

GÜZEL SANATLARDA YENİ YAKLAŞIMLAR: KURAM, YÖNTEM, UYGULAMA

Dr. Öğr. Üyesi Cemalettin BAYDAĞ



**GÜZEL SANATLARDA
YENİ YAKLAŞIMLAR:
KURAM, YÖNTEM, UYGULAMA**

Editör

Dr. Öğr. Üyesi Cemalettin BAYDAĞ



GÜZEL SANATLARDA YENİ YAKLAŞIMLAR:
KURAM, YÖNTEM, UYGULAMA
Editör: Dr. Öğr. Üyesi Cemalettin BAYDAĞ

Genel Yayın Yönetmeni: Berkan Balpetek
Kapak ve Sayfa Tasarımı: Duvar Design
Baskı: Aralık 2025
Yayıncı Sertifika No: 49837
ISBN:978-625-8698-52-7

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

www.duvar yayinlari.com
duvarkitabevi@gmail.com

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir. Yayınevi ve editörler sorumlu tutulamaz.

İÇİNDEKİLER

1. Bölüm	1
Algının Değişken Doğası: Renk, Bağlam Ve Deneyim Üzerinden Görsel Bilginin İnşası	
<i>Banu YÜCEL</i>	
2. Bölüm	14
Çocuk Tiyatrosunda Oyunculuk	
Oyunculuk Yöntemleri ve Uygulamalar	
<i>Kerim DÜNDAR</i>	
3. Bölüm	28
Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Sahneleme Teorileri	
<i>Kenan ÖZSEVER</i>	
4. Bölüm	41
Geleneksel Türk Tiyatrosunda Performans Pratikleri ve Oyunculuk Yöntemi:	
Bir Örnek Olarak Zenne Temsiliyeti	
<i>Kenan ÖZSEVER</i>	
5. Bölüm	54
Burdur Höyüklerinde Ana Tanrıça Tasvir Sanatı	
<i>Murat TURGUT</i>	
6. Bölüm	69
Köprülü Kütüphanesi'nde Bulunan Fazıl Ahmed Paşa Koleksiyonuna Ait	
00769 Numaralı Kimyâ-yı Sa'âdet Adlı Eserin Tezyini Açından İncelenmesi	
<i>Hüseyin ELİTOK, Neşe AĞKURT</i>	

7. Bölüm91

Oyunculuk Eğitiminin Belirleyenleri

Kerim DÜNDAR

8. Bölüm103

İnsan Figürün Yokluğunda Mekânın Söylemi

Şemsi ALTAŞ, Çiğdem DOĞAN ÖZCAN

1. Bölüm

Algının Değişken Doğası: Renk, Bağlam Ve Deneyim Üzerinden Görsel Bilginin İnşası

Banu YÜCEL¹

ÖZET

Algı, dış dünyanın verilerini olduğu gibi aktaran bir mekanizma değil; zihnin, deneyimin ve bağlamın etkileşimiyle ışığın, rengin, formun ve mekânın sürekli yeniden yorumlandığı, çarpıldığı, vurgulandığı veya bastırıldığı değişken bir süreçtir. Her bireyin algısı, yaşadığı döneme, yaş grubuna, kültürel birikimine ve coğrafi çevresine göre farklılaştığı için, algı sabit bir ‘görü’ olmaktan çıkar; tarihsel koşullarla, toplumsal kodlarla, kişisel deneyimlerle ve duyuşal eşiklerle sürekli yeniden kurulan akışkan bir yapıya bürünür. Bu değişkenlik, Gestalt psikolojisinin algısal bütünlük, figür–zemin ilişkisi ve örgütlenme ilkeleriyle örtüşürken; Josef Albers’in renk kuramında vurgulanan ‘rengin göreceliği’ olgusuyla somutlaşır.

Bu araştırmanın amacı, algının bu çok katmanlı ve bağlamsal doğasını inceleyerek Gestalt ilkeleri ile Albers’in renk etkileşimine dayanan deneysel yaklaşımı arasındaki kesişimleri ortaya koymak; böylece algısal değişkenliğin hem kuramsal hem de görsel/uygulamalı düzeyde nasıl işlediğini açıklamaktır.

Bu doğrultuda çalışma, algı süreçlerinin bilişsel örgütlenmesini ele alan Gestalt çerçevesi ile rengin bağlama göre değişen doğasını merkeze alan Albers pedagojisini bir araya getirerek, görsel algının dinamik yapısını disiplinlerarası bir bakışla görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Gestalt Kuramı, Josef Albers, Görsel Algı, Renk Kuramı, Modernizm

GİRİŞ

20. yüzyıl, sanat tarihinde yalnızca form ve üslup değişimlerinin yaşandığı bir dönem değil; aynı zamanda görme biçimlerinin, algısal süreçlerin ve estetik deneyimin temelden sorgulandığı bir kırılma alanıdır. Bu yüzyılın modernist düşüncesini belirleyen en önemli dönüşümlerden biri, algının sadece optik imgeyi gören olmaktan çıkarak aktif, örgütleyici ve bağlama duyarlı bir yapıda

yeniden tanımlanmasıdır. Psikoloji, nörobilim, sanat ve tasarım alanlarındaki araştırmalar giderek ortak bir soruya yönelmiştir: İnsan neyi, nasıl ve hangi koşullarda görür?

Bu soru, Gestalt psikolojisinin 1910’lu yıllarda ortaya koyduğu bütünlük ve örgütlenme ilkeleriyle yeni bir boyut kazanmıştır.

20.yüzyılın başlarında Alman ve Avusturyalı psikologlar, insan gözünün görsel deneyimleri nasıl düzenleyerek anlamlandırdığını incelemeye başlamışlardır. Almanca’da “yerleştirmek” ve “düzenlemek” anlamlarına gelen *stellen* fiilinden türetilen Gestalt kavramı, bu çalışmalar sonucunda kuramsal bir çerçeveye kavuşmuştur. Geliştirilen Gestalt kuramı, algılama başta olmak üzere öğrenme, bellek, hatırlama ve problem çözme gibi bilişsel süreçlerin açıklanmasında yeni yaklaşımlar sunmuştur. Bu bağlamda, görsel algı ile Gestalt kuramı arasında güçlü ve doğrudan bir ilişki bulunduğu söylenebilir (Sırmalı, 2020, 20).

Gestalt kuramcıları dünyanın tek tek parçalar olarak değil, bütünsel formlar olarak algılandığını, görsel bilginin zihinde belirli düzenleme yasalarına göre şekillendiğini savunarak çağın algı tartışmalarına radikal bir yön vermiştir. Figür–zemin ayrımı, yakınlık, benzerlik, devamlılık gibi ilkeler; görsel algının yalnızca fiziksel uyarıcılarla değil, zihinsel örgütlenme süreçleriyle inşa edildiğini göstermiştir.

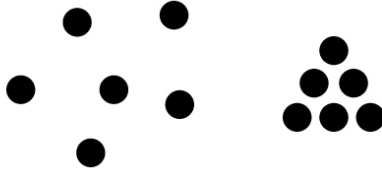
Gestalt kuramın en önemli ilkelerinden biri figür- zemin ilkesidir. Dikkat çekilmek istenen imaj figür, zemin, biçim ya da şekilse bunu ortaya çıkaran bulunduğu zemindir. Erdoğan (2024) figür zemin ilişkisinin önemini şu şekilde açıklamıştır: Görsel algının etkin biçimde yönlendirilmesinde şekil–zemin ilişkisi temel bir işleve sahiptir. Etkili bir tasarımda, şekil ile zemin arasında algısal bir denge kurulmalı; şekil açık ve ayırt edilebilir olmalı, zemin ise şeklin algılanmasını destekleyecek biçimde düzenlenmelidir. Şekil ve zemin arasındaki kontrast, izleyicinin hangi unsurun ön planda olduğunu kavramasında belirleyici bir rol oynar. Bu durum, Coca-Cola’nın reklam çalışmalarında açıkça görülmektedir; kırmızı bir arka plan üzerinde yan yana konumlandırılan beyaz çatal ve kaşık biçimleri, izleyicide ikonik Coca-Cola şişesinin silüetini çağrıştırmak için hızlı ve güçlü biçimde oluşmasını sağlar (Erdoğan, 2024, 45).



Görsel 1. Coca-Cola Reklam Çalışması

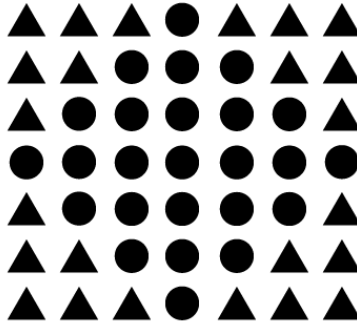
Zemin-figür ayrımı gibi yakınlık ilkesi de Gestalt kuramının zihinsel örgütlenme görüşünü ispatlar niteliktedir.

Harley (2020) yakınlık ilkesinin birbirine yakın olan öğelerin aynı gruba ait olarak algılanma olasılığının daha yüksek olmasından bahseder yani bu öğelerin benzer işlevsellığe veya özelliklere sahip oldukları düşünülür (Harley, 2020)



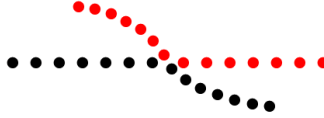
Görsel 2. Gestalt Kuramı. Yakınlık İlkesi

Benzerlik ilkesi de yakınlık ilkesine benzer özellikler taşır. “Gestalt benzerlik ilkesine göre; biçim, renk, doku, hareket gibi ortak görsel özelliği olan nesne veya olaylar beyin tarafından gruplandırılmaktadır” (Aktaran: Yağmur, 2014,153).



Görsel 3. Gestalt Kuramı. Benzerlik İlkesi

Diğer bir Gestalt ilkesi de devamlılık ilkesidir “Devamlılık ilkesine göre, aynı çizgi veya eğri üzerinde olmayanlara nazaran tek bir çizgi veya eğri üzerine yerleştirilen öğeler birbiriyle daha ilintili algılanıyor” (Şentürk, 2016).



Görsel 4. Gestalt Kuramı. Devamlılık İlkesi

Aynı yüzyılın görsel araştırmalarında bir diğer güçlü kırılma noktası ise Josef Albers’in Bauhaus ve sonrasında geliştirdiği renk pedagojisinde ortaya çıkar.

Albers, *Rengin Etkileşimi* adlı kitabında (2020) algının renkler üzerinde etkisini verdiği üç kap su örneğiyle açıklar: İlk kaptaki su sıcak, ikincisi ılık, üçüncüsü ise soğuktur. Eller aynı anda sıcak ve soğuk suya batırıldığında iki farklı sıcaklık hissi oluşur. Ardından her iki el de ılık suya sokulduğunda, suyun fiziksel olarak aynı sıcaklıkta olmasına rağmen, biri sıcak diğeri soğuk olarak algılanır. Burada, fiziksel gerçeklik ile algısal deneyim arasındaki fark, dokunsal yanılsama olarak ortaya çıkar. Albers’e göre bu durum, optik yanılsamalarla benzer bir biçimde, algının fiziksel verilerden bağımsız olarak bağlama göre şekillendiğini gösterir. Fiziksel olarak karşılaşılan renklerden farklı renkler ya “görülür” ya da “algılanır” (Albers, 2020, s. 22). Albers’e göre renk, gördüğümüz en göreceli olgudur; hiçbir renk tek başına algılanamaz, her zaman başka renklerle kurduğu ilişkiler içinde değişir, kayar ve yanıltıcı bir etki yaratır. Bu yaklaşım, renk algısını sadece fiziksel bir veri olmaktan çıkararak deneyimsel, ilişkisel ve psikolojik bir olgu olarak ele alır. Albers’in geliştirdiği deneysel araştırmalar, öğrenciye renklerin “gerçekliğini” değil, algıdaki değişimlerini öğretmeyi hedefler; böylece renk ile algı arasındaki dinamik bağ, modern sanat eğitimi içerisinde köklü bir dönüşüm yaratır.

Bu düşüncelere paralel olarak John Berger de *Görme Biçimleri* adlı eserinde görmenin kültürel ve tarihsel bağlamlara bağlı bir olgu olduğunu vurgular. Berger’e göre “görme konuşmadan önce gelir; çocuk konuşmadan önce bakmayı ve tanımayı öğrenir” (Berger, 2005, s. 7). Ancak Berger, görmenin yalnızca biyolojik bir eylem olmadığını, bireyin bilgi birikimi, inançları ve içinde bulunduğu kültürel yapı tarafından biçimlendirildiğini belirtir (Berger, 2005).

Bu bağlamda, Gestalt kuramının algısal bütünlüğe ilişkin sınıflandırdığı ilkeler ile Albers’in renge dair geliştirdiği ilişkisel yaklaşım, 20. yüzyıl

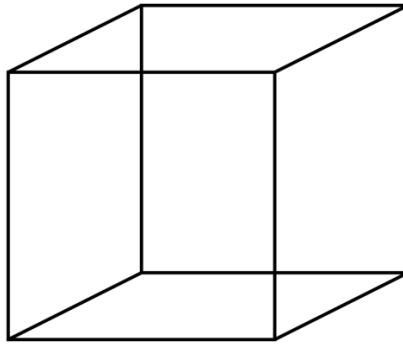
sanatında birbirini besleyen ortak bir düşünsel zemin oluşturur. Her iki kuram da görsel algının sabit ve değişmez bir gerçek olmadığını; bağlam, ilişki ve deneyimle sürekli dönüşen bir süreç olduğunu kabul eder.

Böylece görme, yalnızca fiziksel bir eylem değil; kültürel, tarihsel ve bilişsel katmanlarla şekillenen çok boyutlu bir algı biçimi olarak değerlendirilir.

Bu çalışmanın odağı tam da bu bağlamda ortaya çıkmaktadır: Algının değişken, akışkan ve bağlamsal yapısı; Gestalt ilkelerinin örgütlenme yasaları ve Albers'in renk göreceliğine dayalı yaklaşımı üzerinden disiplinlerarası bir bağlamda ele alınacaktır.

Algının Değişken Doğası

Çevremizden bilgi almak için göz, kulak ve burun gibi duyu organlarımız vardır. Her duyu organı, duyuşal girdileri alan ve duyuşal bilgileri beyne ileten bir duyu sisteminin parçasıdır (McLeod, 2023). Görsel sistemden beyne ulaşan duyuşal verilerin önemli bir kısmı işleme sürecinde elendiği için, zihnin eksik bilgiyi anlamlandırmak üzere geçmiş deneyimlere başvurduğu kabul edilir. Algı, duyuşal veriler ile bellekteki örüntüler arasında kurulan bir süreç olarak değerlendirilir; zihin eksik bilgiyi geçmiş deneyimlere dayanarak tamamlar ve bu hipotezler zaman zaman Necker küpü gibi optik yanılsamalara yol açabilir. Böylece algı, duyuşal girdilerin doğrudan yansıması olmaktan çok, aktif bir yorumlama ve anlam kurma etkinliği olarak işlev görür (McLeod, 2023).



Görsel 5. Necker küpü-Gestalt

Algı, dış dünyadan gelen verilerin duyu organları aracılığı ile zihne pasif biçimde aktarılmasıyla oluşan basit bir süreç değildir; aksine, duyuşal girdilerin bilişsel süreçlerle örgütlendiği ve bağlam tarafından sürekli yeniden şekillendiği dinamik bir yapıdır. Bu nedenle algı hem bedenin fizyolojik kapasitesi hem de

zihnin yorumlayıcı etkinliği tarafından eşzamanlı olarak belirlenir. Duyusal sistem, ışık, renk, hareket ve form gibi uyarıcıları alırken; bilişsel sistem bu uyarıcıları önceki deneyimlerden, bellekteki şemalardan, öğrenilmiş kültürel kodlardan ve beklentilerden yararlanarak anlamlı bir bütün haline getirir.

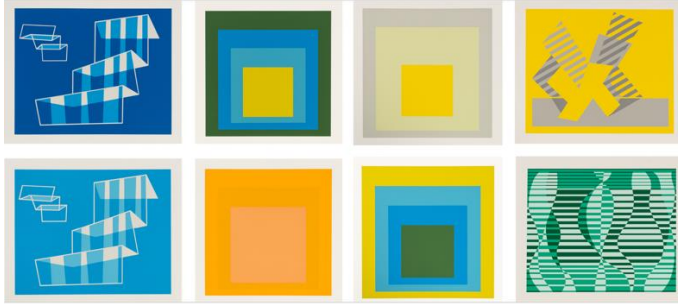
Duyusal girdilerin işlenmesi sırasında ortaya çıkan bu bilişsel örgütlenme, çevredeki karmaşık uyarıcı akışının anlamlandırılmasını sağlar. Örneğın çevredeki şekiller, renkler ve yönelimler yalnızca fiziksel özellikleriyle değıl, zihnin onları bir araya getirme biçimiyle görünür hale gelir. Gestalt psikolojisinin ortaya koyduğı bütünlük, yakınlık ve benzerlik ilkeleri de tam olarak bu noktada devreye girer: Zihin, dağıntık veya eksik bilgileri tamamlayarak görsel dünyayı tutarlı bir bütün olarak algılar. Bu bağlamda Rudolf Arnheim, modern kültürde sanat deneyiminin giderek söylem, tanım ve açıklamalarla kuşatıldığını; görme ediminin ise duyusal ve algısal bir kavrama biçimi olmaktan çıkarılarak ölçme, sınıflandırma ve kavramsallaştırma düzeyine indirgendini belirtir. Arnheim'e göre bu durum, imgeler yoluyla düşünme ve anlam kurma yetisini zayıflatmakta; görsel deneyimin yerini sözcüklerin ve soyut açıklamaların almasına neden olmaktadır. Algının yeniden etkin hâle gelmesi ise ancak çizim, resim, heykel ya da fotoğraf gibi görsel pratikler aracılığıyla, duyuların doğrudan katılımıyla mümkün olabilir (Arnheim, 2024, ss. 15–16).

