır ve bu hızla büyüme güçlenmeyi beraberinde getirerek aristokrasi ile feodal kesim arasındaki makası açmıştır. Endüstri devrimi ile modern dünyanın altında

ezilen feodal halk, Avrupa'daki kentlerde oluşan nüfus artışı sonucu kötü yaşam koşullarıyla siyasi hareketliliğin sebeplerini oluşturmuşlardır. Feodal kesim, yoksulluk ve işçilerin sendikalaşmasıyla birlikte bu süreçte gelişen felsefi ve siyasi gelişmeler sebebiyle haklarını aramıştır. Bu arayış siyasi kargaşayı da beraberinde getirmiştir.

Hümanist düşünceyle şekillenmeye başlayan toplumlar, aydınlanma çağının ve modernleşme vaatlerinin tersine bir yapılanmayla karşılaştıkları için kurulu düzene karşı ayaklanarak devrimleri meydana getirmişlerdir. Devrimlerin başarısı Avrupa'da köklü değişimler yaratmıştır. Köklü değişimlerin dikkat çeken alanı, sanat ve edebiyat üzerinde olmuştur. Rönesans'tan on dokuzuncu yüzyıla kadar sanat farklı görüşler ve üsluplarla kendini yenilemiş olsa da modern sanat akımları kadar radikal değişim sergilememiştir.

Sanat bulunduğu dönemin etkilerini tarih boyunca üzerinde göstermiştir ve Modernizm'in en önemli değişimlerinden biri sanat üzerinde olmuştur. Devrimler sonucu sanatın ideolojik boyutu önem kazanmıştır. On dokuzuncu yüzyıl başlarında sanat sosyalist bir siyasi amaç edinerek, geleneksel niteliklerinden uzaklaşıp gerçekçilik akımıyla içerik bakımından başkaldırı göstermiştir. Sanatın burjuva toplumuna ve üst sınıfa hitabı reddedilerek geleneksel sanat anlayışı yerine yeni bir sanat yapılanması yaşanmıştır.

1. Geleneksel Sanattan Kopuş ve Modernizm

On yedinci yüzyılda Avrupa merkezli ortaya çıkan Aydınlanma Çağı, Avrupa ve Batı dünyası üzerinde büyük etkileri olan bir harekettir. Din baskısını üzerinde hafifleten Avrupa, kısa süre içinde bilim, sanat ve felsefeye yönelik reformlarıyla kalkınma yaşamıştır. Bilimin yol açtığı en önemli gelişmelerden biri Sanayi Devrimi olmuştur. Sanayi Devrimi, on sekizinci yüzyıl ortalarında İngiltere başta olmak üzere birçok Avrupa ülkesinin makineleşmesine ve ekonomik bir parlama yaşamasına neden olmuştur.

Sanayi Devrimi'nin sosyal boyutu her ne kadar refah seviyesinin artmasına sebep olsa da makineleşmeyle birlikte hammaddeye yönelik daha fazla iş gücü isteği toplumsal ayrımı ve eşitsizliği büyütüştür. Toplumsal gelişmeleri de beraberinde getirerek, toplumun çoğunluğunu oluşturan işçi sınıfının bilinçlenmesiyle sosyal eşitsizlikler artarak gündeme gelmeye başlamıştır. Zor koşullarda çalışan işçi kesim kendi haklarını arayarak, Sanayi Devrimi'yle yükselen kapitalist düzene karşı bir tavır oluşturmuşlardır. Toplumun hızla kırsal kesimden kente göçü, düşünmeyle de doğru orantılı olarak halkın sorgulamasına ve söz sahibi birey olarak hissetmesine neden olmuştur. Böylece yeni düzene adapte olması dolayısıyla geleneksel tavrı arka plana atması gerekmiştir. Kentin doğadan kopuk, beton ve fabrikalarla sarılı karamsar

havasıyla insan; makineleşmiş bir dünya üzerinde kendini de makinenin bir parçası olarak hissetmiş, doğadan ve özellikle kendi içindeki doğasından koparak yabancılaşmaya başlamıştır. Hızla artan nüfusa ve kent kalabalığına rağmen insanın yabancılık hissi yalnızlaşmasına ve dolayısıyla içine kapanık bir düşünce sergilemesine yol açmıştır. On dokuzuncu yüzyılın ortalarında 1848 Devrimleri, Avrupa içinde büyük karmaşa ve siyasi hareketlilik yaşatarak sanatçılar üzerinde önemli bir etki bırakmıştır. Devrim ayaklanmaları sonucunda toplumsal ayırım daha fazla açılarak hem insan üzerinde hem de devletlerin siyasi rejim düzeninde değişimleri tetiklemiştir.

Sanat, bu karmaşık Avrupa coğrafyasında bulunduğu dönemin özelliklerini taşıyarak kendini belirtse de gelenekten tam anlamıyla kopamamış ve radikal bir değişim sergileyememiştir. Aydınlanma düşüncesinin problemleri ve oluşturduğu hayal kırıklığı sanat alanında Romantizm akımı ile ortaya çıkmıştır. Romantikler akılcılıktan ve evrensellikten uzaklaşarak duygular ve bireysellik üzerine yoğunlaşmışlardır. Kısa süre sonra sanatın siyasi boyutunun başlangıcı olabilecek Realizm ortaya çıkmıştır. Modernizm öncüsü bir akım sayılabilecek Realizm, sosyalist düşünceye yakın bir sanatsal yaklaşımla; geleneksel sanatın üst sınıfa hitap etmesi, Avrupa reformları sonucunda burjuvaya ait bir kavram olarak şekillenmesine başkaldırarak işçilerin, altı sınıfın, sıradan günlük görüntülerin de sanatın konusu olabileceği ve sanatın içinde olabileceğinin üzerine giderek toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla ele almıştır. Erden'e (2016: 20-21) göre; geleneksel sanatın başat aktörlerinden olan güzellik kavramı, yerini gerçekliğe bıraktı. Bu gerçeklik, güzelin yanında çirkinliği de içeriyordu. İdealizasyon reddedildi. Sanatçının ereği haz verici eserler yaratmak değil, somut gerçekleri yansıtan eserler ortaya koymaktı. Devrimin başarısız olması Fransız sanatındaki romantizmi ve ütopyacılığı ortadan kaldırmış, Modernizm'in gelişmesi için müsait bir ortam yaratmıştı.

Birbiri ardına tepki olarak ve kimi zaman olanı geliştirme amacıyla ortaya çıkan sanat akımları modern dönemde de devam etmesine rağmen İzlenimcilik'le birlikte eski akımlardan farklı bir nitelikte kendini göstermiştir. Sanatın sadece biçimsel farklılıkla yeni bir akım yaratmasından ziyade alışılmış sanat dinamiklerine karşı çıkarak yeni bir sanat anlayışı ortaya koyması, sanat tarihini bölerek dönemlerin sınıflandırılmasına yol açmıştır. Böylece "Modernizm" sanat üzerinde bir sıfat olarak kendinden önceki sanatı geleneksel kılmıştır. Modern dönemde birbiri ardına çıkan her akım geleneksel sanatların özelliklerinden uzaklaşmıştır. Yabancılaşma ve içe dönüklük sanatçıların duygularının ön plana atılmasına sebep olmuştur. Sanatçılar için doğa eskisi gibi görünmemektedir ve buna sebep olan yeni düzenin getirdiği anlayıştır. Eski doğa anlayışı endüstrinin sonuçlarına bulanmıştır ve sanatçılar için doğa, artık

özlem barındıran yeni bir olgu olarak işlenmiştir. Önemli olan insandır ve duygulardır. Sanat bu duyguların en saf biçimiyle ifade edilmesi üzerine şekillenmeye başlamıştır. Modernizm, sanattaki geleneksel ilkelerin niteliklerini değiştirerek yeni bir estetik anlayış, bu estetik anlayışı kavrayabilmek için; taklitten kaçış, temsil öğelerinde öze yaklaşım ve yeni bir sanat gerçekliği boyutu getirmiştir.

Sanat nedir ve sanatın görevi nedir soruları için önemli olan güzellik, beğeni, hoş, faydacı gibi kavramlar estetiğin içinde yer almıştır. Fakat estetik genel bir güzellik kavramıyla ilgilenir. İlk çağ filozoflarından Platon'a göre güzellik ideadır ve insanın yaşam amacı bu güzel ideasına ulaşmaktır. Platon, doğadaki güzeli görelî güzellik olarak tanımlamıştır. İnsan bu metafiziksel güzelliğe ulaşmak için doğadaki güzelliklerden faydalanır. Aristoteles ise güzelliği matematikle bağdaştırmıştır. Güzel olan düzendir. Bu düzeni sağlayan oran orantı ve biçimler görünenin güzel olarak nitelenmesini belirler. Bu iki temel görüş estetiğin ve sanatın içinde devamlılığını sürdürmüş, Modernizm'de üstünde durulan fikirler olmuştur.

Ortaçağ estetik düşüncesinde ise din önemli rol oynamıştır. Hristiyanlığın yayılmasıyla estetik, Platon anlayışına yakın olarak metafizik boyutunda yer almıştır. Estetiğin önemli bir unsuru olan güzellik bu anlayışa göre maddî dünyanın bir yanılmasıdır. Önemli olan öldükten sonraki dünya varlığıdır. Dolayısıyla Ortaçağ'da estetik, güzelliğin yanıltıcı ve zararlı etkilerinden ziyade iyi ve faydacı olma özelliğiyle dikkat çekmektedir. Ortaçağ'da sanat, ahlaki sınırlandırmalarla birlikte dine hizmet eder bir nitelikte görülür. Bu sınırlandırmanın dışında kalan, dönemin güzellik anlayışını öne çıkararak hazza yola açan sanatsal yaratımlar zararlı ve estetik dışı görülmüştür. Rönesans'la birlikte Ortaçağ'ın metafiziksel estetik anlayışı ve sanatın faydacı niteliğinden kopuş yaşanmıştır. Dini otoritenin zayıflaması birçok alanda olduğu gibi felsefe alanında da büyük değişimlere yol açmıştır.

Felsefedeki değişimin önemli sebepleri hümanist düşüncenin, akılcılığın, bireyselliğin ön plana çıkmasıdır. Bireyin özgürleşmesi; estetiği, bilimin nesnel ve kurala dayalı ilkelerinden kurtulup özgür bir estetik niteliğiyle öznel ve hayal gücüne dayalı, içsel, ortak bir yargıya zorunlu kılınmayan konuma getirmiştir. Modern estetik düşüncesine yön veren Kant, estetik kavramını geleneksel kurallarından kurtarmıştır. Kant'a göre estetik öznel bir durumdur ve akılla değil duyumla algılanır. Bir estetik deneyimin, akılla açıklanabilecek nesnel bir temele dayandırılması yanlış bir çözümlerdir. Çünkü estetik çözümlemesindeki güzellik kavramı, öznel bir durumdur. Güzel olanı güzel yapan öznedir ve genel güzelliği sağlayan bir sebep yoktur. Kant, estetik çözümlemesinde önemli bir kavram olarak yüce kavramını da kullanmıştır.

Kant'a göre yüce, güzelliğin ötesinde büyüklükte olan, insanda ezilmişlik duygusu yaratan sonsuzluk olgusuyla bağdaştırılan bir kavramdır. Bir sanat eseri veya doğal bir durum karşısında hayranlık duyup, durumdan ürperti ve kendini aciz hissetme duyumları yücelikle çözümlenen estetik duyumdur (Tunalı, 2020).

Modern estetiğin önemli düşünürlerinden Benedetto Croce (1866-1952), estetiği sezgi kavramıyla ilişkilendirmiştir. Bireysel ifadenin ve gündelik gerçekliğin öne çıktığı modern sanat estetik anlayış sürecinde, Croce'nin sezgisellik kavramı önemli bir yere sahiptir. Sezgi genel felsefi anlamıyla akıl ve mantık yürütmeden dolaysız kavrama, içgüdüsel olarak algılama yetisidir. Croce'ye göre estetik yaratım dört aşamada çözümlenir. Bunlar sırasıyla izlenim, ifade, haz ve estetik fenomendir. Estetik yaratımın temeli ifade aşamasında ortaya konulur. İfade, sezgi yoluyla çıkar ve sezgi, izlenimlerin ifade bulmasında önemli bir noktadır (Tunalı, 2019).

Croce'nin estetik anlayışına göre bu aşamalardan en önemlisi sezgi kavramıdır. Croce sezgiyi gündelik yaşam düzlemine indirgeyerek, geleneksel sanat anlayışının yüksek makamını ve gösterişli niteliğini gerçeklikle buluşturup dönemin sanat anlayışına ve burjuva sanatına ciddi eleştiriler getirmiştir. Çünkü Croce için estetik bir lüks etkinlik olmayıp, kökü gündelik hayat sezgileri içine girmiş bulunan temel bir etkinliktir. Bu sezgi bilgisi etkinliği, zihni bilgi kadar, hatta ondan daha temelli ve ondan daha önce gelen bir bilgi etkinliğidir. Biliyoruz ki, "sezgiler olmadan hiçbir kavram mümkün değildir." Bu bakımdan sezgi bilgisi, bütün teorik etkinlik, yani bilgi etkinliği için en temel bir bilgi biçimini gösterir (Tunalı, 2019: 39).

2. Soyut Sanat ile Varoluşçu Felsefe İlişkisi

Varoluşçu felsefe, izleri Sokrates'e kadar uzanan fakat on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında adını fazlasıyla duyuran felsefi bir akımdır. Gelenekten kopuşun felsefi temsili olan Varoluşçuluk, yirminci yüzyıldaki radikal kırılmalar ve toplumsal yabancılaşmanın getirdiği düşünce biçimidir. Ritter'e göre varoluşçuluk, "köklerinden kopmuş (...), temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş (...), toplumda yabancılaşmış (...), mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren bir felsefedir. Özellikle savaş ve bunalım ertesi yılları bu çıkışın keskinleştiği, göze battığı dönemlerdir (Sartre, 2019: 10). Varoluşçuluk'un kurucusu olarak anılan Kierkegaard, toplumsal sistemin parçası olan insana karşı eleştiride bulunarak bireyselliği ve özneliği vurgular. Varoluşun anlamı bireyin kendine özgüdür. İnsan yaşamını bütünsel bir sisteme götürmeye çalışmak onun gerçekliğini bozmak anlamı taşır (Timuçin, 2009). Kierkegaard, insan temelli varoluşu tanrıya teslimiyet savıyla açıklar.

Varoluşsal bunalıyı ve yabancılaşmanın getirdiği kaygıyı Kierkegaard tanrıya yönelerek çözmüştür. Sartre ise bu bunalı ve kaygı sebebini, bireyi varoluşundan uzaklaştıran bir tanrı izlenimi ile gösterir.

Modernizm'in sanat bağlamında dikkate değer özellikleri, Varoluşçuluk'un özellikleriyle ilişkilidir. Varoluşçuluk'un temsilcileri gibi modern sanatçılar da endüstrinin, yabancılaşmanın etkilerinden ve geleneksel değerlerin anlamının yitmesinden dolayı yeni bir tavır sergilemişlerdir. Sanat, kilisenin, kralların, burjuvanın hâkimiyetindeki sınırlarından kurtulmuş, sanatçının bireysel tavrıyla özgürleşmiştir. Bu özgürlük, varoluşçuluktaki sorumluluk ve kaygı durumunu, sanatçının avangart olma sorumluluğunda yerini bulmuştur.

Sanatçı, kendini yargılayanlardan kurtulup, beğenilme, kabul görme kaygısından sıyrıldığında özgürleşmeye başlamıştır. Sartre'in varoluşçuluğunda tanrıya tutunmaktan kurtulanların düştüğü hiçlik duygusu, içinde yoğun özgürlük duygusu barındırır. Sanatçı da aynı şekilde özgürlüğün eşsiz deneyimini yaşarken üstlendiği avangart sorumluluğunu kaygı ve bunalıyla üzerinde taşır. Bu bunalıdan yaratma edimiyle çıkar.

Modern sanat, önemli kırılma noktasını İzlenimcilik'le göstermiş olsa da İzlenimcilik'in bireyci tavrı haricinde çoğu özelliğine zıt tavır sergileyen Soyut Sanat'ın fikir ve biçimsel öncüsü Kübizm olarak ele alınabilir. Kübizm, resim sanatı içerisinde biçimsel devrimi gerçekleştirmiş ve Modernizm'in öne çıkan akımı olarak avangart niteliği taşımıştır. Kübizm'in biçimsel yeniliği sanatta temsil kavramının yeniden yorumlanmasına yol açmıştır. Kübizm tam anlamıyla soyut kompozisyon ifadesi gösterememiş fakat nesnenin anlamına yönelik düşünsel tutumundan dolayı saf soyutlamaya yönelik köprü görevi görmüştür. Her ne kadar Soyut Sanat'ın temellerinin atıldığı bir akım olarak nitelendirilse de Kübizm'in öncüsü Picasso (2016: 545); "Soyut Sanat diye bir şey yoktur. Hep bir şeylerle başlamak gerekir. Daha sonra bütün gerçeklik izlerini ortadan kaldırabilirsiniz. O zaman bir tehlike yoktur zaten, çünkü nesnenin fikri silinmez bir leke bırakmıştır" diyerek Kübizm'in Soyut Sanat'a evrilen bir akım olmadığını, Kübizm'den sadece başka bir Kübizm ortaya çıkacağını vurgulamıştır. Radikal değişikliklerin gösterildiği Kübizm fikir ayrılıkları sebebiyle hem biçim olarak hem de kuramsal açıdan iki farklı başlıkta şekillenmiştir. Analitik Kübizm ve Sentetik Kübizm olarak ikiye ayrılan akım, soyutlayıcı sanat ve Soyut Sanat'ın öncü fikirleri olarak ele alınabilir.

Kübizm'in Analitik döneminde, konu bakımından kendinden önceki modern sanat akımlarının temaları kullanılmıştır. Çoğunlukla gündelik yaşam ve ona dair nesnelere ele almışlardır. Analitik Kübizm'de amaç, plastik etkinin biçimsel farklılığı vurgulanırken nesnelere fiziksel anlamının yitmemesidir. Odak

noktası biçim üzerine olduğu için resmin renk faktörünü geri planda bırakarak monokrom sayılabilecek düzenleme kullanılmıştır (Görsel 1).



Görsel 1: Pablo Picasso, Girl With Mandolin,
100,3 x 73,6 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1910

Kübizm'in, analitik döneminin aksine doğa nesnelere bağımsız yola çıkarak Soyut Sanat'tan doğaya ulaşılan dönemi Sentetik Kübizm olarak adlandırılır. Sentetik Kübizm, 1912 yılında Kübizm'in öncüleri Picasso ve Braque'in resimde boya dışında endüstriyel materyaller kullanımı ile başlamıştır. Kübizm, sentetik boyutuyla resmin dünyevi temsilini büyük ölçüde kırmış, nesnelere görünen biçimlerini değil, düşünsel boyutunu biçimlendirmeye çalışarak sanat gerçekliğinde yeni bir fikir olarak varlığını göstermiştir. Ortaya çıkardığı ontolojik problemler Soyut Sanat'ın varlık problemlerine konu olmuş, Modernizm'in, doğadan bağımsız sanat olarak fikir temellerini atmıştır.

Modern sanat akımlarının, radikal değişiklikler içerisinde soyutlaşarak ilerleyen yolculuğunda sanat, Kübizm ile kendi gerçekliğini ortaya koymuştur. Yıkılan temellerin yerini, Soyut Sanat'ın önemli isimlerinin yer aldığı Hollandalı Stijl grubunun, modern sanat bağlamında kuramsal dinamikleri de doldurmuştur. Stijl sanat anlayışı, De Stijl adlı derginin çevresinde oluşur ve yeni bir sanat görüşünü ve estetiği beraberinde getirir. Bu sanat görüşü ve estetik, her şeyden önce yeni bir biçim anlayışına dayanır (Tunalı, 2020: 287).

Yeni Plastik akımının öncüsü Mondrian'ın ağaç denemeleri (Görsel 2) natüralist sanattan Kübizm etkilerinin hissedildiği resme geçişin bir örneğidir.

Yeni Plastik akımı, Kübizm çözümlerinden geometrik soyutlamaya ve başlangıç noktası olan ağaç nesnesinden kopması ile nesneden yola çıkılan veya nesneye varılan Kübizm esaslarından ayrılır. Mondrian'ın nesneden bağımsız, saf soyut ifadenin oluşturduğu düzen ve denge kavramlarını resmin niteliğine yerleştirdiği yolculuk, "doğadan bağımsız sanat" için önemli bir örnektir.



Görsel 2: Piet Mondrian, Avond (Evening): The Red Tree
70 x 99 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1908-1910

Yeni Plastik ve De Stijl grubu, Kübizm'den etkilenmiş fakat salt soyut dil içerisinde kalmasından dolayı, Soyut Sanat'ın kuramsal dinamiklerinin kurulması bakımından önemli olmuştur. Geleneksel bakış açısıyla doğadan bağımsız sanat anlayışının estetik değerinin olmadığı görüşü, estetik anlayışa yeni bir boyut getirerek sanatın, duyuşal olandan düşünsel olana evrilmesini sağlamıştır. Tüm bu süreç, sanatın ontolojik açıdan değerlendirilmesi ve sanatın soyut formda varlık niteliklerinin geleneksel olandan farklı olması bakımından sanata yeni bir varlık anlayışı getirmiştir. Mondrian'ın teosofi inancıyla bağlantılı ilerleyen evrensel dil arayışı sanatı, felsefi açıdan fenomenolojik tavrıyla irdelendiği yolculuğa sokmuştur. Bu yolculuk içerisinde sanatın dikkate değer özellikleri, Soyut Sanat'ın tinsellik ve saflık kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir.

Modern sanatın değişim üzerine gösterdiği eğilimi ve destekçileri, sanatın gücünün fark edilmesine yol açmıştır. Sanatta oluşan değişim toplumu etkilemiştir ve toplum etkisini sosyal yaşantıyla ideolojik yatkınlığına karşı tavrını belli etmiştir. Sanatın görevinden, çoğu zaman uzak olan bu gücü keşfeden Fütüristler, sanatta devrim yaratarak siyasi değişimi hedeflemişlerdir. Fütüristlerin amacı, modern sanatın gelenek karşıtı duruşuna paralel olarak gelişmiş olup, geleneksel sanat formlarını yıkıp yerine çağın getirdiği olanakları kullanarak yeni bir sanat anlamı ortaya çıkarmak olmuştur. Bu anlamın temel

hedefi, yeni bir dünya düzeni inşa etmek içindir. Ontolojik anlamda Fütürizm, Henri Bergson (1859-1941)'un “elan vital” kavramıyla örtüşür. Bergson'un 'elan vital' kavramı ve gerçekliğin her an oluşum halinde olduğu yönündeki düşünceleri, elle tutulamaz dinamik anı resmetmek peşindeki Fütüristleri cezbetmiş, sanatsal arayışlarına adeta tercüman olmuştur (Antmen, 2017: 67).

Fütüristlerin sanatsal odağı, modern dünyanın endüstri yoğunluğunda teknolojinin nimetlerini kullanarak estetiği yakalamaktır. Bu açıdan, sanayi ve makineleşmeyi eleştiren, yabancılaşmadan, ideolojik kargaşadan bunalan savaş karşıtı modern sanatçılardan ayrılır. Biçimsel olarak Kübizm'den etkilenen Fütürizm, soyut formların ve dinamik görsel etkinin gelişmesinde önemli bir rol oynayarak siyasi bağlamda da Konstrüktivizm akımının ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur.

Konstrüktivizm, Rusya'da ortaya çıkan, Fütürizm gibi endüstriden ve teknolojik gelişmelerden etkilenen Soyut Sanat'ın bir türüdür. Yapılandırmacılık olarak adlandırılan bu akım, Rus devriminin etkisiyle Fütüristler gibi yeni bir düzen inşası için sanatın yeni temellerde yapılanması fikriyle yola çıkmıştır. Endüstriyel malzemeleri ve nesnelere geometrik soyut formlar ile ifade ederek izleyiciyi, mekân ve yapının estetik gerçekliğinin içine alır. Konstrüktivist resim sanatı, Kübizm'in mirası olan kolaj tekniği ve geometrik biçimleri kullanarak yeni modern dünya için yeni bir sanat dili geliştirmiştir.

Konstrüktivizm'i diğer modern sanat akımlarından ayıran başlıca sebepler, kuramsal altyapısında saf estetik duygu olmayışı, sanatçının iç dünyasını ifade etme amacı yerine dış dünyayı değiştirmek için siyasi bir amaç edinmesi ve sanatın sanat için değil toplum için olduğu görüşünde açıklanabilir. Konstrüktivizm, entelektüel-maddi üretim, karşılıklı çalışan ilişkiler ve bilim ve tekniğe dayanan bir üretim koyar, doğası gereği dinden ve felsefeden ayrılamayan ve kendisini soyut, spekülasyonun etkinliğinin kapalı çemberinden çıkarmaya yeteneği olmayan sanatın yerini alır (Gan, 2016: 378).



Görsel 3: Vladimir Tatlin, Monument III International, Maket Fotoğrafı, 1920

Konstrüktivistlerin, Fütürist geleneğin uzantısı olarak modern çağın ilerici, dinamik düşünceleri, sanat eserlerine somut olarak yansımıştır. Akımın öncü çalışması üçüncü enternasyonal anıtı (Görsel 3), Vladimir Tatlin (1885-1953) tarafından tasarlanan fakat inşa edilemeyen bir yapı projesidir. Eserin, cam, çelik, demir gibi malzemelerle tasarlanması modern dünyanın sanayileşmesine atfedilebilir. Anıtın hedeflediği fikir, sanat dünyasında bir değişim gerçekleştirmekten çok toplumsal hayata getireceği yeni bakış açısıyla, toplum algısındaki sanat düşüncesinin değişimini tetikleyerek dolaylı yoldan sanatta devrim yaratmaktır.

Oluşumun tüm bu dinamikleri ontolojik açıdan değerlendirilince Konstrüktivizm, siyasi bir varoluş olarak nitelendirilebilir. Politik bir amaçla ortaya çıkarılan eserler Sovyetler Birliği'nin bir propaganda aracı olarak ele alınmış ve ideoloji temelli sanat eserleri ebedi varlığını sürdürememiştir.

Konstrüktivizm ile aynı yıllar arasında Rusya'da ortaya çıkmış diğer Soyut Sanat anlayışı da Süprematizm'dir. Sanatın işlevsel, toplumsal, siyasi, endüstri bağlamında ilişkileriyle ilgilenmeyen bu akımın modern sanat akımlarıyla ortak noktası, geleneksel sanata karşı duruşu ve temsilin reddedildiği tavrı paylaşımlarıdır. Süprematizm'in, fenomenolojik tavırla da örtüşen sanatsal diliyle, eserdeki görüntünün minime indirgenerek anlamın özüne yaklaştırmaya, saflığa ulaştırmaya yönelik çabası vardır. Sanat, sanat içindir anlayışı çerçevesinde Konstrüktivizm'in siyasi ayağından uzak olan Süprematizm, sanatın nitelik olarak da saflaştırılması, sanat dışı amaçlarla istismar edilmemesi için kritik bir akımdır. Süprematizm'in başlıca amacı saf

sanatsal ifade oluşturarak, bu ifadeyi engelleyen içerikleri dışlamak ve içeriksiz sanat anlayışı getirmektir. Ama bu, genelde sanatın içeriksiz olduğu anlamına gelmez. Yeni sanat, 'sanatın içeriği sanatın kendisidir' ilkesini savunur (Tunalı, 2020: 298). Akımın yaratıcısı Kazimir Malevich (1879-1935), Süprematizm terimini 1915 yılında kaleme aldığı *Kübizm ve Fütürizm'den Süprematizm'e: Resimde Yeni Gerçeklik* adlı kitabında kullandı (Erden, 2016: 211). Maleviç, dönemin diğer radikal sanatçıları gibi, nesnel olmayan unsurların figüratif resimlerden daha anlamlı olduğuna inanıyordu. İzleyicilerin yüzeysel görüntülerin ötesindeki fikirler üzerine kafa yormasını teşvik etmeyi amaçlayan Maleviç, yaklaşımının resim sanatında saf duygunun ya da algının üstünlüğüne yol açacağını yazmıştı (Hodge, 2022: 27).

Maleviç, Süprematizm'in adını duyurduğu "0.10 Son Fütürist Sergi" de yayınladığı "Sanatta Kübizm'den Süprematizm'e, Resimde Yeni Gerçekliğe, Mutlak Yaratıma" başlığındaki kitapçıkla, Soyut Sanat'ın dinamikleri üzerine kuramsal fikirlerde bulunmuştur. Maleviç, sanatta dünyevi temsilin; sanatın ve sanatçının amacı olmadığına değinir. Sanatçının amacı, yeteneği gereği kopyalamak değil "yaratıcı" olmaktır. Sanatçı ancak resmindeki biçimler doğayla ortak bir yan taşıyorsa yaratıcı olabilir (Maleviç, 2016: 201). Maleviç bu görüşle geleneksel resim sanatını sert eleştirerek, resimden doğaya ait bütün unsurların çıkartılmasının, sanatın saflaştırılması için temel öğelerin yarattığı estetik hissiyatın yeterli olduğunu düşünür. Resimde renk ve doku kendi içinde amaçtır. Resmin özüdürler, ama bu öz konu tarafından yok edilmiştir (Maleviç, 2016: 202).



Görsel 4: Kazimir Malevich, Black Square, 106 x 106 cm, Tuval Üzerine Tempera, 1915

Maleviç, 1915 yılında yaptığı eserinde (Görsel 4), beyaz zemin üzerine siyah bir kare oluşturarak, dönemin sanat anlayışında oldukça dikkat ve tepki çeken bir davranış sergilemiştir. Maleviç'in bu eserinin kuramsal altyapısı, Süprematizm'in felsefi temellerini oluşturur. Maleviç (2013: 10); İçinde yaşamış ve çalışmış olduğum 'istenç ve idea dünyasını', inanmış olduğum gerçekliği terketmem söylendiğinde korkuya benzer bir tür sıkıntı hissettim. Fakat özgürleştiren nesnesizliğin müthiş mutluluğu beni, yalnızca hislerin gerçek olduğu 'çöle' yönlendirdi ve hisler hayatımın temel içeriği oldu. Sergilediğim 'boş bir kare' değil nesnesizliğin duyumdur" diyerek eleştirmenlerin çöl tabirini Süprematizm'in felsefesi yararına kullanarak, sanatın saf haline ulaşmanın çöle varılarak gerçekleşeceğini savunur. Bu anlayış sanatta temsilin reddi ile dünyevi hiçbir duyum barındırmayarak Platon'un idealar dünyasının sanat yansıması olarak yorumlanabilir.

Süprematistlerin ortak noktası, eserlerindeki ifadeyi dünyevi bir iz bırakmadan geometrik biçimlerin kompozisyonuyla salt modern estetik içinde vermeleridir. Fakat Maleviç'in, sanatın sanat dışı hiçbir ilişkisinin olmadığı zeminde konumlanması gerektiği görüşü onu diğer sanatçılardan ayırır. Geleneksel ve akademik kurallardan sıyrılarak özgürleşen süprematist sanatçı için, eserinde modern estetik anlayış bağlamında ifade ettiği saf duygu, Croce estetik çözümlemesinin ifade kategorisinde değerlendirilebilir. Sanatçı her ne kadar gündelik nesnelere sanatından uzak tutsa da yaşadığı ve deneyimlediği fenomenler dünyasının içinde bulunur. Fenomenlerin gölgeler, mutlak gerçekliğin idealar olduğu bir düzen içinde fenomenleri, sanatında mutlak gerçeği ve saflığı yaratmak için kullanan sanatçı, duyumsanan dünya ardındaki gerçekliği hisseder, sezer ve eserini yaratıcılığını ile oluşturur. Bu yeni yaratım, Soyut Sanat'ın yeni bir gerçekliği olarak var olur. Bu varlık, Platon' un idealar kavramını, sanatta yeni bir gerçekliği ifade eder.

Soyut Sanat, modern sanat dalı olarak temel dinamikleri ortak olan farklı üsluplar şeklinde kendini göstermiştir. Bu üslupların farklılıklarını ortaya koyan felsefi temeller hem Soyut Sanatı zenginleştirmiş hem de gelecek sanatına önemli fikir öncülüğü yapmıştır. Maleviç ile sanatta öz arayışı, duyumsanamayan, hissedilebilir olan Süprematizm ile ifade bulmuştur. Süprematizm bu açıdan metafizik temelli bir sanat akımıdır. Fakat Soyut Sanat'ın yaratıcısı ve metafizik temelli sanatın fikir öncüsü Rus ressam Vasili Kandinsky (1866-1944), sanatta tinselliğe vurgu yaparak Soyut Sanat'ın metafiziksel boyutuyla farklı bir dalına vurgu yapmıştır. Doğaya ait biçimlerden kopmuş sanat anlayışını, Soyut Sanat'ın da kurucusu sayılan Kandinsky getirmiştir. Kandinsky, sanatın tinsel bir etkinlik alanı olduğunu savunur. Sanatın varlık yorumunun metafizik temelli yapılması, onu nesnellikten uzaklaştırarak maddesel yanılığısından yani temsilinden öte saf bir

estetik arayışına sürükler. Saf estetik arayış renk, biçim, doku gibi resmin temel öğeleriyle ilgilidir ve Soyut Sanat bu arayış için uygun bir mevkidedir.