Josef Albers'in renk deneyleri de bu yaklaşımı duyusal algı alanında somutlaştırır; Albers'e göre renk, tek başına var olan bir özellik değıl, ancak başka renklerle kurduğı ilişkiler içinde algılanan göreceli bir fenomendir. Böylece algı, sabit bir gerçekliğı yansıtan pasif bir süreç olmaktan çıkarak, deneyimle sürekli yeniden kurulan ilişkisel bir yapıya dönüşür.



Görsel 6. Josef Albers. Never Before: Nine Plates, 1976.

Josef Albers, *Rengin Etkileşimi* adlı çalışmasında algının yalnızca renk alanında değil, uzunluk, ağırlık, ısı ve hacim gibi fiziksel ölçütlerde de temelde görelî bir yapıya sahip olduğunu vurgular. Albers’e göre herhangi bir nicelik, sabit ve mutlak bir değer olarak algılanmaz; tersine, içinde bulunduğu bağlama ve diğer öğelerle kurduğu ilişkiye göre farklı biçimlerde deneyimlenir. Bu nedenle aynı uyarıcı, farklı ilişkisel koşullar altında bütünüyle farklı duysal tepkiler üretebilir. Albers, bu durumu renk algısı üzerinden özellikle görünür kılar: Renk, hiçbir zaman fiziksel hâliyle algılanmaz; ardışık görüntüler, eşzamanlı karşıtlıklar ve çevresel etkiler nedeniyle sürekli değişen görünüşler üretir. Böylece bir renk, farklı zamanlarda ya da farklı bağlamlarda başka renklerin tonuna dönüşmüş gibi algılanabilir. Albers’e göre bu istikrarsızlık, rengin en ayırt edici özelliğidir ve sanattaki gücünü de buradan alır. Renkler arasındaki bu karşılıklı etkiyi “etkileşim” olarak tanımlayan Albers, algının duyular arasında da geçirgen olduğunu; görsel bir değişimin işitsel ya da bedensel algılarla eşzamanlı olarak deneyimlenebildiğini belirtir. Bu bağlamda renk, yalnızca görsel bir unsur değil, çok duyulu ve ilişkisel bir algı alanı olarak ele alınmalıdır (Albers, 2020, s. 84–85).



Görsel 7. Josef Albers, *Formulation Articulation I and II*, 1972

Arnheim’de *Sanat ve Görsel Algı* isimli kitabında (2024) Albers’in görüşüne paralel olarak görsel dünyada ortaya çıkan tüm biçimlerin algılanabilir olmasını ışık ve rengin varlığına bağlar. Nesnelerin biçimini tanımlayan sınırlar, gözün farklı aydınlık ve renk değerlerine sahip alanları ayırt edebilme yeteneği sayesinde oluşur. Bu durum, çizimlerde şekli belirleyen çizgiler için de geçerlidir; çizgi ancak kullanılan mürekkebin rengi, yüzeyin renginden ayrıştığında görünür hâle gelir. Buna karşın, biçim ve renk algısal olarak birbirinden bağımsız olgular olarak ele alınabilir. Zemin rengi değişse bile bir

dairenin daireselliğini ya da bir üçgenin siyahlığını koruması, biçimin ve rengin görelî fakat ayrışabilir özellikler olduğunu gösterir (Rudolf Arnheim, 2024, s. 374).

Bu yaklaşımlar düşünüldüğünde, görme ediminin ne nesnel ne de evrensel olduğu; aksine algısal, duyusal ve kültürel ilişkiler ağı içinde inşa edilen dinamik bir süreç olduğu anlaşılır.

Albers'in algının görelî, bağlamsal ve çok duyulu yapısına işaret eden bu yaklaşımı, John Berger'in görsel imgelerin tarihsel ve toplumsal dolaşımına ilişkin çözümlemeleriyle daha geniş bir bağlama yerleşir. Berger, *Görme Biçimleri* 'nde görsel sanatların tarih boyunca gizemli, kutsal ya da maddesel bir "koruyucu kabuk" içinde var olduğunu; mağaralardan saraylara uzanan bu süreçte sanatın yaşamın gündelik akışından ayrılarak özel bir yetki alanı kazandığını belirtir. Ona göre sanat yapının taşıdığı değer, büyük ölçüde bu koruyucu kabuğun sağladığı ayrıcalıkla özdeşleşmiştir. Ancak çağdaş yeniden üretim ve çoğaltma araçları, sanatın bu ayrıcalıklı konumunu kırarak imgeleri geçici, taşınabilir, maddesinden bağımsız ve gündelik yaşamın içine karışan unsurlar hâline getirmiştir (Berger, 2005, s. 32–33). Böylece görsel imgeler, tıpkı dil gibi çevremizi kuşatan, sürekli dolaşım hâlinde olan ve yaşamın genel akışıyla iç içe geçen bir yapıya bürünmüştür. Bu dönüşüm, bir yandan sanatın seçkinci koruyucu kabuğunu parçalayarak geniş kitlelerin imgelerle temasını mümkün kılarken, öte yandan imgelerin anlam üretme gücünü bağlamdan kopararak zayıflatmıştır. Berger'in işaret ettiği bu durum, Albers'in vurguladığı algısal görelilikle birlikte düşünüldüğünde, görmenin artık ne sabit bir estetik deneyim ne de kendiliğinden anlam üreten bir süreç olduğunu gösterir; aksine görsel algı, hem duyusal ilişkiler hem de toplumsal dolaşım biçimleri içinde sürekli yeniden kurulan kırılğan bir deneyim alanına dönüşmüştür.

Dolayısıyla algı, yalnızca duyudan ibaret olmayan; zihinsel yapılandırma, geçmiş deneyimler, kültürel kodlar ve çevresel koşullar tarafından sürekli yeniden kurulan çok katmanlı bir süreçtir. Bu çok katmanlılık, hem Gestalt kuramının bütünlük vurgusunu hem de Albers'in renk ilişkilerine dayanan deneysel yaklaşımını ortak bir zeminde bir araya getirir: Algı, değişken ve bağlama duyarlı bir üretim biçimidir.

Görsel Bilginin İnşası: Algı, Deneyim ve Anlamlandırma

Görsel bilgi, dış dünyadan gelen uyarıcıların pasif biçimde kaydedilmesiyle oluşan sabit bir veri değil; algısal, duyusal ve bilişsel süreçlerin etkileşimiyle sürekli olarak yeniden inşa edilen dinamik bir yapıdır. Görme edimi, yalnızca nesnelerin fiziksel özelliklerini tanımaya indirgenemez; aksine zihin, görsel alanı bütünlük, ilişki ve bağlam üzerinden örgütleyerek anlamlı bir deneyime

dönüştürür. Bu süreçte algı, duyular aracılığıyla edinilen ham verilerin ötesine geçer; deneyim, geçmiş yaşantılar ve kültürel birikimle iç içe geçerek görsel bilginin temel belirleyicilerinden biri hâline gelir. Dolayısıyla görsel olan, “görünen”den ibaret değildir; algılayan öznenin zihinsel ve duysal katılımıyla şekillenen bir anlam alanıdır.

Bu yaklaşım, Gillian Rose’un görsel imgelerin masum ve tarafsız temsiller olmadığını vurgulayan değerlendirmeleriyle örtüşür:

Paris Komünü’ne (1871) katılan direnişçiler, karşılarına gelen fotoğraf makinelerine muzaffer bir edayla poz verdikten sonra, fotoğraf yoluyla yedirilen görüntüleriyle topluca kurşuna dizildiler. Direnişçilerin bu fotoğrafları tarihsel olarak fotoğraf makinası ve ürettiği görüntünün hiç masum olmadığını gösteren ilk ve belirleyici örnek olarak hatırlanmaktadır değerlendirilmelidir (Rose, 2023, s. 14).

Rose, Paris Komünü sürecinde fotoğrafın yalnızca bir kayıt aracı değil, iktidar ilişkileri içinde işleyen ve sonuçları doğrudan etkileyen bir görsel rejim unsuru olarak işlev gördüğünü belirtir. Fotoğraf, bu bağlamda, yüzeyde görünenin ötesine geçen; bireyleri, toplumsal konumları ve politik anlamları yeniden üreten bir araçtır. Doğadaki yansımalar ya da gölgeler gibi kendiliğinden oluşan görüntülerle karşılaştırıldığında, fotoğraf, film ve video gibi teknik görüntülerin tarihsel ve ideolojik yükler taşıdığı açıktır. Özellikle sayısal teknolojiler ve sosyal medya ortamlarıyla birlikte görüntüler, yalnızca dünyayı temsil eden değil, dünyayı yorumlama biçimlerimizi yönlendiren güçlü yapılar hâline gelmiştir. Bu nedenle görsel kültür içinde üretilen her imge, bireysel algıyı olduğu kadar toplumsal düşünceyi de şekillendiren etkin bir unsur olarak değerlendirilmelidir (Rose, 2023, s. 14).

Arnheim (2024) hareketin de görsel algı açısından en güçlü dikkat çekici unsurlardan biri olduğunu söyler: Canlılar, çevrelerindeki durağan ışık ve biçimlere kayıtsız kalabilirken, en küçük bir hareket algılandığında bakışlarını otomatik olarak bu noktaya yönlendirir ve hareketin yönünü izler. Bu durum, algıda şeyler ile olaylar, durağanlık ile hareket, zamansızlık ile zamansallık ve varlık ile oluş arasındaki ayrımların temelini oluşturur. Söz konusu ayrımlar görsel sanatlar için büyük önem taşımakla birlikte, kavramsal sınırları her zaman net değildir. Örneğin bir uçak maddi bir nesne olarak algılanırken, uçağın gelişi bir olay olarak deneyimlenir; çoğu zaman olaylar, nesnelerin gerçekleştirdiği etkinlikler olarak ortaya çıkar. Tamamen nesneden bağımsız saf eylem ise nadir görülür (Arnheim, 2024, s. 417).

Wertheimer’in stroboskopik hareket üzerine yaptığı deneyler, belirli koşullar altında algılananın bir nesnenin bir noktadan diğerine hareketi değil, iki nesne arasında gerçekleşen ve onlardan bağımsız olarak algılanan “saf hareket”

olduğunu göstermiştir. Benzer biçimde, uzaktaki bir kırlangıcın uçuşunu bir uçağın hareketinden ayırt ederken, nesnenin biçimsel özellikleri geri planda kalır ve algı doğrudan hareket örüntüsüne odaklanır. Bu deneyim, müzikal bir sesin melodik iniş ve çıkışlar boyunca “hareket ediyormuş” gibi algılanmasına benzetilebilir. Günlük algıda, eylemlerle birlikte var olan nesneler çoğunlukla kalıcı varlıklar olarak deneyimlenir; bir konuşmacının jestleri bir eylem olarak algılansa da konuşmacının kendisi süreklilik gösteren bir varlık olarak kabul edilir. Benzer şekilde, bir bulut çoğu zaman bir olaydan ziyade dönüşüm hâlindeki bir nesne olarak algılanır. Hareket içermeyen değişim örneklerinde de—örneğin bir ıstakozun kızarması ya da bir patatesin yumuşaması—algı, değişimi yine nesnenin sürekliliği içinde değerlendirir (Arnheim, 2024, s.418).

Bu bağlamda görsel bilginin inşası, yalnızca algısal örgütlenme süreçleriyle değil, aynı zamanda yorumlama pratikleriyle de belirlenir. İmgeler, kendi başlarına sabit anlamlar taşımaz; tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlamlar içinde okunur, dönüştürülür ve yeniden anlamlandırılır. Görsel deneyim, hem duyuşsal hem de düşünsel düzeyde işleyen çok katmanlı bir süreç olarak, algı ile yorum arasındaki geçişten sınırlı konumlanır. Bu nedenle görsel bilgi, ne yalnızca bireysel algının ürünü ne de bütünüyle dışsal bir gerçekliğin yansımasıdır; aksine algı, deneyim ve yorumlamanın kesişiminde oluşan ilişkisel bir bilgi alanı olarak ele alınmalıdır.

Bu bağlamda görsel bilginin inşası, yalnızca algısal örgütlenme süreçleriyle sınırlı değildir; aynı zamanda imgelerin nasıl okunduğu, yorumlandığı ve hangi anlam çerçeveleri içinde dolaşıma sokulduğuyla da belirlenir. İmgeler, kendi başlarına sabit ve değişmez anlamlar taşımaz; tarihsel koşullar, toplumsal ilişkiler ve kültürel kodlar içinde sürekli olarak yeniden okunur ve dönüştürülür. Gillian Rose’un da vurguladığı üzere (2023), özellikle teknik olarak üretilmiş görüntüler —fotoğraf, film ve dijital imgeler— masum temsiller olmaktan ziyade, belirli dünya görüşlerini taşıyan ve bu görüşleri yeniden üreten görsel rejimlerin parçasıdır. Bu nedenle görsel deneyim, yalnızca duyuşsal bir algılama süreci değil; aynı zamanda düşünsel ve yorumsal düzeyde işleyen çok katmanlı bir anlamlandırma pratiğidir. Algı ile yorum arasındaki sınırın geçirgenliği, görsel bilginin ne yalnızca bireysel algının öznel ürünü ne de bütünüyle dışsal bir gerçekliğin doğrudan yansıması olduğunu gösterir. Aksine görsel bilgi, algı, deneyim ve yorumlamanın kesişiminde oluşan; bireyi olduğu kadar içinde bulunduğu toplumu da yönlendirme potansiyeline sahip ilişkisel bir bilgi alanı olarak ele alınmalıdır.

SONUÇ

Bu çalışmada, algının dış dünyanın verilerini olduğu gibi kaydeden edilgen bir mekanizma olmadığını; duyuşal girdiler, bilişsel örgütlenme ve bağlamsal/kültürel koşulların etkileşimiyle sürekli yeniden kurulan dinamik bir süreç olduğu üstünde durulur. Gestalt kuramının figür–zemin ayrımı, yakınlık, benzerlik, devamlılık ve bütünlük gibi ilkeleri, görsel alanın parçalar halinde değil, zihnin örgütleyici etkinliğiyle bütünsel formlar halinde algılandığını gösterirken; Josef Albers’in renk pedagojisi, bu örgütlenmenin renk alanında nasıl “görelî” ve “ilişkişel” biçimde işlediğini somutlaştırmıştır.

Bu bulgular, görsel algının yalnızca fizyolojik değil, aynı zamanda kültürel ve tarihsel bir pratik olarak ele alınması gerektiği düşüncesini de güçlendirmektedir. Bu çerçevede algı, yalnızca “görme” değil, aynı zamanda “yorumlama” ve “anlam kurma” etkinliğidir. Bu sebeplerle görsel bilginin hem duyuşal-bilişsel hem de kültürel-tarihsel katmanlarda kurulduğu anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak, Gestalt kuramı ve Albers’in renk yaklaşımı üzerinden yürütölen bu tartışma, algının sabit bir gerçekliği yansıtmadığını; eksik veriyi tamamlama, ilişkiler kurma ve bağlama göre yeniden düzenleme kapasitesiyle işleyen üretken bir süreç olduğunu göstermiştir. Bu yaklaşım, modern sanat ve tasarım eğitiminde “doğru görme” fikrini mutlak bir norm olmaktan çıkarak, algısal değışkenliği tanıyan deneyim temelli bir pedagojiyi destekler. Özellikle Albers’in uygulamaya dayalı alıştırmaları ve Gestalt’ın bütünlük ilkeleri, öğrencinin görsel dünyayı yalnızca betimlemesini değil; görsel ilişkileri analiz etmesini, karşılaştırmasını ve yeniden kurmasını mümkün kılan güçlü yöntemler sunar. Bu bağlamda çalışma, algının değışken doğasını görünür kılarak, hem modernist görme rejiminin kuramsal temellerine hem de güncel sanat/tasarım eğitiminde eleştirel ve deneysel görsel düşünmenin geliştirilmesine katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

KAYNAK

- Albers, J.(2020). *Rengin etkileşimi* (Çev. Gamze Rastgeldi). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Arnheim, R. (2024). *Sanat ve görsel algı: Yaratıcı gözün psikolojisi* (Çev. Orhan Düz). İstanbul: Albaraka Yayınları.
- Berger, J. (2005). *Görme biçimleri* (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Erdoğan, S. (2024). Gestalt Kuramı İlkeleri ve Logo Tasarımında Etkili Kullanımı. Kafdağı, 9(1), 39-53.
<https://doi.org/10.51469/kafdagı.1605609>
- Harley, A. (2020). Proximity principle in visual design. Nielsen Norman Group.
<https://www.nngroup.com/articles/gestalt-proximity/>
- McLeod, S. (2023). *Visual perception theory in psychology*. Retrieved from <https://www.simplypsychology.org/perception-theories.html>
- Rose, G. (2023). *Görsel metodoloji: Görsel materyallerle araştırmaya giriş* (Çev. G. Akgülğil). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Sırmalı, E. (2020). Sanat Eğitiminde Algı Çeşitliliğinin Gestalt İlkeleri ile Uygulanması. Uluslararası Sanat Tasarım ve Eğitim Dergisi, 1(1), 17-24.
- Şentürk, S. (2016). Kullanıcı deneyimi tasarımında bilişsel psikoloji: Gestalt görsel algı ilkeleri. Selen Şentürk. <https://medium.com/sherpa-blog-bulten/kullan%C4%B1c%C4%B1-deneyimi-tasar%C4%B1m%C4%B1nda-bili%C5%9Fsel-psikoloji-gestalt-g%C3%B6rsel-alg%C4%B1-ilkeleri-bad4c3d59786>
- Yağmur, Ö. (2015). Minimal Sanatta Dan Flavin'i Gestalt Algı Kuramıyla Anlamlandırma. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi(33), 150-162.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1. Coca-Cola Reklam Çalışması
<https://doi.org/10.51469/kafdagı.1605609>
- Görsel 2. Gestalt Kuramı. Yakınlık İlkesi
https://handegrafik.blogspot.com/2013/03/gestalt-kuram_27.html
- Görsel 3 Gestalt Kuramı. Benzerlik İlkesi
<https://medium.com/sherpa-blog-bulten/kullan%C4%B1c%C4%B1-deneyimi-tasar%C4%B1m%C4%B1nda-bili%C5%9Fsel-psikoloji-gestalt-g%C3%B6rsel-alg%C4%B1-ilkeleri-bad4c3d59786>
- Görsel 4. Gestalt Kuramı. Deavmhlık İlkesi.
<https://medium.com/sherpa-blog-bulten/kullan%C4%B1c%C4%B1-deneyimi-tasar%C4%B1m%C4%B1nda-bili%C5%9Fsel-psikoloji-gestalt-g%C3%B6rsel-alg%C4%B1-ilkeleri-bad4c3d59786>

Görsel 5. Necker küpü-Gestalt.

<https://uicosmos.co/ux-design/gestalt-ilkeleri-nelerdir/>

Görsel 6. Josef Albers. Never Before: Nine Plates, 1976.

<https://www.mutualart.com/Artwork/Never-Before--nine-plates/B3005AA13CF790EC>

Görsel 7. Josef Albers, Formulation Articulation I and II, 1972

<https://www.artsy.net/artwork/josef-albers-never-before-nine-plates>

2. Bölüm

Çocuk Tiyatrosunda Oyunculuk Oyunculuk Yöntemleri Ve Uygulamalar

Kerim DÜNDAR¹

Çocuk Tiyatrosu ülkemizde ilk kez 1935 yılında Atatürk'ün direktifleriyle Muhsin Ertuğrul tarafından İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları çatısı altında faaliyete geçirilmiştir. Çocuk Tiyatrosu alanına baktığımızda, profesyonel anlamda oyuncuların çocuklar için yaptıkları tiyatrodan söz edilmektedir. Oysa çocuk tiyatrosu; Dünya'da çok eskilere dayanmakla birlikte ülkemizde ilk kez 1935 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarında başlamıştır. O tarihe kadar çocuklar için yetişkinler tarafından yapılan tiyatro ile ilgili herhangi bir bilgiye denk gelinmemiştir. Çocuklarla Tiyatro ya da çocuk tiyatrosu kavramıyla ilgili olarak, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun yaptığı çalışmalardan söz edilebilmektedir. 1910 yılında ilk kez yayınlanan *Mektep Temsilleri Usul-ü Tedrisi* bu konudaki en önemli rehber olarak bulunmaktadır (Kuyumcu, 2017)

İstanbul Belediyesi Şehir tiyatroları 1 Ekim 1935 yılında çocuklar için perdelerini açmış olan ilk kurumdur. O tarihten bu yana, sürekli olarak her hafta sonu çocuklar için perdelerini açmaya devam etmekte olan bir kurumdur. İzmir Şehir Tiyatrosu da bu girişimlere sonradan katılmış, 1945-1946 yılından 1948- 1949'a kadar çalışmalarını aralıklarla sürdürmüştür. Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi'nde 1947- 1948 döneminde başlatılan çocuk temsilleri, 1949 yılında Devlet Tiyatrosu'nun kurulmasından sonra, bu kuruluşun kapsamı içinde de devam etmiştir (Samurçay, 1978). Devlet Tiyatroları günümüzde Anadolu'da birçok yerleşik düzene sahip sahnesi olmakla birlikte, sık sık düzenlediği turne programlarıyla oldukça büyük bir seyirci kitlesine ulaşmaya çalışmaktadır. Bunun yanı sıra ülkemizdeki özel tiyatrolar da giderek ve artan bir çabayla bu alanda yaygınlaşma yolundadır. Ancak buna karşın, çocuk tiyatrosu alanında sayısal olarak gerçekleşen bu gelişmelere rağmen nitelik açısından çocuk tiyatromuz da halen birçok sorundan söz edilmektedir. Çocuk tiyatrosu konusunda, akademik alanda da giderek artan sayıda çalışmadan söz etmek olasıdır. Tiyatro sanatının tıpkı yetişkin tiyatrosunda olduğu gibi çocuk tiyatrosunda da eğlendirme, eğitime, eleştirel bilinç kazandırma, yaşam

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Oyunculuk Anasanat Dalı

deneyimi edindirme, gibi işlevleri ve estetik kaygılar ön planda tutularak büyük bir titizlikle hazırlanması ve uygulanması gerekmektedir (Kuyumcu, 2017)

Çocuk tiyatrosu, tiyatro sanatı içinde uzun süredir tartışmalara konu olan bir alandır. Bu nedenle tiyatro sanatının içinde oldukça kritik bir konumda yer almaktadır. Bu tartışmanın temelinde, yatan neden, çocuk tiyatrosunun öncelikle pedagojik bir araç mı yoksa bağımsız bir sanatsal ifade alanı mı olduğu sorusu bulunmaktadır. Çocuğa ilişkin gerçekleştirilen sahne yapıtlarının öncelikle eğitsel bir sorumluluk yüklendiği yönündeki yaygın kabul, çocuk tiyatrosunun estetik ve sanatsal boyutunun çoğu zaman ikincil bir konuma düşmesine neden olmuştur. Bu yaklaşım maalesef, çocuk tiyatrosunda gerçekleşen oyunculüğün kendiliğinden, doğal ya da basit bir uygulama olarak algılanması sorunlarına neden olmuştur (Kuyumcu, 2017)

Ancak çocuk tiyatrosundaki izleyici, sahnede olabilecek en küçük bir yapaylığı yetişkin bir izleyiciden çok daha hızlı algılayabilen bir yapıya sahiptir. Bu noktada; çocuk tiyatrosundaki oyuncunun bedensel tutarsızlığı, oyunun ritmine ilişkin eksiklikleri ya da duygusal açıdan yaşatacağı samimiyetsizlik çocuk tarafından oldukça çabuk algılanır. Bu amaçla çocuk tiyatrosunda oyunculuk, yöntem açıdan oldukça yoğun bir çalışma ve araştırma gerektirmektedir (Gardner, 2013). Bu açıdan bakıldığında çocuk tiyatrosu ve çocuk tiyatrosundaki oyunculuk meselesinin başlı başına bir uzmanlık alanı olarak ele alınması gerekliliği kaçınılmaz bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çocuk tiyatrosunda oyunculuk eylemi, yetişkin tiyatrosundan çok daha farklı olarak bedensel, ritmik, görsel ve doğrudan bir anlatım gerektirmektedir. Çocuk tiyatrosunda ki amaç; tek başına eğlendirmek olmamalı; çocuğun hayal gücünü, hayal dünyasını, duygusal gelişimini ve yanısıra düşünme becerilerini de desteklemek olmalıdır (Maden, 2010). Söz konusu hedefe ulaşabilmenin en temel yollarından birisi olarak oyunculuk ve oyunculukla ilgili yöntemler gündeme gelmektedir. Çocuk tiyatrosunda uygulanan oyunculuk yöntemi ya da yöntemleri, yetişkin tiyatrosuna oranla çok daha farklı yönelişler gerektirmektedir. Bu nedenle; özellikle yaş gruplarına göre değişkenlik gösterse de;

- Yetişkin tiyatrosuna göre çok daha fazla büyütülmüş hareketler kullanılırken, çok daha net bir anlatım biçimi kullanılmak zorundadır. Çünkü; yetişkin tiyatrosunda izleyici bir taraftan alt metni takip ederken , diğer taraftan anlatılanı ya da ima edileni de izler. Oysa çocuk tiyatrosundaki izleyici daha net olanı ve doğrudan anlatılanı tercih eder. Bu nedenle çocuk tiyatrosunda oyuncunun kullandığı mimikler ya da beden diline ilişkin hareketler çok daha

fazla belirgin olmak zorundadır. Bununla birlikte oyuncu duygularını en net biçimde ifade etmeli ve anlatmak istediğini doğrudan anlatmak durumundadır.

- Oyuncunun normal bir yetişkin oyununa göre oldukça fazla yüksek bir enerjiye ve tempolu oynamaya ihtiyacı vardır. Bunun temel amacı çocukların yine yaş gruplarına göre bakılması gereken bir konu olmasına karşın, dikkat ve odaklanma sürelerinin yetişkinlere göre daha düşük olmasıdır. Bu amaçla çocuk oyunlarında tempo çok daha canlıdır. Yine bunu destekleyecek önemli bir durum olarak karşımıza sahne geçişlerindeki hızlilik ve akılcılıkla birlikte durak anlarının daha bilinçli ve özellikli kullanılıyor olmasıdır.

- Özellikle yetişkin oyunlarında daha az tercih edilen dördüncü duvarın kaldırılması meselesi bu tür oyunlarda çok daha fazla gündeme gelmektedir. Bunun temelde nedeni çocuklarla kurulacak olan tepki alma ve alınan tepkilere karşılık verebilme durumunun sağlanmasıdır. Hatta bu çocuk oyunlarında bir adım daha ileri taşınarak çocuklardan alınan tepkilere göre oyunun değişik biçimlerde esnetilebilmesi sağlanmaktadır.

- Çocuk tiyatrosunda oyunculuk, ne “çocuklaşmış” bir performans ne de salt öğretici bir anlatım biçiminde olmalıdır. Aksine, ciddi bir yöntem bilgisi olan, ancak bu yöntemi ustalıkla sindirmiş, görünmez hale getiren bir oyunculuk yaklaşımı gerektirmektedir (Nutku;1998).

Sonuç olarak çocuk tiyatrosunda oyunculuk felsefesinin en temel yaklaşımları olarak birkaç belirleme yapacak olursak; çocuk tiyatrosunun pedagojik bir alan olmadığı ancak pedagojik etkilere sahip olduğunu, didaktik anlatı ve öğretileri kesin olarak reddettiğini, en önemlisi de çocuğu izleyici olarak görmeyip oyunun ortağı olarak kabullenmesini sıralayabiliriz. Bu nedenle de çocuk tiyatrosunda oyuncu büyük tiyatrosunda olduğu gibi rol yapan, rolü üreten kişi değildir. Bunun yerine çocuk tiyatrosunda oyuncuyu, oynanacak olan oyunu kuran, oyunun sürdürülmesini sağlayan ve oyuna dahil edeceği herşeyi belirleyen kişi olarak görmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır (Nutku;1998).

Şimdi bu belirleyenler ışığında; çocuk tiyatrosunda oyunculuk ve kullanılabilecek oyunculuk yöntemleri konusu da oldukça büyük kazanmaktadır. Bu amaçla; çocuk tiyatrosu alanının da oyunculuk yöntemleri içinden özellikle kullanılabilecek olanları incelemek yerinde olacaktır.

Oyunculuk tarihi boyunca oyunculuk yöntem ve yönelişleri üzerine oluşturulmuş bir çok öneri ve teori ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında en önemlisi ve oyunculuğun temel metodu olarak Stanislavski oyunculuk metodunu göstermek yanlış olmayacaktır. Stanislavski oyunculuk metodu özellikle ve en yalın biçimiyle oyuncunun duygusunu ön planda tutan ve içten dışa olarak yorumlanan bir yöntemle çalışmaktadır.

Oyunculuk eğitiminde zihinsel beceri özel unsurlardan birisi olarak karşımıza çıkar. Oyuncunun bir role hazırlanma sürecinde hayal gücü, rol yapabilme yetisi, olmayan nesnelerle ve sahne üzerinde olmayan hayali kişilerle etkileşim alanını yaratabilmesi gibi birçok konu bu alandaki becerilerin eğitilmesi ve geliştirilmesi yoluyla sağlanabilmektedir. Stansilavski oyunculuk yöntemi bu alanda oyuncunun kendini geliştirmesi konusu üzerinde özellikle durur.

- ***Stanislavski Oyunculuk Yöntemi:***

Bireylerin sahne üzerinde sağlam ve etkili performans sergileyebilmeleri için gerekli becerileri kazanmalarını sağlar. Bu eğitime, genel olarak temel yöntemler kullanılarak başlanır. Doğru ve amacına uygun oyunculuk eğitime, beden, beden dili, ses, nefes, postür ve konuşma gibi alanlarda çalışılarak başlanır bunun amacı, oyuncunun doğru nefes tekniğine, doğru konuşmasına, doğru tonlama yapabilmesinin sağlanmasıdır. Bedene ilişkin çalışmalarda ise, fiziksel uygunluğa göre oyuncunun öncelikle postürünü düzeltmesine, sahne üzerinde doğru durabilmesinin sağlanmasına, sahne üzerindeki hareketlerini denetleyebilmesine, esnek, sağlam bir duruş yakalayabilmesine ve doğru hareket kabiliyetini oluşturabilmesine hizmet etmek amaçlanır (Adler, 2007)

Oyuncunun duygusal olarak ifade yeteneğinin gelişmesi, özellikle söz konusu yöntemle ilgili bilgilerin oyuncuya edindirilmesi ile sağlanmaktadır. Yöntem oyuncunun yol haritasını oluşturmaktadır. Söz konusu yol haritası oyuncunun performansı sırasındaki duygusal yeterliliğinin gelişmesine, inandırıcı ve doğru bir rol yorumuna ulaşmasını hedefler (Nutku, 2012). Bu oyuncunun eğitiminde oldukça büyük bir alanı kapsar. Duygusal beceri ya da zihinsel beceri yöntemle birleşince oyuncunun başarılı ve etkili bir performansa ulaşmasının temel yolu açılmış olmaktadır. Zihinsel yetkinliğe ve yöntemi tam olarak kavramaya ulaşabilmenin yolu, doğru zihinsel süreci öğrenmek ve bunu doğru oyunculuk metodunu öğrenerek deneyimlemektir.

Oyunculuk; yaratıcı bir süreç içerisinde kendini ifade edebilme yetisine ulaşmakla sağlanabilen bir yolculuktur. Aynı zamanda ciddi tekniklere dayanan bir yöneme sahiptir. Genel olarak oyunculuk eğitiminin en önemli çalışma alanlarından Stanislavski yöntemi tekniğe ve duyguya dayalı bir eğitime dayanmaktadır. Bu amaçla yöntemin;

- Ses, nefes ve diksiyon alanındaki çalışmalar sahne performansındaki başarının temel unsurlarındandır.
- Beden çalışmaları, beden dilinin yönetilmesi ve fiziksel ifade biçimlerinin geliştirilmesi, hareket ve dans çalışmalarıyla estetik ve fiziksel yetkinliğin

sağlanması ve bu yolla sahne üzerindeki karakterin duygularını da fiziksel yolla ifade edebilmesinin sağlanması amaçlanmaktadır.

- Doğaçlama ve mimik çalışmalarıyla oyuncunun sahne üzerinde ani durumlara hazırlıklı olması ve yaratıcı tepkilerinin güçlendirilmesi ve duygu potansiyelinin oluşturulması hedeflenmektedir.
- Kuramsal çalışmalar ve bilgiler yoluyla oyuncunun eğitiminde oynanacak olan rolün toplumsal derinliği, zamanı, dönemi, performans sırasındaki inandırıcılığının üst düzeyde olması ve edinilecek kuramsal bilgiyle oyunculuk yönteminin öğrenilmesi amaçlanmaktadır.
- Söz konusu diğer oyunculuk metotları yoluyla karakteri olgunlaştıracağı bilgisine ulaşması hedeflenmektedir.
- Elbette en son olarak tüm bunları uygulama alanında gerçekleştireceği sahne uygulamaları yoluyla pekiştirmesi ve olgunlaştırması hedeflenmektedir (Tanyel ve ark; 1996).

Özetle Stanislavski oyunculuk yöntemi daha çok yetişkin tiyatrosu alanında ön plana çıkan yönelişleriyle bilinmekle birlikte, çocuk tiyatrosu alanında da elverişli bir çalışma biçimi olarak kullanılmaya uyumlu görünmektedir. Söz konusu sistem; çoğunlukla psikolojik gerçekçilikle özdeşleştirilmiş olsa da, çocuk tiyatrosu açısından bakıldığında karşımıza çıkan en önemli unsurun eylem temelli oyunculuk yaklaşımına sahip olmasıdır. Söz konusu oyunculuk sisteminin çocuk tiyatrosunda kullanılabilmesindeki temel amacı şöyle irdelemek olasıdır. Stanislavski'ye göre, her karakterin sahnede var olmasının bir amaca dayanması ve bu amacın; tek, açık ve gözlemlenebilir olması konusu oldukça önemlidir. Çocuk tiyatrosu açısından bakıldığında, duygunun doğrudan sözel ya da tavır olarak çocuğa anlatılamayacağı gerçeğiyle düşünüldüğünde, yöntemin önemli başlıklarından olan fiziksel eylemler yöntemi, konusu burada oldukça işimize yarayacak bir noktayı oluşturmaktadır. Çünkü; çocuk tiyatrosunda duygu, çocuğa direk aktarılmamakta, bunun yerine fiziksel eylem yoluyla duygu aktarımı yapılmaktadır. Buna örnek olarak; çocuk tiyatrosunda korkunun; geri çekilerek ve sinerek oynanması, bedenin küçülmesi ya da kaçma eylemi gibi bir durum düşünülebilir (Tanyel ve ark; 1996).