Kandinsky, 1911 yılında Mavi Süvari (Der Blaue Reiter) adında dönemin çok önemli modernist sanatçılarından olduğu bir sanat topluluğu kurmuştur. Grup geleneksel sanata karşı tavır alarak yeni estetik değer anlayışını savunmuş sanatın ruhsal boyutuna yakın durmuştur. Mavi Süvari grubu Birinci Dünya Savaşı sonuçlarıyla dağılmış olsa da Kandinsky'nin fikirleri Soyut Dışavurumculuk'a kadar uzanmıştır.



Görsel 5: Wassily Kandinsky, Arabs I (Cemetery),
71,5 x 98 cm, Karton Üzerine Yağlı Boya, 1909

Kandinsky'nin soyutlamaya yönelmeden bir yıl öncesinde, 1909 yılında yaptığı eserinde (Görsel 5), geometrik biçimlerin yanı sıra daha natürel biçimlerle eserini oluşturduğu görülür. Renklerin dikkat çeken canlılığı ve resim kompozisyonu içinde kullanımı konunun ardında yatan bir anlatım sunmaktadır. Renge karşı olan tutumu onun sanatının temelini oluşturmuş ve Soyut Sanat'ın kuramsal zeminine büyük etkisi olmuştur.

Sanatın kendi gerçekliği ve tinselliği üzerine önemli bir çalışma olan Wilhelm Worringer (1881-1965)'in "Soyutlama ve Özdeşleşim" tezi, Kandinsky'nin eserlerinin ve yirminci yüzyıl Soyut Sanat akımlarının kuramsal temelini oluşturur. Worringer bu tezde, sanat eserinin estetik değeri üzerine araştırma yaparak, modern estetik anlayışı oluşturan dinamikleri çözümlemeye çalışmıştır. Bu dinamiklerden birisi de sanattaki yeni gerçeklik problemidir. Platon'un idealar kuramında olduğu gibi kısaca doğa ideaların taklididir ve doğanın taklidi olarak yapılan sanat eseri, temelde taklidin taklidi olarak öne sürülür. Fakat sanat eseri ne kadar taklit olursa olsun içinde sanat estetiği kavramını barındırır ve Worringer, doğanın estetiği ile sanat estetiğinin karıştırılmaması gerektiğini savunur. Sanatın özü ile ilgili yasaların, doğadaki güzel'in estetiği ile ilgili hiçbir ilkesel bağı yoktur. Bu bağlamda

burada söz konusu olan, örneğin bir manzaranın, içinde güzel görüldüğü koşulları değil, bu manzara tasvirini bir sanat eseri kılan şartları çözümlenektir (Worringer, 2017: 15-16). Doğadaki güzele muhtaç olmayan bir sanat özgürleşerek kendi estetik değerlerini oluşturmuş ve sanat gerçekliğinde olan varlığına dikkat çekmiştir. Kandinsky de soyut resimler oluştururken, sanat gerçekliğinde estetik dil yakalamaya çalışarak temsilden, doğanın güzelliğinden, faydacı sanat anlayışından ve geleneksel sanat kurallarından uzaklaşarak sanatın tinsel gerçekliğine ulaşmıştır. Kandinsky'nin, tüm yazı, kitap ve resimlerinde dile getirmek istediği şey, sanatın objesinin 'duyu yoluyla kavranan gerçeklik' olmadığı, tersine sanatın objesinin duyularla kavranamayan tinsel varlık/tinsellik olduğu düşüncesidir (Tunalı, 2020: 200). Kandinsky'de bu tinsellik soyut resim anlayışında yerini bulmuştur ve geleneksel sanatın duyumsal gerçekliğinin karşısına tinsel bir kavram olan sezgisel gerçekliği koymuştur. Sanattaki bu tinsellik alımlaması resim sanatında renk etkisiyle çözümlenebilir.

Kandinsky, renkler yoluyla sanatta tinsellik üzerine çalışırken rengin yalnız fiziksel niteliği üzerinde durmamıştır. Sinestezi özelliğine sahip bir kişiliği olan Kandinsky, renklerin diğer varlıkların özellikleriyle ortak bir hissiyatı olduğunu savunur. Müzik eğitimi de almış olan Kandinsky, resimde en önemli öge olarak renklerin sesleri üzerine çalışmalar yapmıştır.

Müzik ile resim arasındaki ilişkiyi irdeleyen bir başka sanatçı Paul Klee'dir. Klee, Barok müzik sanatçısı Johann Sebastian Bach (1685-1750)'dan oldukça etkilenerek Bach'ın armonik çözümlmelerini resimlerine uygulayarak sanattaki tinsel ifade için denemelerde bulunmuştur.



Görsel 6: Paul Klee, Ancient Sound. Abstract on Black Background, 38 x 38 cm, Karton Üzerine Yağlı Boya, 1925

Klee'nin çoğu eseri, müzikal bir yapının resimsel karşılığı gibi izlenim verir. (Görsel 6)'da kullanılan renkler ve geometrik şekiller, uyumlu bir melodinin insanda hissettirdiği estetik düzen olarak yorumlanabilir. Klee'nin Kandinsky'den farkı, biçimsel ve simgesel anlatım diline sahip olması ve renklerin cesurca değil daha kontrollü ve düzen odaklı kullanımınıdır. Fakat her iki sanatçı da modern sanatın içselliği üzerine yoğunlaşmış ve tinsellik arayışında yaratıcılıklarını kullanmışlardır. Klee'nin sembol kullanımı temsil etme üzerine kurulu değildir. Klee iç dünyasındaki yaratıcılığı, metafiziksel iç seziyi resimsel olarak ifade ederken semboller yaratır ve bu semboller geleneksel sanatın taklit kuramından ayrılır. Kendisinin de ifade ettiği gibi, Klee zihnini tazeleyen semboller yaratmıştır. Bu, müziksel ifadenin tipik bir yönüdür ve bu yüzden Klee'ye böylesi doğal gelmiştir (Read, 2020: 190). Klee'nin sanatsal yaratımı, çocukların sezgisel dışavurumuna benzetilebilir ve içsellik ile saf estetik ifade kaygısı içinde olduğu söylenebilir.

Sanatta tinsellik ve sanatın metafiziksel boyutu, birçok Soyut Sanat akımını ve sanat dönemini etkilemiştir. Bunlardan birisi de Soyut Dışavurumculuk akımıdır. Ancak siyasi nedenler ve ekonomik kalkınma planlarıyla desteklenen Soyut Dışavurumculuk sanatın merkezini kıta değiştirmesine neden olmuş, yüzyıllardır sanatın merkezi sayılan Paris, yirminci yüzyıl ortalarında şöhretini New York'a kaptırmıştır.

Soyut Dışavurumculuk, birçok modern sanat akımının fikirselliklerini içinde barındıran bir sanat akımıdır. Özellikle Soyut Sanat düşüncesinin geometrik ve amorf biçimsel iki uzantısını içinde barındırır. Soyut Sanat dünyevi gerçekliğin ötesinde, temsili olmayan sanat anlayışını en ileri seviyeye götürmüştür. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt'ın (1913-67) deyişiyle, 'gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı' bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır (Antmen, 2017: 146-147). Soyut Sanat'ın salt biçimsel uzantısından ziyade iki büyük savaş ve olumsuzluklar yaşayan sanatçılar, dışavurumculuğun duygularına ve iç dünyasına odaklanan tavrını da sanatlarında uygulamışlardır. Ayrıca yirminci yüzyılın ilk yarısında yoğunluğunu gösteren Varoluşçuluk akımı, dönemin yarattığı iç sıkıntısı ve umutsuzluğu sanat ve edebiyat yoluyla dışa vurmak için önemli bir felsefi dayanak olmuştur. Dolayısıyla savaş sonrası gelişen Amerikan Soyut Dışavurumculuk'u, sanatçıların içsel dünyası, ruh durumları, Varoluşçuluk felsefesiyle bağlantılı bir süreçte gelişmiştir. Amerikalı sanatçılar, resimleri ile daha iyi bir dünya ve daha iyi bir insan talebi içinde, gerçekliğin temelinde bulunan daha üst bir gerçekliğe, kargaşadan uzak bir sürekliliğe ulaşabilmeyi hedeflemişlerdir (Çelikkan, 2018: 145). Dolayısıyla Soyut

Dışavurumculuk; estetik çerçeveden bakıldığında, Varoluşçuluk felsefesine dayanan kaygı durumuyla savaş sonrası değişen dünya dinamikleri için insancıl bir sanat hareketiyle var olmuştur.

Soyut Dışavurumculuk'un, Jackson Pollock (1912-1956) önderliğinde Aksiyon Resmi ile başladığı söylenebilir. Soyut Dışavurumculuk'un resimsel başlangıç yöntemi olan Aksiyon Resmi, Harold Rosenberg tarafından Jackson Pollock'un 1946 yılından sonraki resimlerinin oluşturulma tarzına verildiği bir yöntemdir. Pollock'un ilk dönem eserlerinde dışavurumcu ve ilkel sanat anlayışının etkileri oldukça yoğun hissedilmesine ek olarak rahatsız edici kompozisyonların olduğu görülür. Karamsar ve depresif bir kişiliğe sahip sanatçının eserlerinde duygularını ve içsel izlenimlerini ilk dönem eserlerinde bile görmek mümkündür. Damlatma tekniğini keşfetmeden önceki arayışlarında soyut resmin ve özellikle Kandinsky'nin etkileri oldukça yoğun görülür.



Görsel 7: Jackson Pollock, Lucifer,
267.9 x 104.1 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1947

Pollock, 1947 yılında yaptığı eserinde (Görsel 7), vücut hareketleriyle, oldukça büyük bir zeminin üzerine boyaları eklemiştir. Resimlerinin, izleyiciler için bir ritüel olmasının sebebi, Pollock'un Uzakdoğu öğretileri ve metafizik ile ilgili olmasıyla beraber, kültürel ritüellerine önem veren Kızılderililerin sanatsal faaliyetlerinden etkilenmesidir. İzleyici için büyük yüzeylere karşı deneyimlediği bu hissiyat, resmin gerçekliğine duyulan yücelik hissidir. Amerikalı ressam Barnett Newman (1905-1970), gelenekten ve hatta Avrupa modernliğinden kopuşu yücelik kavramıyla birlikte şu sözleriyle açıklamıştır: İsa'dan, insandan ya da yaşamdan katedraller yapmak yerine, onu kendimizden, kendi duygularımızdan yapıyoruz. Ürettiğimiz imge apaçık bir vahiy imgesi, gerçek ve somut bir imge, ona tarihin nostaljik gözlüklerini takmadan bakacak herhangi birinin anlayabileceği bir imge (Newman, 2016: 621).

Aksiyon Resmi'yle ilgilenen bir diğer ressam Franz Kline (1910-1962), büyük boyutlu tuvaler üzerine siyah ve beyaz renkleri kullanarak yaptığı resimlerle tanınmıştır. Pollock'un aksine Kline, fırça kullanımıyla aksiyon ressamı olarak adlandırılır. Çünkü (Görsel 8) da olduğu gibi, kullandığı fırçaların büyüklüğü ve geleneksel tarzdan uzak bir üslubu vücut hareketlerinin direkt olarak görsele geçmesini sağlamıştır. Fırça sadece bir aracı konumundadır ve sezgisel ifadeye zarar vermeden resim alanına geçmesini sağlamıştır.



Görsel 8: Franz Kline, Chief,
148.3 x 186.7 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1950

Kline'in, ısrarla ucuz enamel boyalar ve badana fırçaları kullanarak resimler yapması yeni Amerikan sanatının güzel sanatlara ait olmayıp yaşama ait olduğuna dikkat çeker. Aynı şekilde Pollock'un, gerekli düşündüğü dokuyu oluşturabilmek için tuval üzerine kum, çakıl taşları, cam parçaları, raptiye gibi bilindik resim öğelerinden uzak malzemeleri katarak resimler yapması geleneksel sanattan kopmuş yeni sanatın dikkate değer detaylarıdır.

Soyut Dışavurumculuk'un bir başka önemli dinamiği estetik kavramına yönelik duruşudur. Avrupalı modern sanat örneklerinden farklı olarak estetik deneyimi de dışlamıştır. Nesneden kurtulmuş bir Soyut Sanat olarak Soyut Dışavurumculuk, izleyiciye büyük yüzeyler üzerinde resimsel estetiğin ötesinde bir olayı, bir performansın deneyimini aktarır. Soyut Dışavurumculuk'un Aksiyon Resmi tekniğini, diğer Soyut Sanat akımlarından ayıran en büyük farkı budur. İçsel olan metafiziksel ifadenin önüne geçebilecek tüm engelleri kaldırarak, sanat eserinin estetik deneyim niteliğini bile önemsemeyen bir özgürleşme söz konusudur.

Soyut Dışavurumculuk'un diğer bir dalı olan Renk Alanı Resmi, Aksiyon Resmi'nin kuramsal dinamiklerini büyük çoğunlukla paylaşır. En önemli kesişim noktası resmin bir pencereden bakılarak sanat gerçekliğini gösteren değil pencerenin yıkılarak sanat gerçekliği içine sokan bir alan yaratmasıdır. Bu önemli görüş, ilerleyen zamanlarda Aksiyon Resmi'nin Performans Sanatı'na, Renk Alanı Resmi'nin Arazi Sanatı gibi Postmodern sanat anlayışının temelinde gelişen akımlara ön ayak olmuştur.

Renk Alanı Resmi, sanatçının vücut hareketlerine ve resmin uygulanış sürecine dikkat toplayan Aksiyon Resmi'nin aksine durgun, yalın ve duygusal tarafla dikkat çeker. Sanki tüm aksiyonların, adrenalinin ardından gelen yüzleşmenin durgunluğunu yansıtan bu resimler, İkinci Dünya Savaşı sonrası toplumların gerçekler karşısındaki dramatik duruşunu gösterir. Temel özelliği basite indirgenmiş geometrik şekiller ve rengin oluşturduğu duygusal yoğunluktur. Bu duygusal yoğunluk için resim sanatının en etkili aracı renk olmuştur. Resimdeki tüm imaları yok edip resmin gerçekliğine ve yoğunluğuna zarar verecek hiçbir öge bırakılmamıştır.

Amerikalı ressam Mark Rothko (1903-1970), Renk Alanı Resmi'nin öncüsü olarak kabul edilir. 1958 yılında yaptığı eserde (Görsel 9), ilk dikkat çeken dikdörtgenler ve bulanık sınırlardır. Resimle temsil edilebilen dünyevi gerçekliğe karşı insanın duygu derinliğini ifade etmek için uygulanan bu basitleştirme, yanılısamanın ötesindeki asıl gerçekliğe ulaşmayı sağlamıştır. Rothko eserinde yanılısamanın resimden çıkması için perspektifi reddetmiş ve resim yüzeyinin düzlemine, iki boyutlu yüzey gerçekliğine sadık kalarak rengin derin hissiyatına odaklanmayı amaçlamıştır.



Görsel 9: Mark Rothko, Black on Maroon, 266 × 381 cm,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, Akrilik Boya, Zamklı Boya, Pigment, 1958

Varoluşçuluk felsefesi ile resimleri incelenebilecek bir başka sanatçı Barnett Newman (1905-1970)'dir. Varoluşçuluk'un 'var oluş özden önce gelir' cümlesinin sanat eseri yaratımına göre yorumlanmış hali olarak, "estetik sanat eserinden önce gelir" şeklinde görüşü olan Newman, estetiğin kutsal değerine dikkat çekmiştir: Estetik edim en eski edimdir ve bunda hiç de ironik bir şey yoktur. Sanat eserinden önce gelir -sanat eseri olsa olsa bu edimi gösteren bir şey olabilir... (Kuspit, 2018: 41). Bu yorumdan yola çıkılarak Newman'ın estetiğin, somutluğu üzerinde yani sanat eserindeki ifadesine değil, sanat eseri yaratılmadan önce oluşan estetik hissiyatta yani fikir olarak kavramsal boyutunda önem kazandığı görülür. Bu düşünce sanat eserinin somut varlığının önemsizleşmesi, önemli olanın eserin kavramsal boyutuna dikkat çeker. Newman, estetiğin ilk varoluşsal olgu olduğunu, bu nedenle de tarih ve toplum dışı olduğunu düşünür (Kuspit, 2018: 41). Newman bu düşüncesini, 1947 yılında yazdığı "İlk İnsan Bir Sanatçıydı" adlı makalesinde açıklamıştır. Makale materyalist dünya değerlerinde yorumlanan sanatın, metafiziksel boyutunu savunmaya ve sanatın bilimsel yozlaşmaya mahkûm bırakılmaması üzerine kuruludur.



Görsel 10: Barnett Newman, Midnight Blue,
239 x 193 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1970

Newman'ın "Midnight Blue" isimli resminde (Görsel 10) soğuk renkler ve Soyut Sanat'ta tanınmasını sağlayan fermuar adını verdiği çizgi mevcuttur. Bu çizgiye simgesel bir anlam yüklemenin yanlış olduğunu savunan ressam, düşüncesini şu sözleriyle desteklemiştir: Sadece arı fikrin anlamı vardır. Başka her şeyin başka her şeyi vardır (Newman, 2016: 614). Dolayısıyla temelde

rengin oluşturduğu duygusal ifadeyi en basit düzlemde sunarak, çizgiye verilen anlam dikkati üzerine çekmiş olacaktır.

Sonuç

Soyut Sanat, geleneksel içeriğin dışında anlatım diliyle tüm toplumlar için anlaşılması zor bir sanat olmuştur. Soyut Sanat'ın anlam zenginliğini açığa çıkarmak için uygulanan felsefi çözümler yalnızca soyut çalışmalar için değil, tüm sanatsal yaratımlar için önemli bir durumdur. Çünkü sanat eserinin dünyevi varlığından öte, sanat temelinde olan varlık boyutu vardır. Ontolojik yaklaşımla bir sanat eserinin değerlendirilmesi, farklı felsefi görüşlere göre farklı yorumlara sahip olabilir. Bu sebeple tarihsel süreç burada önem barındırır.

Sanat eserinin tarih boyunca değişen estetik anlayışlara göre yorumlanması, sanatı estetik paralelinde ele alarak çözümlene olanağı sunmuştur. Estetik anlayışın farklı görüşlere sahip olması, tarihsel gelişmelerin felsefi görüşlere etkisi dolayısıyla olmuştur. Bu durum, estetiği felsefe problemi olarak ele almayı gerekli kılmıştır. Sanatın farklı üsluplarla ifade edilmesinin felsefe tarihindeki yeri, felsefenin en geniş kapsamlı dalı olan varlık felsefesiyle incelenmesini sağlamıştır. Varlık felsefesinin hakikat arayışına göre bir sanat eserinin gerçekliğini araştırmak, onun öz niteliğine tarih boyunca değişmeden onu belirleyeni aramaya yönlendirmiştir. Bu durum sanatın ve estetiğin iyiye, güzele, dine, devlete, aristokrasiye hizmetinin yanlış olduğunu, tüm bunların ötesindeki arayışı önemli göstermiştir. Arayış sürecinde estetik ve sanat özgürleşmiş, dolayısıyla sanatçılar ve ressamalar da özgürleşip, resim alanı da gelenekselin bağımlı kıldığı dünyevi imgeler ve temsil öğelerinden kurtulmuştur. Sanattan dünyevi anlamların atılması felsefede ve sanatta yeni bir gerçeklik ortaya çıkarmıştır. Felsefedeki metafizik gerçekliğin uygulamalı hali, sanat üzerinde belirginleşmeye başlamıştır. Özellikle Soyut Sanat'ın temellerini oluşturan Kübizm ile imgelerin parçalanışı, dünyevi anlamın ötesinde bir anlamın açığa çıkması için kilit rol oynamıştır. Kübizm ile gelenekten kopuşun en net örneği ve yeni estetik anlayışın getirdiği sanatta yeni gerçeklik, felsefe alanında Kant'ın "kendinde şey"i ve saf aklın eleştirisi çalışmasıyla paralel anlatılmıştır. Üstelik Kübizm'in sanatta yarattığı devrime benzer şekilde Kant'ın felsefede yarattığı devrim ile bu iki farklı disiplinin uyumu, sanat ile felsefenin bağınu güçlendirmiştir. Bir diğer önemli ontolojik problem olarak Kant'ın yüce kavramı, uygulamalı olarak sanat eserlerinde analiz edilmiştir. Bu kavram, Soyut Sanat'ın oluşumunda önemli yer etmiş ve özellikle Soyut Dışavurumculuk'un Renk Alanı ressamaları tarafından eserlerinde ifade edilmiştir. Gelenekten kurtulmuş sanat, Kübizm ile dünyevi biçim

gerçekliğinden de kurtulmuştur. Yeni plastik ile dünyevi imgeden kurtulup, Süprematizm ile dünyevi anlamdan kurtulmuştur. Bu süreçte resmin gerçekliğini metafizik temelli ele alan Kandinsky gibi ressamlar, sanatın özerkliği üzerinde vurgu yapmışlardır. Sanatın daha iyi bir dünya için siyasi amaç edinmesi, anlamlandırılmayan modern sanatın gücünün ve öneminin farkına varılmasını sağlamıştır. Sanatın, siyasi gerçekliği üzerindeki varlık durumunun sorgulanması Soyut Sanat'ın tüm felsefi varlık düşünceleriyle yorumlanabilir olmasını sağlamıştır.

Kaynakça

- Antmen, A. (2017) 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Cevizci, A. (1999) Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çelikkan, Ş. G. (2018) Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi, İzmir: Mungan Kavram Yayınevi.
- Erden, E. O. (2016) Modern Sanatın Kısa Tarihi, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gan, A. (2016) "*Konstrüktivizm'den*", C. Harrison, P. Wood (Ed.), Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi içinde (s: 376-378), (Çev. S. Gürses), İstanbul: Küre Yayınları.
- Harrison, C. , Wood, P. (Ed.). (2016) Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, (Çev. S. Gürses), İstanbul: Küre Yayınları.
- Hodge, S. (2022) Modern Sanatın Kısa Öyküsü, (Çev. D. Öztok), İstanbul: Hep Kitap.
- Kuspit, D. (2018) Sanatın Sonu, (Çev. Y. Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları.
- Maleviç, K. (2016) "*Kübizm ve Fütürizm'den Süprematizm'e: Resimde Yeni Gerçeklik*". C. Harrison, P. Wood (Ed.), Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi içinde (s:199-209), (Çev. S. Gürses), İstanbul: Küre Yayınları.
- Maleviç, K. (2013) Nesnesiz Dünya "Süprematizm Manifestosu" (Çev. F. C. Tapan), İstanbul: Dedalus Kitap.
- Newman, B. (2016) "*İdeografik Resim*", C. Harrison, P. Wood (Ed.), Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, içinde (s: 613-614), (Çev. S. Gürses), İstanbul: Küre Yayınları.
- Newman, B. (2016) "*Yücenin Vakti Geldi*", C. Harrison, P. Wood (Ed.), Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, içinde (s: 619-921), (Çev. S. Gürses), İstanbul: Küre Yayınları.
- Picasso, P. (2016) "*Picasso'yla Söyleşi*", C. Harrison, P. Wood (Ed.), Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, içinde (s: 544-547), (Çev. S. Gürses), İstanbul: Küre Yayınları.
- Read, H. (2020) Modern Sanatın Felsefesi, (Çev. E. Kök ve H. Orgun), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sartre, J. P. (2019) Varoluşçuluk, (Çev. A. Bezirci), İstanbul: Say Yayınları.
- Timuçin, A. (2009) "Varoluşçuluk, kaynakları ve varoluşçu felsefenin öncüsü: Sören Kierkegaard" <https://www.cafrande.org/varolusculuk-kaynaklari-ve-varoluscu-felsefenin-uncusu-soren-kierkegaard-afsar-timucin/>. (Erişim Tarihi: 02/12/2022)
- Tunalı, İ. (2019) Croce Estetiği, Ankara: Fol Yayınları.

Tunalı, İ. (2020) Felsefenin Işığında Modern Resim, Ankara: Fol Yayınları.
Worringer, W. (2017) Soyutlama ve Özdeşleşim, (Çev. İ. Tunalı), İstanbul:
Hayalperest Yayınevi.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/girl-with-mandolin-fanny-tellier-1910> (Erişim Tarihi: 20/11/2022)
- Görsel 2: <https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/avond-evening-the-red-tree-1910> (Erişim Tarihi: 09/12/2022)
- Görsel 3: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?%20work=226> (Erişim Tarihi: 05/01/2023)
- Görsel 4: <https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/black-square-1915> (Erişim Tarihi: 15/01/2023)
- Görsel 5: <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/arabs-i-cemetery-1909> (Erişim Tarihi: 15/01/2023)
- Görsel 6: <https://www.wikiart.org/en/paul-kllee/ancient-sound-abstract-on-black-background-1925> (Erişim Tarihi: 24/01/2023)
- Görsel 7: <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/lucifer-1947> (Erişim Tarihi: 10/02/2023)
- Görsel 8: <https://www.wikiart.org/en/franz-kline/chief-1950> (Erişim Tarihi: 13/02/2023)
- Görsel 9: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01031> (Erişim Tarihi: 24/03/2023)
- Görsel 10: <https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/not-detected-265181> (Erişim Tarihi: 25/03/2023)

Bölüm 7

Orta Asya, Uzakdoğu Ve Geleneksel Türk Resim Sanatında Hayvan Figürlerinin Tarihteki Kullanımı ve Grafik Tasarıma Olan Yansımaları

Mehmet Taragay AYÇE¹

Ersin TURAN²

¹ İstanbul Arel üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film ve Animasyon Bölümü, İstanbul, Türkiye, mehmetayce@arel.edu.tr ORCID CODE: 0000-0001-2345-6789

² İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü, İstanbul, Türkiye ORCID CODE: :0000-0003-1550-4773 eturan@istanbul.edu.tr

ÖZET

İnsanoğlu, tarih boyunca çeşitli iletişim yöntemleri kullanmıştır. Lisan her ne kadar bunların başında gelse de iletişimde pek çok yöntem de başvurulmuştur. Bu kimi zaman mektup, şiir, şarkı hatta duman ve ateş kullanılmıştır. Ancak insanların sanatsal etkinlikleri, anlatılarında kullanması çağlar boyu süregelen bir gelenek halini almıştır. Bunlara örnek vermek gerekirse, resim, dans, müzik başlıcalarıdır. İnsanoğlu aynı zamanda yaşadığı hayatın içinde süregelen hareket tarzını, yaşadığı önemli olayları ve değer verdiği nesnelere de resmetmiştir. Özellikler Orta Asya ve Uzakdoğu yaşam tarzında avcılığın ve hayvan figürlerinin önemli bir yeri olmuştur. Günümüzde ise, yapılan araştırmalar geçmişten günümüze gelen bu resimleri bilimsel olarak incelemeye alınmıştır. Resim sanatı, iletişim aracı olarak kullanımından bu yana; sanat ve bilimde de haklı yerini almıştır. Tıbbi resimleme, Botanik resimleme ve hayvan figürlerinin kullanılması özellikle geçmiş sanat eserlerinin günümüze farklı değerlendirmelere yol açmıştır. İnsanoğlunun dünya üzerindeki sanatsal gelişimi mağara duvarlarına yaptıkları törensel resimlerden günümüz Zooloji ilminin eğitim süreçlerine kadar devam etmiş ve hala daha devam etmektedir. Hayvan resimleri ilkçağ mağara duvarlarından, pek çok medeniyetin mimari yapılarındaki duvarlarına, tuval üzerine ve hatta günümüz kurumlarının ve devletlerin sembol kullanımına kadar gelmiştir. Geçmişten günümüze devam eden bu süreçte sürekli gelişme gösteren resim sanatı, bilimsel çalışmalarda gelecek nesillere bilgi aktarılması konusunda toplumların faydalandığı bir olgu olarak yaşam sürecine devam etmektedir. Bu yapıyla resim sadece sanat olmaktan çıkmıştır. Dijital teknolojinin tasarım ve baskı dünyasına dahil olmasıyla birlikte resim sanatı grafik tasarım alanında da farklı bir şekilde tezahür etmeye başlamıştır. Tasarım alanındaki stilize yaklaşımlar çevremizdeki pek çok nesnenin ve hayvan figürlerinin de kullanımını daha aktif ve mesaj verir bir şekilde sokmuştur. Bu bağlamda bilimsel iletişimin bir yansıması olan resim sanatı tasarım dünyasında kendini farklı bir biçimde göstermeye devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Resim, Hayvan, Minyatür, Tasarım, Grafik Tasarım, İllüstrasyon

ABSTRACT

Mankind has used various communication methods throughout history. Although language is one of them, many methods have been used in communication. This is sometimes used in letters, poems, songs, even smoke and fire. However, people's use of artistic activities in their narratives has become a tradition that has been going on for ages. To give an example of these, painting,

dance, music are the main ones. At the same time, human beings have painted the ongoing movement in the life they live, the important events they have experienced and the objects they value. Characteristics Hunting and animal figures had an important place in the Central Asian and Far East lifestyles. Today, the studies carried out have been scientifically examined these paintings from the past to the present. Since the art of painting has been used as a communication tool; It has also taken its rightful place in art and science. The use of medical illustration, botanical illustration and animal figures has led to different evaluations of past art works, especially today. The artistic development of mankind in the world has continued from the ceremonial paintings they made on the cave walls to the educational processes of today's zoology and still continues. Animal paintings have come from the ancient cave walls to the walls in the architectural structures of many civilizations, on canvas, and even the use of symbols by today's institutions and states. The art of painting, which shows continuous improvement in this process from the past to the present, continues its life process as a phenomenon that societies benefit from in terms of transferring information to future generations in scientific studies. With this aspect, painting has ceased to be just an art. With the inclusion of digital technology in the world of design and printing, the art of painting began to manifest in a different way in the field of graphic design. Stylized approaches in the field of design have made the use of many objects and animal figures in our environment more active and message-giving. In this context, the art of painting, which is a reflection of scientific communication, continues to show itself in a different way in the world of design.

Keywords: Picture, Animal, Miniature, Design, Graphic Design, Illustration

1. Giriş

Türk toplumları tarih sahnesine girdiklerinden bu yana diğer toplumları etkileyecek pek çok alanda faaliyette bulunmuşlardır. Bu kimi zaman savaş ve kahramanlık olmuş, kimi zaman, tıp ilmi ve fen bilimleri kimi zamanda sanat olmuştur. Çağlar boyu diğer medeniyetlere etki eden Türk toplumları dünya üzerindeki toplumları da yine pek çok konuda harekete geçirmiş, değişime uğramalarına sebep olmuşlardır. Kahramanlık destanları dünya edebiyatı ve tarihi kitaplarında övgüyle anlatılsa da Türkler ince zekâları ve sanatta ki ince görüş ve dokunuşlarıyla da yine örnek bir topluluk olmaya devam etmişlerdir. İslamiyet'i kabul etmeleri sonrasındaki sanat anlayışları kısmen değişse bile özde estetiğe ve güzel anlatıma değer veren Türk toplumu tarihi süreçte dünya üzerinde hatırı sayılır eserler vermişler, bu eserleri de özellikle mimaride çağlara meydan

okumaya devam etmektedir. Bu çalışma geçmişten günümüze Türk resim sanatında kullanılan hayvan figürlerinin grafik tasarımdaki yansımalarını ve günümüz grafik tasarımında ne şekilde kullanıldığını incelemek için yapılmıştır. Araştırmada literatür taraması yapılmış ve Üniversite fotoğraf arşivinden yararlanılmıştır.