Çocuk tiyatrosunda uygulamaya elverişli diğer bir oyunculuk yönteminden söz edecek olursak, karşımıza hem çocuk tiyatrosunda, hem de yetişkin tiyatrosu içinde kullanılabilen Clownesk oyunculuk yöntemi çıkmaktadır. Söz konusu yöntemin hem yetişkin, hem de çocuk tiyatrosunda kullanımı açısından öz bir değerlendirme yapmak gerekirse, söz konusu yöntemde

- Sahne performans açısından oldukça canlı kılınır,
- İzleyiciyle direk ilişki kurulmaya en uygun yöntemdir.

- **Clownesk (clownesque) Oyunculuk Yöntemi:**

Söz konusu yöntem özünde palyaçoluktan beslenen, yalnızca güldürmeyi değil, insanın kırılğanlığını, saflığını ve trajikomik hâlini sahneye taşıyan bir oyunculuk biçimi olması açısından önem taşımaktadır. Clownesk oyunculuk yönteminde özellikle çocuk tiyatrosunu ilgilendiren oldukça temel özelliklerden söz etmek olasıdır.

Söz konusu yöntemde; abartılı biçimde kullanılan beden dili ile birlikte büyütülen bedesel hareketler söz konusudur. Söz konusu yöntemde oyuncu ya da performansı gerçekleştiren karakter bilinçsizce hata yapar ancak bu hata masumdur ve izleyici onunla bu nedenle empati kurar. Oluşturulan durum açısından gülünç olan, acıklı olanla grift bir yapı oluşturur. Daha çok fiziksel anlatım ve ritim oldukça ön plandadır. Oyuncu sahne üzerinde oluşan aksilikleri ve izleyiciden bu yönde aldığı tepkileri oyunun içine dahil eder. İşte sözü edilen tüm bu özellikler çocuk tiyatrosu açısından oldukça etkili ve kullanılabilir malzemeler olarak karşımıza çıkar (Uçmak ve ark; 2022).

Clownesk (clownesque) oyunculuk yöntemi, köken olarak sirk palyaçoluğu, Commedia dell'arte, Jacques Lecoq pedagojisi gibi kökenlere dayanmaktadır. Sözü edilen bu yöntemlerde yine çocuk tiyatrosunun felsefesine ve kullanımına oldukça uyumludur. Clownesk oyunculuk yönteminin çocuk tiyatrosunda kullanımı çok elverişli ve işlevsel bir yaratı düzeni sağlar. Bunların en önemlisi; çocukla kurulacak ilişkide oyuncu ya da karakter oyun içinde yaptığı hataları bilinçli bilinçsizlikle yaptığı için, çocuğun gözünde o karakterin güçlü taraflarından çok zayıf yanları görünür, karakter bir işi, bir olayı başarmaya çalışırken sürekli engellere takılan ve başaramayan bir yapıya dönüşür, bu nedenle de çocuk oyundaki karaktere gülerken, öte yandan onu koruma isteğiyle hareket eder ve bu tavrını oyundaki oyuncuya yansıtır (Uçmak ve ark; 2022).

Yine çocuk tiyatrosunda kullanılan önemli bir malzeme olarak, abartılı olma durumu kontrollü bir biçimde gerçekleşir. Burada abartılan duygu değil beden ifadesidir. Düşme, bekleme, tekrar deneme gibi tüm aksiyonlar ritimli bir biçimde gerçekleştirilir ve daha da önemlisi karakter genelde sessizliği tercih eder ve hiçbir şey yapmadığı an daha güçlü hissettirir. Çünkü oyunda oyuncunun kullanacağı replikten daha güçlü olan beden diliyle anlatımı sağlayan sözsüz metindir. Tepkiler repliklerden daha ön plandadır ve Clownesk oyunculuk türünde monolog, fiziksel eylem ön planda tutulur (Uçmak ve ark; 2022).

İzleyeci grubu çocuk olduğu için dördüncü duvar kesinlikle sorun olmaz, izleyicinin gülmesi ya da sessizliğin topluca sağlanması oyunun içindeki normal bir duruma dönüşür. Daha da önemlisi oyuncu izleyiciyi farketmediği halde oyununu bozmaz, izleyiciyi de oyuna dahil eder. Oyuncu bedenini daha ön

planda tutar, basit aksesuarlarla çalışır ve yaratıcılık üzerine kurar oyununu, bu yöntemde özellikle ışık ve müzik duygu yoğunluğunu arttırmak amaçlı değil oyuncuyu desteklemek üzerine işler (Uçmak ve ark; 2022).

- ***Bertolt BRECHT ve Epik tiyatro yöntemi***

Çocuk tiyatrosunda kullanılabilecek ve söz edilebilecek bir başka oyunculuk yöntemi olarak; Brecht'in Epik Tiyatrosu'ndan bahsetmek yerinde olacaktır. Çünkü Brecht ve epik tiyatro yöntemi özellikle çocuk tiyatrosu için oldukça büyük ve güçlü bir kaynak olarak karşımıza çıkar. Bu amaçla; yöntemin özellikle;

- Direkt olarak seyirciyle konuşması
- Oyunlarda anlatıcının kullanılması
- En önemlisi sahne üzerinde gerçekleşen rol ile oyuncu arasına konan mesafe den söz etmek olasıdır (Acar, 2014).

Çocuk tiyatrosunda oldukça fazla rastlanan bir yöntem olarak kullanılan, oyuncunun bir ansızın rolünden çıkması ve izleyicisine şimdi ya da az sonra gerçekleştireceklerini aktarması ve bu durum üzerine bilgi vermesi hatta sözel olarak “şimdi ya da az sonra size ne yapacağımı söyleyeyim mi?” demesi Epik tiyatronun yabancılaştırma etkeni olurken, bu durum çocuk tiyatrosu alanında oldukça samimi ve çocuğu oyunun içine alma yöntemi ve hatta bir sırdaşlık oluşturma durumu olarak değerlendirilebilir (Acar, 2014).

Bunun yanı sıra; sözünü ettiğimiz epik tiyatronun önemli unsurlarının çocuk tiyatrosunda kullanımına ilişkin, özelliklede oyunculuk alanı için çok değerli olan iki önemli noktayı belirlemek gerekecektir. Bunlar:

- Karakterin yönelişi ya da durum açısından baktığımızda iyi ya da kötü kavramlarının mutlak olmama halidir.
- Oyun içindeki karakterin davranışları izleyiciye sorgulattılır. Bu anlamda iyi bir örnek olacak durumdan söz etmek olasıdır. Örneğin oyun içindeki kurt gerçekten kötü müdür? Yoksa kurt gerçekten aç mıdır? İşte bu yaklaşımla birlikte özellikle çocuk tiyatrosunda karakterin davranış biçimi ya da ortaya çıkmış olan durum çocuk izleyici tarafından sorgulattılır ve bir değer yargısının oluşması sağlanır. Ancak bu durum kesinlikle didaktik bir şekilde değil akılcı bir sorgulama yöntemiyle gerçekleştirilir (Acar, 2014).

- ***Jacques Lecoq ve Fiziksel Tiyatro Yöntemi:***

Çocuk tiyatrosu alanında söz edilmesi gereken ve uluslararası alanda çocuk tiyatrosu konusunda özellikle kimliğini kanıtlamış tiyatroların vaz geçilmez ve en büyük desteği aldıkları yöntem olarak Lecoq yönteminden söz etmek

kaçınılmazdır. Çocuk tiyatrosunun en çok kullandığı malzeme fiziksel uygulama alanı yöntemin bel kemiğidir. Çünkü bu yöntemde ilk olarak hedeflenen durum metin olmaksızın bir hikayenin anlatısının olanak dahilinde olduğudur (Topuklular,2018). Elbette bu durum uygulamada gerçekleşirken, hareket, denge ve ritim meselesi de oldukça ön plandadır. Çünkü oyuncunun en temel malzemesi bedenidir ve beden her türlü hikaye anlatımı için en uygun materyaldir. Jacques Lecoq tarafından geliştirilen yöntem, oyuncunun bedenini oyunculuğun ana malzemesi olarak kabul eder, oyunun metinden daha fazla hareket, hareketle gelişen ritim ve mekân ilişkisine dayandığı bir tiyatro pedagojisi olarak tanımlanmaktadır. Yöntemin ana amacı oyuncunun rol yapmasından daha fazla sahne üzerinde daha canlı, daha yaratıcı ve farkındalık içinde olmasıdır. Yöntem bu nedenle çocuk tiyatrosu açısından çok büyük yararlar sağlayacak temel bir eğitim alanı niteliği taşımaktadır. Söz konusu yöntemin temel belirleyenleri üzerinde de durmak yerinde olacaktır. Bu nedenle maddeler halinde yöntemin temel çalışma mekanizmasına ve teknik yöntemlerine bakacak olursak;

- Oyuncunun bedeni ya da beden herşeyden önce gelmelidir.
- Duygu oynanan bir şey değildir , duygu oluşturulan bir durumdur.
- Yapılan her eylemin bir amacı, ritmi ve anlatmak istediği bir yönü olmalıdır.
- Oyuncuların yoğunlukla duruş, denge, ağırlık merkezi ve ritim üretmek konusunda çalışmaları gerekmektedir.
- Yöntemin en temel olan faktörlerinden birisi nötr olmaktan geçmektedir. Buna Nötr Maske adı verilmektedir.
- Bu yolla oyuncu sahnede hiçbir şey anlatmadan varolmayı öğrenebilir.
- En temel amaç olarak, oyuncunun günlük bedensel alışkanlıklarından geri dönmesi ve nötr bir varlık olmayı becerebilmesi ön planda tutulur.
- Doğada var olan unsurlarla özdeşlik kurarak oyuncunun hareket yetenekleri geliştirilebilir. Örneğin toprak; ağırlık ve köklenmeyi, Su; akışı ve sürekliliği, Hava; hafiflik ve yön değiştirmeyi, Ateş ise; patlama, hız ve yoğunluğu temsil etmektedir. Söz konusu çalışmalarla oyuncunun kendi alanı dışındaki enerji durumlarını algılaması ve yapacağı hareketin kalitesini en bilinçli biçimde seçebilmesini sağlayacaktır.
- Yöntemde esas olan sözsüz anlatım tekniğidir. Bu nedenle bedensel eylemler net olmalıdır.
- İzleyici oyuncunun hareketini okuyabilmeli ve anlayabilmelidir. Çünkü söz konusu anlatım evrensel ve kültürlerarası ve hatta kültürler üstü bir anlatıma ulaşmak zorundadır.

- Yöntem içinde değişik maske türlerinden söz edilir. Söz konusu maskeler İfade maskeleri (duyguların bedensel karşılıklarını bulabilmek amaçlı), karakter maskeleri (arketip ve tip çalışmaları için), Larva maskeleri (kullanılacak hareketlerin abartılı, saf ve dönüşüm odaklı olmasını sağlamak amacıyla) tanımlanmaktadır. Bunlar oyuncunun ifade biçimlerini geliştirebilmek amacıyla yapılan uygulamalardır. Çünkü amaç; oyuncunun iç psikolojisinden daha çok dış formu yakalaması istenmektedir.
- Oyuncu her zaman yaratıcı bir özne olarak kabul edilir. Bu amaçla yapılan çalışmalar tamamen fiziksel temele dayanmaktadır. Sonuç olarak da oyuncu sahne üzerinde kendi materyallerini yaratan bir özne konumuna gelir. Yapılan söz konusu çalışmalarla, kolektif anlatımı keşfeder.
- Yöntem içinde metin çalışması işi en son bölümde yer almaktadır. Çünkü o ana dek oyuncunun bedenle karakteri, karakterin durumunu ve ritmini keşfetmesi hedeflenir. Sonuç olarak yöntem açısından metin beden keşfi için yalnızca bir destek olarak kabul edilir.
- Sonuç olarak Lecoq yönteminin amacı genel olarak ve öncelikle oyuncunun bedensel farkındalığını arttırmak, sahne üzerinde doğru ve etkili bir enerji oluşturmak ve en önemlisi, evrensel ve fiziksel olan bir tiyatro dili geliştirmek olarak düşünülebilir (Topuklular, 2018).

Özetle; Lecoq oyunculuk yöntemi, tüm bu belirleyeneler ışığında bakıldığında fiziksel eyleme en çok ihtiyaç duyan çocuk tiyatrosu alanında, ön plana çıkan özel bir yöntem olarak görülmektedir. Çünkü çocuk tiyatrosundaki oyunculuğun en çok ihtiyaç duyduğu fiziksel eylem ve duygunun sözle değil de, eylemle ve bedenle anlatılabilmesi konusunu en çok destekleyen yöntemdir (Topuklular,2018).

- ***Grotowski ve Yoksul Tiyatro Yöntemi:***

Çocuk tiyatrosunun ihtiyaç duyduğu ya da başka bir söylemle çocuk tiyatrosunda yöntem olarak kullanılabilecek başka bir alan da Grotowski yöntemi olarak belirlenebilir. Grotowski tarafından başlatılan ve ilk olarak Labaratuar tiyatrosu adıyla anılan ve özünde yetişkin tiyatrosu için kullanılan yöntemin, çocuk tiyatrosu açısından da kullanılabilir alanları olduğu bilinmektedir. Yöntemin asıl amacı, öz olarak fazlalıklardan arınma fikrine dayanmaktadır. Bu tanımlamayı ilk kez Grotowski kullanmıştır. Bu yöntemde temel amaç Oyuncunun merkezde olduğu bir sahne deneyimidir. Çünkü yöntem öncelikle oyuncu merkezli olarak tanımlanabilir. Yöntemde esas olan oyuncunun merkezde olduğu, diğer teatral etkenlerin örneğin dekor, ışık,

kostüm ya da efekt gibi unsurların yalnızca oyuncuyu desteklemek amacıyla kullanılması gerektiği üzerinde durulmaktadır (Sözer, 2021) Temelde oyuncu varlığı ön planda olmalıdır ve oyuncunun öncelikle bedeni ve sesi en temel anlatım aracı olarak kullanılmalıdır. Yöntem sahne üzerinde var olan oyuncunun rol oynayan birisi olarak kalmasını değil, kendisini açığa çıkardığı bir unsur olarak var olmasını ister. Bu amaçla oyuncu eğitimi konusu ön planda tutulur. Oldukça yoğun fiziksel çalışmalar ve ses çalışmaları yapılır. Oyuncu açısından; öncelikli amaç teknik açıdan bir üstünlük ya da gösteriş olmaması, içsel bir dürüstlük yakalanmasıdır. Bu nedenle de beden eşittir enstrüman olarak tanımlanmaktadır (Sözer, 2021). Genel olarak tekniğine ve yönelişlerine bakacak olursak;

- Oyuncunun bedeni enstrümanıdır.
- Tiyatroda var olan dördüncü duvar kavramı tamamen reddedilir.
- İzleyici tamamen pasif konumdan çıkar ve o alanın parçası olur.
- Oyun sergileme alanı öncelikle sahne değildir, her hangi bir boş alan olabilir.
- Metnin oyuncuya hizmet ettiği bir oyun anlayışı hakimdir.
- Özellikle klasik metinler konusunda, yeniden yorumlanmaları gerektiği inancı hakimdir.
- Adının özellikle yoksul olmasının temelinde, gösterişten ve teknolojiden uzak olma felsefesi yatmaktadır. Ancak insani açıdan oldukça derinlikli ve zengin olma hali aranır (Birkiye, 2006).

Çocuk tiyatrosunda aranan en temel özelliklerden biri olarak baktığımızda karşımıza çıkan söz konusu yöntem ciddi anlamda insanı ön planda tutan, çocuğun alımlayıcılığını teknoloji ve diğer süslenmiş alanlardan etkilenmeden, algıyı ve öz de anlatılmak isteneni öncelikli kılan bir yapı gözlenmektedir. Yine diğer kullanılmakta olan yöntemlerde olduğu gibi, dördüncü duvar konusunda büyük rahatlık sağlayan bir yöntem olması nedeniyle, çocuk tiyatrosu açısından oldukça elverişlidir. Buna paralel olarak, anlatının bedensel ifadeyle güçlendirilmesi yönündeki yaklaşımıyla da çocuk tiyatrosunda kullanılabilecek bir yöntem olması açısından ön plana çıkmaktadır.