2. Tarih Boyu Resim Sanatı ve Kullanımı

Sanat kavramı, dünya tarihi içinde farklı dönemlerde farklı deyişlerle bir yer edinse de genel olarak benzer ifadelerle anılmıştır. Bu ifadeler dâhilinde, zaman içinde sanat kavramı çeşitlilik kazanmış ancak içeriksel olarak benzer biçimde var olmaya devam etmiştir. Sanat bu bağlamda her çağın içerisinde işlevsel ve anlam olarak bir evrim geçirmiştir. Sanat kavramı dünya tarihi içinde farklı dönemlerde farklı deyişlerle toplumlar arasında bir yer edinse de genel olarak değişken ifadelerle anılmıştır. Bu ifadeler dâhilinde zaman içinde sanat kavramı çeşitlilik kazanmış ancak çeşitli içeriklerle var olmaya devam etmiştir. Sanat bu bağlamda her çağın içerisinde işlevsel ve anlam olarak bir evrim geçirmiştir. Dil sözel ve sözel olmayan öğeleri içermektedir bu bağlamda sözel ve sözel olmayan öğeler, örtük ve açık anlamlar ve ideolojiler taşımaktadır (Güzel,2023). Örneğin, kitap kapaklarındaki semboller, dominant ve hegemonik ideolojiyi yansıtır (Güzel,2023). Buna bağlı olarak, sözlü ve sözlü olmayan dil yapısı masum ve tarafsız değildir, sosyo kültürel ve sosyo politik bakış açısıyla anlamı taşır (Güzel,2023). Törenselleşen bir eylemden, bir zanaate, zanaatten güzel sanatlara ve günümüzde çağdaş ve modern sanata kadar çeşitli isimler almıştır. İşlevsel olarak da gelişim süreci geçiren sanat, taş yontmadan, sanal âlemde nitelikli fikri tapu veya İngilizce hali non-fungible token (NFT) kadar değişiklik göstermiş, sanat olgusu, farklı zaman periyodlarında farklı anlamlar bulmuş, zaman içinde değer ve tanım açısından farklılıklar gösterip büyük bir değişim geçirmiştir. Ancak her ne kadar değişse de sanatçının vermek istediği mesaj veya estetik olgusu kendi özgü içeriğini korumuştur. (Sarı, 2018)

Aşağıdaki iki resim farklı zaman periyodlarında farklı sanatçılar tarafından, farklı tekniklerle üretilmiş eserdir. Günümüz toplumlarına içinde buldukları dönem hakkında farklı anekdotlar verdiği düşünülmektedir. Her iki resim de hayvan figürlerinin bulunduğu eserlerdir. Ancak yapım teknikleri birbirinden farklı olsa da verdikleri mesaj açısından benzerlik bulunmaktadır. Her iki resimde de yapılan av sahneleri hem o günün şartlarını anlatmakta hem de av ile ilgili başarıları göstermektedir. Her mağara, resimlerin yapıldığı dönemin kültürel, gelenek ve psikolojik durumlarını yansıtan farklı bir hikâyeye anlatmaktadır. Osmanlı zamanı yapılan minyatürde ise, bir savaş eğitimi olan av sahnesi ve

muhtemelen saray halkından olan birinin bu avdaki başarısı görülmektedir.(
<https://aktuelarkeoloji.com.tr>)



Resim1: Altamira Mağarası [www.arkeofili.com]



Resim2: Osmanlı Minyatürü [www.dunyabizim.com]

Avrupa’da ki sanatçılarda çalışmalarında hayvan figürlerine yer vermişlerdir. Albrecht Dürer, hayvan resmi çizen ressamlardan. Ressamın yaptığı gravürlerden kutsal kitapta anlatılan ve Avrupalı ressamlar arasında sıkça işlenen konulardan birisi olan “Savurgan oğulun geri dönüşü” isimli çalışmasında domuz figürü bulunmaktadır. Domuz burada aç gözlülüğü ve aşırı isteği temsil etmektedir. Dürer’in yine benzer eseri Landser’deki dişi domuz resmi de bulunmaktadır. Dürer’in kurşun kalem ve suluboya çalışması olan “Kır Tavşanı”dır. Eserin görünümü sanatçının fotoğraf kalitesindeki işlerinden biri konumdadır. (Kollektif, 2016) Gerçekte Dürer’in doğada yaptığı eskiz resmini, atölyesinde doldurulmuş bir tavşan kullanarak tamamlamıştır. Anatomik açıdan bakıldığında hayvanın detayları çok etkileyici olmakla beraber hayvanın kürkündeki detaylar ve ışığın kullanımı ondan da etkileyicidir. Tavşanın tüm bedenindeki tüyleri uçlarına kadar incelikle boyamasının yanında resme hayat katan altın sarısı bir ışık kullanmıştır. Dürer, çizdiği eskizin üzerine kahverengi suluboya tekniği uygulamış, ardından hem açık hem de koyu fırça darbeleriyle kürkü boyamıştır. Sonra tavşanın bıyıklarını ve gözdeki yansıma eklemiştir.(www.istanbulsanatevi.com)

Suluboya uygulaması bittiğinde biraz opak guaj boya ile kürkteki tüyleri gerçek kürkteki tüylerin yatış şeklini vermek için gruplandırarak boyamıştır. En sonda da hacim duygusunu kazandırmak için beyaz boya ile parlak alanları belirginleştirmiştir.



Resim 3: Savurgan Oğulun Geri Dönüşü (Kollektif, 2016)



Resim 4: Kır Tavşanı (Kollektif, 2016)

Albrech Dürer'in yağlı boya resimlerinden Adem ile Havva ile birlikte çizilmiş yılan resmi, (Kollektif, 2016) ayrıca kağıt üzerine suluboya ve guaş tekniği ile yapılmış olan "Mavi Kuzgunun Sol Kanadı" isimli eserlerinde de hayvan figürleri kullanılmıştır. (Kollektif, 2016)



Resim 5: Adem ile Havva (Kollektif, 2016)



Resim 6: Mavi Kuzgunun Sol Kanadı (Kollektif, 2016)

Sanatçının yağlı boya veya suluboya çalışmalarının yanı sıra önemli gravür çalışmaları da bulunmaktadır. İçinde hayvan figürlerinin bulunduğu gravür çalışmalarından 1515'te yapmış olduğu ve sadece başkalarının eskizlerinden görerek çalıştığı ahşap baskı tekniği ile üretilmiş “Gergedan” resmi, 1553 yapımı olan “Şövalye, Ölüm ve Şeytan” eserindeki at çalışması ile 1554 yılında yaptığı “Aziz Hieronyus’un Çalışma Odasında” isimli gravüründeki Arslan ve Köpek figürleri, bulunmaktadır. (Kollektif, 2016) Gergedan gravürü 1515 senesinde Hindistan’dan Lizbon’a gelen gemide bir fil ve gergedan bulunması ve bu hayvanlar Kral I. Manuel tarafından dövüştürülmek istense de aşırı gürültüden korkan halk sebebiyle dövüş durdurulmuştur. Etrafta bulunan seyircilerin arasında Dürer’in Alman arkadaşı da olduğundan Dürer’e yazdığı mektubunda gergedandan söz ettiği bilinmektedir. Ressamın tamamıyla tasvir üzerine yaptığı bu resim daha sonra beşbin gravür olarak baskı yapılmış ve Avrupa’da yayılmıştır. Daha sonra halk gergedanı görse de ressamın gravürü yayılmaya

devam etmiştir. Hatta 20. Yüzyıl başlarına kadar Almanya’da ders kitaplarında Dürer’in çizimi yer almıştır. (www.kulturisleri.com)



Resim 7: Şövalye, Ölüm ve Şeytan

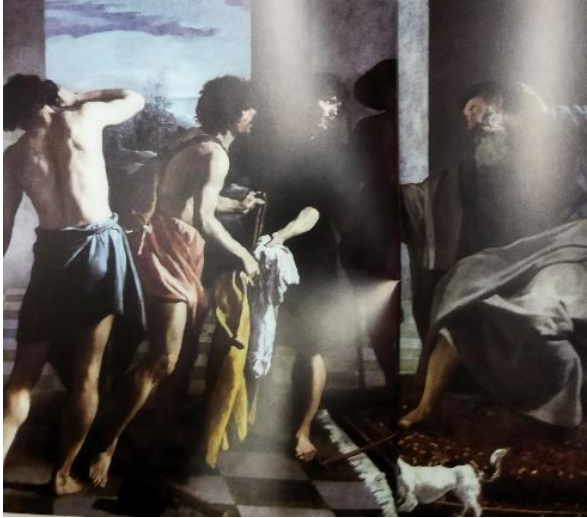


Resim 8: Aziz Hieronyus'un Odası



Resim 9: Gergedan Resmi

Hayvan resimleri yapan Avrupalı sanatçılardan İspanyol ressam Velasques'in de bu konuda eserleri bulunmaktadır. Tuval üzerine yağlı boya çalışma olan "Yusuf'un Kanlı Gömleği" resmindeki köpek ile "İsa, Martha ve Mecdelli Meryem'in Evinde" isimli eserlerinde hayvan figürleri resmedilmiştir. (Newall, 2014)

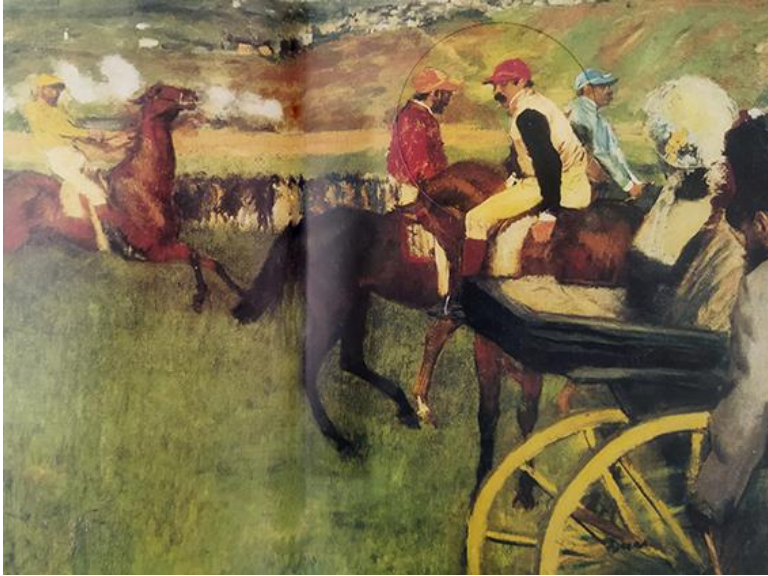


Resim 10: Yusuf'un Kanlı Gömleği (Newall, 2014)



Resim 11: İsa, Martha ve Mecdelli Meryem'in Evinde
(Kollektif, 2016; Newall, 2014)

Doğayı resimlemeleriyle tanınan Empresyonist sanatçılar tarafından yapılan resimlerde de hayvan figürleri görülmektedir. Örneğin Edgar Degas'ın "Araba Yanındaki Amatör Jokeyler" resmi sanatçının çizgi ve forma olan ilgisini atlar üzerinde göstermiş olmasıdır. Resminde, sanatçı forma olan ilgisini atlar üzerinde göstermiştir. (Newall, 2014)



Resim 12: Araba Yanındaki Amatör Jokeyler (Newall, 2014)

3. Bilimsel Çalışmalarda Hayvan Resim Sanatı

Bilimsel çalışmaların ilk başlangıcından beri toplumlar sınırlarının ötesindeki bilgileri; günümüzdeki ulaşım, İnternet ve diğer görsel mecralar bulunmadığından resim sanatı aracılıya takip etmekteydiler. Osmanlıda, saray çevrelerinin konaklarında, kuş dolapları (Resim 12) olarak bilinen doldurulmuş kuş ve çeşitli hayvanlarla başlayan akım medreseler ve Darülfünunlarda devam etmiştir. Osmanlıda kurumlar deniz aşırı bölgelerdeki bitki ve canlı türlerini önce doldurma sonra da ressamların çizimleriyle öğrencilere aktarmaktaydı. İstanbul Darülfünunu olarak başlayan ve 1933 Üniversiteler reformuyla İstanbul Üniversitesi olarak Cumhuriyet döneminde de hizmet veren kurumda, zooloji ve botanik öğretim üyeleri gerek kendileri gerekse ressamların çizimlerinin kuruma alımlarıyla eğitim hayatında kullanmışlardır. İ.Ü. koleksiyonunda var olan, yabancı çizerlerin çalışmaları matbaa yoluyla çoğaltılmış kopyalardır ve Fransa, Almanya menşeli firmalarca satılmış örneklerdir. Bu nedenle bu çalışmada değerlendirilmemişlerdir.



Resim 13: Kuş Dolapları Yıldız Sarayı Koleksiyonu;
İ.Ü. Fen fakültesi dekanlık katındadır.



Resim 14: Cemil Aldısan Kuş resimleri, İ.Ü. Biyolojik Bellek Koleksiyonları (Ersin TURAN, 2018)

4. Uzakdoğu'da Hayvan Resimleri

Orta Asya ve Uzak Doğu sanatları da uzun yıllar komşu olarak yaşamış olduğu Türk sanatına benzerlik göstermektedir. Hayvan resimleri uzak doğu sanatında sıkça kullanılmıştır. Orta çağ Japon resminde at figürü samurayın ayrılmaz bir parçası olarak resmedilmiştir. Bununla birlikte, günlük yaşamdan kesitlerde tarımda kullanılan veya yemek için seçilen hayvanlarda çizilen resimler arasındadır. (Life, 2006)



Resim 15: Orta Çağ Japonya'sında Çiftçilerin yıllık vergilerini pirinç olarak ödemeleri (Life, 2006)



Resim 16: Moğol İstilacılara Karşı Yapılan Savaş (Life, 2006)

Orta çağ Japon resimlerinde Samuray'ın günlük yaşamından kesit verildiği gibi önemli olaylarda resmedilmiştir. Bunlardan biri de Moğol Hükümdarı Kubilay Han'ın Japonya seferini anlatmaktadır. Resimde Japon ordusunun okçuları at üzerinde saldırıya geçen bir Moğol savaşçısını yaralarken resmedilmiştir. (Life, 2006)



Resim 17: Samuray Savaşçı ve Atı (Life, 2006)



Resim 18: Sogun Ashikaga Takauji (Life, 2006)

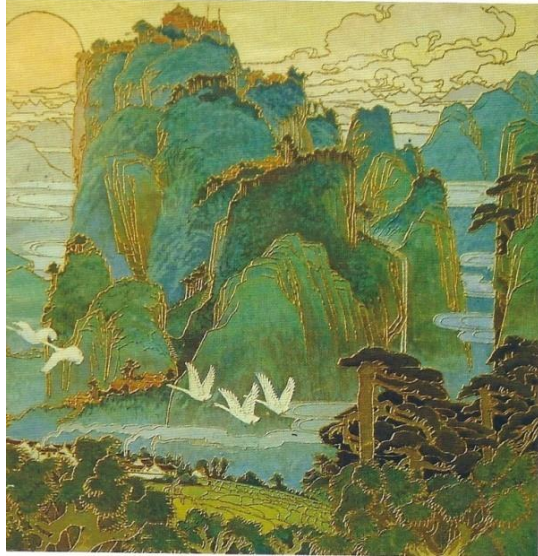


Resim 19: Japon Mutfağı ve Yemek için Kullanılan Hayvanlar (Life, 2006)

Çin sanatçılar ilk çağlarda genellikle kaligrafi üzerine yoğunlaşmıştır. M.Ö. 3 yüzyılda Han Hanedanı zamanında insanlar tarafından geliştirilen kaligrafinin yanı sıra resim de kullanılmaya başlanmıştır. 10 ve 13 yüzyılda ise, Çin resmine insan, kuş ve manzara girmiştir. Çin resim sanatında batıdan farklı olarak hayvan figürlerine dahi insani çizgiler bulunmaktadır. Bir hayvan resmine bakarken,

hayvanın gözünde hüznün, düşünce veya öfke algılanabilmektedir. Elveren' e göre; batı resmi ile olan fark şu şekilde açıklamıştır.

“Konularda anlatılmak istenen Çin kültür ve felsefesiyle ifade edildiğinden bazen batılıları şaşırtabilir. Bir büyük balık küçük balığı yutarken resmedilmişse, bizim düşündüğümüzün aksine, zenginlerin fakirleri beslediği düşünülür. Tavus kuşu mutluluğun sembolüdür. Uçan yabancı kazlar, çoğunlukla uzakta olan kıymetli birini temsil eder. Eski Çin’de dağlık yerleşim yerlerinde manda, bir aile üyesi gibidir. Onun için resimlerde bol kullanılmış bir motiftir. Söğüt ağacı, yere sarkan dallarıyla alçak gönüllüğün simgesidir.” (Elveren, 2013)



Resim20: Çin Resim Sanatından Örnekler (Elveren, 2013)

Tarihte, Türk seramiklerinde görülen av sahnesi figürleri sırasıyla İran seramikleri ve Çin resim sanatına girmeye başlamıştır. (Kırmızı, 2009) Bununla birlikte, Moğol istilasından sonra oluşan İlhanlı döneminde Türk – İran minyatür sanatı Çin resminden daha fazla etkilenmiştir. Kimi kaynaklarda kuş, kimi kaynaklarda ejder de olarak tarif edilen Ejder (Simurg) ve Anka kuşu betimlemeleri her iki medeniyetin sanatında etkin bir biçimde yer edinmiştir. (Deveci, 2013)

İran motiflerinde de yılan figürü görülmektedir. M.Ö 3. Ve 2. Bin yıllarında İran, Türkmenistan ve Rusya’da görülen yılan önemli bir sembol ve yaşam gücünün de bir ifade şeklidir. İran motiflerinde yılan gibi başka hayvan figürlerini

de rastlanmaktadır. Bunlar keçi ve aslandır. Erkek keçi yaşam gücünü temsil ederken dişi keçi doğurganlığı sembolize etmektedir. Aslan ise, birçok kültürde hemen hemen aynı anlamların sembolüdür. Zafer, cesaret yaşam, savaş, güç, ilahi güç, refah ve zenginliği anlatmak için kullanılmaktadır. (Tekyeh, 2019)

Resimlerle anlaşmaktan ve çivi yazısıyla anlaşmaya, kayıt tutmaya başlayan insanlık serüveni düzenli alfabelere dönüşerek günümüz insanlık kültürünün oluşmasını sağlamıştır. İlk alfabelerde belirgin hayvan figürleri, zamanla evrilerek bugünkü formlarına kavuşmuşlardır. İbrani Alfabesinin ilk harfi olan Alef; kelime anlamıyla Öküz demektir. Çivi yazısından gelişerek İbranice ve Arapçaya dönüşen alfabe; çivi yazısında öküz şeklinde betimlenmiştir. İbranice de de öküz boynuzunu andıran N harfidir. Bunun yanı sıra deve ve balık gibi hayatın içinde önemli hayvanlarda alfabe içinde yerini almıştır. Öküzün ilk harfi oluşturması, medeniyet için en değerli varlık olmasından gelir. Sümer alfabesinde de Balık ve kuş imgeleri bulunmaktadır. Sümercede “Hayat ve Ok” “Ti” sesiyle söylenir. Bu nedenle ok işareti hem hayat hem de ok demektir. Başarı sözcüğünü yazmak isteyen baş resminden sonra arı resmi çizerek bu durumu belirtmekteydi. Maya dilinde hece göstergesi “Ne” bir kuyruğa benzerdi; kuyruk anlamına gelen sözcük ise “Neh” olmuştur. Böylece alfabenin bu gelişimi hayvan resimlerinden türe gelmiş bir olgudur diyebiliriz. (Diamond, 2022, s. 257-266)

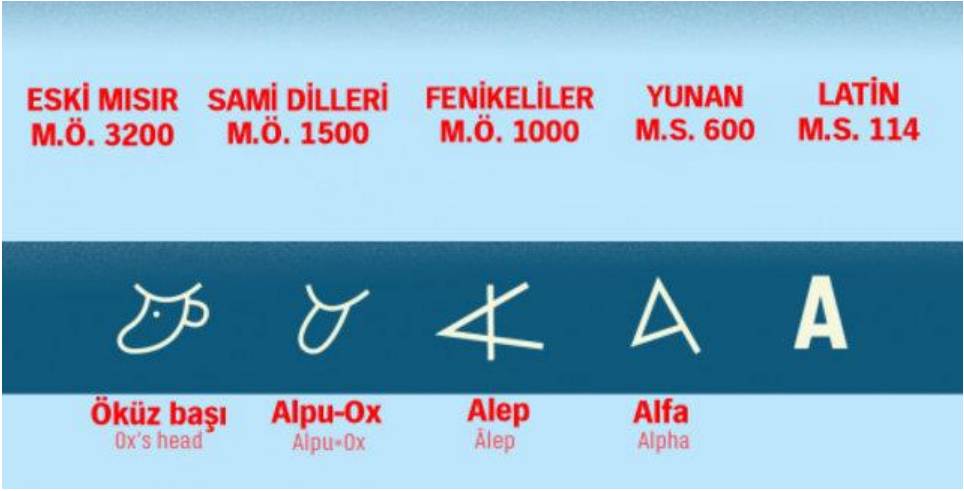
	Proto-Canaanite	Early Phoenician	Greek		Proto-Canaanite	Early Phoenician	Greek
ı			A	ı			Α
b			B	m			M
g			Γ	n			N
d			Δ	s			E
h			E	ı			O
w			Y	p			Π
z			Z	ş			M
h			H	q			ϕ
t			Θ	r			P
y			I	ş			Σ
k			K	t			T

Resim 21: Antik Alfabeler[www.researchgate.net]

Sıra n.c.	Harfin Adı	Eski İbrânice	Kıtap yazısı	El yazısı	Yahudi bilgin Rasim'in yazı şekli	Eski Yunanca	Latince
01	Alef	𐤀	א	א	א	Α	A
02	Bet	𐤁	ב	ב	ב	Β	B
03	Gımal	𐤂	ג	ג	ג	Γ	C
04	Dalet	𐤃	ד	ד	ד	Δ	D
05	He	𐤄	ה	ה	ה	Ε	E
06	Vav	𐤅	ו	ו	ו	Υ	F
07	Zayın	𐤆	ז	ז	ז	Ι	G
08	Het	𐤇	ח	ח	ח	Θ	H
09	Tet	𐤈	ט	ט	ט	⊗	I
10	Yod	𐤉	י	י	י	⊗	K
11	Kaf	𐤊	כ	כ	כ	⊗	L
12	Lamed	𐤋	ל	ל	ל	⊗	M
13	Mem	𐤌	מ	מ	מ	⊗	N
14	Nun	𐤍	נ	נ	נ	⊗	O
15	Sameh	𐤎	ס	ס	ס	⊗	P
16	Ayin	𐤏	ע	ע	ע	⊗	Q
17	Pe	𐤐	פ	פ	פ	⊗	R
18	Tzadi	𐤑	צ	צ	צ	⊗	S
19	Kof	𐤒	ק	ק	ק	⊗	T
20	Res	𐤓	ר	ר	ר	⊗	
21	Sin	𐤔	ש	ש	ש	⊗	
22	Tav	𐤕	ת	ת	ת	⊗	

Resim 22: Antik Alfabeler 2[<https://acikders.ankara.edu.tr>]

Yazının tarih sahnesine çıkışı yine hayvan figürlerinden meydana gelmektedir. Topluların avcı ve toplayıcı durumundan yerleşik ve tarım hayatına geçmesiyle birlikte yazıya ihtiyaç daha fazla artmıştır. İnsanlar yazıya bağlı oldukları hayvanların figürlerini sembol olarak eklemiştir. Zamanla büyük değişim geçiren alfabeler, millet ve coğrafya farklılıklarına göre şekillenmiştir. Ancak kullanılan sesler hemen hemen her toplumda büyük benzerlikler göstermeye devam etmiştir. [www.haberturk.com]



Resim 23: Alfabelerin Oluşumu [www.haberturk.com]

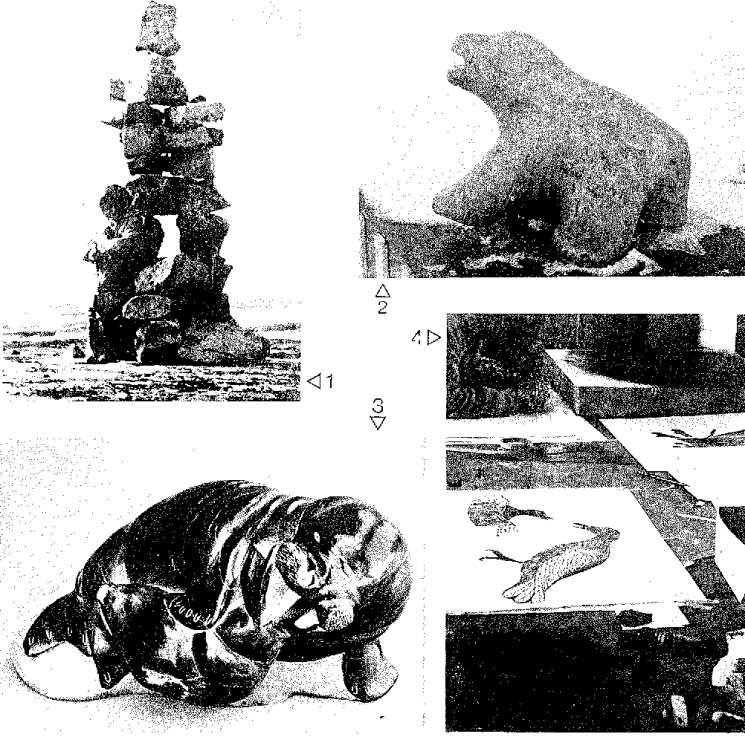
Inuktitut syllabary

	p [p]	t [t]	k [k]	g [ɣ]	m [m]	n [n]	s [s]	l [l]	j [j]	v [v]	r [r]	q [q]	ng [ŋ]	ʔ [ʔ]
i [i]	Δ	Λ	∩	ρ	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
ii/ī [i:]	Δ̇	Λ̇	∩̇	ρ̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇
u [u]	▷	>	∩	d	J	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
uu/ū [u:]	▷̇	>̇	∩̇	ḋ	J̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇
a [a]	◁	<	∩	b	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
aa/ā [a:]	◁̇	<̇	∩̇	ḃ	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇	∩̇
	∩	<	∩	b	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
	-h	-p	-t	-k	-g	-m	-n	-s	-l	-j	-v	-r	-q	-ng

Resim 24: İnuit Kutup İnsanı) Alfabeti, Tarih Boyu Toplular ve Alfabeler Birbirinden Etkilenmiştir.

[https://tr.pinterest.com/pin/good-to-know--26880929007176316/]

İnuit (Kutup Halkları) kültüründe de Türk sanatına benzer sembol ve eserler görülmektedir. İnuit dilinde Nalunaikutanga diye isimlendirilen ve anlamı işaret, işaretleyici anlamına gelen bu kelime temsil edilen hayvanın avlandığında gücünün onu avlayana geçtiğini anlatmak için kemikten biblosu yapılmakta veya kıyafetlere işlenmektedirler. (Graburn, 1976)



Resim 25: İnuit Sanatı [Graburn, 1976]



Resim 26: İran Seramiklerinde Keçi (Tekyeh, 2019)



Resim 27: Abolfani Amiri 194 Arslan Motifli Halı (Tekyeh, 2019)

5. Orta Asya Türk Motiflerinde Sembol ve Figür Kullanımı

Milattan önceki çağlarda Orta Asya'da yaşayan Türklerin sanatsal çalışmalarında genellikle kahramanlık ve savaşla ilgili temalar mevcuttur. Hayatlarını savaş ve avcılıkla sürdüren bu toplumlar, hayvanları iyi tanıyıp ustaca resmetmişlerdir. Orta Asya Türk toplumlarında tabiat olaylarından etkilenme de bulunmaktadır. Bu gibi durumlarda ise, sihir ve büyüye başvurmuşlar ve o zamanki inançları gereği yeryüzü ve gökyüzündeki tüm nesnelere canlı birer varlık olarak algılamış, kendilerini koruduğuna inandıkları sembolik tılsımların bir kısmını hayvan figürlerinden imal etmişlerdir. Orta ve İç Asya'da hayvan figürlerinin kullanılmasının atlı göçebe yaşamının başladığı M.Ö 3000'e kadar gittiği düşünülmektedir. Özellikle bozkır yaşamının vazgeçilmez bir parçası olan at figürü Türklerde olduğu gibi Japon, Çin, Moğolların sanatında da görülmektedir. Hun, Göktürk ve diğer Türk boylarının sanatlarında sıkça kullanılan hayvan sembolleri Uygur Türklerinin devlet kurduğu döneme kadar çeşitli değişiklikler göstererek devam etmiştir. Bu değişimler kimi zaman şaman ve Budizm dininin izlerini de aksettirmiştir. (Alsan, 2017)

Latince symbolum kelimesinden gelen ve Türkçe'de sembol olarak kullanılan sembol, simge veya timsal kelimesinin karşılığıdır. (Çoruhlu, 2014) Çeşitli

kültürlerin tarih boyunca gelen sanat eserlerinde bir anlatım dili olarak kullanıla sembol geleneksel Türk motiflerinde de sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu tür motiflere ilk olarak Orta Asya steplerinde yapılan kazılarda rastlanmıştır. Orta Asya Türk sanatında motiflere Çin Halk Cumhuriyeti Turfan bölgesinde bulunan Bezeklik fresklerinde (www.akademiktarihtr.com) olduğu gibi eski halılarda da rastlanmaktadır. Türk halıları üzerinde yapılan araştırmalar ilk olarak 131 yıl önce Viyana Halı Sergisi kitabının basılmasıyla başlamıştır. Hayvan figürleri Altaylarda 5. Pazırık kurganı içinde bulunan ve ilk olarak 1953’de yayımlanan 182 x 2 metre olan halılardaki süvari figürleri bulunan halılarda rastlanmıştır. (Aslanapa, 2005)



Resim 28: Pazırık Halısı ve Yeniden Dokunmuş Halit <https://www.tv5.com.tr/>

Geleneksel sanatlar bir milletin kültür seviyesini, ekonomik durumunu ve sosyal hayatını gelecek nesillere aktarmasında önemli rol oynayan unsurlardan biri olarak tarih boyunca seyrine devam etmiştir. Süsleme sanatları hemen her toplumda bu anlayışla gelişip günümüze ulaşmıştır. Süsleme sanatını en küçük birimi olan motiflerin gelişimi, kullanımı ve belli bir üsluba göre yapılması ait olduğu toplumun gelenek ve görenekleriyle birlikte zevk anlayışı, düşünce sistemi ve inançlarını da en saf biçimde ifade etmektedir. Atalarımız günlük yaşamın olduğu gibi manevi âlemin de her türlü güzelliğini çevrelerine, yaşam alanlarına ve kullandıkları eşyalara sade bir şekilde işlemişlerdir. (Biol, Derman, 2012)

Orta Asya Türk motiflerinde hayvan sembolü çok kullanıldığı gibi Osmanlı döneminde daha çok bitki motifleri göze çarpmaktadır. 18. Yüzyıl ile 19. Yüzyılda Avrupa’daki sanat akımları etkisiyle tabiattaki şekliyle süsleme sanatına giren çiçek motifleri de bulunmaktadır. Geleneksel Türk sanatlarında icra edilen hayvan resimleri ise, hayal ürünü hayvan motifleri ile tabiat kaynaklı üretim biçimi olarak ikiye ayrılmıştır. (Biol, Derman, 2012) Tarihsel süreçte Geleneksel Türk

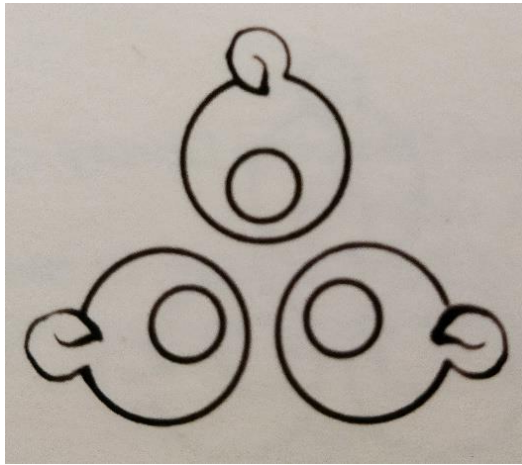
motiflerinin kaynağı uzun süre tartışma konusu olmuştur. Münhani ve Rûmi sanatlarındaki hayvan motifleri Avrupalı Montani gibi sanatçılar tarafından bitki kökenli olduğunun söylenmiştir. Ancak bu tez destek bulmamıştır. Bu konunun uzmanlarından Dr. Süheyl Ünver'in de görüşü de bu sanatların kökeninin hayvanlardan esinlendiği yönünde olmuştur. . (Birol, Derman, 2012)

Türk sanatında önemli bir yeri olan Anka kuşu İslam öncesi dönemde de sıkça kullanılmıştır. Bu konuda Çoruhlu şu şekilde açıklama yapmıştır.

“İslâmiyet'ten sonra çok popüler olan bu kuş, İslâmiyet'ten evvelki diğer bazı efsanevi kuşlarla ilişkili olup, bu ilgi bazen isim değişikliği bazen de aynı kuşun değişik kültürlerdeki farklı çeşitlemeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Mesela Anka ya da Zümrüdüanka kuşu genellikle İran kaynaklı olan Sîmurg ile aynı sayılmıştır. Bu her iki efsanevi kuşun aynı zamanda Hint mitolojisindeki Garuda kuşu ile alâkasının olduğu söylenmiş ve aynı zamanda bu kuşun, Türklerin millî sembollerinden kartal, Kara-kuş, Tuğrul gibi yırtıcı ve avcı kuşlarla ilişkisinin olabileceği ileri sürülmüştür.” (Çoruhlu, 2019)

Geleneksel Türk sanatlarında en çok kullanılan motifler **Çintamani, Münhanî ve Rûmi'dir.**

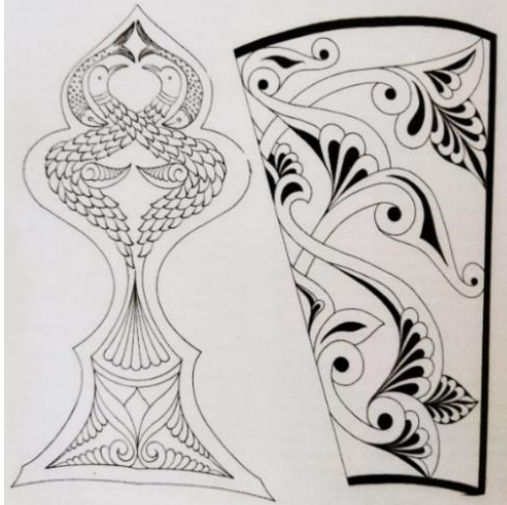
Çintamani: Tebriz'in Yavuz Sultan Selim tarafından alınmasından sonra Tebrizli sanatçılar tarafından getirilmiştir. Emir Timur zamanında sikkelerde kullanılmıştır. Kullanılan benekler Şimşek, Bulut, Dudak, Kaplan Postu gibi değişik isimler almıştır. (İnci A. Birol - Çiçek Derman, 2012)



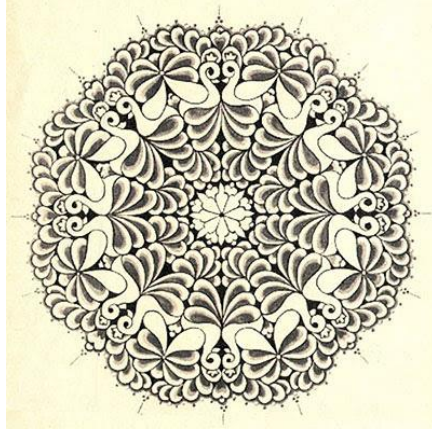
Resim 29: Çintamani Motif (İnci A. Birol - Çiçek Derman, 2012)

Rûmi: Orta Asya Türklerinin sanat eserlerine bakıldığında dikkat çeken unsur hayvan figürleridir. Orta Asya Türkleri için hayvan figürü büyük bir öneme sahiptir. Kurganlarda bulunan halı ve örtülerdeki desen ve figürlerin Rûmi motifi ile aynı nitelikte olduğu görülmüştür. Daha sonraki dönemlerde hayvan figürlerine güçlü göstermek için kanat da eklenmiş ve bu motifler Rûmi motiflerine benzer şekillerle süslenmiştir. 9. Ve 10. Yüzyıl Uygur Türklerine ait Bezeklik fresklerinde görülen Rûmi kanatlı ejderha resmi bulunmuş en eski örnek durumundadır. Rûmi motifi Karahanlılar zamanında kompozisyon özelliği eklenmiş ve helezonlar üzerine desen haline gelecek şekilde geliştirilmiştir. Selçuklu ve Anadolu beylikleri zamanının eserlerindeki Rûmiler hayvan figüründeki benzerliği ortaya koymaktadır. (İnci - Derman, 2012)

Münhani: Kelime manası eğri demek olan Münhani, 13. Ve 14. Yüzyıla kadar Rûmi ile benzerlik göstermiştir. Selçuklu yazma eserlerinin tezhibinde önemli bir yeri olan Münhani, beylikler devri Kuran-I Keriminde karşımıza çıkmaktadır. Münhani tezhibte, kenar suyu veya müstakil desen olarak kullanılmıştır. Bir münhani motifini çizerken dikkat edilecek en önemli noktalardan biri, bitiş çizgisinin başlangıç çizgisine birleşecek gibi son bulmasıdır. Münhani belirli bir hayvan temsiliyeti olmamasına rağmen, Rumi motifi ile birlikte kullanılmaktadır. Örnekte Münhani içinde ördek motifi görülmektedir. (İnci - Derman, 2012)

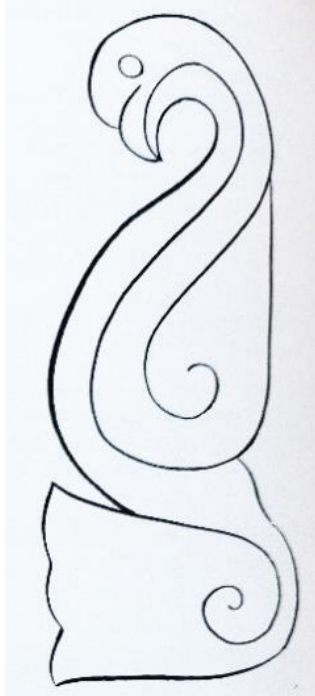


Resim 30: Rûmi Motif (Keskiner, 1995)



Resim 31: Mühani Motifi (www.lafsozluk.com,5.08.2022)

Hayvan motiflerine Mezopotamya’da bulunan Türk boylarının eserlerinde de rastlamak mümkündür. Bunlardan biri Tahta Kuşbaşıdır. Bu tür figürlere daha çok Selçuklu çinilerinde rastlanmaktadır. Bu tür hayvan figürlerinden biri de meşhur Kartal figürüdür. (Keskiner, 1995)



Resim 31: Tahta Kuş Başı (Keskiner, 1995)



Resim 32: Kartal Figürü (Keskiner, 1995)

13 yüzyılda Beyşehir Kubat Abad Sarayında bulunan Sfenks figürü ile Cizre Ulu Camii kapısının “**Kurt Başlı Kulpu**” Selçuklu sanatının en güzel örneklerindedir. Ayrıca Almanya Staatlich müzesinde sergilenen “**Bezeklik Kanatlı Ejderha**” motifi türünün ilk örneği olarak bilinmektedir. (Keskiner, 1995) Ejderha kelimesi Farsça Ajdahak veya Ajdaha kelimelerinden türemiştir. Orta Asya Türk mitolojisinde Büke, Badraç, Sangal, Kök Luu, Nek, Ebren, veya Yelbüke diye adlandırılan ejderha, erken dönemlerde bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiştir. Aynı zamanda yiğitlik ve güç anlamına da gelmektedir. (Duman, 2019)



Resim 33: Sfenks Figürü



Resim 34:Kurt Başı Kulpu



Resim 35: Ejderha Motifi (Keskiner, 1995)

Konya bulunmuş olan ve şu an Berlin Staalich müzesinde sergilemekte olan 13. Yüzyıl Selçuklu Çift Başlı Kartal yaldızlı iplikle ipek elbise işlemesi de yine Türk sanatındaki hayvan figürlerine örnek olarak bulunmaktadır. (Keskiner, 1995)



Resim 36: Çift Başlı Selçuklu Kartalı (Keskiner, 1995)

Çift başlı kartal sembolü gerek İslamiyet öncesi gerekse İslamiyet sonrası Türk sanatında sıkça kullanılan hayvan figürlerindedir. Çift başlı Kartal bazen tek başına, bazen, sırt sırta, bazen de cepheden veya profilden resmedilerek çeşitli malzemeler üzerine işlenmiştir. (Alsan, 2017) İslamiyet öncesi Türk sanatında yine hayvanların av sahneleri sıkça kullanılmaktadır. Örnek olarak kaplanın av sahnesi yine pek çok eşya üzerine işlenmiştir.



Resim 37: İslamiyet Öncesi Türk Sanatı, eyer Üstüne İşleme
[<https://arkeofili.com/islamiyet-oncesi-turk-sanatinda-hayvan-sembolizmi/>]

6. Geleneksel Türk Kilimlerinde Kullanılan Hayvan Motiflerinin Kullanım Amacı

Türk kilimlerinde kullanılan motifler süs olarak yapıldığı gibi ilk çağlardan bu yana koruma veya tılsım amaçlı olarak da yapılmıştır. Tüm toplumlarda hem korku hem de saygı duyulan yılan motifi Türk kilimlerinde yaşamı koruyan koruyucu varlık olarak işlenmiştir. Şimdiye kadar Türk kilimlerinde bu amaçla yapılmış 167 çeşit motif bulunmuştur. Bunlara “*Can Korumak İçin Kullanılan Motifler*” denir. (Eldener, 2011)



Resim 38: Yılan Motifi (Eldener, 2011)



Resim 39: Ejder Motifi (Eldener, 2011)

Anadolu kültüründe yılan motifi dışında kullanılan motiflerin başında *Ejder (Simurg)* motifi de gelmektedir. Ejder motifinin kullanımı çok eskilere dayanmaktadır. Dokumalara işlenen ejder motifinde Arslan ayaklı Yılan başlı ve birçok hayvandan alıntılar yapılarak oluşturulmuştur. Ejder, hazine ve gizemin bekçisi olarak düşünülmektedir. Ejder aynı zamanda büyük yılan olarak anılmaktadır. Stilize edilmiş olan yılan motifi Anadolu’da, kötülüklerden korunmayı, kuvveti, ölümsüzlüğü ve dünyanın yaratılışını simgelemektedir. (Ölmez, 2010) Bu nedenle yılan motifi ile paralellik göstermektedir. (Eldener, 2011) Daha önce de belirttiğimiz gibi bazı kaynaklarda Ejder yer yer kuş olarak da belirtilir. Türk motiflerinde kullanılan diğer motifler Kurtağzı, Kurt izi ve

Kurtayağı motifleridir. Çin ve Moğol inancına göre Mavi Kurt sembolü kutsaldır. Türk geleneğine göre iyi liderler Gri Kurt ile temsil edilmekte ve halkı tarafından bu şekilde anılmaktadırlar. (Eldener, 2011)



Resim 40: Kurt Ağız Motifi ve Dokuması (Eldener, 2011)



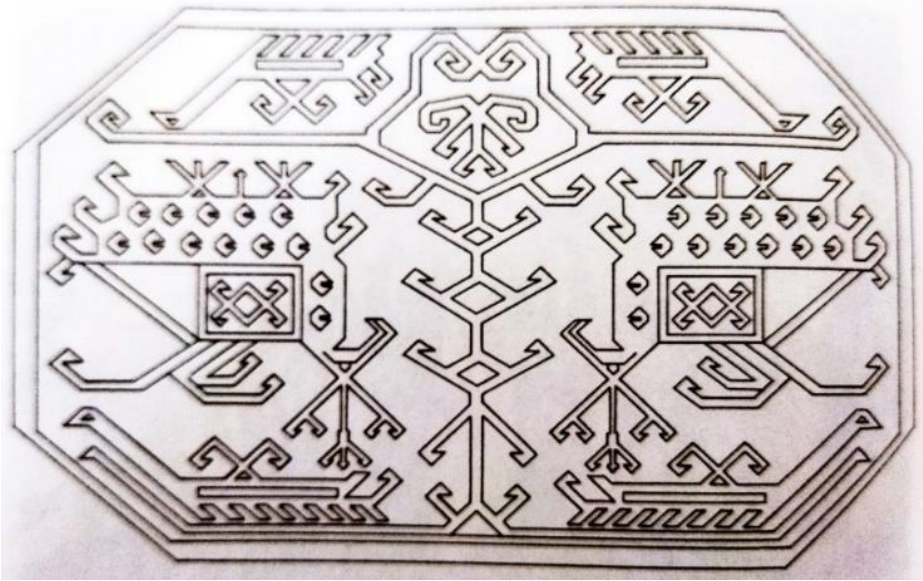
Resim 41: Kurt İzi Motifi (Eldener, 2011)

Türk kilimlerinde kullanılan bir diğer motif Koçbaşı motifidir. Koçbaşı motifler aynı zamanda kıyafetler de de sıkça görülmektedir. Geleneksel motiflerde kuş ve uçan hayvan motifleri de kullanılmıştır. Kartal, Doğan, Şahin gibi hayvanlar gücü temsil eder ve Selçuklu ile Osmanlı motiflerinde kullanılan sembollerdir. Kuş motifleri ayrıca uzun ömrü de temsil etmektedirler. (Eldener, 2011)

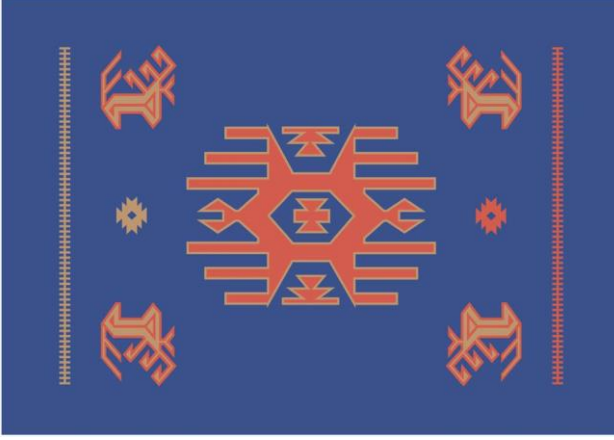
7. Türk Dokumacılığında Hayvan Figürleri ve Resmedilişleri

Türk dokumacılığının gelişimi 14 yüzyıl başlarında klasik Selçuklu tarzının yanı sıra hayvan figürlü kilimlerin ortaya çıkmasıyla yeni bir yön kazanmıştır. Bu kilimler ilk olarak batı resimlerinde görülmüş ve daha sonra özgün kilimlerin

keşfedilmesiyle resim ve gerçeğin aralarında etkili bir değerlendirme yapılabilmektedir. Kilimler ve tablolar arasındaki karşılaştırma 14. Yüzyılın başlarından 15. Yüzyılın sonlarına kadar kilimlere işlenen hayvan figürlerinin farklı kompozisyonları arasında bir tarihlendirme ve kataloglama oluşturulmuştur. Ancak hepsinin yayınlanmamış olması değerlendirilmeleri açısından bazı sorunlara da neden olmuştur. Resmedilen kilimler orijinaline bakılarak yapılmasına rağmen genel görünüm olarak verilmiş ve özgün motifler yeterince ifade edilememiştir. Sanatçıların bir kısmı ise, bazen özgün görüntüsünden çok hayal gücünü kullanarak bu kilimleri ve üzerindeki desenleri resmetmiştir. Bu durumu gerçek olarak anlatmaya çalışan ilk şema K. Erdmann tarafından geliştirilmiştir. Hayvan kilimlerinin genelleştirilmiş bir kompozisyon analizi, yapılmış olan figürlerin tasarımında bunların genellikle büyük veya küçük karelere bölündüğünü, karelerin sekizgenler içerdiğini ve bunlarda dört ana türden birinin hayvan figürlerini içerdiğini göstermektedir; Bunlar ise; tek ve çift başlı kartallar da dahil olmak üzere hanedan hayvanlarıdır. (Yetkin, 1981)



Resim 42: Geleneksel Kilim Motifleri



Resim 43: Akrep Motifi

Türk halıları İran sanatında etkilenmiştir. Özellikle Kumkapı halılarında iki tür etki görülmektedir. Bunlar İran ve Osmanlıdır. Bu iki formda İran tarzında hayvan figürleri görülürken, Klasik dönem Osmanlı sarayı etkisi olan ve Saz Yolu denilen bitki motifleri egemendir. (Arkas, 2017)



Resim 44: İran (Hayvan Motifli) ve Osmanlı (Saz Yolu) Etkisi görülen Halılar (Arkas, 2017)

Çağdaş Türk resim sanatı 19. Yüzyıla kadar Türk ve İslam sentezi olan minyatür sanatından etkilenmiş olsa da; askeri alanda yaşanan batılılaşma hareketlerine uygun olarak kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun, Harbiye ve Hendese-i Mülkiye gibi eğitim kurumları batılı anlamda resim yapan asker ressamlar yetiştirmiştir. Müdürlüğünü Osman Hamdi beyin yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla Avrupa'da eğitim gören Sami Yetik ve Hikmet Onat gibi ressamlar burada ders vermeye başlamışlardır. Bu dönemde manzara, insan çiçek ve hayvan resimlerinin icra edildiği görülmektedir. Osman Hamdi beyin Kaplumbağa “Terbiyecisi” isimli yağlı boya tablosu ise, hayvan resimlerine bir örnektir. (Ertürk, 2012) Resimde Osman Hamdi bey terbiyecisi olarak kendini tasvir ederken, kaplumbağaları ise, yetiştirdiği astları olarak resmetmiştir. Kaplumbağa resimde tembelliği temsil etmektedir. Resminde terbiyenin zor olduğunu vurgulayan Osman Hamdi bey, Eğitimin zor ve sabır isteyen bir iş olduğunu anlatmaktadır. (www.evrensel.net/haber) Hayvan resmi yapan Türk ressamlardan yüzünü batıya dönen sanatçılardan olan Şeker Ahmet Paşa'nın “Orman” resminde insan ve hayvan doğayla bütünleşmiş ve küçük olarak resmedilmiştir. Sanatçı büyük ve geniş ağaçların bulunduğu ormanın içerisinde bir ormancı ve onun yüklerini taşıyan bir hayvan resmetmiştir. At ya da eşek gibi yük taşıma özelliği olan bir hayvan seçilmiştir. Resmin geneline baktığımızda batılı plastik değerler hâkimken, mana kısmında tasavvuf düşüncesi hâkim kılınmıştır. Hayatın sunduğu ne kadar büyük olursa olsun insanın rızıkından fazlasını alamayacağı anlatılmak istenmiştir. (Yalçın, 2021)



Resim 45: Kaplumbağa Terbiyecisi (<https://artsandculture.google.com>)



Resim 47: Orman (www.milliyetsanat.com)

Bununla birlikte hayvan resmi yapan Türk ressamlardan başlıcaları şunlardır:

1. Cihat Burak (1915- 1994)
2. Fikret Mualla (1903 – 1967) – Ören Kadın
3. Orhan Peker (1927 – 1978) – Şezlongda Oturan Kedi
4. Ömer Uluç (1931 – 2010) – Nü ve Kedi
5. Neş'e Erdok (1940 –) – Kedi Muhittin
6. Avni Arbaş (1919 – 2003) – Kedi
7. Eren Eyüboğlu (1912 – 1988) – Uyuyan Kedi (www.leblebitozu.com)



Resim 47: Cihat Burak



Resim 48: Orhan Peker



Resim 49: Erem Eyüboğlu (www.leblebitozu.com)

Geçmişten günümüzde hayvan sembollerinin Türk resim sanatı ve sembolizmindeki kullanımı yine oldukça yaygındır. Bu kullanım günlük hayattan, spor, siyaset, tıp, havacılık ve bunun gibi pek çok alandaki varlığını sürdürmektedir. Hayvan figürleri atalarından gelen gelenekselliğini halen devam ettirmektedir. Türk Hava Yollarının 1959'da Mesut Manioğlu tarafından tasarlanan amblemi günümüz grafik tasarımı açısından da önemli bir değere sahiptir. Amblem Yaban Kazlarını anlatmaktadır. Amblem hangi yöne çevrilirse Türk Hava yollarının baş harfleri olan T-H-Y harfleri okunmaktadır. Yaban kazlarının seçilme nedeni ise, Yaban kazları pek çok canlının nefes alamadığı 9000 metrede uçabilmesindedir. (www.pazarlamasyon.com)



Resim 50: Türk Hava Yolları Amblemi [www.pazarlamasyon.com]

Türk siyasi hayatına dâhil olan pek çok parti yine hayvan sembollerini kullanmışlardır. Bunların bir kısmı o hayvanın temsil ettiğini davranış tarzını göstermek isterken, bazısı gelenekten gelen hayvan sembollerini kullanmışlardır.



Resim 51: Türk Siyasi Partilerin Amblemleri

[<https://antalyabugun.com.tr>, www.anavatan.org, <https://tr.wikipedia.org>]

Türk spor hayatında da yine hayvan sembollerini kullanılmaktadır. Bu hayvanlar spor camiasında hız ve gücü sembolize etmektedirler. Bu konu hakkında Çoruhlu şu şekilde açıklama yapmıştır.

“Türk geleneksel ve millî sembollerinden olan kartal, Türk sanat ve kültür tarihinde dinî, astrolojik ve hukukî bir sembol olmuştur. Onun sembolizmi çok çeşitli konulara ihtiva etmekle beraber yukarıda saydığımız başlıklar altında toplanabilir. Kartal ve benzeri yırtıcı kuşlar Şamanist tasavvur ve törenlerde, ayrıca şamanın kendisiyle ilgili olarak mühim sembolik anlamlar yüklenmektedir.” (Çoruhlu, 2019)



Resim 52: Spor Kulüpleri Sembolleri [<https://www.ensonhaber.com>]

8. Sonuçlar

Yeryüzünde ilk insandan günümüze halklar kendi içinde diller geliştirmişler ve süreç içinde de farklı toplular oluşmuştur. Bu süreçte, insanlar gerek kendi toplumlarında iletişim için dili geliştirirken, temasta oldukları toplumları da dil olarak etkilemişlerdir. Tarım toplumuna geçiş ve medeniyet oluşturmaya başladıkça, yazı gelişmeye başlamıştır. Böylece erke sahip olanlar yazıyla birlikte toplumlarına hâkimiyet kurmanın ayrıcalığını elde etmişleridir. Çünkü yazıyla birlikte sözlü aktarım, yazılı ve kalıcı bilgi aktarımına dönüşmüştür. Yazı bu serüvenine değerli hayvan figürleriyle başlamış, birleşik ses gruplarını oluşturan sembollere dönüşerek günlük dili yazıya dökmeye yardımcı olmuştur. Sürecin, hayvanlarla özdeşleşmeyi kanıksayan toplumların, çeşitli hayvan sembollerini resim sanatı kabul edebileceğimiz bir platformda; mağara duvarlarından, halı dokumasına ve tuvale kadar düzlemde ve hatta son tahlilde yazıya dönüştürmesi araştırılmıştır.

Orta Asya Türklerinin tarihi süreçlerinde avcılık ve hayvan figürlerinin büyük bir yer tutması, bazı güç ve manevi duyguların güçlü hayvanların şekilleriyle anılması ve özellikle at figürü hayatın içinde ayrı bir yeri olan bir sembole haline dönüşmüştür. Cenaze merasimlerinde sahibi ile birlikte gömülecek kadar çok değer verilen at Türk sembol ve resimlerine de konu olmuştur. Bunun yanı sıra çeşitli hayvanlarda Türklerin kullandığı semboller arasına girmiştir. Vakar, güç ve onuru temsil eden Kurt sembolü Türklerin halk sembolü olurken, İhtişamı ve iktidarı sembolize eden Kartal İmparatorluk veya devletleri temsil etmiştir. Bu semboller halk ve devleti temsil ettikleri gibi günlük kullanılan eşyaları da süslemiştir. Orta Asya ve Anadolu coğrafyasında sıkça rastlanılan eski Türk motiflerindeki hayvan kullanımı toplumların birbiri ile olan etkileşimi ile ön Asya ve Uzakdoğu'da görülmektedir. Türk halklarıyla benzerlikler gösteren Uzakdoğu sanatında da yine benzer motif ve süslemelere rastlanmaktadır. Bu benzerlikler alfabelere de yansımıştır. Kutup halklarının sanatlarında da yine benzer motifler görülmektedir. Ancak buldukları coğrafyanın da hayvanlarını kullanan **İnuk (Kutup Halkları)** Kavmi kurt ve kartalın yanında Kutup Ayısı, Geyik ve Fok figürlerini de kullanmaktadırlar. 20. Yüzyılın başından itibaren batılı resim sanatından etkilenen Türk ressamı her ne kadar batılı tarzında özgün eserler verseler de hayvan figürleri yine sembolik olarak kullanılmaya devam etmektedir. Bu motif ve semboller logo/emblemlerde görülmektedirler. Hayvan sembollerini kulüp, firma, tıp ile ilgili alanlarda veya siyasi partilerin emblemleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu bağlamda incelendiğinde Türk resim sanatçısı her ne kadar batılı sanat akımlarından etkilense de geçmişine bağlı kalmış ve geleneksel sanatlarını tasarım alanında da kullanmaya devam etmişlerdir. Hayvan figürlerinin geçmişten gelen anlamları hala daha devam

etmektedir. Bu durum ise, Türk halkının atalarıyla olan bağının kuvvetli bir biçimde devam ettiğini göstermektedir.

Bu çalışmanın neticesinde gündemde olan Türk resim sanatı yerini çoğunlukla bir tasarım anlayışına ve bu yöndeki çalışmaya dönüşmüş durumdadır. Türk sanatçı ve tasarımcısı. Hayvan figürlerinin geçmişten gelen izlenimlerini günümüzde de yapılan tasarımlara yansıtmaya devam etmektedir diyebiliriz.

Kaynakça

- [1]Alsan, Ş. S. (2017). *Türk Mimari Süsleme Sanatında İkonografik Figürler* (Cilt 1). Ankara, Türkiye: Gece Kitaplığı.
- Arkas, H. (2017). *Arkas koleksiyonun'da Kumkapı Halıları* (Cilt 1). İzmir, Türkiye: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Aslanapa, O. (2005). *Türk Halı sanatının Bin Yılı* (1 b., Cilt 1). İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (2014). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi* (2. b., Cilt 1). İstanbul, Türkiye: Ötüken Neşriyat. Ağustos 2022 tarihinde alındı
- Çoruhlu, Y. (2019). *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dinî ve Edebî Tasavvurlara Göre TÜRK SANATINDA 1* (İmak Ofset b., Cilt 2). İstanbul, Türkiye: Yayınları, Ötüken. Temmuz 8, 2022 tarihinde alındı
- Deveci, A. (2013). Türk ve Çin Resim Sanatının Etkileşimi. (L. a. International Periodical For the Languages, Dü.) 8, 1784,1785.
- Diamond, j. (2022). *Tüfek, Mikrop ve Çelik* (1 Baskı b.). İstanbul, Türkiye: Pegasus yayınları.
- Duman, H. (2019, Ağustos 12). Türk Mitolojisinde Ejderha. (E. Üniversitesi, Dü.) *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 5(11), 485-487. 2022 tarihinde alındı
- Eldener, T. K. (2011). *Yeni Dokunan Dekoratif Kilimler* (Cilt 1). Eskişehir, Türkiye: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Elveren, K. (2013). Çin Resim Sanatı. 1. İstanbul, Türkiye: Çin Kültür Merkezi. 2022 tarihinde alındı
- Ersin TURAN, A. K. (2018). *Biyolojik Bellek Koleksiyonları cilt 3 Müze Fotoğrafçılığı ve Fotoğraf Üzerindeki Hukuki Haklar Bağlamında İstanbul Üniversitesi Biyolojik Bellek Koleksiyonlarının Dijital Fotoğraf Arşivinin Olusturulması*. İstanbul: Nobel Tıp Evi.
- Ertürk, Y. (2012). *Bursa ve Resim Sanatı Tarihi* (Korza Yayınları b., Cilt 1). Bursa, Türkiye. Temmuz 2022 tarihinde alındı
- Graburn, N. H. (1976). Signs and Symbols in Canadian Inuit. (T. Üniversitesi, Dü.) *Canadian Inuit Art*, 1, 2,4. Temmuz 2022 tarihinde alındı
- Güzel , S. (2023). Semiotic Analysis Of Fresh Movie Poster. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 1367-1373. Haziran 2023 tarihinde alındı
- Güzel, S. (2023). Multimodal analysis of Gender identity in ELT textbooks. P. F. Kayalar (Ed.), *Pioneer and Contemporary studies in educational sciences* (s. 139-156). Duvar Yayınları.
- Güzel, S. (2023). Ideological and political aspects of the visual images: a semiotic analysis of ELT textbook covers. P. D. Bülent Pekdağ

(Ed.), *International studies in educational sciences* içinde (s. 139-156). Serüven Yayınları.

İnci A. Birol - Çiçek Derman. (2012). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler* (9 b., Cilt 1). (K. D. Merkezi, Dü., & N. Dayday, Çev.) İstanbul, Bağcılar, Türkiye: Kubbealtı.

İnci A. Birol, Ç. D. (2012). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.

Keskiner, C. (1995). *Turkish Motifs* (4 b.). İstanbul, İstanbul, Türkiye: Turing Yayınları.

Kırmızı, Z. (2009). *Çin Resim Sanatı* (Cilt 1). (K. Özsezgin, Çev.) Ankara: İmge Yayınları.

Kollektif. (2016). *Sanatın Büyük Ustaları, Dürer* (1. b., Cilt 1.). (F. C. Erdoğan, Dü.) İstanbul, İstanbul: Hayalpererst Yayınları.

Life, T. (2006). *What Life Was Like Among Samurai And Shogun* (Cilt 1). (D. Dersin, Dü.) London, England: Cartoon Publishin Group.

Newall, D. (2014). *Empresyonistler, Ayrıntıda Sanat* (Uzakdoğu b., Cilt 2). (N. A. Özdemir, Dü., & E. Dastarlı, Çev.) İstanbul, Türkiye: İşbankası Kültür Yayınları. 2022 tarihinde alındı

Ölmez, F. N. (2010). Dokumalarda Yılan Motifi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*(6), 11,12. Eylül 20, 2022 tarihinde alındı

Sarı, E. (2018). Sanat Olgusunun Tarihsel Süreçte Değişen Tanımı, İşlevi ve Değeri Üzerine. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 132,133.

Tekyeh, F. M. (2019). *İnsan ve Hayvan İlişkileri Üzerine Resimler*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. 2019 tarihinde alındı

www.researchgate.net. (tarih yok). www.researchgate.net. adresinden alındı

Yalçın, A. (2021). 1950'den Günümüze Türk Resminde Hayvan Figürleri. 1. Bursa, Bursa, Türkiye: Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. Eylül 20, 2022 tarihinde alındı

Yetkin, Ş. (1981). *Historical Turkish Carpets* (Cilt 1. Cilt. Baskı). İstanbul, Türkiye: İşbankası Yayınları.

İnternet Kaynakçası

[26]arkeofili “tarih-oncesi-donemden-11-magara-sanati” 11.04.2022

[27]akademiktarihtr “uygursanati”20.04.2022

[28]dunyabizim “etkinlik/osmanli-minyatürleri 11.04.2022

[29]tv5 09.02.2022

- [30]dogtas “kilim-motifleri” 25.05.2022
- [31]arkeofili “islamiyet-onesi-turk-sanatinda-hayvan-sembolizmi” 25.05.2022
- [32]researchgate “figure/A-sign-by-sign-Comparision-between-Proto-canaanite-Early-Phoenician-and-Greek” 08.07.2022
- [33]acikders “mod/resource” 01.06.2022
- [34]haberturk “harflerin-kokenleri” 08.07.2022
- [35]pinterest 08.07.2022
- [36]pazarlamasyon thynin-logosu”08.07.2022
- [37]ensonhaber “takimlarin-simgeleri” 08.07.2022
- [38]seeklogo “vector-logo/18693/besiktas-jk” 08.07.2022
- [39]wikipedia 08.07.2022
- [40]antalyabugun “bozkurtlarin”08.07.2022
- [41]researchgate 27.06.2022
- [42] [www.istanbulsanatevi.com/ekoller/ronesans/albrecht-durer-tavsan-10649/\(17.09.2022\)](http://www.istanbulsanatevi.com/ekoller/ronesans/albrecht-durer-tavsan-10649/(17.09.2022))
- [43]<https://www.lafsozluk.com/2015/06/munha-nedir-ne-demektir-anlami.html>(12.09.2022)
- [44] <https://www.evrensel.net/haber/314442/bir-dervisin-cagdaslasma-mucadelesi-kaplumbaga-terbiyecisi#:~:text=Tablodaki%20yarat%C4%B1l%C4%B1%C5%9F%C4%B1%20itibariyle%20yava%C5%9F%20olan,ba%C5%9Fka%20bir%20dal%C4%B1%20olan%20m%C3%BCziktir.>(05.08.2022)
- [45] ww.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-ormanda-oduncu----seker-ahmet-pasa/386(20.09.2022)
- [46] <https://artsandculture.google.com/asset/kaplumba%C4%9Faterbiyecisi/3AFvsWCD87FIWg?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.411549352965686%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A6.455467920462472%2C%22height%22%3A1.237500000000005%7D%7D>
- [47] www.leblebitozu.com/14-turk-ressamin-fircasindan-kediresimleri/(20.09.2022)
- [48] www.researchgate.net. (tarih yok). www.researchgate.net. adresinden alındı (02.08.2022)
- [49] <https://aktuelarkeoloji.com.tr/kategori/arkeoloji/paleolitik-magara-sanatinda-hayvan-resimleri>(20.09.2022)
- [50] <https://www.tv5.com.tr/>(09.02.2022)
- [51] www.kulturisleri.com/(10.08.2023)

Bölüm 8

Dalcroze Ritmik Eğitimi ve Konservatuvar Öğrencileriyle Yapılan Ritmik Dersi Çalışma Örnekleri

Melike AY BARTIN¹

¹ Dr. Öğr. Üy; İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bölümü.
melike.ay@mgsu.edu.tr ORCID No: 0009-0002-7849-7013-9483-16

ÖZ

Bu çalışmada, Emile Jaques Dalcroze'un müzik eğitiminde kullanılmak üzere geliştirdiği ritmik (Eurhythmics) eğitimi anlatılmıştır. Dalcroze'un neden bu yöntemi geliştirdiği, temel amaçları, uygulama yöntemleri ve bu uygulama yöntemlerinin nasıl müzikal anlayışı derinleştirdiği ve bedensel farkındalığı arttırdığı üzerinde durulmuştur. Müzikal anlamda çok yönlü düşünebilen, çaldığı ve dinlediği müziği tüm yönleriyle kavrayabilen, sağlam bir müzik duyarlılığına sahip ve bunu icrasına aktarabilen müzisyenler yetiştirmeyi hedefleyen bu yöntemle ritmik eğitiminin öğrencilere sağladığı beceriler ele alınmıştır. Fiziksel açıdan koordinasyon, denge, refleks, reaksiyon düşünsel açıdan konsantrasyon ve hafıza başlıkları altında duygusal açıdan ise kendini ifade etme, sosyalleşme, bireysel/ortak yaratım ve birlikte hareket etme açısından gelişmeyi amaçlayan uygulama örnekleri sunulmuştur. Bu örnekler, ritmik, solfej ve doğaçlama olmak üzere ritmik eğitiminin üç ana çalışma başlığı altında toplanmıştır. Uygulama şekli tablo şeklinde aşama aşama anlatılmış her aşamanın amaçları ayrıntılı olarak verilmiştir.