- ***Yaratıcı Drama Yöntemi:***

Söz konusu yöntem diğer oyunculuk yöntemlerinden oldukça farklıdır. Yöntem yöneliş olarak daha çok eylemi yapanların öğrenerek, deneyimleyerek ve yaşayarak öğrenmesini ve gerçekleştirmesini esas almaktadır. Genel olarak bakıldığında, eylemi yapanların bedensel, duygusal ve düşünce boyutunu eş zamanlı kullanmasını öneren ve isteyen bir alandır. Daha da önemlisi etkileşim konusu esastır. Burada esas olan durum; önceden yazılmış olan bir metne bağlı

kalınmamasıdır. Eylemi gerçekleştiren ya da oyuncu diye tanımlayacağımız kişi ya da kişiler, herhangi bir oyunu oynarken oyunu, rolü, canlandırmayı ve grup etkileşimini kullanarak daha çok öğrenmeyi hedefler (San, 2006). Özelinde süreç odaklı bir yaklaşımdır, burada önemli olan sonuçtan çok sürece odaklı yaşantı önem kazanmaktadır. Yaratıcı drama ve doğaçlama tiyatro yönteminde, bir oyunculuk eğitimi yerine, daha çok bireyin;

- Yaratıcılık ve hayal gücünün desteklenmesi,
- Kendisini ifade edebilme becerisini kazanması,
- Empati yapabilme yeteneğini geliştirilmesi,
- İletişim ve işbirliği ve daha da önemlisi problem çözme yetisini geliştirilmesi hedeflenmektedir.
- Bu amaçla uygulamaları arasında genel olarak; rol oynama
- Donuk imge adıyla tanımlanan heykel çalışmaları, rolü o an yazabilme ve canlandırabilme yeteneğini geliştirme çalışmaları,
- Bireyleri bir arada birlikte eylemeye hazırlamayı amaçlayan ısınma ve kaynaştırma adı verilen oyunların oynanması bulunmaktadır (San, 2006).

Söz konusu yöntemle, özellikle çocuk tiyatrosu alanında çalışmak oldukça olası bir durumdur. Bu amaçla söz konusu alandan edinilecek kazanımları özetlemek gerekirse; Bir metne bağlı kalmadan doğaçlamaya dayalı karakterlerin üretilmesi, doğaçlama çıkacak olaylar, durumlar ve çatışmalar bulabilmek adına oldukça yararlı olacaktır. Söz konusu yöntemle, oyuncuların birlikte oluşturabilecekleri kolektif metinler üretilmesi sağlanabilir. Günümüzde çağdaş tiyatro tarafından kullanılan ve sıklıkla müracaat edilen bir çalışma biçimidir. Metinsiz doğaçlamalarla karakterler, olaylar ve çatışmalar keşfedilir (San,2006). Söz konusu çocuk tiyatrosu alanı olunca da bu alanda çalışacak oyuncuların beden ve ses eğitimleri konusunda özgür bir alan sağlar, çocuk tiyatrosunda oyuncunun işine yarayacak olan, Stanislavski ve Grotowski yöntemleriyle benzer özellikler taşır.

• ***Doğaçlama Tiyatro Yöntemi:***

Söz konusu yöntemin özü belirlenmiş bir metin olmaksızın, anlık olarak gelişen ya da geliştirilen bir sahneleme yöntemi olarak kullanılmasıdır. Söz konusu yöntemde oyuncunun ciddi anlamda süratli düşünmesi, düşünceye hızlı tepki vermesi ve eyleme geçmesi oldukça önemlidir (Okar ve ark; 2011). Bu nedenle oyunculuk konusunda özellikle üzerinde durulan bir durum olan dinleme oldukça büyük önem kazanmaktadır. Oyuncu açısından, dinlemenin en büyük özelliği, dinlediğini algılayıp, algıladığını dönüştürüp karşısındaki oyuncuyla yeniden ve yeni bir durum üretmeye hazır hale gelmesidir. Bu amaçla, özellikle çocuk tiyatrosu alanında önemli bir çalışma yöntemi olarak

karşımıza çıkmaktadır. Yöntemin en temel özelliklerine yakından bakmak gerekecek olursa;

- Dinleme, algılama, evet ilkesi ve kabullenip geliştirme olarak düşünülebilir.
- Oyuncunun anında tepki vermesi esastır.
- Oyuncunun ya da oyuncuların grup çalışmasına uygunluğu oldukça önemlidir. Bu hem üretimi hem de sahnedeki diğer oyuncuları güven konusunda oldukça fazla etkileyecek ve üretime yönlendirecektir.
- Oyuncunun ya da bu alanda çalışacak olan oyuncuların spontan özelliklerinin oldukça yüksek olması gerekmektedir. Bu yolla oyuncu ya da oyuncular hem bireysel hem de grup olarak özgüven kazanacaktır. Sahne üzerinde ki oyuncunun düşünsel alandaki esnekliği ve risk alma kapasitesi başarının anahtarı olacaktır. Eş zamanlı olarak oyuncunun ya da oyuncuların odaklanma konusunda oldukça iyi olmaları gerekmektedir. Daha da önemlisi özellikle çocuk tiyatrosu alanında çalışacak oyuncuların mizah duygularının ve sahne üzerindeki cesaretlerinin yüksek olması başarıyı kaçınılmaz kılacaktır (Çelikçapa, 2021)

Sonuç olarak, söz konusu yöntemin çocuk tiyatrosu alanında kullanılması durumunda doğaçlama yeteneğinin gelişkin olması oyuncuyu kontrolsüz yapmayacaktır çünkü; doğaçlama demek kontrolsüzlük demek değildir. Oynanacak olan oyunun dramaturgik yapısı ya da çerçevesi korunmalıdır bu nedenle kontrol oldukça önem kazanmaktadır. Son olarak; çocuk oyunu içindeki izleyici grubu, oyunun bir parçası haline gelmeli, içinde bulunduğu oyun, yalnızca didaktik bir eğitim süreci olarak değil, eğlenceli ve yaratıcı bir süreç olarak tanımlanmalıdır (Çelikçapa, 2021).

Çocuk tiyatrosu kavramı oldukça geniş ve doğru yapılması konusunda oldukça titiz davranılması gereken bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu oyunların yaratı ya da oyunculuk süreçlerinin birçok farklı yöntemle yapılabileceği gerçeği de ortadadır. Ancak şu an dek yapmış olduğumuz genellemelerin dışında daha da önemli olan bir nokta olarak çocuk izleyicinin yaş gruplarına göre sınıflandırılması ve seçilecek oyunculuk yöntemlerinin üzerinde titizlikle durulması ve büyük bir hassasiyet gösterilmesi kaçınılmazdır. Bu amaçla genel olarak yaş gruplarına göre bir sınıflandırma yapıldığında karşımıza şu yaş grupları çıkmaktadır.

Birinci grulamada 3-6 yaş arası çocuklar için yapılacak oyunlardan söz edilmektedir. Söz konusu grubun oyunları için özellikle dikkat edilmesi gereken temel noktalar arasında; Fiziksel anlatımın yoğunluğu, tekrar eden ritimler ve yalın bir çalışma olması oldukça büyük önem kazanmaktadır. Bu yaş grubu için uzun uzun yazılmış sözler ya da diyaloglardan kaçınılmalı ve olanak dahilinde

görsel aksiyonlar kullanılmalıdır. Söz konusu yaş grubunun oyunları için, oyunculuk konusu daha da büyük önem kazanmaktadır. Hatta söz konusu yaş grubu için kukla vs malzemelerin kullanımları da oyunculuk çalışmalarına dahil edilmelidir (Temuçin, 2007).

İkinci grupta alanımız ise 7-9 yaş arası çocuklar için yapılacak oyunlar olmalıdır. Bu yaş grubu için tasarlanan oyunlar içinde artık çocuk bir olayı ya da olay örgüsünü takip edebilecek bir seviyede olduğu için oyunun içinde yer alan öykünün ya da anlatının karakterle bağlantılı bir durum olması ve öykü ile karakter arasında amaçsal bir durum oluşturulması oldukça önemlidir. Burada yine oyuncu için oldukça büyük bir sorumluluk doğmaktadır. Hatta öyle ki oyuncunun daha fazla mizahi öğelere yönelmesi ve öykü ile bağlantılı alanlar oluşturması gerekmektedir. Çünkü söz konusu yaş grubu için artık mizah ve mizahi konular önem taşımaktadır.

Son olarak da grupta alanımızda 10 -12 yaş grubu çocuklar için yapılacak oyunlardan söz etmek gerekmektedir. Bu yaş grubu için daha önceki yaş gruplarından farklı yaklaşımlarda bulunmak gerekmektedir. Söz konusu yaş grubunun tiyatro ve çocuk tiyatrosu kavramı içinde artık çatışmadan söz etmek olası hale gelmektedir. Konularını günlük yaşamın içinden alabilirler ve hatta neredeyse ahlakla ilgili konulara girilebilir. Özellikle epik anlatım konusunda tercih edilebilecek yaş grubu olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır (Temuçin, 2007).

Özetle; çocuk tiyatrosu kavramı, titizlikle üzerinde durulması gereken ve ehil ellerde yapılması gereken bir sanat alanıdır. Çünkü söz konusu olan çocuktur. Yaş grubuna göre yapılacak ya da yönlendirilecek yanlış uygulamalar yoluyla ciddi sorunlara yol açılması kaçınılmazdır.

Çocuk tiyatrosu yapacak oyuncuların öncelikle doğru yöntemle çalışması kaçınılmaz bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılacak oyunların, yaş gruplarının, oyun içinde seçilecek aktarım malzemelerinin seçiminin ve oyunu oynamak üzere belirlenecek yöntemin en doğru biçimde saptanması ve büyük bir titizlikle üretilmesi esas olmalıdır. Bu amaçla oyunculuk yöntemlerinden hangisi ile hangi yaş grubuna yönelmek gerektiği konusunda da ayrıntılı ve detaylı incelemeler yapmak gerekmektedir. Doğru konu, doğru yaş grubu, doğru yöntem ve doğru oyunculuk çalışması ile daha başarılı ve üst boyutta anlatımların yakalanması hiç de zor olmayacaktır.

KAYNAKÇA

- Acar, E. (2014). Oyuncu-Rol İlişkisi Bağlamında Brecht Tiyatrosu. Y. Lisans Tezi; Dokuz Eylül Üniversitesi; İzmir.
- Adler, S. (2007) *Aktörlük Sanatı*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Tanyel, B., Esen, U. (1996). “Stanislavski ve Oyunculuk Yöntemi Üzerine”, *Mimesis Tiyatro /Çeviri ve Araştırma Dergisi*, Sayı 6, syf337-359, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Selen Korad, B. (2006). Kùltürler Arası Tiyatro ve Grotowski, Yaratıcı Drama Dergisi, Cilt 1, Sayı 2.
- Çelikçapa Özınan, E. (2021). “Çağdaş Oyunculuk Tekniklerinde Doğaçlama Ya Da Benlik Pratiğı”. *Journal of Arts*, 4(4), 255-263.
- Kuyumcu, F.N. (2017). Çocuk Tiyatrosu Alanında Çalışanların Çocuk ve Çocuk Tiyatrosu İle İlgili Algıları Üzerine Bir Nitel Araştırma” *Researcher.c.5,sy.4,ss278-289*.
- Gardner, L. (2013) “Çocuk Tiyatrosu Neden Önemlidir?” <http://www.mimesis-dergi.org/2013/11/çocuk-tiyatrosu-neden-önemlidir/>
- Maden, S. (2010). Türkiye’de Çocuk Tiyatrosu Düşüncesi ve Öz Tiyatro. *Education Sciences*,5(3),234-246
- Nutku, Ö. (2012). Oyunculuk ve oyunculuk eğitimi üzerine, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakùltesi Hakemli Dergisi ART-E Kasım’12 *ÖZEL SAYI ISSN 1308-2698*, 5, 10, 4.
- Nutku, Ö. (1998). Oyun, Çocuk, Tiyatro. Özgür Yayınları, İstanbul.
- Okar, O., & Özturba, S. N. (2011). Doğaçlama ve Oyunculuk. Doğaçlama ve Oyunculuk.Y. Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- San, İ. (2006). Tiyatroya Rağmen Yaratıcı Drama, Yaratıcı Drama Dergisi,Cilt 1, Sayı 1, Ankara.
- Samurçay, N. (2014). Çocuk Psikolojisi Açısından Tiyatro. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 7 (7),113-138. DOI: 10.1501/TAD_0000000109
- Sözer Özdemir, Ş. (2021). Oyuncunun Sanatı Olarak Aksiyon Yaratmak: Stanislavski, Brecht, Grotowski. *Yedi* (25),69-79. <https://doi.org/10.17484/yedi.777131>
- Temuçin E. (2007). *Çocuk tiyatrosunda sanatsal bir anlatım aracı olarak kukla. Yüksek Lisans Tezi*, Ankara Üniversitesi,Ankara.
- Topuklular D. (2018). Batı Tiyatrosunda Deforme Bedenin Bir Komedi Unsuru Olarak Yolculuğı: Commedia Dell’arte Tiyatrosu, Ucube Gösterileri, Jacques Lecoq’un Bufon Tiyatrosu. Y. Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul.
- Uçmak, A., & Şahiner, R. (2022). Clown Figüründen Hareketle Çağdaş Sanatta Kusurun Temsili. *Bildiriler Kitabı*, 64. İstanbul

3. Bölüm

Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Sahneleme Teorileri

Kenan ÖZSEVER¹

Özet

Bu çalışma, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun tarihsel gelişimini, yapısal özelliklerini ve çağdaş sahneleme teorileriyle olan kuramsal ilişkisini incelemektedir. Türk tiyatrosunun kökenleri; İslamiyet öncesi Orta Asya ritüellerinden Anadolu'nun kültürel mirasına ve Osmanlı'nın çok katmanlı toplumsal yapısına kadar uzanan geniş bir süreçte ele alınmaktadır. Çalışma, geleneksel türlerin sadece birer kültürel kalıntı değil, kendine has estetik kuralları olan dinamik birer sanat disiplini olduğunu savunmaktadır. Araştırmanın odağını Karagöz, Orta Oyunu, Meddah ve Köy Seyirlik Oyunları oluşturmaktadır. Bu türlerin en belirgin ortak niteliği, yazılı metne dayalı illüzyonist tiyatronun aksine, 'tuluat' yani doğaçlama esasına dayanmasıdır. Metinde; Karagöz'ün simgesel derinliği, Orta Oyunu'nun açık alan (palanga) yerleşimi ve Meddah'ın anlatı odaklı performansı, sahneleme teknikleri açısından analiz edilmektedir. Geleneksel tiyatronun 'göstermecî' yapısı, dekorun işlevsel sadeliği ve tipolojiye dayalı karakter inşası, türlerin teknik omurgasını belirlemektedir. Geleneksel Türk tiyatrosundaki 'illüzyonun kırılması' ve 'oyuncu-seyirci etkileşimi' gibi unsurlar, Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro kuramı ve postmodern sahneleme estetiği ile karşılaştırmalı olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, geleneksel formların sunduğu 'açık biçim' estetiğinin, çağdaş deneysel tiyatro pratiklerine öncülük edebilecek nitelikte olduğu ileri sürülmektedir. Bu çalışma, geleneksel Türk tiyatrosunun kuramsal dinamiklerini çözümleyerek, geçmişin estetik mirasını modern sahne teknikleriyle sentezleyerek ulusal tiyatro dilinin özgün bir kimlikle, evrensel boyuta taşınmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk Tiyatrosu, Sahneleme Teorileri, Tuluat, Göstermecî Tiyatro, Karagöz, Orta Oyunu.

¹ Araş. Gör. Dr. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, ORCID: 0000-0001-9196-8938, kenanozsever@gmail.com

Giriş

Geleneksel Türk Tiyatrosu, tarihsel ve kültürel olarak köklü bir geçmişe sahip olup halk arasında canlılığını büyük ölçüde korumaya devam etmektedir. Osmanlı İmparatorluğu döneminden günümüz Türkiye'sine uzanan süreçte, tiyatro sanatı hem geleneksel biçimleriyle hem de Batı etkisindeki modern biçimleriyle gelişim göstermiştir. Bu sebeple, Türk tiyatrosunu bütüncül olarak incelemek, farklı dönemlere ait çeşitli kültürel ve sanatsal katmanların analizini gerektirmektedir. Geleneksel Türk tiyatrosunun başlıca örnekleri arasında Karagöz, Orta Oyunu, Meddah ve Köy Seyirlik Oyunları yer almaktadır. Bu türlerin, çağdaş tiyatro ve performans sanatıyla örtüşen yönleri, özellikle doğaçlama temelli yapıları, karakter tipolojileri ve seyirci ile kurdukları doğrudan ilişki bakımından dikkat çekicidir. Her bir türün kendine özgü anlatım biçimleri, tarihsel bağlam içinde ele alındığında modernite ve postmodernite dönemlerinin sahneleme pratikleriyle kurduğu bağlar daha net anlaşılabilir.

Anadolu'nun, tarihsel olarak hem Doğu hem de Batı medeniyetleri arasında bir geçiş noktası olması, tiyatro sanatının da çok katmanlı bir yapıda gelişmesine olanak sağlamıştır. İslamiyet öncesi dönemdeki sanatsal üretimin zenginliği bu dönemde ortaya çıkan ritüel temelli yapılar olan; dans, şiir, müzik ve dramatik performansları içermektedir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde ise bu çok kültürlü yapı hem Avrupa'daki tiyatro geleneğinden hem de Ortadoğu'daki teatral uygulamalardan etkilenecek şekilde çeşitlenmiştir (And, 1994). Sanatın evrimsel süreci, çoğunlukla siyasal ve toplumsal dönüşümlerin etkisiyle şekillenmektedir. Dünya savaşları, teknolojik gelişmeler ve göç hareketleri gibi küresel ölçekli olaylar, tiyatronun da biçimsel ve içerik olarak dönüşmesine neden olmuştur. Bu dönüşüm, özellikle modern ve postmodern tiyatro dönemlerinde daha belirgin bir hâle gelerek sahneleme anlayışı, seyirci ilişkisi, anlatı biçimi ve sahne tasarımı gibi temel unsurlar açısından yeni tanımlar kazanmıştır.