Ritmik öğretmenin, ritmik dersinde piyanoda doğaçlama yaparken aynı anda yönerge/komut vermesiyle aslında aynı öğrenciler gibi onun da her ders, dinleme, gözlem yapma, reaksiyon, koordinasyon başlıkları altında aktif olarak çalıştığı belirtilmiş, ritmik eğitimindeki rolü üzerinde durulmuştur. Öğretilecek konular belli olsa da öğretmenin hazırladığı her egzersizi, çalışacağı grubun niteliğine, algısına ya da dersin koşullarına göre uyarlaması gerektiğinden her dersin hem öğrencinin hem de öğretmenin interaktif çalıştığı bir süreç olduğunun altı çizilmiştir. Müzik eğitimine sunduğu bunca fayda sebebiyle ritmik eğitiminin daha yaygın olması gerektiği dile getirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Dalcroze, Eurhythmics, Müzik Eğitimi, Bedensel algı

ABSTRACT

This study presents Emile Jaques Dalcroze's rhythmic (Eurhythmics) education developed for music education. The reasons behind Dalcroze's development of this method, its main objectives, application methods, and how these methods deepen musical understanding and increase bodily awareness are discussed. The method aims to cultivate versatile musicians who can think multidimensionally about music, grasp music they play and listen to in all aspects, possess a strong musical sensitivity, and translate it into performance. The skills provided to students through rhythmic education are examined under categories such as physical coordination, balance, reflexes, reactions, concentration, memory, self-expression, socialization, individual/collective creativity, and

collaborative movement. These examples are grouped into three main sections: rhythmic, solfège, and improvisation. The step-by-step application process is detailed in a tabular format, outlining the objectives of each stage. The role of the rhythmic teacher is emphasized, as they engage actively in every lesson, listening, observing, reacting, and coordinating while improvising on the piano and giving instructions simultaneously. Although the topics to be taught are predetermined, it is highlighted that the teacher must adapt each exercise according to the group's nature, perception, and class conditions, making each lesson an interactive process for both students and teachers. Due to the numerous benefits it offers to music education, the study suggests that rhythmic education should be more widely adopted.

Keywords: Dalcroze, Eurhythmics, Music Education, Corporeal perception

GİRİŞ

Beden daha yaşamın ilk gününden itibaren hareket etmeyi öğrenmeye, fiziksel bir farkındalık, kinestetik bir zeka oluşturmaya başlar. Gündelik yaşamda dengemizi sağlarken, mesafeleri algılarken, etrafımızdaki nesnelere kullanırken doğal olarak gelişen bu yetimizi kullanırız. Ritmik eğitiminde de bu en doğal öğrenme şekline yola çıkarak müziğin beden yoluyla zihinsel, duygusal ve iç güdüsel olarak algılanması ve fiziksel olarak ifade edilmesi üzerine çalışılır. Ritmik eğitimi müzikal anlamda çok yönlü düşünebilen, çaldığı ve dinlediği müziği tüm yönleriyle kavrayabilen, sağlam bir müzik duyarlılığına sahip ve bunu icrasına aktarabilen müzisyenler yetiştirmeyi hedefler.

Eurhythmics kelimesi Yunanca iyi akış anlamına gelen *eurhythmy* kelimesinden türemiştir. Müzisyenler iyi bir icrada bu akışı yakalamaya çabalarlar. Antik Yunanlar bu akışı yakalamış bir sporunun oyundaki iyi performansını, bir heykelin güzelliğini ifade etmek için de için *eurhythmy* kelimesini kullanmışlardı. (Schnebly-Black ve Moore, 1999:3)

“Bedenin, sesle düşünce arasında köprü olduğu ve duygularımızı dolandırmadan ifade etmemize yarayan bir enstrümana dönüştüğü müzik eğitim biçiminin hayalini kuruyorum.” Emile Jaques-Dalcroze, 1898

Ritmik eğitimi, İsviçreli müzisyen Emile Jaques Dalcroze'un 1886'da Cenevre Konservatuvarında öğrencilerin çalgılarını kusursuz bir teknikle çalarken müzikal ifadeden yoksun olduklarını görmesi, bunun nedeninin icralarına bedenlerini hiç katmadıklarını, müziği içselleştirmediklerini akışı (*eurhythmy*) yakalayamadıklarını fark etmesi üzerine geliştirdiği bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımın temelinde müziğin tüm öğelerinin beden yoluyla zihinsel,

duyusal ve içgüdüsel olarak algılanması, fiziksel olarak ifade edilmesi ve müzikal duyarlılığın geliştirilmesi yatar.

Ritmik eğitimi üç başlık altında uygulanır: (Dalcroze, 1920:6)

- a) **Ritmik çalışma (Eurhythmics)** bedensel ve işitsel ritim duygusunu harekete geçirir. Bu çalışma, duylara ve motor hareketlere yönelik olup tüm müzikal öğelerin beden aracılığıyla algılanmasını sağlar.
- b) **Solfej** ritmi, ölçüleri, ses yüksekliklerini, tınıları ve armoniyi tanımayı sağlar. İç duyusu, nota okumayı, deşifreyi, doğaçlamayı ve bestelemeyi geliştirir. Dalcroze solfeji, hareketlerle müzik arasında bağlantı kurar.
- c) **Doğaçlama** ritmik ve solfej bilgilerini birleştirip öğrencilere melodi, armoni ve ritim başlıkları altında müzikal fikirlerini çalgıları ve bedenleriyle ifade etmesini sağlar.

Yürüme ritmik dersindeki çalışmaların olmazsa olmazıdır. Bu ritmik eğitiminin başta nasıl şekillendiğiyle bağdaştırılabilir. Dalcroze öğrencilerin günlük hayatta rahatça hareket ederken çalgılarını çalarken aynı doğallıkta hareket edemediklerini gözlemler. Öğrencilerin bu doğal yürüme şekillerini piyanoda çaldığı doğaçlama parçaya adapte edebileceğini, o zaman da bu doğallığı çalgılarına da yansıtabileceklerini düşünür. Fakat bunu uygulamak o kadar kolay olmaz. Sınıftaki denemelerinde öğrencilerin doğru tempoyu yakalayamadıklarını, egzersize başlarken ya da egzersizi bitirirken erken adım attıklarında ya da geç kaldıklarında fark eder. Buna bilinçsiz bir dinleme ve hareket etmenin sebep olduğunu görür. Bunun üzerine öğrenciler tempoya göre yürürken bir hareketle cevap/karşılık verecekleri komutlar kullanmaya başlar. Bu uygulama öğrencilerin daha aktif dinlemelerini, bu bilinci bedenlerine aktarabilmelerini ve daha bilinçli hareket etmelerini sağlamıştır. Bu komutlar başta sözlü komutlar olabileceği gibi (Hop dediğimde yön değiştir vb.) ilerleyen zamanlarda müzikteki gürlük, çalma biçimleri de komut olarak kullanılmıştır. (Staccato¹ duyduğunda dur vb.) Dalcroze ritmik dersindeki temel adımları yürüme, koşma, atlama, zıplama, sekme olarak belirlemiştir.

Yürüme eylemi tüm bedeni kapsar. Yürürken hareketi diz, ayak, ayak parmağı, dirsek, baş, omuz, sırt ve kalçamızda hissederiz. Yürümede en önemli unsur dengedir, eşit zamanlı bacak hareketleriyle sağlanır. Düzen bozulduğunda doğal olarak dengede bozulur. Hata hemen fark edilir. Yürüme Dalcroze'a öğrencilerine ritim duygusu oluşturması için basit ve güvenilir bir uyarı kaynağı olmuştur. (Schnebly-Black ve Moore, 1999:12)

¹ Kesik kesik çalma

Dalcroze yürüme fikrinin ardından öğrencilerde ritim duygusunu geliştirmek için uzanma, eğilme, yükselme, bükülme, sallanma, gibi bedeninin temel hareketlerini kullanarak yöntemini geliştirmeye devam etmiştir. Müziğin her ögesinin hareketle araştırılması öğrencilere yeni bedensel dil oluşturmuştur. Bedenindeki farklı kas gruplarının farkına varan öğrenciler bunu çalgılarına yansıtabildiklerinde ritmik eğitimi amacına ulaşmış olur.

Dalcroze müzikal duyarlılığın gelişiminde en önemli unsurun iyi bir duyuyu olduğunu düşünüyordu. Bunun iyi bir kulak eğitimiyle gerçekleşeceğine inanan Dalcroze duyma, dinleme çalma, ezberlemeyi geliştiren solfej çalışmalarını ritmik eğitiminin bir parçası haline getirmiştir. Dalcroze ilk aşama olarak seslerin birbiriyle olan ilişkisini anlaşılması açısından tam ve yarım perde kavramının öğretilmesi gerektiğine inanıyordu. Böylece farklı gam dizileri birbiriyle karşılaştırılarak daha hızlı ve kolay öğrenilebilirdi. Yine şarkı söyleme de solfej çalışmalarının en önemli unsurlarından biri olmalıydı. Tüm çalışmalar müzikaliteden soyutlanmamış bir şekilde, müzikal cümleler, nüanslar gözetilerek yapılmalıydı. Dalcroze solfej eğitiminde de seslerin bedenle olan ilişkisinden yararlanmış, sesin tınısı, gürlüğü, ezginin yönü, armoni, modülasyon, tonalite vb. gibi müzikal öğelerin hareketle ifade edilmesi üzerine çalışmalar yapmıştır.

Ritmik eğitiminin en büyük özelliği; kuramın uygulamadan sonra gelmesidir. Uygulama yoluyla elde edilen deneyimler daha sonra bilgiye dönüştürülür. Başta kinestetik olmak üzere tüm duyarlılık yoluyla gerçekleşen eğitim öğrencinin fiziksel farkındalık ve müzik deneyimi kazanmasını sağlar. Bu süreçte öğrencinin fiziksel açıdan koordinasyon, denge, refleks, reaksiyon düşünsel açıdan konsantrasyon ve hafıza başlıkları altında duygusal açıdan ise kendini ifade etme, sosyalleşme, bireysel/ortak yaratım ve birlikte hareket etme açısından gelişmesi amaçlanır. Bu eğitim okul öncesi çocuklarda, dinleme, ifade etme, motor ve sosyal beceriler geliştirdiği gibi profesyonel müzisyen ve dansçılar da müzikal anlayışı derinleştirir ve beden farkındalığını artırır.

Dalcroze yöntemindeki çalışmalar öğrencilerin:

- Öğrenirken tüm algılarını (duyusal, bilişsel, kinestetik) kullanma,
- Müzikal duyarlılık,
- Müzikal duyarlılığın bedene geçirme ve bunu çalgıya yansıtabilme,
- Koordinasyon,
- Bellek,
- Dikkat, konsantrasyon ve dinleme becerilerini geliştirir.

RİTMİK EĞİTİMİNDE UYGULANAN EGZERSİZLER

Ritmik dersi çoğunlukla grup olarak yapılır. Her çalışmada beden kullanılırken alan, yön ve seviye kullanımı gözetilmelidir.

Dinleme

Dinleme Ritmik dersinin ilk adımıdır. Her şey dinlemeyle başlar. Egzersizler müzikle eş zamanlı yapılan egzersizlerdir. Bireysel ve toplu tempo çalışmaları için yararlıdır.

- Çalınan tempoda yürüme, tempoyu bir yere vurma, hareket etme,
- Tempo ile obje kullanımı,
- Yürürken çalınan gürlük, ifade biçimleri ve tempo değişikliklerine göre hareket etme,
- Müzik durunca durma,
- Müzik durunca tempoyu vurma, vb.

Nesne Kullanımı




Dinleme çalışmasının altında olabilecek bu çalışmayı ayrıca ele alma sebebi enerji kullanımının üzerinde durulmak istenmesidir. Öğrencinin nesnenin boyutuna, şekline, alana, birlikte çalışma yaptığı öğrenciye ve eşlik eden müziğin yapısına göre bedenini kontrol etmesini sağlar. Öğrencinin nesneyi kullanırken ne kadar miktarda bir enerjiyle hamle yapacağını planlaması gerekir. Bedensel koordinasyona ek olarak bir dış uyaranla bu koordinasyonun sağlanması beklenir. Bu çalgı çalma ve birlikte müzik yapma çalışmaları için hazırlık çalışması olarak düşünülebilir. Harekete doğru zamanda başlama ve bitirme bu kez sadece öğrencinin sadece kendisine bağlı değildir, ortak nefes alma, birbirini takip etme, farkında olma becerilerini geliştirir. Genelde çeşitli boyutlarda top, tül kumaş, sopa olmak üzere farklı nesnelere de ritmik derslerinde kullanılabilir.

- Tempoya göre topu başka öğrenciye verme, havadan ya da yerde zıplatarak atma
- Uzun bir sopayı karşılıklı tutan iki kişinin tempoya göre sopayı sallaması,
- Tempoya göre tül kumaşın ya da balonun yukarı atıp tutulması, öğrenciler arasında nesnenin değiştirilmesi
- Topu yere vurarak/havaya atarak yapılan yürüme çalışmaları

Reaksiyon (Çabuk tepki)

Reaksiyon egzersizleri de yine müzikle eş zamanlı uygulanan, sözlü komut (Hop komutunda yön değişme) ya da piyanoda çalarken verilecek bir sinyalle (Forte çalmada durma) yapılan değişiklikleri içeren egzersizlerdir. Bu

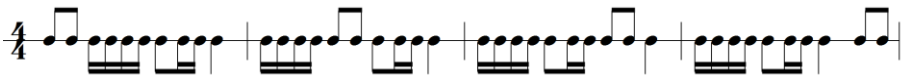
egzersizlerin amacı aktif dinleme, dikkat ve konsantrasyonun yanı sıra koordinasyonu, motor kontrolü geliştirmektir. Birden fazla uyarının birlikte kullanılabilmesi egzersizlerdir. Bedenin bir süre sonra otomatik olarak yaptığı hareketleri bozarak aktif dinlemenin ve bedensel farkındalığın üst düzeyde olmasını sağlar. Başlangıç aşamalarında bir komutla bir değişim yapılırken ilerleyen seviyelerde birden fazla komutun kullanıldığı çalışmalar yapılır.

- Tempoda yürürken piyanoda çalınan  ritim kalıbını duyunca durulur, tekrar duyunca yürümeye devam edilir.  ritim kalıbı her duyulduğunda yön değiştirilir.  ritim kalıbı duyulduğunda kollarla bir vuruşluk bir hareket yapılır.
- Tempoda yürürken sağ kol 2/4 ölçü vururken verilen komutla sol kol 3/4 ölçü vuruşu yapmaya başlar. Yeni bir komutla her dört sayıda bir geri adım atılır.
- El ve ayak partilerinde farklı ritimlerin olduğu ritmik dikte çalışması uygulanırken verilen komutla el ve ayak partileri rol değişir vb.

Yer Değişme/Sıralama

Belli bir kalıpta önceden belirlenmiş bir düzene göre vuruşun yerine başka bir öge koyma, verilen öğelerin sıralamasının değiştirildiği egzersizlerdir. Bu egzersizlerin amacı aktif dinlemenin yanı sıra özellikle hafıza (verilen kalıbı, hangi turda olduğunu hatırlama) ve motor kontrolü geliştirmektir.

- 6 adımdan oluşan bir kalıp verilir. Sırasıyla, birinci turda 6. adım, ikinci turda 5. adım, üçüncü turda 4. adım, dördüncü turda 3. adım, beşinci turda 2. adım, dördüncü turda 3. adım altıncı turda 1. adım geri yürünür.
- 4/4 ritmik bir parçada ilk ölçüdeki 1. vuruştaki ritim kalıbının her ölçüde bir vuruş sona kayması vb. (Şekil 1)



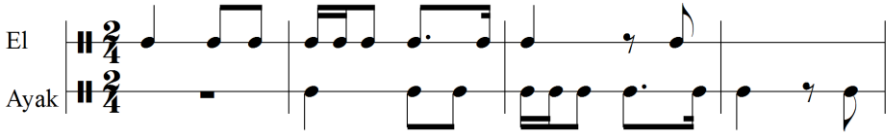
Şekil 1: Nota örneği

Kanon

İki ya da daha fazla partinin sıkı benzetimle duraklamadan birbirini izlemesidir. (Aktüze, 2003:300) Bu çalışmanın amacı dikkat, konsantrasyon ve

koordinasyon ağırlıklı olmak üzere aktif izleme ve hafızayı geliştirmektir. Bu çalışma melodi ve ritimle yapılabileceği gibi hareketlerle görsel olarak da uygulanabilir.

- Öğretmen önce belli bir tempoda çeşitli hareketler yapar öğrenciler öğretmenden sonra tekrar eder. Öğrenciler hareketi yaparken öğretmen bekler. İkinci aşamada öğrenciler yine öğretmenin hareketleri tekrar eder bu kez öğrenciler hareketi tekrar ederken öğretmen yeni bir hareket yapar. Bu şekilde öğrencinin önceki hareketi yaparken bir sonraki hareketi yapabilmesi için öğretmeni izlemesi gerekir.
- Aynı çalışma piyanoda çalınacak ritim kalıplarının tekrarıyla da yapılabilir.
- Kanon çalışması el ve ayak partileri arasında uygulanabilir (Şekil 2).



Şekil 2: Nota örneği

Ritmik Dikte

Önceden hazırlanmış iki partili ritmik dikte piyanoda çalınırken öğrencinin sağ el partisini elde sol el partisini ayakta (adımlarla) tekrar ettiği ve sonunda ezberlendiği ayrıca yazı aşaması olan çalışmalardır. Bu çalışma başlangıç seviyesinde ayak partisinde vuruşları yürüyüp, el partisindeki ritimleri tekrar etme şeklinde uygulanırken ileri seviyelerde;

- Daha karmaşık ritimlerin kullanımı,
- El ve ayak partisinin rol değişmesi,
- Ölçü değişimi
- Ayak partisindeki ritimleri yürürken aynı kolda ölçü vuruşlarının yapılması,
- Yine ayak partisindeki ritimleri yürürken iki kolda farklı ölçü vuruşlarının yapılması,
- Vuruşları iki misli büyütme ya da küçültme,
- Farklı ölçü türüne transpoze etme (3/4 ölçüyü 6/8 ölçüye çevirme)
- Dikteyi iki partili uygularken bir melodi söyleme vb. türlü varyasyonlarla uygulanabilir.

Ritmik dikte çalışmaları aktif dinleme, hafıza, koordinasyon, motor kontrolünü geliştirir. Bu çalışmayı tüm egzersizlerin amaçlarının toplandığı bir bütün olarak da görebiliriz.

Yukarıdaki örnekler Dalcroze ritmik eğitiminin üç çalışma başlıklarından (*Ritmik, Solfej ve Doğaçlama*) Ritmik ve Solfej başlıkları altında yapılan çalışmalar olup bu çalışmaların hepsinde doğaçlama çalışması yapılabilir. Örneğin:

- Takip çalışmasında her aksanda bir hareket seçimi zaten başlı başına bir doğaçlama çalışmasıdır.
- Reaksiyon çalışmasında komutları öğrencinin vermesi,
- Kaydırma çalışmasında sıralamadaki değişimlere öğrencilerin karar vermesi, bu değişimlerdeki hareketleri bireysel ya da toplu olarak belirlemeleri,
- Kanon egzersizlerinde hareketlerin, melodinin öğrenciler tarafından belirlenmesi. Kanon çalışmalarının iki veya daha fazla öğrenci ya da gruplar arasında yapılması,
- Ritmik dikteyi öğrencilerin bireysel ya da gruplar halinde beden perküsyonuna² uyarlaması vb. doğaçlama çalışmaları yapılabilir.

RİTMİK ÖĞRETMENİNİN ROLÜ

Dalcroze'un geliştirdiği bu sistem aynı zamanda hem bir öğrenme hem de bir öğretme yöntemidir. Her öğretmen kendi birikimi ve yaratıcılığına göre öğretmek istenen konu ile ilgili egzersizler hazırlar. Bu egzersizleri çalıştığı grubun niteliğine, algısına göre ya da dersin koşullarına göre de kurgulamak, uyarlamak gerekebilir. Dolayısıyla öğretilecek konular belirli olsa da her sınıf için hazırlanan çalışmalar farklıdır. Uygulamalar ders esnasında şekillenebilir, şekillenmelidir. Piyano Ritmik öğretmenin öncelikli eğitim aracıdır. Belirlenen konulara göre piyanoda doğaçlama parçalar çalar aynı zamanda sınıfa yönergeler/komutlar verir. İster istemez Ritmik öğretmeni de aynı öğrenciler gibi kendi de her ders dinleme, gözlem yapma, reaksiyon, koordinasyon başlıkları altında aktif olarak çalışır. Öğrenci ve öğretmenin interaktif (etkileşimli) çalıştığı bir süreçtir. Derslerde piyanoda çalınacak doğaçlama parçalarının yanı sıra müzik repertuarı da kullanılır. Bu öğrencinin farklı tınıları, türleri, stilleri tanınması ve müzikal dağarcığının gelişmesi açısından da önemlidir. Ritmik öğretmenin de

² Bedenin çeşitli yerlerine vurarak, ses ve vokal efektleri de içeren bedenin adeta bir çalgı olarak kullanıldığı bir müzik yapma şekli.

³ Bedeni bu şekilde kullanmak öğrencilere vuruş, ritim ve tempo gibi müzikal öğeleri doğrudan deneyimlemesini sağlar ve ritmik becerilerini içselleştirmesine yardımcı olur. (Naranjo,2003)

müzik dağarcığını geniş tutması, yeni eserleri ve yorumları takip etmesi hazırlayacağı çalışmalar için repertuvar araştırması yapması daha geniş bir malzeme olanağı sağlayacaktır.

Bu çalışmada öğretim üyesi olduğum Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı ilköğretim 5, 6, 7 ve 8. sınıf öğrencilerimle Ritmik dersinde yaptığım çalışmalardan birkaçı amaçları ve uygulama yöntemleriyle anlatılacaktır.

Dinleme-Değişken Tempo-Koordinasyon

Öğrenciler daire şeklinde oturur. Kayıttan E. Grieg 'In the Hall of Bare Mountain King' adlı eseri dinletilir. Tablo 1'de ders uygulama yöntemleri ve amaçları detaylandırılmıştır.

Tablo 1: Dinleme, Değişken Tempo ve Koordinasyon Çalışması

1- Eser hakkında sorular sorulur:	AMAÇ
Eserde en çok ne dikkatinizi çekti? (parçanın hızlanması, çok sessiz başlaması ve yükselmesi gibi cevaplar olabilir) Nasıl bir hikaye anlatıyor?	Eserle ilişki kurma, duyduğu şeyi tanımlayabilme
Hangi çalgıları duydunuz? Nasıl bir çalgı topluluğu için yazılmış olabilir?	Tını algılama ve tanımlama
Günümüzde bestelenmiş bir parça olabilir mi? Bestecisi Bach olabilir mi?	Daha önce dinlediği eserlerle karşılaştırabilme,
Hızlı bir parça mı yavaş mı?	Parça özellikle değişken temposu yüzünden seçilmiştir. Değişken tempoya dikkat çekmek için sorulur.
2- Parça çalarken parçanın temposu bacaklara vurulur.	Dinleme, değişken tempoya uyum sağlama
3- Kaç sayıda bir vurgu hissedildiği sorulur.	Ölçüyü belirleme
4- Öğrencilerden birine bir tenis topu verilir. Sırayla herkes her ölçünün başında topu yanındaki öğrenciye verir.	Koordinasyon. Topun tam vuruş başında verilmesi beklenir. Öğrenci harekete doğru zamanda başlayıp bitirmesi için doğru miktarda enerji kullanmalıdır. Diğer vuruşları bekleyeceği için aynı zamanda iç tempo çalışmasıdır.
5- Aynı çalışma bu kez parçanın temposuna göre uygulanır. Top her vuruşta yandaki öğrenciye verilir.	Koordinasyon ve dikkat. Öğrenci daha kısa sürede topu vereceği için yine kullanacağı enerji miktarına dikkat etmelidir. Parçanın temposu giderek arttığı için dikkat ve konsantrasyon da artar.

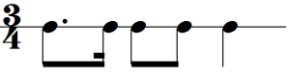
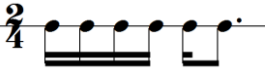
6- Öğretmen çalışma esnasında gruba bir top daha verir. İlk topun gittiği yönün aksi yönde her vuruşta yandaki öğrenciye verilir.	Koordinasyon ve dikkat. Sınıf bir süre sonra düzene alışacağından bu monotonluğu bozmak ve dikkati tetikte tutmak için ikinci bir uyarıcı egzersize katılır. Ayrıca kalabalık sınıflarda topun gelmesini beklemek sıkıcı olacağından top sayısı artırılabilir.
7- Parçanın bitişinde herkes ellerini kaldırır.	Özellikle grupla yapılan egzersizlerde başlama ve bitirişi aynı anda yapmak çok önemlidir. Seçilen parçanın değişken temposu bu ortak bitirişi yapabilmek için zorluk yaratır dolayısıyla dikkat en üst düzeyde olmalıdır.

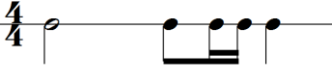
Ritmik derslerinde kullanılan her egzersiz öğrencilerin seviyesine göre uyarlanabilir. Bu çalışmanın başlangıç seviyelerindeki sınıflarda sabit tempolu bir eserle yapılması daha uygun olacaktır.

Ölçü Değişimli Reaksiyon-Koordinasyon

Tablo 2’de ders uygulama yöntemleri ve amaçları detaylandırılmıştır.

Tablo 2: Ölçü Değişimli Reaksiyon ve Koordinasyon Çalışması

	AMAÇ
1- Öğrenciler daire şeklinde durur.	Daire şeklinde yürüme devamlılığı sağladığı için bu çalışmada tercih edilmiştir. Fakat çalışmanın yapısına göre alanda karışık şekilde de yürünebilir.
2- Öğretmenin piyanoda çaldığı 3/4 parçanın bas partisindeki yürüyerek yapılması istenir. Ezberlenir. 	Dinleme, hafıza
3- Öğretmen bu kez 2/4 bir parça çalar yine bas partisindeki ritimlerin yürüyerek yapılması istenir. Ezberlenir. 	Dinleme, hafıza



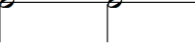

4- Öğrencilerden tekrar 3/4 parçayı yürütmeleri istenir. HİP sözlü komutunu duyduklarında 2/4 parçayı bir kez yapıp tekrar 3/4 parçaya dönmeleri istenir.	Reaksiyon, hafıza
5- Bu kez bu kez 4/4 bir parça çalar yine bas partisindeki ritimlerin yürüyerek yapılması istenir. Ezberlenir 	Dinleme, hafıza
6- Öğrencilerden tekrar 3/4 parçayı yürütmeleri istenir. HOP sözlü komutunu duyduklarında 4/4 parçayı bir kez yapıp tekrar 3/4 parçaya dönmeleri istenir.	Reaksiyon, hafıza.
7- Son aşamada HİP ve HOP komutları bir arada kullanılır.	Birden fazla değişkenle yapılan bu çalışma reaksiyon ve hafızayı geliştirir. Öğrenci anlık komutlara bedenini hazırlamalı aynı zamanda komutun karşılığında ne yapacağını bilmelidir. Öğretmenin bu egzersizde ölçü değişiminden bir vuruş önce komutu vermesi gerekir. Aksi halde doğru zamanda değişim yapılamaz.
8- Komutları bu kez sınıfa öğrenciler verir. Yukarıda belirtilen doğru yerde komut verme üzerine konuşulur. Doğru zamanın ne zaman olacağı tartışılır.	Uygulamanın yanı sıra uygulatan olmak da ayrı deneyimdir. Öğrencinin anlık komutları dinlemek yerine bu kez doğru sayması ve son vuruşu yakalaması gerekir. Orkestra yönetimine yönelik bir başlangıç çalışması olarak görülebilir.

Görsel ve Sesli Kanon-Hafıza-Dinleme

Tablo 3'te ders uygulama yöntemleri ve amaçları detaylandırılmıştır.

Tablo 3: Görsel ve Sesli Kanon-Hafıza-Dinleme Çalışması

	AMAÇ
1- Öğretmen önce belli bir tempoda çeşitli hareketler yapar öğrenciler öğretmenden sonra tekrar eder. Öğrenciler hareketi yaparken öğretmen bekler.	Dikkat
2- İkinci aşamada öğrenciler yine öğretmenin hareketleri tekrar eder bu kez öğrenciler hareketi tekrar ederken öğretmen yeni bir hareket yapar. Bu şekilde öğrencinin önceki hareketi yaparken	Bu kez izleme ve hareket aynı anda gerçekleştiğinden dikkat daha üst düzeyde olmalıdır. Ayrıca anlık hafıza egzersizidir.

<p>bir sonraki hareketi yapabilmesi için öğretmeni izlemesi gerekir.</p>	
<p>3- Bu ısınma çalışmasından sonra öğretmen bu kez hareketleri yaparken ritimleri kullanır. Yaptığı ritimleri o yaptıktan 4 sayı sonra yapmalarını ister. Öğrenciler hareketi yaparken öğretmen bekler. Aşağıda ritimlerin karşılığı hareket ve vokaller verilmiştir.</p> <p>Burnuna parmağını değdirme ve vokali söyleme</p> <p>dup dup dup dup</p>  <p>Sağ ve sol kulak memelerini sırayla çekme ve vokali söyleme</p> <p>ç1 k1 ç1 k1 ç1 k1 ç1 k1</p>  <p>Sırayla kolları öne doğru aşağıdan kaldırma ve vokali söyleme.</p> <p>Vuuuu Vuuuuu</p>  <p>Elleri göbük hizasında birleştirip öne doğru uzatıp açma ve vokali söyleme</p> <p>Kısssssss</p> 	<p>Hafıza, koordinasyon.</p>
<p>4- Yukarıdaki hareketler iyice ezberlendikten sonra öğretmen gösterdiği hareketleri kendiyile aynı anda yapmalarını ister. Sınıfa değiş diyene kadar bu hareketi yapmaya devam etmelerini fakat kendisinin başka bir hareket yapacağı söyler.</p>	<p>Bu bir sonraki aşamada yapılacak kanon için bir ön çalışmadır. Normalde dört sayıda bir değişimin olduğu egzersiz daha fazla tekrarlar yapılır böylece öğrenci kendi hareketini yaparken öğretmenini daha uzun izleme, hazırlanma şansı bulur. Ritmik dersinde aşamaların planlanması egzersizin amacına ulaşması açısından önemlidir.</p>
<p>5- Daha önceki kanon çalışmasındaki gibi öğrenciler yine öğretmenin hareketlerini dört sayı sonra tekrar eder bu kez öğrenciler hareketi tekrar ederken öğretmen yeni bir harekete geçer.</p>	<p>Bu aşamada dikkat, hafıza, koordinasyonun en üst seviyede olmalıdır.</p>

6- Bu çalışmanın üçüncü aşamasında öğretmen bu kez ritimleri piyanoda çalar öğrencilerden bu ritimleri az önceki hareketlerle yapmalarını ister.	Dinleme, dikkat, koordinasyon, hafıza. Bu aşamada sesin hareketle karşılığı çalışılmış olur. Takip bu kez izleyerek değil dinleyerek yapılır. Çalınan ritimlerin hareket karşılığını hatırlamak hem bilişsel hem kinestetik hafızayı çalıştırır. Bu tan bir eş zamanlı bir dikte çalışmasıdır.
--	--

Koordinasyon-Hafıza-Vurgu Değişimi

Tablo 4'te ders uygulama yöntemleri ve amaçları detaylandırılmıştır.

Tablo 4: Koordinasyon-Hafıza-Vurgu Değişimi

	AMAÇ
1- A.A.Saygun Töresel Musiki kitabı 5 no'lu egzersiz çalışılır, ezberlenir (Şekil 3).	Aksak ritim çalışması. Hafıza
2- Aşağıdaki ritmik kalıp tahtaya yazılır. Öğrencilerden tahtaya bakarak verilen ritimleri ayakta yaparken 5 No'lu parçayı söyler.	Poliritim çalışması olup koordinasyon ve hafızayı geliştirir. Burada zorluk 5 no'lu egzersizle verilen ritmik parçanın ölçü ve vurgularının farklı olmasıdır. Dolayısıyla melodik cümle bitip yeniden başladığında öğrenci ritmik yapıyı da baştan alma ihtiyacı duyar. Bu egzersiz kalıpları kırma çalışması olarak görülebilir.



Şekil 3: Töresel musiki no. 5 (Saygun, 1967:3)

Dalcroze yönteminin doğaçlama başlığı altında çalışılabilecek bir öge de Beden Perküsyonu olabilir. Ritmin algılanması, bu ritmin bedenle ifadesi, bireysel yaratı ile ortaya çıkan malzemenin toplu olarak uygulanması, ortak tempo, ortak nefes (birlikte başlayıp -bitirmek) gibi başlıklar altında çalışabilmek açısından beden perküsyonunun ritmik dersinde kullanılması çok işlevseldir. Ritmik kalıplarının oluşturduğu müzikal cümleler ve yapılan koreografi hem bilişsel³ hem de kinestetik hafızayı geliştirir. Koreografi zaman, alan kullanımı,

³ Düşünce, deneyim ve duyular yoluyla bilgi ve anlayış edinmenin zihinsel eylemi veya süreci (<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>).

bedensel hafızayı geliştirir. Beden perküsyonunu çalgısında yeterli beceriye ulaşmamış öğrenci için hem yaratıcılık hem de toplu müzik yapma açısından bir orkestra ön çalışması olarak düşünebiliriz.

SONUÇ

İnsan müziği tüm bedeniyle algılar: Sesi duyar, hareketi görür, hisseder, hissettiğini ifade eder, yorum yapar. Müziği tüm bedenle algılayıp yine tüm bedenle yansıtmak, müziği oluşturan tüm öğeleri bedenle ifade etmek müzik bilgisini daha kalıcı kılar. Zihin müziği, onu oluşturan temel öğelerinden giderek kavrar, buna bağlı olarak yansıtabilir. Bedenimizi nasıl yakından tanıyor ve kontrol edebiliyorsak, çaldığımız çalgıyı da bedenimizin bir uzantısı gibi düşünebiliriz.

Ritmik dersi, solfej, müzik teorisi, ve çalgı eğitimi ile birlikte başlaması gereken, uygulamalı bir müzik deneyimi kazandırmayı amaçlar. Ancak, küçük yaş grupları (ilköğretim çağı çocukları) için öncelik taşıyan ritmik eğitiminde, kavramların teorik olarak öğrenilmekten önce pratik (uygulamalı) olarak bedene geçirilmesi, “öğrenme”nin gerçekleşmesi açısından hayati önem taşır. Bu durumda, öğrenilecek konunun uygulanması ancak bundan sonra, adlandırılarak bir kavram haline gelmesi bilginin kalıcı olması açısından doğru bir pedagoji ortaya koyacaktır.

Ritmik derslerinde, tüm müzikal öğelerin (ritim, ölçü, ezgi, armoni, form, stil, çalgısal renk, artikülasyon vb.) beden yoluyla algılandığı ve ifade edilmeye çalışıldığı çalışmalar yapılır. Bu yüzden ritmik dersi, solfej dersleriyle de doğrudan bağlantılıdır. Örneğin öğrencinin solfej dersinde teorik olarak gördüğü herhangi bir ritim kalıbının ritmik dersinde bedensel egzersizlerle uygulamaya çalışılması, öğrenci, çalgısında henüz yetkin bir düzeyde olmasa da, ona bu müzikal öğeyi bedeniyle uygulama şansı verir. Bu öğelerle yapılan koordinasyon, hafıza, farkındalık çalışmaları öğrenciyi çalgısına hazırlar. Müzikal malzemeyi zenginleştirerek öğrencinin algısını ve becerilerini güçlendiren bu tür çalışmalar, gelecekte, birlikte veya tek başına müzik yapma deneyimine hazırlanmasında ona ciddi bir destek sağlar.

Başta Cenevre’deki Dalcroze Enstitüsü olmak üzere birçok Avrupa ülkesinde ve Amerika’da Ritmik eğitmeni yetiştiren okullar mevcuttur. Türkiye’de ise ritmik eğitimi sadece İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı’nda verilmektedir. Cenevre’deki Dalcroze Enstitüsü’nden mezun olan Fevziye İnal’ın açmış olduğu bu bölüm, Türkiye’deki tek ritmik bölümdür. İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı’nda yaptığım derslerde bu dersin öğrencilerin beşinci sınıftaki dinleme, çözümlleme, algı, hareket becerilerinin ilerleyen sınıflarda her yıl daha da geliştiğini ve bunu

çalgılarına geçirebildiklerini gözlemledim. Derslerimde Dalcroze eğitime uyarladığım Beden Perküsyonu çalışmaları ile öğrencilerin müziği nasıl içselleştirdiklerini, daha güvenle ve çocukluk dönemlerindeki doğallıkla hareket edebildiklerini, uzun ritmik kalıplarını hareketle yaptıklarında daha rahat ezberlediklerini, hafızalarının, müziği algılama ve ifade etme şekillerinin geliştiğini gördüm. Doğaçlama çalışmalarından kendi türettikleri beden perküsyonlarıyla yaratıcılıklarının ne kadar ileri seviyelere çıktığını ve bunu keyif alarak yaptıklarına tanık olduğumda ritmik eğitiminin amacına ulaştığını düşünüyorum. Müzikal anlamda çok yönlü düşünebilen, çaldığı ve dinlediği müziği tüm yönleriyle kavrayabilen, sağlam bir müzik duyarlılığına sahip ve bunu icrasına aktarabilen müzisyenler yetiştirmeyi hedefleyen ritmik eğitiminin daha yaygın uygulanmasını umuyorum.

REFERANSLAR

- Aktüze, İ. (2003). *Müziği okumak*. Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Bachmann, M.L. (1991). *Dalcroze today*. Editör: Stewart R., Çevirmen: Parlett, D. New York: Oxford University Press.
- Dalcroze J. (1920). *Le Rythme*. (6. cilt) Jobin Editions
- Findlay, E. *Rhythm and movement applications of Dalcroze eurhythmics*. Summy-Birchard Inc. 1971
- <https://dalcrozeusa.org/>
- <https://tr.wikipedia.org/wiki>
- <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>
- <https://www.youtube.com/@Utheory>
- Romero-Naranjo, F.J. (2003). *Body percussion basics*. Bodymusic-Bodypercussion Press.
- Saygun A.A. (1967). *Töresel Musiki*. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Schnebly-Black Julia-Moore Stephen F. (1999). *The rhythm inside: connecting body and spirit through music*. Rudra Press

Bölüm 9

Orta Asya'dan Anadolu'ya Türklerde Giyim Kuşam Kültürü ve Tarihsel Kökenleri

Fatma KOÇ¹

Emine KOCA²

¹ Prof. Dr.; Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, f.koc@hbv.edu.tr, ORCID No: 0000-0002-3267-5366

² Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, koca.emine@hbv.edu.tr, ORCID No: 0000-0001-6607-5652

ÖZET

Türklerin tarihi, Orta Asya, Anadolu ve Balkanlar ekseninde yoğun olarak yaşayan ve dünyanın çeşitli bölgelerine yayılmış, tarihi geçmişi çok eski dönemlere kadar uzanan Orta Asya'dan Anadolu'ya şamanizmden İslam'a yönelen Türk toplumunun, bölgesel kimlik özellikleri içerisinde son derece farklı simgesel referansların varlığı bilinmektedir. Bu çalışmada; Türklerin giyim kuşam özelliklerinin kültür değerlerinin kayıt altına alınması gerekliliğinden hareketle Türk toplumlarına ait kadın-erkek kıyafetlerinin yazılı ve görsel bazı tarihi kaynaklardaki özellikleri üzerinde durularak giysilerin kültürel kökenlerinin neler olduğu üzerinde durulmuştur.

Türk sanatı ve arkeolojisi incelendiğinde kaynak olarak Orta ve İç Asya'da prehistorik devirlerden itibaren meydana çıkan sanat unsurlarını içeren ve çeşitli isimlerle anılan kültürlere dayandığı, önce Hunların atalarının ve diğer Proto-Türklerin sanat ve arkeolojisini oluşturduğu, MÖ 6. Yüzyıla dayanan Hun kurganı olan Noin Ula kurganlarından çıkan eşyalar, 9. ve 13. Yüzyıllar arasına tarihlenen Murtuk Vadisi'nde kayalara oyulmuş kırk tapınaktan oluşan Bezeklik Külliyesindeki klâsik Uygur sanatı resimleri, Leşkerî Bâzar'ın duvar resimleri, Yûsuf Has Hâcib'in yazdığı "Kutadgu Bilig" (kutlu kılacak bilgi), Şahnameler, Müzelerde yer alan eserler, Kubad-Abad Sarayı eserleri, minyatürlü yazma eserler Türklerinin giysilerinin tanımlanabileceği önemli tarihi kaynaklar arasında yer almaktadır.

Türk toplumları farklı coğrafyalarda, farklı dinlere mensup olup, farklı etnik kökenden gelmiş olsalar da bedenlerinin üzerinde biçimlendirdikleri giysilerinin kullanımı ve manevi değerlerinin özelliklerini koruyabilmiş ender topluluklar arasında yer almaktadır. Türk giysilerinin en önemli özelliklerinden biri giysilerin kullanımının son derece fonksiyonel olmasıdır. Türk boylarının giysileri genel olarak tanımlandığında, tene giyilen iç gömlekleri ve donlar hariç, önden boydan boya açık olması, yaşam koşulları gereği bozkırlarda yaşayanların mekânlara girip çıkarken giysilerini kolayca giyip çıkarabilmelerinden kaynaklı kat kat giyinme biçimlerinin gelişmiş olduğu söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: *giyim- kuşam, Türk, kıyafet, Selçuklular, Anadolu, gelenek,*

GİRİŞ

Gelenekli toplumlarda giysiler ile onların kuşanma biçimlerine ilişkin değerler, toplumsal kimliğin belirginlik kazanmasında önemli bir sembolüdür. Gelenekli toplumların giysi biçimleri ve kuşanma özelliklerinin şekillenmesinde ait olduğu toplumun geçerli olan değer yargıları, gelenekler, inançlar, töreler, üretilen kültürel değerler ile tarihi birikimlerin birleşimiyle kompleks yapılar ile oluşturulur. Bu durum bir toplumun mensuplarını diğer toplumlardan kolaylıkla ayırabildiği gibi onların sosyal statülerinin ayrılmasında da rol oynar. Bu çalışmada; Türklerin giyim kuşam özelliklerinin kültür değerlerinin kayıt altına alınması gerekliliğinden hareketle Türk toplumlarına ait kadın-erkek kıyafetlerinin yazılı ve görsel bazı tarihi kaynaklardaki özellikleri üzerinde durularak giysilerin kültürel kökenlerinin neler olduğu üzerinde durulmuştur.

Söz konusu giysiler ve giyinme usullerine ilişkin değerler bir toplumu diğer toplumlardan bazen kesin bir şekilde ayrılabilirken bazen de birbirine benzeyen özellikleri ile karmaşık bir durumu ortaya koyar. Bölgeler, şehirler, köyler, yöreler, etnik gruplar, arasındaki ayrışmayı ve benzerlikleri, sahip oldukları etnokültürel yapılarını vb. pek çok niteliklerini toplum fertleri söz konusu giysiler ve giyinme biçimlerini kullanarak bedenleri üzerinde taşırlar ve kültürel kimliği görünür hale getirirler (Koç ve Koca, 2019:224). Mutaf (2015:284) giyinmenin kültürel bir kavram olduğunu “*Şekli ve ölçüsü farklı olsa da giyinmek insanlık tarihi boyunca, bazı küçük istisnalar dışında evrensel bir uygulama olagelmıştır. Dünyanın farklı bölgelerindeki insanların yaşadıkları çevre, onların giyimlerindeki en temel faktör olmuş ve bu faktörün etkisiyle de her topluma ait, bir “giyim kültürü” ortaya çıkmıştır. Bu kültürlerde asgari örtünme zorunluluğuna artı anlamlar kazandırarak “giyinmeyi” kendi zeka ve zevkleri doğrultusunda bir kültüre hatta medeniyete dönüştürmeyi başarmışlardır*” şeklinde açıklamıştır.

Türklerin tarihi süreçte değerler yoluyla biriktirilen kültür, coğrafi konum ve yaşam koşulları gereği elde edilen malzemeler ile oluşan giysi biçimleri, giyinme usulleri ve kullanım özellikleri, karşılaştıkları farklı kültürlerin etkisi ile değişimler olmasına rağmen, yüzyıllarca korunmuş, giysilerin biçim ve kullanım şekillerinde oluşturulan felsefe ve temel nitelikler bir kuşaktan diğerine aktarılarak kullanılmıştır. Altta şalvar, üstte gömlek veya iç entarisi, üzerine kısa kaftan (ceket tarzında) veya uzun kaftanlar ile ferace, cübbe gibi üstlüklerden oluşan katlı giyim tarzı, hem kadın hem de erkekler tarafından kullanılmıştır. Bu giysilere ek olarak bele takılan kemerler, kuşaklar, önlükler, takılar, başa takılan başlıkların üzerindeki imler, işaretler, yazılar, damgalar vb. süsleme unsurları ile zenginleşerek çeşitlenmiştir. Zaman içerisinde kumaşların boyutsal özellikleri değişime uğramasına rağmen, giysi kesim ve biçimlerinin

değişmediği ve geleneksel yapısını koruduğunu söylemek mümkündür. Albert von Le Coq (1911) arkeolog ve kaşif Dr. Marc Aurel Stein'in kazılarında keşfedilen eserler ile ilgili yaptığı çalışmalarda İslamiyetten önceki Türkistan ve Eurasia'lı göçebelerin kullandıkları giysilerin benzerlerinin, XX. Yüzyılın başlarında Anadolu'nun bazı gelenekli bölgelerinde kullanımının hala devam ettiğinin izlerine rastlandığını yazmıştır. Von le Cog'un albümünde 10. yüzyılda Anayurt'ta ki Türk kadınlarının üzerindeki giysiler bu etkileşimi ve değişmezliği gözler önüne sermektedir. Burada verilen tanımlarda, Anadolu Selçukluları ve Osmanlılar tarafından asırlarca kullanılmış giyim şeklinin çok benzeri karşımıza çıkmaktadır. Albert Von Le Coq (1911) giyinme biçimini, *"En üstünde tüm yüzeyi işlemeli lacivert bir kaftan bulunmaktadır. Kaftanın içinde, lameyi andıran serasere benzer bir kumaştan yapılmış kuyruklu bir içlik bulunmaktadır. Sırma telli pembe bürümcük entarinin kolları üstlüğün kollarının ağzından görünmektedir ve dizlere kadar uzunluktadır. Bunun altından ise yine bürümcük sırma telli bir göyneğin etekleri yerlere kadar inmektedir"* şeklinde tasvir etmiştir. Esin (1959:161), XX. Yüzyılın ortalarında Anadolu'nun bazı bölgelerinde kullanılan gelenekli giysilerin özelliklerinin Orta Asya'da kullanılan örnekleriyle benzerliğine dikkat çekmiştir.

Türk giysilerinin en önemli özelliklerinden biri giysilerin kullanımının son derece fonksiyonel olmasıdır. Türk boylarının giysileri genel olarak tanımlandığında, tene giyilen iç gömlekleri ve donlar hariç, önden boydan boya açık olmasıdır. Giysilerin bu özelliği, yaşam koşulları gereği bozkırlarda yaşayanların mekânlara girip çıkarken giysilerini kolayca giyip çıkarabilmelerinden kaynaklanmış ve coğrafi koşullar gereği Doğu giysilerinde kat kat giyinme özelliğini oluşturmuştur. Jirousek (2004:231-250), Türk giysilerinin katlı giyinme ve kolay çıkarılıp giyilebilme özelliğinin Doğu kültürlerine ait olduğunu vurguladığı çalışmasında, bunun başka bir nedeninin de *"Coğrafi koşullar ve yaşam şartları gereği katların arasındaki boşluğun giysilerin ısıtıcı niteliğini artırması, giyen kişinin daha görkemli olmasının sağlanması ve mekânlara girip çıkarken katmanları azaltıp çoğaltarak vücudun ısını ayarlayabilmek amaçlı olabileceği"* şeklinde açıklamıştır.

Katlı giyim geleneğinin oluşmasında bir diğer unsur da estetik niteliklerdir. Giysiler kat kat giyilirken her katman arasındaki sıralama önemli olup, katmanlar arasından gösterilmek istenen özellikler özenle seçilmiştir. Geleneksel olarak Türk giysilerinin çoğunda görülen kat kat giyim anlayışı ve bunların üzerinde kullandıkları süslemeler ile takılar ailenin zenginliğin ve gücün de göstergesi olarak da kullanılmıştır.

Geleneklerin ve yaşam koşullarının getirdiği önemli özelliklerden birisi de kadın ve erkek giysilerinin biçimleri arasında belli bir ayırım bulunmamasıdır.

Eruz'un (1998:297), "*Türk giysileri içinde yalnızca erkek giysisi diyebileceğimiz bir parça bulunmamaktadır. Türkler kadın ve erkek, takılarda dâhil olmak üzere tüm giysileri ve onların parçalarını birlikte kullanmışlardır*" şeklindeki açıklaması da bu durumu doğrulamaktadır. Ayrıca, giysilerin tanımlarını ve analizlerini yapabilmek için Türklerin Orta Asya'da yapılan figürlü bezemelerindeki resimlerde kadın ve erkek ayrımını yapabilmek oldukça zordur. Ancak çok küçük ayrıntıları okuyarak ayırım yapılabilir.

Türk toplumlarının kültürel yapılarının analizi ile ilgili yapılan araştırmalar, arkeolojik kazılar, kurganların keşfi, arşiv kaynaklarından elde edilen veriler vb. sonucunda elde edilen bulgular, Türklerin sanat veya gündelik yaşama dair gelenekleri, uygarlığın kendinden önceki kültürleri devam ettirmekte veya kendisinden sonra gelecek olan uygarlığa büyük ölçüde miras oluşturacak şekilde sürdürüldüğünü söyleyebilmek mümkündür. Artun (2006) giysiler ile ilgili yapmış olduğu çalışmasında "*Orta Asya'dan gelip Anadolu'yu yurt tutan Türklerin giyim kuşam geleneği Anadolu'daki yerli halkın giyim kuşam geleneğiyle yoğrularak şekillenmiştir*" şeklindeki tespiti göçlerin Anadolu giysi kültürünün şekillenmesinde ve biçimlendirilmesinde göç olaylarının etkili olduğunu ve giyim kuşam özelliklerinin şekillenmesinde önemli bir olgu olduğunu vurgulamıştır. Pek çok kültürü içinde barındıran ve iki kıtayı birleştiren bir köprü özelliğinde olan Anadolu, coğrafi konumu itibarı ile yoğun göç olaylarını sıklıkla yaşamış ve yüzyıllar boyu toplumun yapısında değişimlerin oluşumunu beraberinde getirmiştir.

Tuchelt ve Nauman'ın (1965,45), "*Osmanlılar kültürel değerlerini birlikte harmanlamış, farklı dinlere mensup, farklı etnik kökenden gelmiş pek çok ulusu içinde barındırmış ve içerisinde ortak bir kültür geliştirmiştir. Türkler 1453'te İstanbul'un fethinden sonra o tüm Avrupa'nın kıskandığı gösterişli giysilerinin temel ilkelerindeki bozulmaya hiçbir zaman izin vermemiştir. Böylece 18. yüzyılın sonlarına kadar geleneksel giysi çizgileri korunmuştur*" şeklindeki tespitleri ile kültürel etkileşimin giysiler üzerindeki etkisi olmasına rağmen Türk kültüründe Batılılaşma dönemine kadar bazı temel özelliklerin kendine özgü olduğunu vurgulamışlardır. Osmanlı İmparatorluğu'nda giysiler kişinin sosyal statüsünün bir aracı olarak görüldüğü için değişimin gerçekleşmesi her zaman politik önem taşımıştır. Çünkü giysi renkleri ve tarzları, karmaşık bir toplumun bir kesiminin din, ırk, meslek, zenginlik açısından diğerlerinden ayırt edilmesini sağlamıştır (Goodwin 1997:173). Bunu, 18. yüzyılın sonlarında başlayan batılılaşma etkileri ile Osmanlı yöneticileri ve Osmanlı bürokratları tarafından yapılan reformlarla, 19. Yüzyıldan itibaren önce askerlerde daha sonra devlet memurları olmak üzere dini inançlarından bağımsız olarak Avrupa'dakine benzer takımların giyilmesini zorunlu kılan yönetmeliklerin

çıkması takip etmiştir (Van Os 2002;134). II. Mahmut'un reformları Osmanlı toplumunu Asyalı geleneklerden kopararak yeni ve farklı batı tarzı giysilerin kullanımını sağlayan bir başlangıç olmuştur (Koca,2009).

Batı kültüründe yapılandırılan giysiler beden kırımlarını ortaya çıkartan vücudun sekline göre tasarlanan bir yapı ile biçimlendirilirken, doğu kültüründe kullanılan giysi yapılarında giysiler bedene tam oturmadan, kumaşın eni ve boyu doğrultusunda dikdörtgen, kare, üçgen geometrik parçaların bir araya getirilmesi ve bu parçalara eklenen uzantıların birleştirilmesi ile oluşturulur. Bu yapı "T" şeklinde biçimlendirilerek oluşturulan basit ve yalın bir kalıp sistemine sahiptir. Oluşturulan giysilerin kol altına, ağ parçalarına ve dikiş kenarlarına ekler yerleştirilerek vücudun hareket yapabilme kabiliyeti ve rahatlığı sağlanabilmektedir. Micklewright (1987), Osmanlı dönemi giysileri ile ilgili yapmış olduğu çalışmada "Osmanlı dönemi kadın giysilerinin, batı giysilerinden farklı olarak kişi üzerinden ölçüleri alınmadan dikilir" şeklindeki gözlemi batı ve doğu giysileri arasındaki yapısal farkı tanımlamıştır.

Türk kültüründe Erken dönemlere ait kadın, erkek ve çocuk giyiminin ayrımı ölçülerinden, renklerinden, süsleme biçimlerinin yoğunluğundan, giyinme şekillerinden veya bolluk-darlık açısından gözlenebilmiştir. Türklerde kadın ve erkek arasında farklılık olmadan genellikle giysilerin takım oluşturmasında temel dört katmandan söz edilebilir. Giyim kuşamı oluşturan bu giysi parçaları, genellikle tek başına kullanıldıklarında bir anlam ifade etmezken, bir araya getirilerek bir bütün oluşturduklarında Türk giyinme kültürünün zenginliğini ve estetikliğini tüm göz alıcılığıyla ortaya koymaktadırlar (Koç ve Koca, 2011:11). Burada öncelikle Kâşgarlı Mahmud'un 1072-1074 yılları arasında yazdığı bilinen en eski Türkçe sözlüğü olarak kabul edilen "Dîvânü Lugâti't-Türk'te", (Türk Lehçeleri (veya ağızları) sözlüğü) (Kaşgarlı Mahmud, (1072)1985) giysiler, giyinme ve kuşanma özellikleri ile ilgili birçok kelimenin anlamları da tanımlanmıştır. Bu divanda giysiler ile giysi kullanım biçimlerine ilişkin bazı terimler ile bunların açıklamaları bu terimlerin günümüzde de halen kullanıldığını açıkça gösteren çok sayıda kelime ve açıklamaları bulunmaktadır.

İslamiyet Öncesi Dönemde Türklerin Giysiler ve Giyinme Özellikleri

Türklerin MÖ 6. Yüzyıl'dan başlayarak Orta Asya'da var olduğu, çoğunluğunun göçebe olarak yaşamlarını sürdürdüğü ve diğer göçebe toplumlarla iç içe yaşadıkları bilinmektedir. Bu dönemde salt Türk toplumlara ait yerleşmelerin sınırlarını belirlemek ve kültürel yapıları ile tekniklerinin özelliklerini saptamak oldukça zordur (İndirkaş, 2002;19). Türklük, üç büyük ırk ailesi (europid, mongolid, negrid) içinde europid ırkına mensuptur (Rasonyi, 1971:7). Esin (1959:152) Türklerin menşinden bahsederken Osmanlı tarihleri

ve Silsilenamelerinde İranlıların Turanlı Afrasiyab diye yadettiği Alp-Er-Tunga, Türkler Kaanı yani Hanlar hanı lakabını taşıyan ilk kimse olarak bilindiğini ve Kaşgari'nin eserinde “*Türklerin memleketlerinden*” olan Alp-Er-Tunga'nın birçok şehir inşa ettiğini ve Türk illerinin cenup hududunun (güney sınırı) kum şehri olduğunu belirtmiştir.

Türk sanatı ve arkeolojisi incelendiğinde kaynak olarak Orta ve İç Asya'da prehistorik devirlerden itibaren meydana çıkan sanat unsurlarını içeren ve çeşitli isimlerle anılan kültürlerle dayanır. Orta ve İç Asya'nın erken devirlerinde oluşan materyaller bozkır kültürünü meydana getirdikten sonra, önce Hunların atalarının ve diğer Proto-Türklerin sanat ve arkeolojisini oluşturmuş, ardından da Hun sanatı ve arkeolojisini meydana getirmiştir. Bütün İç ve Orta Asya'yı bir birlik haline getiren Hunlar bu birliği kültür ve sanat alanında da gerçekleştirmişlerdir (Çoruhlu, 1998:17).

Tarihi MÖ 6. Yüzyıla dayanan Hun kurganı olan Noin Ula kurganlarından çıkan eşyalar arasında deri veya keçe giysiler, kulaklıklılı keçe başlıklar, dokuma bezden veya yünden iç çamaşırları, kendir lifinden dokunmuş gömlekler, keçe kaftanlar, bol veya dar deri pantolonlar, tokalı veya metal plakalarla süslenmiş deri kemerler, kuşaklar, tabanları sert diğer yerleri yumuşak deri çizmeler veya botlar, keçe veya yün çoraplar kullanıldığını göstermektedir. Kadınların sincap, samur gibi hayvan kürkleri ve postlarından yapılmış süslü kaftanlarının olduğu, samur kürkünden başlıklarının olduğu, yine bu kurganlardan çıkartılmış üzeri boncuk ve kristaller ile işlenmiş uzun deri çizmelerinin olduğu, bu çizmelerin tabanlarının da işlendiği, muhtemelen tören çizmesi olabileceği şeklinde yorumlanmıştır. Aynı kurganda bulunan kadınların uzun ve örgülü saçlarının olduğu ve görsellerden anlaşıldığı şekli ile kadınların da erkekler gibi tepe perçemi bıraktıklarına rastlanmıştır. Hunluların bozkır yaşam tarzına uygun ve hareket ederken zorluk çıkarmayan kıyafetleri onlarla mücadele ederken olamayan Çinliler tarafından kıyafet ıslahatı çerçevesinde taklit edilmiştir (Çoruhlu, 2007:139). Diyarbakirli (1993:18), Hunluların erkek kıyafetlerini, en içte bir don, onun üzerinde deri veya kumaş pantolon, üstte tene gömlek, yün çorap üzerine giyilen keçe veya deri çizme kullanmışlardır şeklinde tanımlamıştır. Gömleğin etekleri pantolonun içine sokulmaz etekleri sarkıtılırdı, en üste “*çapan*” adı verilen kaftan giyilirdi. Belde bir kuşak veya rütbe işareti sayılan zeri plakalarla süslenmiş deri kemer kullanırlardı şeklinde tanımlamıştır.

Giysileri tamamlayan en önemli unsurlardan birisi kemerler ve kuşaklardır. Türk giysilerinin en önemli özelliği gömlekler hariç diğer parçaların önden boydan boya açık olmasıdır. Bedene giyildikten sonra bedene sarılarak kapatılan üstlüklerin ön açıklığının kapatılmasını sağlamak amacıyla kemerler

ile kuşaklar kullanılmıştır. Bazı yörelerde bele bağlanan önlükler de bu görevi üstlenmektedir.

Deriden yapılmış kemerin veya eski adı ile “kur” un, ilk kullanımı ve gelişimi Taştık kültürüne dek gitse de Göktürk devrinde Türklerin özelliklerinden biri olmuştur. Kemerini süsleyen maden levhaların malzemesi ve sayısı taşıyan kişinin statüsünü gösterirdi. Bu anlamıyla mezar taşlarında da kullanılmışlardır. Kur kelimesi hem kemer hem de mertebe anlamları taşımıştır (Usta, 2005: 32). Ögel’in (1962:170) İslamiyet’ten önce Türk kültürü ile ilgili yapmış olduğu çalışmasında Türklerin sosyal konumları, varlık dereceleri, beğenileri doğrultusunda çeşitli madenlerden kemer yapmışlar ve kemerlerin birleşim yerinde tokalar kullanmışlardır. Tokalı kemerler altın, gümüş, tunç ile yapılır yeşim taşları ile süslenirdi. Madeni plakalarla süslenen kayışlardan oluşan kemerlerin uçları sarkıktı ve bu uçlara günlük hayatta kullanılabileceği malzemeler asılırdı. Bu kemerler Orta Asya’da Uygurlarda, 6-8. Yüzyılda Göktürk heykellerinde de izlenmiştir. Türkoğlu (2002) bu kemerlerin Alp’ler tarafından kullanıldığını bazı zamanlarda rütbe belirleyici bir misyonunun da olduğunu ve bu kemerlerin uçlarına hançer, biley taşı, yiyecek torbası gibi malzemelerini astıklarını belirtmiştir.

Hunlardan sonra kültür ve sanat birliğini devam ettiren Göktürkler (MS.552-744), büyük bir devletle ikinci kez bölgede, kültür ve sanat birliğini kurmuşlardır. İç Asya dışında kalan, özellikle de Orta Asya ve onun batı kesimindeki Türk nüfusunun artmasını ve sonuçta buralarda da Türk kültürü ve sanat hattını içine alabilecek veya bu hatta paralel bir çerçevede değerlendirebilecek ürünlerin ortaya çıkmasını da sağlamıştır (Çoruhlu, 2007:151). Göktürkler 6. yüzyıl ortalarında Orhun nehri batısındaki yayla bölgesinde (Ötügen) kurulup, Mançurya’dan Karadeniz sahillerine kadar uzanan büyük Türk imparatorluğu, devlet ve millet olarak Türk adını kullanan ilk büyük siyasi birliktir. Çin kaynakları Göktürklerin Asya Hunları soyundan geldiğini açıkça belirtir (Aslanapa ve diğ. 1984:3). Göktürk sanatı ve arkeolojisi üzerindeki çalışmaların çıkış noktası da “Orhun Yenisey” kitabelerinin çözülmesiyle mümkün olmuştur (Diyarbakirli,1993:31). Uygur Devleti’nin de kurulduğu bu bölgede, çeşitli siyasi olaylar sonucunda, kısa bir süre içerisinde Türk kültür tarihine zengin bir kültür mirası bıraktığını söylemek mümkündür. Bölge, 9. Yüzyılda Kırgızların hâkimiyetinde kalmış, daha sonra Moğol istila ve ayaklanma çemberinden geçmiştir. 15. ve 16. yüzyıllarda kısmen Çin kısmen Moğol’lar tarafından idare edilmiştir (Caferoğlu, 1983:16). Orhun kitabelerinde, 717 yılında adı geçen Uygurlar, yerleşik hayata geçen ilk Türk topluluğudur ve Uygur sanatı bu yüzden Türk sanat tarihinde özgün bir yere sahiptir (Ayırtır, 2018). Türklerin İslamiyet’i kabulü 10. Yüzyılın ortalarında başlamış ve iki asır

kadar sürmüştür. Daha önce şamanist, budist veya Mani inancının etkisinde olan Türkler öncelikle siyasi ve askeri şartlar nedeniyle gruplar halinde İslam'ı tercih ederken en büyük İslamlaşma Büyük Selçuklu döneminde Türklerin Oğuz kolu İran'dayken gerçekleşmiştir (Türkoğlu, 2002:136).