Geleneksel tiyatronun kökenleri hakkında yapılan çalışmalarda, bu tiyatro türünün yalnızca bir eğlence biçimi değil; aynı zamanda bir kültürel aktarım ve toplumsal anlatı aracı olduğu ifade edilmektedir. Özellikle köy seyirlik oyunları, Türk toplumunun sözlü kültür mirasının sahneye yansıyan en özgün örneklerindendir. Özcan'a (2021) göre bu oyunların temeli, ilkel insanın doğa olaylarını taklit ederek ritüelistik biçimde anlamlandırmaya çalışmasına dayanmaktadır. Bu yapılar, zamanla dinsel işlevini yitirmiş olsa da, dramatik gösteri unsurlarını koruyarak günümüze kadar ulaşmıştır. Benzer şekilde, pagan dönemlere özgü olan totem inancı ve bu inanç çevresinde şekillenen törenler, tiyatronun erken biçimlerinin oluşmasında etkili olmuştur. Fuat'ın (2000)

aktardığına göre, eski Türk toplulukları, totemik inanişaya dayalı olarak yılın belirli zamanlarında dinsel av törenleri düzenlemiş ve bu törenlerde pandomim, şiir, dans ve müzik gibi unsurları bir arada kullanmıştır. Bu bağlamda, tiyatronun insanlık tarihinde dinsel ve toplumsal törenlerle iç içe geçtiği görülmektedir. Geleneksel tiyatromuzun biçimsel gelişimi, yalnızca sahne üzerindeki performanslarla değil, aynı zamanda ağız ve lehçelerin kullanımı, tipik karakterlerin evrensel temsilleri, yerel inanç ve kutlamaların dramatik biçimlere dönüşmesi gibi çok sayıda kültürel unsurla da ilişkilidir. Bu yönüyle geleneksel Türk tiyatrosunun hem tarihsel bir sanat disiplini hem de kültürel bir hafıza taşıyıcısı olarak değerlendirilmesi gerekmektedir.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'na Tarihsel Bakış

Geleneksel Türk tiyatrosunun tarihsel süreci, yalnızca sanatsal bir disiplin olarak değil, aynı zamanda sosyo-kültürel bir oluşum olarak ele alınmalıdır. Bu tiyatro anlayışı, İslam öncesi dönemlerdeki ritüel ve törensel gösterilerden başlayarak, Anadolu'daki çok katmanlı medeniyetlerin etkisiyle biçimlenmiş, ardından Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi ve kültürel gücüyle birleşerek özgün bir yapı kazanmıştır. Anadolu toprakları, Orta Asya'dan gelen göçebe Türk kültürü ile Mezopotamya, Yunan ve Roma uygarlıklarının mirasını bir çatı altında sentezlemiş ve bu kültürel sentez geleneksel tiyatronun sahne dilini ve içeriğini doğrudan etkilemiştir (And, 1994).

İslamiyet'in kabulü ile birlikte geleneksel dramatik anlatım biçimleri dinî ve ahlaki değerlerle yeniden şekillenmiştir. Ancak, halk kültürünün dirençli yapısı nedeniyle eski inanç sistemlerine dayanan törensel uygulamalar tamamen ortadan kalkmamış, aksine yeni dinî pratiklerle iç içe geçerek yaşamaya devam etmiştir. Bu bağlamda Fuat (2000), toplumsal yapının iki katmanlı gelişimini şu şekilde ifade eder:“ Yöneticiler, aydınlar İslamlaşmaya sıkı sıkıya bağlanmışlardı; ama halk eski dinlerin geleneklerini, törenlerini ufak tefek değişikliklerle devam ettirdi” (s. 222). Bu ifade, soylu sınıf ve halk arasındaki kültürel aktarımın farklı düzlemlerde sürdüğünü ve halkın geleneksel dramatik anlatımlarını, yeni dini normlarla harmanlayarak sürdürdüğünü göstermektedir.

Osmanlı döneminde, tiyatro doğrudan saray destekli bir sanat olmasa da, özellikle düğün, şenlik, ramazan eğlenceleri gibi toplumsal geleneklerde önemli bir yer edinmiştir. Saray, özellikle Batı ile kurulan diplomatik ilişkiler dolayısıyla sanatsal etkilenim yaşamış ve bu etkiler zamanla başkent İstanbul üzerinden halka yayılmıştır. Osmanlı'nın klasik döneminden itibaren kültürel hayatın zenginleşmesiyle birlikte, tiyatral sunumlar da çeşitlenmiş ve profesyonel nitelik kazanmıştır. Fuat'ın (2000) belirttiği üzere: “Osmanlıların ilk sultanları gösterişsiz bir yaşam sürerlerdi; ama kısa bir süre sonra Selçuk

Sarayının eğlenceleri onların saraylarını da kapladı... Muhdik'lerle mukallit'lerin birtakım olayları oynayarak canlandırdıklarını biliyoruz” (s. 224). Bu aktarımdan, tiyatronun Osmanlı eğlence kültüründe yer edindiği ve özellikle taklit (mukallitlik) gibi performatif unsurların sahnelemede başat rol oynadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca bu dönem, halk arasında canlı tutulan seyirlik geleneklerin kurumsallaşmasına zemin hazırlamıştır. 19. yüzyıl sonlarına doğru Tanzimat ve Islahat Fermanları'nın getirdiği modernleşme dalgasıyla birlikte, geleneksel tiyatro türleri Batı tiyatrosu ile temasa geçmiş, bu etkileşim 1914'te Darülbeyazıt'ın kurulmasıyla kurumsal bir yapıya kavuşmuştur. Bu gelişme, gelenekselden modern sahne sanatlarına geçişin sembolü olarak kabul edilirken, aynı zamanda geleneksel tiyatro biçimlerinin kültürel hafızada muhafaza edilmesini de mümkün kılmıştır.

Nitekim, Geleneksel Türk Tiyatrosu tarihsel süreç içerisinde; dini dönüşümler, kültürel temaslar ve modernleşmenin etkileriyle şekillenmiş ve kendi tiyatral yorumunu üretmiştir. Ancak tüm bu değişim ve dönüşümlere rağmen özünü kaybetmeden günümüze ulaşmayı başarmıştır. Geleneksel Türk tiyatrosu, biçimsel çeşitliliği ve kültürel zenginliği ile beş temel türe ayrılmaktadır: Karagöz, Ortaoyunu, Meddah, Kukla ve Köy Seyirlik Oyunları. Bu türler hem sözlü kültürün taşıyıcısı hem de toplumsal belleğin şekillendirici unsurları olarak önemli işlevler üstlenmişlerdir (Gerçek, 1942). Temel özellikleri arasında doğaçlama anlatım, tipik karakter kullanımı, müzik ve dansla iç içe geçmiş sahneleme anlayışı ve usta-çırak geleneğiyle nesilden nesile aktarım yer almaktadır.

Bu türlerin tamamı, yazılı metinlere bağlı kalmaksızın, sözlü halk edebiyatı geleneğinin doğrudan birer uzantısı olarak gelişmiştir. Dolayısıyla anonim nitelikte olan bu oyunlar, toplumun kolektif kültürel hafızasını yansıtmaktadır. Özdemir Nutku'nun Dünya Tiyatro Tarihi 1 eserinde aktardığına göre; oyunlar yazılı metne dayanmaz, doğaçlama oynanır (Tuluat) ve genellikle güldürü, taklit ve söz hünerine dayanmaktadır. Güldürü, ağız taklitleriyle, yanlış anlamalarla ve karışıklıklarla sağlanmaktadır (Nutku, 1985: 204-207). Bu açıklama, geleneksel tiyatronun yazılı dramaturjiye değil, oyuncunun sahne üzerindeki yaratıcı yorumuna ve seyirciyle kurduğu doğrudan ilişkiye dayandığını açıkça ortaya koymaktadır.

Karagöz, bu türler arasında hicivsel yönüyle en çok öne çıkan türdür. Gölge oyunu formunda icra edilen Karagöz oyunlarında, toplumdaki farklı sosyal sınıflar, etnik gruplar ve meslekler mizahi bir üslupla temsil edilmektedir. Oyunun iki temel karakteri olan Karagöz ve Hacivat; halk ile entelektüel sınıfın, sokak dili ile resmi dilin çatışmasını temsil eden figürlerdir. Bu yönüyle Karagöz, sadece bir eğlence biçimi değil, aynı zamanda sosyal eleştiri aracıdır.

Atlı (2020), gölge oyununun teknik ve tarihsel yapısını şu şekilde tanımlar: “Gölge oyunu, deriden kesilmiş birtakım şekillerin (insan, hayvan, bitki, eşya vb.) arkadan ışık verilerek beyaz bir perde üzerine yansıtılması temeline dayanan bir oyundur” (s. 37). Bu teknik yapı, Karagöz’ü diğer türlerden ayıran görsel estetiğin temelini oluşturmaktadır.

Ortaoyunu da tıpkı Karagöz gibi güldürüye dayalı olmakla birlikte canlı oyuncular tarafından sahnelenmektedir. Kavuklu ve Pişekâr gibi tipik karakterler üzerinden toplumdaki kültürel çeşitlilik ve sınıfsal farklılıklar hicivle sunulmaktadır. Oyunda mekan, dekor ve kostüm oldukça sadedir; önemli olan oyuncunun bedensel ifadesi ve doğaçlama yeteneğidir. Oyunun sahnelendiği alan genellikle seyircilerle çevrili açık bir meydandır ve bu sahne yapısı, seyirci ile oyuncu arasında doğrudan etkileşimi kolaylaştırmaktadır (Kudret, 2007).

Meddah, tek kişilik anlatıya dayalı, doğrudan seyirciye hitap eden dramatik bir anlatı türüdür. Meddah, bir sandalye, baston ve mendil gibi az sayıdaki nesneyle, çeşitli karakterleri ses ve mimiklerle canlandırır. Meddahlık, anlatı geleneği içinde hem eğlendirici hem eğitici bir rol üstlenmiştir. Kukla tiyatrosu ise canlı oyuncu yerine ip veya çubukla hareket ettirilen figürlerle oynanan bir türdür. Kuklalar aracılığıyla hikâyeler mizahi bir dille anlatılmaktadır. Karagöz’de olduğu gibi burada da toplumsal normlar eleştirel bir biçimde sahneye taşınmaktadır. Köy seyirlik oyunları ise daha çok tarım toplumlarında görülen, bereket, evlilik, ölüm gibi ritüel temelli konulara dayanan ve genellikle açık alanlarda icra edilen oyunlardır. Taklit ve doğa olaylarının dramatize edilmesiyle gelişen bu tür, topluluğun katılımını esas alarak doğrudan toplumsal bir işlev üstlenmektedir. (And (1994), Köy seyirlik oyunlarını; “toprağa bağlı köylü kültürünün; inanç sistemleriyle, bolluk törenleriyle şekillendirdiği, doğa ile kurulan dramatik ilişkinin sahneye yansması” (s.11.) olarak tanımlamaktadır.

Sonuç olarak, geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin toplumsal yapının aynası işlevi gördüğünü ve estetik anlayışı ile toplumsal mesajı bir arada sunduğu söylenebilir. Her bir tür, kendi yapısal özellikleri içinde halkın değer yargılarını, inançlarını, mizah anlayışını ve gündelik yaşam pratiklerini sahneye taşıyarak, tiyatro sanatının hem eğlendirici hem de öğretici yönünü dengelemiştir.

Sahneleme Teknikleri

Geleneksel Türk tiyatrosunun en önemli özelliklerinden biri, sahneleme tekniklerinin sadeliği ve işlevselliğidir. Bu teknikler, tiyatro sanatının temelinde yer alan ‘seyirci ile doğrudan ilişki kurma’ anlayışını her zaman ön planda tutmuştur. Özellikle Ortaoyunu, bu anlayışın en belirgin temsilcilerindendir.

Seyir düzeni, mekân kullanımı, aksesuar ve dekoratif unsurların işlevselliği ve karakterlerin kostümleri açısından hem oyunun ritmini belirlemekte hem de toplumsal bağlamla ilişki kurmaktadır (Kudret, 2007).

Ortaoyunu, yuvarlak bir alanda, seyircilerle çevrili şekilde sahnelenen bir tiyatro biçimidir. Bu düzen, oyuncu ile izleyici arasında *duvarsız*, doğrudan ve samimi bir iletişim ortamı yaratır. Bu yönüyle Ortaoyunu, Batı tiyatrosundaki proscenium (ön sahne) sahne düzeninden farklılık göstermektedir. Metin And (1985), bu mekânsal düzeni şu sözlerle açıklar: “Ortaoyunu yuvarlak, çepeçevre seyircilerle kuşatılmış bir alanda oynanır. Bu çeşit oyun yerlerine başka ülkelerde çeşitli çağlarda rastlanır... günümüzde de gittikçe yaygınlaşan böyle yuvarlak sahneler örnek verilebilir” (s. 403).

Ortaoyunu’nda kullanılan dekor unsurları, oldukça sınırlı ve semboliktir. Mekân genellikle ‘*palanga*’ adı verilen açık bir oyun alanıdır ve bu alanın ortasına yerleştirilen iki ana unsur bulunmaktadır: ‘Yeni Dünya’ ve ‘Dükkân’. Bu iki dekor parçası, oyundaki mekânsal geçişleri temsil eder. Ancak genel anlamda dekorun işlevi çok sınırlıdır. And (1985), bu özelliği şu şekilde ifade etmektedir: “Ortaoyunu’nda dekor gibi donatıma pek az yer verilmiştir... Her oyunun konusuyla ilgili eşyalara rastlarız” (s. 406). Bu ifade, dekorun yalnızca temsili amaçlarla kullanıldığını, görsel gerçeklikten ziyade hayal gücünü harekete geçirme amacı taşıdığını göstermektedir. Kostüm kullanımı ise dekorun sınırlılığına karşın daha dikkat çekici ve işlevseldir. Ortaoyunu’nda karakterler genellikle belli tip kalıplarına sahiptir; Kavuklu, Pişekâr, Zenne, Tuzsuz Deli Bekir, Acem, Laz, Arnavut gibi figürlerin her birinin kostümleri, onları tanımlayan simgesel unsurlardır. Bu anlamda kostüm, karakterin kimliğini ve toplumsal rolünü izleyiciye tanıtan başlıca görsel araç olarak kullanılmaktadır. Köçeklerin giyiminden Kavuklu’nun kavuğuna kadar her bir detay, tiyatroda ‘tip’ kavramına hizmet edecek şekilde yer almaktadır (Kudret, 2007).

Bunun yanı sıra müzik ve dans, sahnelemede tamamlayıcı unsurlar olarak önemli rol oynar. Ortaoyunu’nun açılışında çalgıcı takımı tarafından ritmik ezgiler çalınır, ardından dans eden köçekler sahneye çıkar. Bu tür unsurlar, oyunun hem ritmini belirler hem de seyircinin dikkatini sahneye yoğunlaştırır (Sevengil, 1974). Sahnelemeye dair mekânsal seçimler de oldukça çeşitlidir. Geleneksel olarak İstanbul’daki hanlar, çarşı içleri, kahvehaneler, panayırlar ve açık meydanlar Ortaoyunu’nun icra mekânları olarak kullanılmaktadır. And (1985), bu durumu belgelerle destekleyerek şöyle ifade eder: “İstanbul dışında Tekirdağ, İzmir, Aydın, Adana, Mersin, Rodos, Girit, Midilli adalarında, Kahire, Şam, Halep, Beyrut gibi dış kentlerde de Ortaoyunu oynandığını biliyoruz” (s. 414-415).

Bu ifadeden anlaşıldığı üzere Ortaoyunu, Osmanlı coğrafyasının çok farklı yerlerinde sahnelenmiş, kültürel etkileşim içinde gelişmiştir. Modern tiyatrodaki dekor, ışık, ses sistemleri gibi teknolojik unsurların yoğun biçimde kullanıldığı düşünülürse, geleneksel tiyatronun sahneleme anlayışının yalın ama etkili olduğu görülür. Geleneksel tiyatro, teknik donanım eksikliğini oyuncunun bedensel performansı ve doğaçlama gücüyle telafi eder. Bu yönüyle günümüz sahneleme anlayışına, özellikle performans sanatları ve deneysel tiyatro alanında ilham vermeye devam etmektedir.

Meddahlık, geleneksel Türk tiyatrosunun en eski ve özgün anlatı biçimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Meddah, hikâyeyi anlatan, canlandıran, yorumlayan ve izleyiciyle doğrudan ilişki kuran tek kişilik bir tiyatro sanatçısıdır. Meddahlığın temelinde anlatıcının sesini, jest ve mimiklerini, bedenini ve sınırlı sayıda nesneyi kullanarak farklı karakterleri sahnede canlandırması yer almaktadır. Bu yönüyle meddah hem anlatıcı hem oyuncudur. Fuat Köprülü (1925), meddahlığın tarihsel kökenlerini araştıran ilk akademik isimlerdendir. Ona göre meddahlık, İslam öncesi anlatı gelenekleri ile İslami dönemin kıssa ve menkıbe anlatıcılığının birleştiği bir anlatı formudur. Köprülü'nün bu görüşleri, daha sonra birçok araştırmacı tarafından temel alınmıştır. Düzgün (2014), bu görüşleri aktardığı çalışmasında şu açıklamayı yapmaktadır: "Meddahlığın kökenini araştırarak bazı ünlü meddahları dikkatlere sunar" (Köprülü, 1925, akt. Düzgün, 2014, s. 153). Meddahlık, klasik sahne düzenine ihtiyaç duymadan kahvehaneler, pazar yerleri, sokaklar gibi herhangi bir ortamda icra edilebilen bir gösteri biçimidir. Meddah, genellikle bir baston, mendil ve sandalye ile sahneye çıkar; bu nesneleri hem karakterler arası geçişleri belirtmek hem de anlatıyı çeşitlendirmek için ustalıklı kullanır. Anlatılarını halk hikâyeleri, masallar, menkıbeler, mizahî olaylar ya da gündelik yaşamdan kesitler üzerine inşa eder And (1985). Anlatının temelinde ise toplumsal eleştiri, hiciv ve eğitici bir amaç yer almaktadır.