Gülensoy (1997) kaya duvar resimleri fresk ile balballar üzerindeki Türklerle ait figürler üzerinde yapmış olduğu çalışmasında Türklerin erkeklerinin uzun saçları olduğu ve Kök-Türk beylerinin saçlarını genellikle uzun ve serbest bıraktıklarını, saçlarını sadece matem sebebiyle kestiklerini ve Uygur metinlerinde Alplerin uzun saçının aslan yelesine benzetildiğini belirtmiştir. Kaşgârlı Mahmud'un eserinde de *"idunçu saç"* tâbiri ile mukaddes olan ve kesilmeyen bu saçtan bahsedilmiştir. Aynı eserde *"M.S 630'da Batı Türk Kağanı "T 'ong" Yabgu'nun uzun saçları böyle serbest dalgalanıyordu ve başına bir yeşil kurdele veya sarık sarmıştı"* şeklide bir cümle geçtiğini ve diğer beylerin saçlarını ördüklerinden bahsedilmiştir. Bu beylerin Çin hizmetine girince, örgülü saçlarını kestiklerini de eklemiştir. V. Yüzyılda Orta Asyanın kuzeyinde önemli bir toplumu oluşturan Hunlular 6. ve 7. Yüzyıllarda Orta Asyada hüküm süren Göktürklerden kalan ve üzerinde taç betimlemeleri olan taş kabartma ve kaya resimleri bulunmuştur. DW. Eberhardt (1942) eski Çin metinlerinde Çin kralı Kuanwunun MS.52 de Huing-nu (Hunlular) kralına törenlere özgü bir başlık armağan ettiğini ve Hunlular'ın bu tarihten önce bu anlamda bir başlık kullanmadıklarını ifade etmiştir.

Taçlar ve taçları kullanılma geleneği Orta Asya Hun devri Kurganlarına kadar iner (Atasoy, 1970-71:147). Süslü (1989:153) çalışmasında Selçuklularda kullanılan taçların Tek taşlılar, Diademler ve dilimli taçlar olmak üzere üç farklı şekilde kullanıldığını, dilimli taçların asırlarca bozulmadan bütün uygarlıklarda kullanıldığını belirtmiştir. Bu tip başlıkların daha sonra İlhanlı devletinde de kullanıldığını yazmıştır. Bu kapsamda figürlü Selçuklu eserlerine bakıldığında, figürlerin başlarında kullanılan taçların benzerinin 6-8. Yüzyıla tarihlendirilmiş Göktürk dönemine ait olduğu düşünülen ve Moğolistan'ın Ulaanbaatar kentindeki Millî Tarih Müzesi'nde yer alan altın taç ile benzerliği bunu kanıtlamaktadır.

Uygur metinlerinde Burkan (Buda)'ın topuzuna *"didim"* (tâc) adı da verildiği, hükümdarın saçlarını topuz şeklinde topladığını ve topuzun üstüne, beş sınıf halkı temsil eden, beş dilimli bir tâc giymekte olduğunu belirtmiştir. Köl-Tigin heykelinin, tâc gibi, üç dişli kenarı olan börkü, Hun devrinden beri, Çin sanatında kuzeyli beylerin başında görülen bir serpuştur. Kök-Türk devri sanatında bu şekil börk ve üç dişli tâc çok tasvir edilmiştir (Gülensoy (1997: 1115). İndirkaş (2002:32) hükümdar taçları ile ilgili yapmış olduğu çalışmasında Orkun'da yer alan kaya betimlemelerinde de üç dilimli başlığın

UÇ başlığı takmış kişilerin olduğunu, bunların hükümdar ve yönetici düzeyinde Kagan, Katun, Beğ, Kam gibi UÇ başlıklı yontu ve betimleme yapılmaya değer önderler olduğunu, bu betimlemelerin onların gökselliğini ve önderliğini anlattığına değinmiştir (Alyılmaz, Alyılmaz,2014:6) Üç dilimli bu taçların güç ve iktidar sembolü olarak kullanıldığını yönetici ve ailelerinin yanısıra kötü ruhlarla mücadele eden kamların/şamanların da aksesuarları arasında yer aldığını, başlarına tacı hatırlatan çok dilimli başlıklar giydiklerini belirtmiştir. İndirkaş, (2002:32), Milattan önce 4. Yüzyıla dayanan Pazırık döneminden itibaren tanrı ve hükümdar betimlemelerinde görülen taca benzer bu tür başlıkların Selçuklular döneminde de varlığını sürdürdüğünü ve bu başlıklara Orta Asya'da “Tac-1 Börki” denildiğine değinmiştir. Bu başlıkların adının Türkler'in Börki ile İranlıların Taç kavramının birleşmesinden oluştuğunu yazmıştır.

Alyılmaz ve Alyılmaz, (2014:4) yaptıkları bir çalışmada (mecazi anlamda: “kut”, “küç, “ülüg”) ağzında yakut taşıyan bu kuşun “umay kuşu” benzeri bir betimleme olabileceğini veya Alyılmaz (2000:23) başka bir çalışmasında bu kuşun “hüma kuşu” olabileceği yorumunu yapmıştır. Çeşitli kaynaklarda başlığın üzerine betimlenen kuşun kartal, şahin gibi yırtıcı bir kuş (Dovdio,2006:101; Çoruhlu,1995:73) simurg veya akbaba kuşu olabileceğini (Wilkinson, 2009:59) yazmışlardır. Çoruhlu (2012:69) da yapmış olduğu başka bir çalışmasında Kültigin'in başlığındaki yırtıcı kuş tasvirinin Hüma kuşu olabileceğini bu tasvirin doğrudan doğruya Tanrıça Umay'a gönderme yaptığını, Bilge Kağan ve ailesi için bu Tanrıça'nın Gök Tanrı'sından sonra gelen önemli bir tanrı olabileceği yorumunu yapmıştır. Aral (2012:38) ise Kül-Tigin'in başlığındaki yırtıcı kuşun onu koruyan, gözeten, erkeklik adını almasını sağlayan, kut veren, bereket refah ve servet sağlayan kişisel “*koruyucu ruhu*”, “*hayvan anası*”, veya aile tözü olarak kabul edebilecek olan Tanrıça Umay'ı simgeleyen bir yırtıcı kuş olabileceğini belirtmiştir.



Şekil 1-2. Uygur prensleri (teğınleri) (muhtemelen ölen aile üyelerinin tasvirleri 9.Yüzyıl Bezeklik Tapınağı No. 9'dan duvar resmi parçası, (Collection of the Museum of Asian Art (Berlin), III 6876a.)

Bezeklik Külliyesi 9. ve 13. Yüzyıllar arasına tarihlenen Murtuk Vadisi'nde kayalara oyulmuş kırk tapınaktan oluşan klâsik Uygur sanatı ile resimlerin bulunduğu mağara tapınaklarıdır. Adını “Uygur dilinde, bezemek fiilinden türetilmiş süs ve tezyinatın, nakışların bol olduğu yer anlamına gelen “Bezeklik” ismini, almıştır.” Türk ve dünya sanat tarihine kazandırılan nadide koleksiyonlardandır. Bu tapınaklarda Uygurların o dönemde yaygın olan Budizm ve Buda öğretilerine dayalı, Buda heykelleri, duvar tasvirleri ve bu inancın mensuplarına ait duvar resimleri ile bezemeler mevcuttur (Zeren, 2015:626). Türklerin sosyal hayatına ilişkin önemli veriler sunan Kaşgârlı Mahmut divanında giysiler ile giyinme biçimleri ile ilgili bilgilerde erkeklerin başlarının tepesini traş ettiklerini ve bunun bir Türk âdeti olduğunu yazmıştır. Başın traş edildiği zaman, alın ile saçaklar hizasında zülüfler bırakıldığını ve bu geleneğin yeni evlenen gençler ile Uygur çocuklarında da görüldüğünü belirtmiştir (Gülensoy (1997:1115).

9. Yüzyıl Bezeklik Tapınağı duvarlarında tasvir edilen Uygur prenslerinin üzerlerindeki yere kadar uzun yırtmaçlı, belinde üzerlerinde metal parçaları olan kuşağı ve kuşağından aşağı doğru sarkıtılmış sarkancaları ile Türk boylarının Orta Asyada kullandığı giysiler benzerlik göstermektedir. Özellikle bellerindeki sarkancalı kemerlerin kullanımı Anadolu Selçukluları zamanına kadar kullanılmıştır. Liu (2015:45) Bezeklik tapınağı ile ilgili yaptığı çalışmada Uygurların “Çin tarzında giyinirler ve Doğu Asyalı görünürler” şeklindeki ifadesi ile Uygurların buldukları bölgelerde diğer toplumlardan daha farklı göründüklerini belirtmiştir. Figürelerde üst kaftanının önü boydan boya açık, yuvarlak yakalı ve içi astarlıdır. Kaftanın kolları uzun ve elleri kolları içine

alındığı için elleri görünmemektedir. Figürlerin saçları uzun ve örgülüdür ve başlarındaki lotus çiçeği taç yaprağına benzeyen arkaya doğru eğimli ve çene altından bağcıkla tutturulmuş taç görünümünde başlıkları vardır. Bu başlık biçimi Göktürklerin kaanı Bilge Kağan'ın, tasvir edildiği Höl Asgat yazıtının ön yüzünün görüntüsündeki (şekil 1-2) betimlemedeki başlığa benzerlikler göstermektedir. Her üç figürün ayaklarında koyu renk uzun çizmeler (muhtemelen deri) vardır. Tuo ve diğ. (1985: 490/14111-14112) bu konuda yaptıkları bir araştırmada Turfan bölgesine Budist kurumlar hakim olsa da, Uygur imparatorluğunun merkezi olan Turfan bölgesinde, Uygur krallığının, birkaç Türk kabilesi de dahil olmak üzere birçok farklı etnik grupla geniş bir alanı kapsadığını ve hepsinin refah ve uyum içinde olduğunu ve bu dönemde Türklerin henüz zorla İslam'a geçmediğini kaydetmişlerdir.

Uygur resim ve minyatür üslûbunun etkileri 15. yüzyıl içerilerine kadar devam etmiştir. Doğu Türkistan'ın kuzeyinde geliştirdikleri bu üslûbu, yine Türkler kendileri Abbasi ve İlhanlı devirlerinde Batıya getirmişlerdir. Gazellilerin Leşkeri Bazar Sarayı duvar resimlerinde ve Büyük Selçukluların merkezi Rey'de bulunan duvar resimlerinde, Rey ve Keşan'da minaî denilen yedi renkli keramiklerindeki figürlerde, Uygur resminde tanıdığımız Türk tiplerinin 10. ve 12. yüzyılda yaşadığı görülür. Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun Irak ve Suriye'de, Bağdat, Musul, Halep, Şam gibi merkezlerinde de 12. ve 13. yüzyıllarda aynı gelenek, maden, keramik ve minyatür sanatlarında devam etmiştir (Aslanapa, 1986:851). Orta Asya Türk sanatının İslam el sanatlarına ve süsleme sanatına etkileri 9. yüzyılda Abbasiler devrine kadar uzanır. Abbasi'ler halifeliğin merkezi Bağdat'a kayınca, 8. Yüzyılda Suriye bölgesindeki Emevi sanattımda izlenen yoğun antik etki yerini Orta Asya ve Türk Sanatına bırakır. Abbasiler hizmetindeki Türk askerleri için kurulan "Samarra" kenti bu yeni akımda yön verici olur. Bugünkü Afganistan bölgesinde hüküm süren Gazneliler 10. ile 12. Yüzyıllar arasında bu mirası sürdürür. Gazne sanatından bugüne kalan az sayıdaki eserden Sultan I. Mesut devrinden Lesgeri Bazar (1030- 1041) ve Sultan III. Mesut devrinden Gazne (1112) sarayları devrin mimari süslemesinin bazı ilginç özelliklerini yansıtır (Öney, 1984).

"Leşkerî Bâzar" Afganistan'ın güneybatısında, muhtemelen Gazneli Hükmdarı Mahmud (998-1030) zamanında başlatılmış ve halefi I. Mesud tarafından 1036'da tamamlanmıştır. Hilmend Nehri kıyısında çeşitli devlet daireleri, askerî kışlalar ve çarşılarla imar edilmiş olan "Leşkerî Bâzar" (Leşker-gâh) kalıntılarından çıkan bazı duvar resimlerindeki figürler; kâşif Schlumberger (1978:123) tarafından fotoğrafları çekilerek yayınlanmıştır.

Finbarr (2017:233) yaptığı bir çalışmada bu giysili figürlerin Türk tipleri olduğu ve üzerlerindeki giysilerin net olarak Türk kıyafetleri olduğunu belirtmiştir.



Şekil 3-4. Leşkerî Bâzar'ın duvar resimlerinde Gazneli figürleri XI. yüzyıl (Schlumberger ve diğerleri, 1978:123 ve Gibson, 2012:81)

Leşkerî Bâzar'ın güney sarayındaki salonunun iç duvarları boyunca boyanmış askeri figürlerin 44 tanesi hayatta kalmıştır. Figürler arka planda yeşillik ve kuşların olduğu kırsal bir manzara üzerine, başlarının arkasında halelerle çevrili ve hükümdarın oturacağı noktaya doğru bakan, cepheden gösterilmiş ellerindeki silahlarını sağ elleri ile omuzlarına doğru saplarından tutarak ayakta durmaktadır (Gibson, 2012:81). Figürlerin üzerindeki giysiler pek çok kaynaktan aktarılan Orta Asya Türklerinin genel özelliklerini üzerinde taşımaktadır. Duvarlardaki asker figürlerinin başların üst kısımları tahrip olduğu için başlıkların tanımlarını yapabilmek mümkün değildir. Giysilerin biri turuncu üzerine krem renk ile tüm yüzeye çok büyük dairesel desenler yerleştirilmiş ve bunların içine rumi desenleri kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur. Koyu mavi olan giysinin yüzeyi daha açık mavi renkli küçük dairelerin tüm yüzeye simetrik olarak dizilmesi ile renklendirilmiştir. Askerlerin üzerindeki üstlüklerin modelleri küçük ayrıntılar hariç birbiri ile benzer özellikler göstermektedir. Askerlerin üzerinde ayak bilekleri ile diz arasında boyu olan uzun kaftan bulunmaktadır. Kaftanın önü boydan boya açık kapaması sağdan sola doğru kapatılmış, yakası “V” şeklinde devrilmiştir. Eski bir Türk geleneği olan giysilerin sağdan sola doğru kapatılması (Kubarev 2002,194 ve Bichurin 1950,283) geleneği daha sonraki toplumlarda da sürdürülmüştür. Türkler, Selçuklu döneminde ve bunun öncesi ve sonrasında da önden açılıp kapanan üst giysileri giymişlerdir (Süslü, 2002: 772; Eruz, 1998: 203; Arslanapa, 1986:10; Türkoğlu, 2002;149).

Kapamanın sağlanabilmesi için deri sarkancalı kemerler takmışlardır. Bu kemerlerin üzerindeki bazı işlemler kişinin askeri rütbesini göstermektedir. Kaftanın ön yaka açıklığından içinde entari olabileceğini düşündüren bir giysi daha mevcuttur. Kaftanın kollarının üst kısmına Türk giysilerinin önemli bir statü göstergesi olan tiraz bantlar işlenmiştir. Ayaklarındaki çizmeler bacaklarını göstermeyecek şekilde uzundur. İçe giydiği şalvar ya da don görünmemektedir. Muhtemelen çizmelerini paçaların üzerine geçirmiştir. Ögel (1991:100) Türklerde şalvar ve pantolon kullanımının yaşam koşulları gereği önemli bir giysi parçası olduğunu, deri yün veya dokumalardan yapıldığını ve paçalarını dizlere kadar çizmelerinin içine aldıkları için üst giysiden görünmediğini yazmıştır. Tarihçi Bayhaqi, (1963:136) 1038'de Gazneli Mahmud'un yapımı üç yıl süren altın yeni sarayının açılışını yaptığında gerçekleşen töreni anlatırken saray görevlilerinin giysilerini ayrıntılı olarak şu şekilde tanımlamıştır.

“Gulaman-ı hassagiler (gayr-i müslim esir çocuklarının veya satın alınan kölelerin yetiştirilmesiyle oluşan ordu mensupları) Saklatun, Bağdadi ve İsfahani kumaşlarından kaftanları, iki uçlu başlıkları, altın işlemeli bel kuşakları, sarkıklıkları ve ellerinde altın güzleri olurdu. Tahtın her iki tarafında, başlarında dört parçalı başlıklar, ağır mücevherli bel kuşakları ve mücevherli kılıç kemerleri olan on gulaman vardı. Salonun ortasında iki sıra gulam vardı; bir sıra, dört bölümlü şapkalar takmış ve duvara yaslanmıştı. Ellerinde oklar ve kılıçlar, sadakları ve yay kılıfları vardı. Salonun ortasında bir sıra daha vardı, ellerinde iki uçlu başlıklar, gümüş işlemeli ağır bel kuşakları ile sarkıklıklar ve ellerinde gümüş güzler vardı (Bayhaqi, 1963:136).”

Bilgeliğiyle, bilime ve sanata değer vermesiyle övülen, Kaşgar'ın Karahanlı hükümdarı “Tamgaç Uluğ Buğra Han” için 1069 yılında Yûsuf Has Hâcib tarafından, Türkçe olarak yazılmış uzun didaktik bir şiir olan “Kutadgu Bilig” (kutlu kılacak bilgi) devlet yönetiminde hükümdarın nasıl hareket etmesi gerekliliğini anlatan çok önemli bir eserdir. İranlılar tarafından Şahname olarak tanımlanmış olsa da pek çok araştırmacı ve tarihçi tarafından eser “siyasetname” olarak değerlendirilmektedir (Yavuz, 2007:151). Metinde, hükümdara, bilgelik ve adaletle nasıl yönetileceği konusunda öğütler vermesinin yanı sıra şehzade, vezir ve maiyetinin niteliklerini özetleyen on bölüm vardır. Bunların arasında sarayın hizmet mesuplarına dair sakilerin (sofra hizmetkarlarının) nasıl seçilmesi ve nasıl giydirilmesi gerekliliği de

anlatılmıştır. “*Sakilerin yüzü dolunay gibi, gövdesi fidan gibi, ince belli, geniş omuzlu, siyah saçlı, beyaz tenli, kırmızı yanaklı, kısacası heykel gibi sakalsız erkekler olmalı. Sonra onlara yeşil, mavi, kırmızı ve sarı ipekten giysiler giydirilmelidir ki tepsileri sunarken uygun bir görünüm elde etsinler*” (Yûsuf Has Hâcib, çev. Dankoff,1983:136).

Büyük Selçuklu Döneminde (1037-1092) Giysiler ve Giyinme özellikleri

1077-78, Selçuklu hükümdarı Melikşah, vezir Nizamülmülk'ten, “Siyerü'l Mülük” (siyasetname- hükümdarın örf ve adetleri)) adını verdiği, hükümetin kuralları ve işleyişi hakkında bir el kitabı yazdırdı (Yavuz, 2007:151). Bu el kitabında “Kutadgu Bilig” içeriği gibi yönetimin birçok pratik yönünü ele alınmıştır ve hasekiyye'deki eğitim sistemi hakkında, üyelerinin rütbelerde kademeli olarak yükselerek nişanlarını nasıl kazandığını açıklayan ve giysilerin özelliklerini de anlatan bir bölüm vardır.

Onlara hizmet sürelerine ve genel liyakatlerine göre kademeli olarak rütbe ilerlemesi verildi ... Bir yıl at ve kırbaçla hizmet ettikten sonra, üçüncü yılında beline kuşanması için bir kemer verildi. Dördüncü yılında ona bir sadak ve ata binerken taktığı bir yay kutusu verdiler. Beşinci yılında daha iyi bir eyer ve üzerinde yıldızlar olan bir dizgin, bir pelerin ve sopa halkasına astığı bir sopa aldı. Altıncı beline bir suluk asıldı. Yedinci yılda bir kaftan taşıyordu. Sekizinci yılda ona tek tepeli, on altı kazıklı bir çadır verdiler ve birliğine yeni satın alınan üç uşak koydular; ona çadır başı unvanı verdiler ve ona gümüş telle süslenmiş siyah keçe bir başlık ve Gence'de yapılmış bir pelerin giydirdiler. Her yıl üniformasını ve süslemelerini iyileştirdiler ve bir birlik lideri olana kadar rütbesini ve sorumluluğunu artırdılar ve bu, bir mabeyinci olana kadar devam etti (Nizam el-Mülk1077-78- çev. Hubert Darke,2002).

Büyük Selçuklu devletinin kurucusu Tuğrul Bey'in 1055'te Bağdat'a girerek Sultan unvanını alması, Selçuklu sanat ve kültürünün bu bölgede yayılmasının başlangıcı olmuştur. Özellikle 12. yy. sonundan itibaren Selçukluların o zamanki hayatını, tiplerini, kıyafetlerini savaş sahnelerine varıncaya kadar realist bir görüşle canlandırıldığı Selçuklu üslubunu gösteren pek çok eser zamanımıza ulaşabilmiştir (Aslanapa,1999:364). Büyük Selçuklu devletinden İran'da yapılmış hiç bir minyatürlü eser günümüze ulaşamamıştır (Atasoy, 1970:112). Bu bakımdan büyük Selçuklulara ait giysiler ile giysi kültürünün

incelenmesi ve analizlerinin yapılabilmesi için farklı sanat alanlarında yapılan figürlü tasvirler veya yazılı kaynaklar üzerinden yapabilmek ile mümkündür. Büyük Selçuklu döneminde figürlü tasvirler başta Büyük Selçuklu devletinin başkenti Rey olmak üzere seramik yapılan merkezlerde bulunan tabak, kap, duvar seramikleri ve kaplarda görmek mümkündür. Taneri (1977:73) Ahmet Eflaki'nin "Menâkıbu'l-Ârifin" adlı eserinde Selçuklu kıyafetleri hakkında oldukça aydınlatıcı bilgiler verdiğini yazmıştır.

Selçuklular'da erkek giysileri başlıca Yemen kumaşından elbise (Burd-i Yemeni), Mısır elbisesi, siyah ince ipek elbise, Mısır ve şâş ipeğinden elbise, gaşiye, Bûrî kumaş, Çuha ve Kemha ve Sof'tan (ince dokunmuş yün kumaş) yapıldığından bahsetmiştir. Elbise çeşidi olarak Hulle (belden aşağı ve belden yukarı olmak üzere iki kısımdan ibaret elbise) ile Fereci'yi örnek vermiştir. Fereci, göğsü açık uzun kollu bir cüppe türü olarak tanımlanmıştır. Ayrıca, kabâ, kurt postu, tilki postunun da giyildiğini söylemiştir. Şalvar ve gömleğin de ayrı bir önem teşkil ettiğini, hurka olarak Hint hurkası (Burd-i Hindi) ve geniş kollu hırkaların olduğunu ifade etmiştir. Kürk kullanılarak pahalı elbiselerin yapıldığını, samur kürklü kırmızı ıskarlat çuhasının giyildiğini belirtmiştir. Başlık olarak sarıklardan bahsetmiş ve bu başlıkları Şaş-ı Hindi Sarığı, yünden yapılmış Mısır Sarığı, lâliš sarık, Şekarâviz sarık olarak birbirinden ayırmıştır. Karakeçe ve beyaz külahtan söz etmiştir. Ayağa ise ayakkabı veya çizme giyildiğini belirtmiştir.

Yukarıda da değinildiği gibi, Selçuklu dönemi eserlerinde bezeme unsuru olarak yer alan insan figürleri üzerlerinde çeşitli kaftanlarla betimlenmiştir. Bu kaftanların ve diğer giysilerin kollarında giysiyi giyen kişinin rütbesini belirten ve tiraz adı verilen çizgiler, bandlar yer almaktadır. Tirazların kullanımı Göktürklerle kadar uzanmaktadır ve Abbasilerle İslam topraklarına girmiştir (Usta, 2005:46). Tiraz giysilerin yakalarına kol kenarlarına, ön kapamalarına sırma ile işlenerek yapılan alamet veya ziynet yerine kullanılan bir tabirdir. Emeviler devrinden başlayarak Abbasilerde ve diğer Türk ve İslam devletlerinde kullanılan ve çeşitli alametleri yapmak için "dar-üt-tiraz" adı altında imalathaneler kurulmuş olan bu tabir, Türklerde, İranilerde, Araplarda Dar-üt-tiraz resmi bir alameti taşıyan giysi anlamında kullanıldığı halde, "tiraz" damga, alamet, iz, nakış veya tarz anlamında kullanılmaktadır. Türk Arap, Fars göçebeler bile tiraz kullanırlardı (Pakalın, 1993:495)



Şekil 5. 12.-13. Yüzyıl kadın ve erkek figürlü çini kase (Metropolitan Müzesi 1975.1.1643) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/461158?pos=3>

Şekil 6. 12.-13. Yüzyıl turkuaz çini kase (Metropolitan Müzesi 57.61.16) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451444?pos=6>

Şekil 7. 12.-13. Yüzyıl iki müzisyen kadın figürlü çini kase (Metropolitan Müzesi 56.185.13) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451358?pos=5>

Metropolitan Müzesi 1975.1.1643, 57.61.16 ve 56.185.13 envanter numaralı üç çini tabak üzerinde Selçuklu dönemi giysilerinin özelliklerini göstermektedir. 1975.1.1643 (şekil 5) envanter nolu 12.yüzyıl sonu 13. Yüzyıl başına ait çini tabak üzerinde karşılıklı oturan kadın ve erkek figürü bulunmaktadır. Her iki figürün saçları uzun ve örgülüdür. Başında diadem olarak adlandırılmış taç vardır. Tacın başa geçirilen kısmı incilidir. Diademin arkasında bağcıkları vardır. Diadem alnın ortasında yuvarlak üstü palmetli bir taş ile süslenmiştir. Kadının kulağındaki küpeler iç içe geçmiş halkalardan oluşmaktadır. Yüzünde yanaklarının üzerinde benleri vardır. Üzerinde koyu mavi üzerinde rumi motifler olan bir kaftan vardır. Ön açıklığı çok belirgin değildir ancak yakası devriktir. Kolları uzun ve kol ağzı boldur. Kollarının üzerinde tirazları bulunmaktadır. Erkeğin başında üstü düz, önü kısa arkası uzun kırmızı ve arkasında püskülü sarkan bir başlık bulunmaktadır. Başlığın malzemesi muhtemelen keçedir. Üzerinde yakası devrik, sağdan sola doğru kapanan bir kaftanı vardır. Kaftanın üzeri kuş figürleri ile desenlidir. Kolları uzun ve üstü tirazlıdır. Yine Metropolitan müzesinde 57.61.16 (şekil 6) envanter numarası ile kataloglanmış çini tabakta kadın figürü olduğu düşünülen iki kişi karşılıklı oturmaktadır. Kadınlar muhtemelen “lavta” adı verilen bir müzik aleti çalmaktadır. Kadınların her ikisinin başında da ortası tek bademli diadem taç vardır. Kadınların saçları uzun ve çoklu örgüler yapılmıştır. Figürün birinde iç içe geçmiş halkalar diğesinde aşağı doğru sallanan küpeleri vardır. Üzerindeki kaftanlar rumi deseler ile renklendirilmiştir. Kaftanlarının nitelikleri çok belirgin değildir ama her iki figürün kolları uzun ve tirazlıdır. Müzede 56.185.13 (şekil 7) envanter numarası ile kayıtlı turkuaz renkli çini tabağın ortasında bağdaş kurarak oturan müzik alet çalan bir kadın figürü ve etrafında

on müzisyen kadın figürünün yer aldığı bir düzenleme vardır. Ortada duran kadın figürünün saçları uzun ve örgülüdür. Başında diğerlerinden daha farklı üç dilimli tacı vardır. Başının arkası harelidir. Yeşil üzerine kırmızı desenleri olan bol ve dökümlü, kolları geniş içi astarlı bir entari veya kaftan giymiştir. Kaftanın etek uçlarından içine giydiği şalvarın paçaları görünmektedir. Kolları uzun ve bol, üstü tirazlıdır.



Şekil 8. 12. Yüzyıl İran'da bulunan bir Büyük Selçuklu Devleti Asker Heykeli (The Walters Art Museum 24.1)

<https://art.thewalters.org/detail/13647/standing-warrior-holding-a-sword/>

Şekil 9. 12-13. Yüzyıl İran'da bulunan bir Büyük Selçuklu Devleti saray görevlisi alçı heykel figürü (MET Museum 67.119) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451909>

Şekil 10. 12-13. Yüzyıl İran'da bulunan bir Büyük Selçuklu Devleti Saray görevlisi alçı heykel Figürü (Metropolitan Müzesi 57.51.18) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454621>

Şekil 8'deki 12. yüzyıla ait The Walters Art Museum'da 24.1 envanter numarası ile kayıtlı Selçuklu dönemine ait alçı asker heykeli üzerindeki giysiler ayrıntılı bir şekilde giysi özelliklerini tanımlayacak niteliktedir. Askerin başında kanatlı üzeri koni şeklinde sivrilen bir başlık vardır. Kaftanı önden açık ve devrik yakalı belinde ince bir kemeri vardır, kemerinin ucu elinde tuttuğu kılıcının ucuna bağlanmıştır. Kaftanının boyu dizlere kadar, kolları uzundur. Kollarının üst tarafında tirazları bulunmaktadır. Kaftanının altından muhtemelen iç entarisi veya entarinin beline bağlanan uçkur olabilecek bir parça vardır.

Metropolitan Müzesi'nde 67.119 (şekil 9) ve 57.51.18 (şekil 10) envanter numarası ile kayıtlı iki alçı heykel 1200-1250 yılları arasına tarihlendirilmiştir. Her iki figürün üzerindeki giysilerin biçim ve özelliklerine ve heykellerin

stillere bakıldığında Büyük Selçuklu Dönemi'ne ait olduğunu söylemek mümkündür. Gibson, (2012:86) Selçuklu dönemine ait Saray Muhafızlarına ait bir grup heykel ve duvar resimlerinde yaptığı bir araştırmada, alçıdan yapılan bu figürlerin sarayın genç erkek “Gulaman-ı hassagiler” veya yönetici ailenin üyelerini temsil ettiğinin düşünüldüğünü ve bu heykellerin üzerindeki giysilerin Kutadgu Bilig'deki bahsi geçen saraydaki kadeh taşıyan hassagilerin özelliklerini yansıttığını belirtmiştir.

Metropolitan Müzesi 67.119 ve 57.51.18 envanter nolu heykellerin 12.Yüzyılın sonu, 13.Yüzyılın başına tarihlendirildiği, Selçuk stili ile yapıldığı üzerindeki giysilerin ve başlıkların özelliklerinden Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun sarayına ait olabileceğinin muhtemel olduğu belirtilmiştir. Ayakta duran figürler, alçı ile yapıldıktan sonra renklendirilmiş ve yaldızlanmıştır. Renklerde ve yaldızlarda dökülmeler olmuştur. Her iki figürün başlığı uzun saçlı, kulakların üzerine düşen kanatları olan tipik Orta Asya Türklerinin kullandığı ve Selçuklu döneminde de kullanılan üç dilimli bademli diadem bulunmaktadır. Başlıklar günlük başlıktan daha çok törensel aktivitelerde kullanılan bir başlık niteliğindedir. Figürlerin her ikisinin elinde de belden aşağıya doğru sarkıtılmış kılıç bulunmaktadır. Tacının önü kırmızı, üstü mavi olan figürün içte mavi bir entari, üzerinde yaka ve ön kapaması kırmızı işlemeli şeritler ile bordürlenmiş bir kaftanı bulunmaktadır. Kaftanın yakası V şeklindedir ancak daha önceki görsellerden farklı olarak yakası devrik değildir. Kaftanın önü açık, kolları uzundur. Belinde kuşak veya kemer olup olmadığı ellerinin konumundan dolayı belli değildir. Ancak entarisinin belinde kuşak vardır ve dizlerine kadar sarkıtılmıştır. Figürlerin yakalarında, inci dizileri ve ortasında palmet motifli kolyeler takmışlardır. Süslü (1989:189) Anadolu Selçuklu kıyafetleri ile ilgili yapmış olduğu çalışmasında Saray teşkilatında hizmet eden kişilere yaptıkları görevlere istinaden “Emir- i Şikar” (av köpekleri ile ilgilenen), “Emir-i silah” (hükümdarın silahını taşıyan), “Emir-i ahur” (hükümdarın atını tutan), “Emir-i hacib” (konukları karşılayan), “Emir-i candar” (hükümdarı koruyan), şarabsalar- şarabdar (sarayın meşrubatı ile ilgilenenler vb. isimler verildiğini ve yaptıkları işler ile ilgili olarak resmedildiklerini belirtmiştir. Söz konusu hizmetleri sunanların giysilerinin benzer olduğunu, işlerinin ise ellerinde tuttıkları kılıç, kadeh, köpek, ibrik vb. objelerden ayırt edildiğini de eklemiştir. Söz konusu iki heykelin tuttıkları silahlardan Sarayın muhafızları olmaları muhtemeldir. Atasoy, (1970:116) Selçuklu dönemi giyim kuşamına ait yaptığı bir çalışmada giysi kullanımını şu şekilde özetlemiştir.