Meddahlık türünün, birçok yönden tiyatral özellikler taşımasına rağmen, modern anlamda tek kişilik tiyatro ile aynı kategoride değerlendirilip değerlendirilemeyeceği hâlâ akademik bağlamda tartışma konusudur. Bu konuda Düzgün (2014), şu tespitini aktarmaktadır: "Tek kişilik tiyatro eseri ile meddahlık arasındaki çizgi henüz açıklık kazanmamıştır" (s. 154). Bu ifadeden anlaşılabileceği üzere, Meddahlık hem sahne sanatı hem de anlatı geleneği olarak ikili doğaya sahip çok yönlü bir formdur. Metin And (1985) ise meddahlığı, sahneleme açısından dramatik anlatı biçimlerinin öncüsü olarak görmektedir. Ona göre meddah, yalnızca bir hikâye anlatıcısı değil; aynı zamanda canlı bir performans sanatçısıdır. Anlatımda karakter geçişlerini ses tonu, lehçe farklılıkları ve mimetik ifadelerle gerçekleştirmesi, meddahı sahne sanatlarının

ilk örneklerinden biri hâline getirmiştir. And'ın bu konudaki değerlendirmesi şöyledir: “Meddah, taklit yeteneği ile halkı hem güldüren hem düşündüren tek kişilik bir tiyatro oyuncusudur... Her karakteri bir oyuncu gibi canlandırır” (And, 1985, s. 125). Meddahlıkta anlatı kadar, anlatıcının performansı da önem taşımaktadır. Bu nedenle günümüz ‘stand-up comedy’ tarzı gösterileri ile benzeşimleri olmasına rağmen bu benzerlik, meddahlığın kültürel ve tarihsel bağlamını tam anlamıyla karşılamamaktadır. Nitekim Düzgün (2014), meddahlığın günümüzde devam edip etmediğine dair tam bir netlik olmadığını şu sözlerle belirtmektedir: “Stand-upçı veya şovmen adıyla anılan sanatçıların sundukları tek kişilik gösterimlerin, meddahlığın devamı sayılıp sayılamayacağı konusunda yeterli araştırma ve inceleme bulunmamaktadır” (s. 154).

Meddahlığın estetik boyutu kadar, toplumsal işlevi de önem arz etmektedir. Toplumun ortak hafızasını şekillendiren, kültürel değerleri taşıyan ve nesiller arası iletişimi kuran meddahlar, geçmişte halkın eğitiminde, eğlenmesinde ve gündelik sorunlarının ele alınıp dile getirilmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Geleneksel ve Modern Tiyatro Etkileşimi

Geleneksel Türk tiyatrosu, biçimsel ve tematik açıdan modern tiyatro üzerinde önemli etkiler yaratmıştır. Bu bağlamda, yalnızca tarihsel bir geçmişin yansımaları olarak değil, aynı zamanda güncel tiyatro üretiminde canlı bir referans alanı olarak varlığını sürdürmektedir. Metin And (1992), bu geçişin tarihsel temelini şu sözlerle vurgulamaktadır: “Tanzimatla batı tiyatrosunu benimsemeden önce yüzyıllar boyunca bize özgü, özgün geleneksel tiyatromuz vardır” (s. 11). Bu ifade, modern tiyatronun Türkiye’de sıfırdan doğmadığını aksine, geleneksel biçimlerden etkilenecek evrildiğini göstermektedir. Geleneksel tiyatro türlerinin özellikle Karagöz, Ortaoyunu ve Meddahın modern sahneleme anlayışına katkıları hem yapısal hem de estetik düzeyde açık bir biçimde görülmektedir.

Modern tiyatrodaki sıkça karşılaşılan ‘buluntu mekân’ (site-specific theatre) kavramı, geleneksel tiyatronun sabit bir sahneye bağlı olmadan her türlü açık veya kapalı alanda sahnelenmesiyle örtüşmektedir. Bu yönüyle Ortaoyunu ve Meddahlık, bugünün ‘alternatif sahneleme’ arayışlarının öncüsü sayılabilir. Nitekim bu türlerde oyunun izleyiciyle çevrili yuvarlak bir alanda oynanması, günümüzün ‘immersive theatre’ veya ‘çevresel tiyatro’ gibi kavramlarla adlandırılan türleri ile benzerlik göstermektedir (Innes, 2019). Ayrıca geleneksel tiyatrodaki doğaçlamaya dayalı anlatım yapıları, özellikle de tuluat geleneği modern tiyatro teknikleriyle doğrudan ilişkilendirilmektedir. Doğaçlama yoluyla karakter ve olay inşası hem geleneksel anlatımda hem de çağdaş oyunculuk tekniklerinde önemli bir araç olarak değerlendirilmektedir.

Örneğin Grotowski'nin 'yoksul tiyatro' anlayışında oyuncunun bedensel anlatımını ve eylemler dizgesi sadeliğini ön plana çıkarması, geleneksel Türk tiyatrosundaki doğaçlama ve abartılı jest-mimik kullanımını anımsatmaktadır (Grotowski, 2002).

Geleneksel Türk Tiyatrosunda seyirci ile doğrudan ilişki kurulması da bu etkileşimin en belirgin noktalarından biridir. Karagöz ile Hacivat arasındaki diyaloglarda seyirciye hitap eden sözler, Meddah'ın anlatısında izleyicinin tepkisini yönlendirme biçimi ya da Ortaoyunu'ndaki etkileşimli yapı, modern tiyatronun 'dördüncü duvarı' yıkma eğilimiyle örtüşmektedir (Pavis, 1998). Günümüz tiyatrosunda geleneksel biçimlerin yeniden yorumlanması ve sahneye uyarlanması, postmodern tiyatro anlayışıyla da yakından ilişkilidir. Postmodern tiyatrodaki metnin mutlaklığı reddedilirken, geleneksel tiyatrodaki yazılı metne bağlı kalmaksızın doğaçlama temelli oyunculuk yaklaşımları öne çıkmaktadır. Böylece geleneksel ile modernin çatışması değil, çok katmanlı bir etkileşimi ortaya çıkmaktadır. Nihayetinde, geleneksel tiyatro yalnızca kültürel bir miras değil, aynı zamanda çağdaş tiyatro üretimi için zengin bir esin kaynağıdır. Modern tiyatronun teknik olanakları arttıkça, geleneksel tiyatronun özü daha belirgin biçimde yeniden değerlendirilmekte ve çağdaş sahnelemede yeni açılımlar sunmaktadır.

Estetik Uygulamalar

Geleneksel Türk tiyatrosunun estetik yapısı; dekor, kostüm, aksesuar ve sahne düzenlemelerinde sade ancak işlevsel bir yapı sunmaktadır. Bu tiyatro türlerinde görsel öğeler, anlatının hizmetinde ve karakterlerin tipik temsilini pekiştirecek şekilde kullanılmaktadır. Kostüm, geleneksel sahnelemenin en dikkat çeken öğelerinden biridir. Her karakterin, kendine has kıyafet kodlarıyla sahnede tanınır hâle gelmesi, teatral iletişimi hızlandıran bir unsur olarak kullanılmıştır. Metin And (1985), Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda kostümün işlevini şöyle açıklamaktadır: "Kostümler, oyuncunun kimliğini belirler ve doğrudan karakterizasyon sağlar" (s. 414).

Bu türlerde kostüm yalnızca görsel bir öğe değil, aynı zamanda tipin temsil gücünü artıran bir anlatım aracı olarak yer almaktadır. Örneğin Kavuklu, başındaki iri kavukla hemen tanınmakta; Zenne, kadın kılığına girmiş erkek oyuncunun giydiği ferace, şal ve takma kalça-göğüsler ile bilinmektedir. Geleneksel tiyatronun doğaçlama yapısında oyun kişileri kostümleriyle sahneye hazırlanmaktadır. Bu nedenle dekor ve sahne tasarımı ikinci planda yer almaktadır. Bununla birlikte, oyun içeriğine uygun aksesuarlar ve nesneler, anlatının gerçekliğini desteklemek amacıyla yer yer kullanılmıştır. Özellikle Ortaoyunu gibi açık alanda oynanan tiyatro türlerinde, sınırlı sayıdaki nesne,

oyun evrenini oluşturma görevini üstlenmiştir. And (1985) bu konuyu şu örneklerle açıklamaktadır: “Berber aynası, gözlemeci merdanesi, yazı takımı gibi eşyalar kullanılır” (s. 406). Bu nesneler hem izleyiciye oyun kişinin mesleğini veya rolünü hatırlatmakta hem de oyunun geçtiği mekânın anlaşılmasına yardımcı olmaktadır.

Ayrıca bu aksesuarlar, doğaçlama sahnelerde oyuncuların mizahi yaratımlarına imkân tanımaktadır. Bir yazı takımı kullanılarak oynanan yazıcı tiplmesi ile pek çok doğaçlama espri üretilirken, gözlemeci merdanesi gibi gündelik eşyalarla da oyun kişinin sınıfsal konumu ya da toplumsal kimliği temsil edilmektedir. Estetik uygulamalarda sadelik esastır ancak bu sadelik, zengin bir kültürel arka planın izlerini taşımaktadır. Her bir aksesuar, seyirciyle oyuncunun ortak kültürel belleğine hitap ederek anlama sürecine destek olmaktadır. Örneğin Karagöz oyunlarındaki tasvirlerin farklı renklerde boyanmış ve deriden kesilmiş olması, gölge oyununun estetik derinliğini göstermektedir (Atlı, 2020).

Ayrıca geleneksel tiyatrodaki kullanılan nesnelerin belirli temsiliyet düzeyleri de vardır. Kukla oyunlarında kullanılan ipli kuklalar veya sopa ile yönlendirilen kuklalar, sembolik ifadelerin taşıyıcısı olmuştur. Bu oyunlarda kuklanın hareket alanı sınırlı olmasına rağmen, işlevi oldukça geniştir. Hem karakteri somutlaştırmakta hem de temsile anlamlar yüklemektedir. Nitekim, geleneksel Türk tiyatrosunun estetik uygulamaları; oyuncunun kostümü, karakterle özdeşleşmiş aksesuarlar, sahne düzenlemesinin işlevselliği ve seyirciyle kurulan estetik bağ oyunların temel biçimini şekillendirmektedir. Modern tiyatro sahnelerinde bu unsurlar güncellenmiş biçimde yer bulsa da, temel estetik anlayış olarak geleneksel yapıdan izler taşımaktadır.

Sonuç

Geleneksel Türk Tiyatrosu, yalnızca tarihî bir miras değil, aynı zamanda çağdaş tiyatro pratiklerine yön verebilecek nitelikte, teorik açıdan zengin bir sanat formudur. Bu çalışmada ele alınan Karagöz, Orta Oyunu, Meddah ve Köy Seyirlik Oyunları; sahneleme teknikleri, oyunculuk yöntemleri, anlatı biçimleri ve seyirciyle kurdukları ilişki bağlamında, özgün ve derinlikli estetik yapılar sunmaktadır. Söz konusu türlerin temelini oluşturan ‘tuluat’ yani doğaçlamaya dayalı anlatım biçimi, onları yalnızca geleneksel değil, aynı zamanda deneysel performanslar kategorisinde de değerlendirmeye imkân tanımaktadır. Bu doğaçlama yapısı, modern ve postmodern tiyatronun öne çıkan unsurlarıyla önemli ölçüde benzeşmekte, sahneleme anlayışında esneklik, seyirciyle doğrudan etkileşim ve metin dışı yaratım süreçleri gibi özellikleri bakımından teorik süreklilik sunmaktadır.

Geleneksel tiyatronun ‘göstermecî estetik’ anlayışı, günümüzde Brecht’in Epik Tiyatro’su ya da performans sanatları çerçevesinde yeniden anlam kazanmaktadır. Bu yapı, sahnede gerçekliğin temsili yerine, temsiliyetin farkındalığına dayalı bir anlatım kurmaktadır. Seyircinin edilgen bir izleyici olmaktan çıkarılarak düşünmeye ve sorgulamaya yönlendirilmesi, geleneksel tiyatro türlerinin önemli bir pedagojik işlev üstlendiğini göstermektedir. Meddahın doğrudan seyirciye hitap etmesi, Ortaoyunu’nda oyuncunun seyirciyle sürekli iletişim kurması, Karagöz’de figürlerin zaman zaman perde dışına seslenmesi gibi sahne pratikleri, seyirciyi oyunun bir parçası hâline getiren interaktif unsurlardır. Bu yaklaşım, günümüz tiyatro anlayışında da karşılık bulmakta; özellikle çevresel tiyatro, etkileşimli tiyatro ve buluntu mekânlarda sahnelenen performanslarda doğrudan ilişkilendirile bilmektedir.

Sahneleme teknikleri açısından bakıldığında, geleneksel tiyatronun sadelik ve sembolizm üzerine kurulu estetik dili, sadece teknik bir tercih değil; aynı zamanda kültürel bir temsil biçimidir. Dekorun işlevsel sadeliği, kostümün tipolojiye dayalı belirleyici rolü ve sınırlı sayıda aksesuarla kurulan mekân algısı, anlatının görsel ve işitsel unsurlarla desteklenmesini sağlamıştır. Bu yapının oyuncunun bedensel ve ses temelli performansını merkeze aldığı görülmektedir. Özellikle Ortaoyunu’nda kullanılan palanga düzeni, modern tiyatro sahnesindeki kara kutu sahne, frontal sahne ve arena sahne gibi mekân kurgularına farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Meddahlıkta ise sahne, anlatıcının çevresindeki sosyal alanla bütünleşmekte ve böylece tiyatro, fiziksel bir yapıdan çok kültürel bir deneyime dönüşmektedir.

Geleneksel tiyatro türlerinin bir diğer önemli yönü, sözlü kültürle kurduğu güçlü bağıdır. Bu türlerde yazılı metin yoktur; anlatı, oyuncunun hafızasında, maharetinde ve halkla kurduğu hünerli bağ ile şekillenmektedir. Bu nedenle geleneksel tiyatro, aynı zamanda yaşayan bir anlatı formudur. Her temsil, bir öncekinden farklıdır. Her oyuncu, oynadığı tipe kendi yorumunu katmakta ve hüneri ile geliştirmektedir. Usta-çırak ilişkisi içinde aktarılan bu bilgi ve beceri birikimi, aynı zamanda toplumsal değerlerin, normların ve eleştirinin kuşaktan kuşağa aktarımını da sağlamıştır. Anonimlik, geleneksel tiyatro türlerini sadece halk eğlencesi değil, aynı zamanda halk anlatısı, toplumsal belleğin teatral izdüşümü hâline getirmiştir. Araştırma sürecinde özellikle Metin And, Selim Nüzhet Gerçek, Cevdet Kudret, Özdemir Nutku, Fuat Köprülü ve çağdaş araştırmacıların katkılarıyla, geleneksel tiyatro ile modern tiyatro arasında çok katmanlı ve çok yönlü bir ilişki ağı bulunduğu görülmüştür. Bu ilişki sadece estetik değil, aynı zamanda sosyolojik, kültürel ve pedagojik boyutlar taşımaktadır. Geleneksel tiyatro, sadece geçmişin bir yansıması olarak değil;

bugün de sahneleme, anlatı ve seyirci ilişkisi açısından deneysel tiyatro üretimlerine zemin hazırlayan, üretken ve yenilikçi bir potansiyel taşımaktadır.

Özellikle postmodern tiyatroda metnin parçalanması, karakterin çözülmesi, sahne-mekân bütünlüğünün yıkılması gibi yaklaşımlar, geleneksel tiyatronun yapısal özellikleriyle örtüşen yeni estetik olanaklar sunmaktadır. Bu bağlamda Karagöz oyunlarında figürlerin 'karakter' değil 'tip' olarak sahneye konulması, Ortaoyunu'nda mekânın bir metafor gibi kullanılması, Meddah'ın çok sesli anlatımı ile tek kişilik performansı çok oyunculu oyun performansı gibi sunması ekleindeki unsurlar, çağdaş tiyatronun çözümlemeci estetik yapısına önemli katkılar sağlamıştır.