Selçuklu dönemi 16. ve 18. Yüzyıllarda seramikler ve duvar resimleri incelendiğinde yakın doğuda genellikle örfi sarık kullanıldığı görülür. Ancak bu başlığın yanı sıra erkek figürlerinde saçlar ya omuzlara kadar serbest bırakıldığı ya da uzatılarak çok sayıda örülerek kullanıldığı görülür. Selçuklulara ait görseller incelendiğinde çok çeşitli başlıkların kullanıldığı açıkça görülmektedir. Bu başlıkların bir kısmı Orta Asya'da kullanılan başlıklar veya bunların varyasyonlarıdır. Diğer başlıklar ise büyük göç sonrası geldikleri bölgede etkileşim kurdukları kültürel çevrelerin etkisi ve İslamiyet sonrasında kullandıkları sarıklar ve bunların çeşitleridir. Selçuklulara ait pek çok görsel eserde hükümdarların omuzlarının iki yanından sarkan örgülü uzun saçları olduğu ve bağdaş kurarak oturduğu bir elinde kadeh tuttuğu, diğer elinde ise mendil tuttuğu ve mendil tuttuğu elini dizine dayayışı tipik bir Türk hükümdarlık duruşu olarak kabul görmüştür (Atasoy, 1970:116).

Anadolu Selçuklu Dönemi (1071-1308) Giysiler ve Giyinme Özellikleri

11. yüzyıl ortalarında Selçuklu Sultanı Alparslan'ın Malazgirt zaferi sonrası Anadolu'ya gelen Türk boyları, gelirken yanlarında getirdikleri ilim adamları, sanat ve zanaat erbabının da katkılarıyla önceki yaşamlarında edindikleri kültürel birikimlerini ve becerilerini Anadolu'daki kültürle harmanlamışlardır. (Özkul, 2000: 57). Selçuklu Devleti 11. yüzyıldan itibaren Anadolu'daki genişlemesine paralel olarak farklı kültürlü ve çok uluslu bir yapıya bürünmesinin sonucunda, hem eser hem de süsleme açısından oldukça zengin bir repertuara sahip olmuştur (Aslanapa, 1999: 115).

Konya - Beyşehir Gölü batı sahillerinde Selçuklu Sultanı Alâaddin Keykubad I. (1219- 1239) tarafından yaptırılan, Kubâd-âbâd Sarayları'nın kazılarında ortaya çıkan Saray'ın duvar çinileri üzerindeki kadın ve erkek figürleri, bu giyim - kuşamı gözle görülür şekilde, ayrıntıları ile tanımlamada son derece önemli bilgiler sunan kanıtlardır (Otto-dorn, Önder, Ülber :1967). Beyşehir Kubadabad Sarayı, lüster ve sıraltı tekniğinde işlenmiş çinilerde gördüğümüz kadınlar, her çinide tek olarak yer alır. Etraflarına yerleştirilen çinilerle, ait oldukları konular belirlenir. Yüz tipleri, başlarında hâleleri, başlıkları, çekik sürmeli gözleri, benleri, kolye ve küpeleri, zarif elleri, tırazlı ve desenli kaftanları, kruvaze yakaları, bağdaş kurarak oturuşları ile İran örneklerine benzerler (Öney, 2008:58). Kubad Abad Sarayı'nda 1965-66 yıllarında K. Otto-Dorn tarafından ve 1980'den itibaren de Prof. Dr. Rüçhan Arık tarafından sürdürülen kazı çalışmaları sonucu elde edilen buluntular,

Anadolu Selçuklu saray süslemesi hakkında önemli bilgiler verir. Çinilerin üzerinde insan figürlü bezemeler vardır. Söz konusu çinilerin üzerindeki giysili figürler dönemin giyim kuşam kültürünün niteliklerini tanımlamak için nadide eserlerdir.

Kubad-Abad Sarayı çinilerinin üretim tarihi, sarayın yapımına ait olan 1235-1236 yılıdır. Bu çinilerin Anadolu'da, Konya'da ve büyük ihtimalle Kubad Abad'da kurulan şantiye fırınlarında üretilmiş olması tahmin edilmektedir (Arık,2000:76). Kubad Abad çinilerinde görülen insan figürleri ile ilgili Berlin İslam Sanatı Müzesi'nde bulunan minai tekniğinde yapılmış sekiz kollu çini örneğinde yuvarlak yüzleri, badem gözleri, küçük burun ve ağzıyla Türk tipini temsil etmektedir. Bu Uygurlardan beri ortaya çıkan Türk figür tipinin devamı niteliğindedir. İnsan figürlü betimlemeler, Türk tarihinde, İslam'ın öncesinde de sonrasında da kullanılmıştır. Bu figürler sembolik içeriklerle kullanılmasının yanında günlük yaşantıyı yansıtan konularda da ele alınmıştır. Minyatür, seramik gibi el sanatları ile birlikte mimariye kadar tüm sanat dallarında insan figürlü tasvirler yer almıştır (Arık, 2000:132).



Şekil 11. Evli Kadın Figürü, Kubad-Abad, Büyük Saray.
Karatay Müzesi (Arık, 2000:144)



Şekil 12. Badem Taçlı Figür, Kubad-Abad, Büyük Saray.
Karatay Müzesi (Arık,2000:146)

Kubadabad çinilerinde Şekil 11'de görülen bağdaş kurmuş biçimde üzerinde önden açık entarisi olan, kolları tırazlı başında siyah bir örtüsü olan kadın figürü yer almaktadır. Bu figürü diğer figürlerden ayıran en önemli özelliği kadının başlığının bağlanma biçimi olarak gösterilebilir. Kadının başındaki örtüsü başın üzerinden çene altına getirilerek ağlanmış ve alın üzerinden arkaya doğru uzatılarak balanmış bir uzantı mevcuttur. Türk kültüründe başın bağlanması evlilik işareti olarak değerlendirilir. Eserde görülen kadın figürünün evli olduğu söylemek muhtemeldir. Karacalar (2014:81) çalışmasında, kadının arkasından sarkan bu parçanın Kaşgarlı

Mahmud'un Divan"ında, geçen ard saç veya ekleme zülûf olabileceğini yazmıştır. Kadının üzerinde önden açık kenarlarında beyaz harçlar olan benekli bir kaftanı vardır. Kolları uzun ve kol üstünde tiraz bordürü bulunmaktadır. Kubadabad çinilerinde başa takılan tek bademli diadem takmış figürler yer almaktadır. Şekil 12'de görülen figürde uzun saçları arkaya atılmış ve kulaklarında iç içe geçmiş halka küpeleri olan ve başının üzerinde tek bademli diadem taç bulunan figürün yüzünde benleri bulunmaktadır. Kaftanının yakası omuzlara doğru devrilmiştir. Devrilen yaka daha açık renklidir. Kollarında tirazları bulunmaktadır.



Şekil 13-14-15. Bağdaş kurmuş üç erkek figürü- Kubad-Abad, Büyük Saray. Karatay Müzesi (Arik,2000:144)

Kubadabad sarayından çıkartılan çinilerde figürlerin önemli bir bölümü bağdaş kurarak oturma pozisyonunda betimlenmiştir. 12-14.Yüzyıl Uygur kültüründe, bağdaş kurmak, yüksek rütbeli kişilerin oturuş tarzı olarak gözkse de yalnızca başköşede oturan kişiye mahsus bir oturuş olarak uygulanmamıştır (Usta, 2005:40). Kubad-Abad saray çinilerinde en geniş yere sahip olan grup, bağdaş kurmuş ve cepheden betimlenmiş insan figürleridir. Sultan ve saray ileri gelenlerinin tasvir edildiği düşünülen bu figürlerin pozisyonları özellikle yabancı yayınlarda Türk oturuşu şeklinde ün salmışlardır. Köktürk devrinde kağana özgü bir oturuş biçimi olarak görülen bağdaş kuran ve cepheden görünen duruş, Kubad-Abad'daki zengin örneklere kadar süren bu geleneği temsil eder (Arik, 2000:132). Şekil 13-14-15'da görülen her üç figürün başında farklı şekillerde sarılmış sarıkları bulunmaktadır. İkisinin önünde daha açık renkte muhtemelen bir mücevher sorguç takılmıştır. Diğerinin sarığı Osmanlı döneminde de çok sıklıkla kullanılmış olan örfi sarık şeklinde sarılmıştır. Sarıkların arkasında sarığın bir ucunun omuzlara doğru sarkıtıldığı taylasan vardır. Figürlerin her üçünün de üzerinde kaftan bulunmaktadır. Bir tanesinin yakası devriktir ve önden boydan boya açık olan kaftanların belleri kuşak veya kemer ile bağlanmıştır. Kolları uzun ve tirazlıdır.

Şekil 16’da Metropolitan Müzesi’nde 57.51.21 envanter numarası ile korunan eczacılık bilgilerini içeren bir kitabın minyatürlü sayfasında giysiler açısından önemli bilgiler verecek dört erkek figür bulunmaktadır. Bir doktor, oturan hasta için ilaç yapmaya hazırlanırken, bir eliyle kazanda kaynayan bal ve suyu karıştırır ve diğer elinde altın bir fincan tutar. Mimari ortam, Selçuklu topraklarındaki hastanelere bitişik alan gibi görünen bir eczanede ilaçların üretildiğini düşündürmektedir. Baldan İlaç Hazırlayan eczacının üzerinde kırmızı ve pembe renkli diz hizasına kadar uzunlukta bir kaftan bulunmaktadır. Kaftanın beli kemer veya kuşak ile bağlanmıştır. Kaftanın kolları bol ve uzundur. Kollarında tirazları vardır. Minyatürdeki üç erkeğin başında kırmızı renkli sarık vardır. Üçünün de saçları uzun birinin sarığının arkasında taylasanı bulunmaktadır. Figürlerden ikisi bağdaş kurmuş ayakları görünmemektedir. Ayakta olan diğer figürlerin birinin ayağında çarık diğerinin uzun koyu renkli çizmeleri vardır.



Şekil 16. 1224 Abdullah ibn al-Fadl tarafından yapılan “*Baldan İlaç Hazırlamak*”

Anadolu Selçuklu minyatür (MET Museum 57.51.21)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451400?pos=9>

Giysiler ile ilgili bilgi veren önemli eserler arasında şahnameler yer almaktadır. Firdevsi tarafından yazılan, 1010 yılında Gazne şehrinde tamamlanmış ve Gazneli Sultan Mahmut’a takdim edilmiş olan Şahname adlı eser en eski resimli hikaye olarak bilinir. 10. Yüzyıldan 12. Yüzyıla kadar çok sayıda el yazması olarak çoğaltılmış ve içindeki resimler ait olduğu dönemin ve kültrün özelliklerini yansıtmıştır. Şahnamenin orijinali 375×286 yaprak, Farsça, 90 minyatürden oluşmuştur. İran edebiyatının en çok sevilen eseri olan “*Şahname*” insanların oluşundan Sasani İmparatorluğunun sonuna kadar İran tarihini içine alan 60.000 beyitlik büyük bir destandır.

1333 tarihinde yazılan şahnamenin bu versiyonunun orijinali Rusya’nın Leningrad şehrinde M.E Saltıkov Şedrina tarafından Devlet Kütüphanesinde

korunan en değerli tarihi eserler arasında yer alır. Eser 1331 yılına ait Topkapı Srayı Müzesi'ndeki mevcut Şahname'den iki yıl sonraya tarihlenen en eski şahnamelerden biridir. Şiraz ekolunun (İlhanlı Devri) üslup özelliklerini taşır. Kırmızı zemin kullanıldığı frizler halindeki minyatürlerde, Şirazın eski gelenekleri görülmekle beraber detaylarda Moğol istilasından sonra yakın doğuda kendini göstermeye başlayan Uzakdoğu ve Orta Asya sanatının etkisi hissedilir (Adamova ve Güzalyan, 1985).



Şekil 17. Gazneli Sultan Mahmud'un Moğol Elçisini Kabulü (Şehname 1333)
(Adamova ve Güzalyan, 1985:145)



Şekil 18. Gazneli Sultan Mahmud ve Mahiyetindeki Yüksek Ünvan Sahip Adamları (Şehname 1333) (Kitabın orijinali Sait Petersburg Devlet Baskı Kütüphanesindedir H. 731/M) (Adamova ve Güzalyan , 1985:157)

Eserde Sultan Mahmud'un iki farklı resmi bulunmaktadır. Şekil 17'de Gazneli Sultan Mahmud'un Moğol elçisini makamında kabulü resmedilmiştir. Resimde sultan ortada duran bir tahta oturmaktadır. Etrafında kadınlı erkekli saraydaki çalışanlar, müzisyenler ile yüksek ünvanlı kişiler mevcuttur. Karşısında da Moğol elçisi ve mahiyeti bulunmaktadır. Resmin üst tarafında her iki tarafta melekler sultana taç sunmaktadır. Sultanın başında üç dilimli taç bulunmaktadır. Bu taç 4. ile 6. Yüzyıllarda Göktürk döneminde kullanılan altın taç ile benzerlik göstermektedir. Aynı taç resmin üzerindeki meleklerin her birinin elinde de bulunmaktadır. İndirkaş (2002:28) üç dilimli bu taçların kuzeyli Barbar ve hun olarak nitelendirilen figürlerin üzerinde, geç dönem Shantung han kabartmalarında, Tcheou hanedanı prenslerin betimlemelerinde, Göktürlere ait kaya çizimlerinin üzerinde görüldüğünü belirtmiştir. Üç dilimli bu taç tarih kayıtlarının yazıldığı Câmîu't-Tevârih nüshalarında da betimlenmiştir.

Sultan farklı bir giyinme üslubu içinde resmedilmiştir. Sultanın üzerinde kısa kollu koyu sarı üzerinde kuşkanatlarına benzeyen desenleri olan, boyu ayaklarını örtecek uzunlukta ve bol bir kaftan bulunmaktadır. Çok net olmamakla birlikte kaftanın soldan sağa doğru kapatılmış olduğu görülür. Kaftanın belinde kemer vardır. Kaftanın kısa kollarından çıkan iç entarisinin kollarından anlaşılacağı üzere beyaz üzerine koyu mavi ile renklendirilmiş verev yolları olan bir kumaştan olduğu görünmektedir. Selçuklu döneminde giysilerdeki en önemli göstergelerden biri olarak kabul edilen Tirazlar Sultanın giysisinin kollarında yoktur. Aynı resim üzerinde çok sayıda kadın ve erkek figürlerin olduğu kadın ve erkek giysilerinin benzer özellikler gösterdiği görünmektedir. Eruz'un (1998:297) Selçuklu dönemi kıyafetleri ile ilgili çalışmasında "*Kadın ve erkek kıyafetlerinin biçimleri arasındaki belli bir ayırım bulunmamaktadır. Ancak her sosyal tabakanın ayrı bir giysi biçimi oluşturulmuştur. Türk giysileri içinde yalnızca erkek giysisi diyebileceğimiz bir parça bulunmamaktadır*" tezini doğrulamaktadır. Söz konusu resimde kadınların yüzü açık ve erkekler ile birlikte oturmaktadır. Üzerlerindeki giysiler benzer özellikler göstermektedir. Ancak, çizimlerdeki figürlerin başlarındaki başlıklar farklı tip ve boyuttur.

Gazneli Mahmut'un betimlendiği başka bir resimde (şekil 18) Sultan yine tahtta oturmaktadır. Yanında ve karşısında yüksek rütbeli kişiler, arkasında saray görevlileri vardır. Gazneli Mahmut'a ait betimlemede başında taç yerine "*örfi sarık*" vardır. Türkoğlu, (2002:137) Oğuzların Kınık boyundan Selçuk Bey'in torunu, Büyük Selçuklu Devleti'nin kurucusu ve ilk sultanı olan Tuğrul Bey (995-1063) 1038 yılında Nişabur'a geldiğinde, ilk kez başına sarık sardığı görüldüğünü belirtmiştir. İlk dönemlerde genellikle törenlerde kullanılan sarıkların daha sonra "*Türk sarığı*" olarak adlandırıldığını belirtmiştir. Resimde Sultan Mahmud'un başındaki sarık beyaz renk kumaş ile sarıldıktan sonra başın üzerinden sol tarafa doğru sarı renkli (muhtemelen altın renkli) bir parça geçirilmiştir. Aynı başlık yanında oturan yüksek rütbeli kişinin başında da mevcuttur. Ayrıca başın kenarındaki beyaz yığıntılardan sarığın bir parçasının sarkıtıldığı görülmektedir. Söz konusu sarkıntı İslam'ı kabulden sonra Türlerin kullandığı sarıkların kenarından sarkıtılan "*taylasan*" olarak bilinen uzantıdır. Betimlemede Sultanın üzerinde içte kırmızı, etek boyu ayak bilelerini kapatacak kadar uzun ve bol bir entari giydiği ve kollarının da oldukça uzun ve bol olduğu görülmektedir. Bu entarinin üzerine çiçek ve yaprak desenleri ile bezenmiş sarı renkli (muhtemelen altın renkli) kısa kollu ve kısa etekli bir kaftan giymiştir. Kaftanın etek boyu muhtemelen oturduğundan kaynaklı olarak kısa görünmektedir. Sultan Mahmud'un mahiyetindeki yanında oturan kişinin

üzerinde kırmızı çiçek desenli kaftanı vardır. Kaftanının kolları tiraz bordürlüdür.

Anadolu Selçuklularının en parlak devri olan Alâeddin Keykubat zamanından kalma bir minyatürlü yazma, Uygur-Selçuklu üslûbunun en önemli eserlerindedir. Topkapı Sarayı Hazine Kitaplığında bulunan Varka ve Gülşah adındaki bu eser, bir aşk hikâyesini anlatan farsça mesnevi olup, aslen Azerbaycan'ın Hoy şehrinden gelen Nakkaş Abdülmü'min el-Hûyî, tarafından Konya'da 18. yüzyılın ilk yarısında minyatürleri çizilmiştir. Bunun içindeki ufak boyda 71 minyatür, kendi kıyafetleriyle Türk tiplerini devam ettirmektedir. Kubadabad Sarayı çinilerindeki figürler ve Uygur resminde görülen Türk tiplerinin benzerleridir. Varka ve Gülşah mesnevisindeki minyatürlerin Büyük Selçuklu minaî keramiklerinde canlandırılan Türk tipleriyle benzerliği açıktır. Bu minaî kâselerden birinde bir savaş sahnesi canlandırılmış, savaşçıların adları da figürlerin altına yazılmıştır. Bu kâse Washington Freer Gallery'de bulunmaktadır (Aslanapa, 1986:852). 11. yüzyılda Ayyûki tarafından Farsça olarak icra edilerek Gazneli Mahmut'a sunulan Varka ve Gülşah Mesnevisinin, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde 841 envanter numarası ile kayıtlı minyatürlü tek nüsha olduğu ifade edilmiştir. Ayrıca bu nüshanın 71 adet minyatür içerdiği bilgisi de verilmiştir. Minyatürlerinin birinde imza olmasından dolayı bu yazmanın nakkaşının Anadolu Selçuklu vezirlerinden Celaleddin Karatay'ın banisi olduğunun anlaşıldığı ve minyatürün de Hoy'dan Konya'ya, Azerbaycan'dan Anadolu'ya göç sırasında resmedildiği dile getirilmiştir.



Şekil 19-19a. Varka Gülşah (13. Yüzyıl) TSMK, H.841, 33b.

Mesnevînin 33b sayfasının ortasına yerleştirilen minyatürde, (resim19-19a) Varka'nın Yemen'e çıkacağı yolculuk öncesinde Gülşah ile vedalaşmasını anlatan bir sahne görülmektedir. Selçuk tipi özelliği taşıyan figürlerin, başlarında hale, mavi ve pembe renkte boydan elbise altına çizme ile

resmedildiği gözlenmektedir. Bu resimde kadın ve erkek giyim tarzı net olarak birbirinden ayrılmaktadır. Her iki figürün başının arkası halelidir. İki figüründe saçları uzun ve örgülüdür. Üzerlerindeki kaftan dizlere kadar uzunlukta, oldukça bol, uzun kolludur. Kol üstünde tirazları mevcuttur. Gülşah ile Varka'nın giysilerini birbirinden ayıran en önemli özellik Varka'nın başındaki sarıktır. Kadın ve erkek giyiminin birbirinden ayıran en önemli özelliklerden bir diğeri ise Gülşah'ın bol ve ayaklarının üzerine düşen şalvarıdır. Varka ayaklarına uzun çizme giymiş muhtemelen şalvarını çizmesinin içine geçirmiştir. İki figürü birbirinden ayıran diğer unsur Gülşahın kollarının ağzının geniş Varka'nın dar olmasıdır. Selçuklu görsellerinde bağdaş kurarak oturan figürlerin çokluğu giysilerin bu özelliğini sakladığı için erkek veya kadın figürünün ayrılması güçleşmektedir.

2. SONUÇ

Türklerde kültür kaynaklarının kökeni incelendiğinde giysiler ve giyinme özelliklerine ilişkin kaynakların varlığı ilk çağlara kadar uzanmaktadır. Türk giysilerinin biçimleri ile kuşanma özellikleri ve kullanılan malzemeler tarihi geçmiş ve kültürel birikim, konumlandığı coğrafi alan, iletişim kurduğu diğer kültürler ve değişen inanç sistemleri ile birlikte değerlendirilerek ele alınmasını gerekli kılar. Türklerin Anayurt adını verdiği Orta Asya'dan dünyaya yayılma rotasının Doğudan Batıya doğru olması giysilere ve giyinme biçimlerine ilişkin değişimlerinde oldukça etkili olmuş doğu kültüründen batı kültürüne doğru bir ivme kazanarak biçimlenmiştir.

Türklerin yaşadığı geniş coğrafi yaşama alanları içerisinde sürekli hareket halinde olmaları onların etkileşim içerisinde olduğu toplumların giysilerinden, kullanım biçimlerinden veya kullanılan malzemelerinden etkilenmiş olmaları kaçınılmazdır. Bu durum giysilerde melezleşmeyi gündeme getirmiştir. Her ne kadar bazı özellikleri değişime uğramışsa da bazı özellikler kalıcı olmuş Osmanlı'nın son dönemine kadar bu özelliklerin kullanımını sürdürülmüştür.

Türk giysilerinin en önemli özelliklerinden biri giysilerin kullanımının son derece fonksiyonel olmasıdır. Türk boylarının giysileri genel olarak tanımlandığında, tene giyilen iç gömlekleri ve donlar hariç, önden boydan boya açık olmasıdır. Giysilerin bu özelliği, yaşam koşulları gereği bozkırlarda yaşayanların mekânlara girip çıkarken giysilerini kolayca giyip çıkarabilmelerinden kaynaklanmış ve coğrafi koşullar gereği Doğu giysilerinde kat kat giyinme özelliği Türk giysilerinin tarih boyunca değişmez kıldığı özellikler arasında yer almıştır. Değişimler olmasına rağmen, yüzyıllarca korunmuş, giysilerin biçim ve kullanım şekillerinde oluşturulan felsefe ve temel nitelikler bir kuşaktan diğerine aktarılarak kullanılmıştır.

REFERANSLAR

- Adamova,A.T. L.T. Güzalyan İ. (1985), *Miniatyuri Rukopisi Poemi "Shahname 1333 Goda.*, Leningrad: İskusstvo
- Alyılmaz, C. (2000). Özbekistan Cumhuriyeti'nin Devlet Armasındaki Hüma Kuşu Tasviri, *Orkun Dergisi*, (23)12-15.
- Alyılmaz, S. ve Alyılmaz C., (2014), "Eski Türk Kadın Heykellerinin Düşündürdükleri" *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3 (4)1-33.
- Aral, B. (2012). Kültigin'in Heykel Başındaki Yırtıcı Kuş Tasvirinin Mahiyeti Hakkında . *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, (5) , 29-38 .
- Arık, R. (2000). *Kubad-Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları,), s:75
- Artun, E. (2006). "Adana ve Osmaniye Halk Kültüründe Giyim- Kuşam Geleneği", *Halk Kültüründe Giyim-Kuşam ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu bildiriler Kitabı*, Eskişehir.
- Aslanapa, O. ve diğ.. (1984). *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, 1.Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,
- Aslanapa, O. (1984-1999) *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi. İstanbul
- Aslanapa, O.(1986). *Türk minyatür Sanatının Gelişmesi*, Cilt 2, Sayı 6, 851 – 866
- Atasoy, N.(1970-71). Selçuklu kıyafetleri üzerine bir deneme, *Sanat Tarihi Yıllığı*, IV. 111-151
- Ayrtır, G., (2018). *Bezekli Duvar Resimlerindeki 9. Tapınak Pranidhi Sahnelerinin Desen ve Tasvir Analizi* T.C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Bayhaqi, A. F. (1963), "Ta'rikh-i Mas'udi, quoted in Clifford Edmund Bosworth, *The Ghaznavids: Their Empire in Afghanistan and Eastern Iran, 994–1040* (Edinburgh: Edinburgh University Press,),
- Caferoğlu, A. (1983). *Türk Kavimleri*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Can, S., 2008, *Terken Hatun'dan Valide Sultan'a Selçuklular Döneminde Kadın (1040-1308)*, 2. Baskı, İstanbul, 2008.
- Coq, A. V. L.(1926) *Auf Hellas Spuren in Ostturkistan: Berichte und Abenteuer der II. Und III. Deutschen Turfan-Expedition*, Leipzig
- Coq, V. A. (1911). Dr. Stein's Turkish Khuastuanift from Tun-Huang, Being a Confession-Prayer of the Manichæan Audiores. *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 277-314.
- Çıkla, S. (2004). Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişmeleri ve Serveti Fünûn Romanı, Ankara: Akçağ Yayınları
- Çoruhlu, Y. (1995), *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Seyran Yayınları, İstanbul,
- Çoruhlu, Y. (1998). *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Çoruhlu, Y. (2007). Erken Devir Türk Sanatının(İç Asyada Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (2012).*Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul: (5.baskı).
- Diyarbakirli, N.(1993), “İslamiyetten Önce Türk Sanatı”, “Başlangıcından Bu Güne Türk Sanatı”, (Koordinatör;Mehmet Önder) Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 1-64
- Dovdoi B. (2006). *Eski Türk Anıtları ve Taş Heykelleri, Cengiz Han ve Mirasçıları-Büyük Moğol İmparatorluğu*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi,
- Eberhard, D.W.(1942), Çinin Şimâl Komşuları, Ankara,
- Eruz, F. (1998), *Selçuklular Dönemi Giyim Kuşam, Türk Dünyası Kültür Atlası*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul, (2), 196-208.
- Esin, E. (1959), “Eurasia Göçebelerinin Sanatının ve İslamiyet’ten Evvelki Türkistan Sanatının Türk Plastik ve Tersimi Sanatları Üzerindeki Bazı Tesirleri”, *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi Bildirileri*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara: 152-174
- Finbarr, B. F. (2017). "A Turk in the Dukhang? Comparative Perspectives on Elite Dress in Medieval Ladakh and the Caucasus". *Interaction in the Himalayas and Central Asia*. Austrian Academy of Science , Press:
- Gibson, M. (2012). A Symbolic Khassakiyya: Representations of the Palace Guard in Murals and Stucco Sculpture 81- 91/ Islamic Art, Architecture and Material Culture New perspectives (Edited by Margaret S. Graves), BAR International Series: 2436
- Goodwin, G. (1997). *Osmanlı Kadınının Özel Dünyası*, (Çev. Sinem Gül), İstanbul: Sabah Kitapları, Olaylar ve İnsanlar Dizisi 26.
- Gülensoy, B. (1997) Kaya-Duvar Resimleri, Fresk Ve Balballarda Eski Türk Tipi Figürleri (Grafik Sanatı Açısından Bir İnceleme), *Erdem Dergisi*, 9 (27) 1111 – 1118.
- İndirkaş, Z. (2002), Türklerde Hükümdar Tacı geleneği, Kültür Bak. Sanat Eserleri, Ankara
- Jirousek C.(2004). “Ottoman Influences in Western Dress”, *From Ottoman Costumes”:* *From Textile To Identity*. (S. Faroqhi and C. Neumann, Ed.), İstanbul: Eren Yayıncılık, 231-250.
- Karacalar, Ş. (2014), *13. ve 14. Yüzyıl Anadolu Selçuklu Dönemi Çini Sanatında Görülen İnsan, Hayvan, Bitki Motifleri ve Günümüz Seramik Sanatındaki Yorumu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü),
- Koca, E., (2009). 18. ve 19. Yüzyıl Osmanlı Erkek Modası, *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, (7) :63-81.

- Koç, F., Koca E. (2019). “Türk Halk Giysilerinin Biçimlendirilmesinde Tasarrufa Yönelik Terzilik Uygulamaları”, *Uluslararası Ankara Bilimsel Araştırmalar Kongresi*, 04-06 Ekim / Ankara, s.223-235
- Koç, F., Koca, E. (2011). “The Clothing Culture of the Turks, and the Entari (Part 1: History)”, *Folk Life: Journal of Ethnological Studies*, 49 (1) 10–29
- Liu, X. (2015), “Nomads and Oasis Cities: Central Asia from the 9th to the 13th Century”, *The Silk Road*, The College of New Jersey (13): 45 – 59
- Mickelwrite, N. , (1987), Tracing The Transformation in Women’s Dress in Nineteenth-Century Istanbul”, *The Annual Journal of the Costume Society of America/Dress* , 13 (33) 32-40
- Mutaf, A. (2015). İnanç-Statü-Tarz Üçleminde Osmanlı Kadınlarının Giyim-Kuşam Kültürü Ve Sosyal Hayattaki Fonksiyonelliği: 17. Yüzyıl Edremit Örneği Balıkesir Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi / ISSN: 2149-9969, 1(2),
- Nizam el-Mülk, (2002) *Hükümet Kitabı veya Hükümdarlar İçin Hükümler: Siyar al-muluk veya Siyasat Nama*, çev. Hubert Darke (Richmond, Surrey: Curzon Press), s. xii.
- Otto-dorn, K., Önder M., Ülber B. (1966) *die Grabung’ın Kuhadabad, 1965, Archäologischer Anzeigener*, II. Berlin -1966 (Türkçe baskısı: Kubad-âbâd Kazılan 1965 yılı ön raporu, *Türk Arkeoloji Dergisi*, XIV, Ank. 1967).
- Ögel, B. (1962), *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, Ankara,
- Ögel, B. (1991) *Türk Kültür Tarihine Giriş 5, Türklerde Giyecek ve Süslenme, Göktürklerden Osmanlılara*, Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Öney G. 2008, Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın, *Sanat Tarihi Dergisi*, i S. XVII/I , 55-75
- Öney, G. 1984, “Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri”, *Sanat Tarihi Dergisi*, (3) 123-132
- Özkul, K. (2000). “Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası”, *Uluslararası İdil-Ural ve Türkistan Araştırmaları Dergisi* (IJVUTS), 2/ 56-81
- Pakalın, M., Z. (1993). “Hilat” “Tiraz” “Kapaniçe”, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, 1.2.3. Cilt: İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Rasonyi,L. (1971) , *Tarihte Türklük*, Ankara,
- Schlumberger, D. (1978) Lashkari Bazar: une Résidence Royale Ghaznévide et Ghoride, Mémoires de la Délégation Archéologique Française, XVIII (Paris: Bocard, 1978) vol. 1, plate 123
- Süslü, Ö., 1989, *Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, A.K. M.: Ankara.
- Taneri, A. (1977). *Türkiye Selçukluları Kültür Hayatı*. Konya: Akın Basımevi, 72-73.
- Tuchelt, K.,Naumann, R. (1965). *18. yüzyıl Osmanlı Kıyafetleri ve Cemiyeti*, İstanbul:
- Tuo ve diğ. (1985), *Songshi 宋史 [History of the Song Dynasty]*, annotated ed. Beijing: Zhonghua shuju,
- Türkoğlu, S. (2002), “Türk ve Batı Dünyası Arasındaki Giyim-Kuşam Alışverişi”, *VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Genel Konular Seksiyon Bildirileri Kitabı*, Kültür Bakanlığı: Ankara.