Sonuç olarak, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun biçimsel sadeliği, anlatısal zenginliği ve kültürel derinliğiyle hem tarihsel hem de kuramsal olarak çok boyutlu bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Bu yapının, çağdaş sahneleme kuramlarıyla karşılaştırmalı biçimde incelenmesi, yalnızca akademik bir çaba değil; aynı zamanda geleneksel tiyatro anlayışımızın kökenlerine dair yapılacak yeni özgün araştırmaların teşvik edilmesi için bir basamaktır. Bu bağlamda, geleneksel türlerin yalnızca korunması değil, yeniden sahneye uyarlanması, çağdaş dramaturjiyle harmanlanması ve yeni anlatı teknikleriyle sentezlenmesi, ulusal tiyatro kimliğimizin evrensel sanat pratiğiyle buluşmasını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- And, M. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk tiyatrosu: Köylü ve halk tiyatrosu geleneği*. Ankara: İnkılap Kitabevi.
- And, M. (1994). *Başlangıcından 1983'e Türk tiyatro tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atlı, S. (2020). Türk edebiyatında Karagöz fıkraları. İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Düzgün, D. (2014). Türkiye'de geleneksel tiyatro çalışmaları. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* (52). 143-158
- Fuat, M. (Ed.). (2000). *Tiyatro tarihi*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Gerçek, S. N. (1942). Türk Temaşası Meddah Karagöz Ortaoyunu. İstanbul: Kanaat Kitabevi
- Grotowski, J. (2002). *Yoksul tiyatroya doğru*. İstanbul: Tavanarası Yayınevi.
- Innes, C. (2019). *Modern British drama: The twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kudret, C. (2007). Ortaoyunu 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mesutoğlu, N. (2020). *Sahne İstanbul: Usta aktörlerden Türk tiyatrosu*. İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Nutku, Ö. (1985). Dünya Tiyatro Tarihi 1. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özcan, M. F. (2021). Köy seyirlik oyunlarının kültürdeki yeri. S. Kılıç (Ed.), *Halkbilimi bağlamında Türkiye'de kültürel turizm ve eğlence kültürü* (s. 145). Eğitim Yayınevi.
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the theatre: Terms, concepts, and analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Sevengil, R. A. (1974). *Türk tiyatrosu tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İnternet Kaynakları**
- Aykanat Anadolu Lisesi. (2015). 10. sınıf edebiyat ders notları. https://aykanat.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/27/08/764997/dosyalar/2020_04/05224142_10edebiyat.pdf
- Ankara Üniversitesi. (2025). Ortaoyunu PDF materyali. https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/22253/mod_resource/content/1/ORTAOYUNU.pdf

4. Bölüm

Geleneksel Türk Tiyatrosunda Performans Pratikleri ve Oyunculuk Yöntemi: Bir Örnek Olarak Zenne Temsiliyeti

Kenan ÖZSEVER¹

Özet

Bu çalışma, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun yapısal ve estetik özelliklerine, oyunculuk yöntemlerine ve performans pratiklerine odaklanarak bu geleneğin en özgün figürlerinden biri olan "Zenne" tipini çok boyutlu bir perspektifle incelemektedir. Geleneksel Türk Tiyatrosu metne dayalı olmayan, tuluat ve taklit esasına dayanan yapısı dolayısıyla, Batı tiyatrosunun benzetmeci yapısından ontolojik ve epistemolojik olarak ayrılan göstermeci bir tiyatro türüdür. Bu geleneğin en çarpıcı ve sosyolojik açıdan en karmaşık figürlerinden biri, kadın rollerini canlandıran erkek oyuncular, yani 'Zenne'lerdir. Kadının kamusal alanda ve sahne sanatlarında yer almasının dini ve toplumsal normlarla sınırlandırıldığı Osmanlı-Türk toplum yapısında, geleneksel Türk tiyatrosunda estetik bir çözüm olarak Zenne geleneği ortaya çıkmıştır. Bu çalışma, Zenne tipinin tarihsel kökenlerini, performans pratiklerini, kostüm ve makyaj tekniklerini ve geleneksel türk tiyatrosu çatısı altında özgül bir form olarak oyunculuk yöntemini; *Ortaoyunu*, *Karagöz* ve *Köy Seyirlik Oyunları* bağlamında incelemektedir. Araştırma, kadının sahneye çıkışının yasaklanması nedeni ile toplumsal koşulların yarattığı bu zorunlu estetiğin, nasıl kendine has bir sanat formuna dönüştüğünü ve Geleneksel Türk Tiyatrosundaki açık biçim oyunculuk anlayışının temel taşlarından biri haline nasıl geldiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmış, elde edilen veriler tartışmaya açılmış ve incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk Tiyatrosu, Performans Pratikleri, Oyunculuk yöntemi, Zenne

Giriş

¹ Araş. Gör. Dr. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, ORCID: 0000-0001-9196-8938, kenanozsever@gmail.com

Tiyatro sanatı, insanlık tarihinin en eski anlatım biçimlerinden biri olarak, her kültürde toplumun dünya görüşünü, inanç sistemini ve sosyal ilişkilerini yansıtan özgün formlar geliştirmiştir. Batı tiyatrosu, özellikle Aristoteles'in Poetika'sından günümüze değin konvansiyonel tiyatrodaki temel yaklaşım olarak, eylemin taklidi 'mimesis 've seyircide duygusal arınma 'katharsis 'yaratma esasına dayalı bir kapalı biçim anlayışı ile varolagelmıştır (Şener, 2016). 19. yüzyılda Romantizm ve gerçekçilik ile zirveye ulaşan bu anlayış, 'benzetmeci 'yaklaşım ile sahneyi dördüncü duvarla kapatarak seyirciyi pasif bir gözlemci konumuna indirgemiş ve sahnede yaşananların gerçek olduğu illüzyonunu yaratmayı hedeflemiştir. Buna karşılık Geleneksel Türk Tiyatrosu, 'göstermeci 'yaklaşım ile seyirciye sürekli 'bu bir oyundur, gerçek değildir 'mesajını veren bir estetik yapı üzerine kurulmuştur.

Geleneksel Türk Tiyatrosu, kökleri Orta Asya şaman ritüellerine, Anadolu'nun kadim uygarlıklarına ve İslamiyet sonrası Osmanlı kültürel sentezine dayanan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Nitekim Osmanlı döneminde gelişen ve Anadolu'nun farklı bölgelerinde çeşitlenen birçok sahne sanatını kapsamaktadır. Karagöz ve Hacivat gölge oyunu, Meddah, Orta Oyunu, Köy Seyirlik Oyunları, Zenne ve Halk Oyunları gibi türler, Geleneksel Türk Tiyatrosunun zengin temel unsurlarını oluşturmaktadır (And, 1985).

Gerek kırsal kesimde sahnelenen Köy Seyirlik Oyunları gerekse kentli bir yapıya sahip Karagöz, Ortaoyunu, Meddah ve bu türlerin içinde yer alan bir performans türü olan Zenne göstermeci tiyatro estetiği ve açık biçim özellikleri ile ortak bir paydada buluşmaktadır (Sepetci, 2020). Bununla birlikte her tür, kendi özgün performans teknikleri ve oyunculuk biçimleriyle hem eğlence hem de toplumsal eleştiri amacı taşımaktadır. Osmanlı toplumunda bu tiyatro biçimleri, sokaklarda, kahvehanelerde ve pazar yerlerinde sergilenerek, farklı sosyal sınıflardan geniş kitlelere ulaşmıştır. Bu durum, tiyatronun halkla iç içe gelişmesini sağlamış ve performans pratiklerinin seyirci beklentilerine göre şekillenmesine zemin hazırlamıştır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu, sahneyi ve performans pratiklerini her çeşit yanılsama eyleminden kurtarmak ve halkı büyülemeye yönelik biçimlerden uzak tutmak gibi temel özelliklere sahiptir. Her an tiyatro seyrettiğini bilen ve sahne üzerindeki oyun kişilerine ve olaylara uzaklaşan seyirci, adeta oyunun bir gözlemcisi konumundadır. Seyircinin gözlemci olması, aynı zamanda sahnedeki olaya karşı bir tavır takınmasına zemin oluşturmaktadır. Aynı şekilde, dekor-aksesuar ve ışıklandırma gibi tiyatronun teknik unsurları da 'yabancılaştırma ' kavramı ile yorumlanmakta ve kullanılmaktadır (Tönel, 2007). Sahnelemenin bu teknik araçları benzetme çabası ile kullanılmamakta; örneğin dekor, bir odaya tıpatıp benzetilmekten ziyade o odayı en ekonomik yoldan gösteren ve

‘ima ’eden bir biçimde kullanılmaktadır. Işıklama ise geleneksel Türk tiyatrosunda açık ve seçiktir. Oyunlar açık havada oynadığında gün ışığı, kapalı mekanlarda oynandığında ise görünen lambalar kullanılmaktadır. (And, 1969).

Oyunculuk yöntemi olarak bakıldığında ise bir rolü canlandırmak yerine, o rolü gösterme ve yansıtmaya odaklı bir anlayış karşımıza çıkmaktadır. yani klasik dramatik tiyatrodaki olduğu gibi içselleştirme ve seyircide bir duygu durum yaratma odaklı oyunculuk anlayışı mevcut değildir. Oyuncu rol kişisine benzemeye çalışmadan, o kişiyi göstererek seyircide bir fikir-görüş oluşumunu sağlamayı hedeflemektedir. Bu estetik anlayışı içinde oyuncu rolüne yabancılaşırken, gösterdiği kişiyi özellikleri açısından vurgulamaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosunun temel özelliklerinden biri olan ‘yabancılaşma ’ oyuncu ile rolü arasındaki mesafenin yanı sıra oyuncunun seyirci tarafından izlendiğinin açıkça farkında olduğunu göstermesi ile yaratılmaktadır. Bu yaklaşım Batı tiyatrosunun önemli bir unsuru olan yanılsamayı ortadan kaldırmaktadır (Tekerek, 2001).

Burada önemli olan oyuncunun bir takım duyguları yaşatması değil, duygusal eğilimleri göstermesidir. Oyuncu, yansıttığı insanı özellikleri açısından temsil etmekte fakat onun duygu durumlarını yaşayıp kendi benliğinden uzaklaşmamaktadır. Öte yandan Geleneksel Türk Tiyatrosunda oyuncuların zaman zaman performans sırasında, rolünden çıkıp seyirci ile rolü üzerine tartıştığı fikir yürüttüğü de görülmektedir (And, 1985).

Bu tiyatro geleneği, yazılı bir metne dayanmaması, şarkı, dans, söz ve söylene hünerleri ile ‘ taklit’ öğesini merkeze almasıyla karakterize edilmektedir. Bu bağlamda taklit, sadece bir başkasının sesini veya fiziksel eylemlerini yinelenmek değil, bir çatışma ve kişileştirme aracı olarak oyunun ve oyunculuk yönteminin temel dinamiğini oluşturmaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosu öğeleri arasında taklit geleneğinin oyunculuk tekniği olarak en uç ve ustalık gerektiren örneklerinden biri ‘Zenne’dir. Farsça kadın anlamına gelen ‘zen ’kökünden türeyen ve kadına ait, kadınca anlamlarını taşıyan Zenne, geleneksel tiyatromuzda kadın kılığına girerek, kadın rolü oynayan erkek oyuncuyu ifade etmektedir (Uzun, 1992). İslam inancının ve Osmanlı toplumsal yapısının getirdiği kısıtlamalar nedeniyle kadının kamusal alanda ve sahnede yer alamaması, bu rolün erkekler tarafından üstlenilmesini zorunlu kılmıştır. Ancak bu zorunluluk, zamanla estetik bir forma bürünmüş ve Zenne, Ortaoyunu'nun en renkli ve zorlu performanslarından biri haline gelmiştir.

Geleneksel Türk Tiyatrosunda Göstermecî Estetik

Zenne, oyunculuk yöntemi olarak göstermecî tiyatro estetiği ve açık biçim özellikleri ile var olmuş bir formdur. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun sahneleme

açısından nevi şahsına münhasır formlarından biri olan Zenne'yi ve oyunculuk yöntemini anlayabilmek için öncelikle bu tiyatronun başat estetiğini oluşturan göstermecî tiyatro biçimine değinmek gerekmektedir. Bu tiyatro, Batı'nın kapalı biçim anlayışının aksine açık biçim özellikleri taşımaktadır (Kılıç, 2007). Yani oyuncu, canlandırdığı karakterle tam bir özdeşleşme yaşamaksızın seyirciye 'ben bir oyun oynuyorum ve bu oyun senin için ey seyirci ' mesajını vermektedir.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun 'Göstermecî' üslubu ile Bertolt Brecht'in Epik Tiyatrosu'nda seyirciyi duygusal özdeşlikten kurtarıp eleştirel bir mesafeye çekmek için kullandığı 'Yabancılaştırma Efektî' özellikleri itibarıyla benzerlik taşımaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde her iki yaklaşımın da açık biçim olduğu ve her ikisinin de illüzyonu kırmayı hedeflediği görülmektedir (Brecht, 1997). Ancak Refik Ahmet Sevensil ve Metin And gibi teorisyenler, bu benzerliğin amaçsal farklılıklarını vurgulayarak; Brecht'in yabancılaştırma efektinin politik olduğunu ve seyirciyi eleştirel düşünmeye ve eyleme geçmeye teşvik ettiğini, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun ise daha çok eğlence, hiciv ve kıssadan hisse çıkarmaya odaklı olduğunu ifade etmektedir. örneğin Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda 'kader ' kavramı baskınken, Epik Tiyatroda insan kaderini değiştirebilecek güçte bir varlık olarak ele alınmaktadır (And, 2014; Sevensil, 2015).

Geleneksel Türk Tiyatrosu oyunculuk anlayışında göstermecî estetiğin başlıca yer aldığı tür Ortaoyunu'dur. Ortaoyunu, Karagöz'ün perdeden meydana taşınmış halidir. Bu nedenle halk arasında Zuhurî veya Meydan Oyunu olarak da adlandırılmaktadır (Fuat,2003). Ortaoyunu, etrafı seyircilerle çevrili bir alanda dekorsuz veya minimal dekorla oynanmaktadır. Burada oyuncular seyirciyle doğrudan iletişim kurabilmektedir. Sahnelemedeki bu açık biçim, oyunun her an seyircinin tepkisine göre şekillenmesine de olanak tanımaktadır. Bununla birlikte oyuncular, oyunda zaman ve mekan kavramlarını diyaloglarla belirlemektedir. Sahnelenen oyunların ana çatısını bir 'kanava' oluşturmaktadır. Ancak diyaloglar oyuncuların yeteneğine ve o anki seyircinin tepkilerine göre sahnede üretilmektedir. Oyunculukta kullanılan bu tutat geleneği, oyunun her temsilde farklılaşmasına ve güncel olayların oyuna dahil edilmesine olanak tanımaktadır. Örneğin boş bir alan oyuncuların o anki replikleri ile bir anda cumba ya da bir kayığa dönüşebilmektedir. Metin And açık biçim estetiğin özelliklerini şu şekilde ifade etmektedir:

"Açık biçimde çoğunlukla bölünme atektonik biçime toparlanmamış, sınırsız, parçalanmış, kendi ötesini gösterir bir özellik gösterir. Kapalı oyunda action'un yer ve zaman ortaklaşalığına karşın açık .oyunda action'da yer ve zaman çokluğu görülür. Açık oyunda action ne tektir, ne de düz bir biçimde

kapatılmıştır. Birçok olaylar yanyana bulunurlar, bunlar kendi içlerinde az veya çok bir süreklilikten yoksundurlar. Bu dağınıklığı toparlayan çeşitli yöntemler vardır. Kimi kez iki olaylar çizgisi birbirini şartlar, tamamlar ve açıklar. Kimi kez bu tabloların dili; mecazlar, imgeler yoluyla olur” (And, 1970).

Geleneksel Türk Tiyatrosu türleri içinde göstermeci özellikleri en iyi yansıtan tür de Ortaoyunu’dur ve Zenne’nin bu göstermeci tiyatro anlayışının en iyi örneği olduğu söylenebilir. Çünkü Zenne, temelde bir kadının göstermeci temsiliyetidir. Bununla birlikte Ortaoyunu’nda bir eve girerken kapıyı sesiyle yarattığı ‘şingir mıngır’ efekti ile açıp kapatan yahut mekan değişimlerini eylem ve söylemi ile belirleyip Kavuklu’yu yönlendiren genel olarak Zenne’dir.

Oyunlarda toplumsal yaşamdaki tavır ve toplumsal değerler sergilenmektedir. Dans, şarkı, şaka, fantezi gibi öğeler ile oyunlarda olay örgüsü desteklenmektedir. Şarkı, dans ve görüntü ile duyumsatılan hazlar, cinsel imalar ve dayak atma gibi ilkel eylemler ile seyirciyi ruhsal ve bedensel gerginliklerden kurtararak duygusal bir boşalma hissi yaşatılmaktadır (Nutku, 1990). Öte yandan fiziksel eylemlerin yanı sıra dil de Ortaoyunu’nda önemli bir güldürü ögesi olarak kullanılmaktadır. Oyuncuların söz hünerleri birtakım tekniklere dayanmaktadır. Oyunlarda kullanılan başlıca söz oyunları; anlamazlıktan gelme, ters anlama, anlamadan anlamış gibi görünme, söz uydurma gibi dil oyunlarından oluşmaktadır. Oyuncular burada çok anlamlı bir sözcüğe, her defasında başka bir anlam yükleyerek cinas, anlatılmak istenen şeyi söz arasında imalı olarak belli etmeye dayalı telmih ve yaratıcı bir zekaya dayanan nükte yöntemlerini kullanmaktadır. Bununla birlikte oyuncuların esas önemi, bu teknikler aracılığıyla dili törpüleyerek zarif ayrıntılar kazandırmaları ve seyircinin dil çeşitliliğini fark etmesini sağlamalarıdır (Kılıç, 2007).

Geleneksel Türk Tiyatrosunda Oyunculuk Yöntemleri ve Zenne Temsiliyeti

Geleneksel Türk tiyatrosunda oyunculuk, modern sahne tekniklerinden farklı olarak, ağırlıklı biçimde sözlü anlatım ve bedensel ifadeye dayanan özgün bir yöntemle gelişmiştir. Oyuncular, karakterlerini belirgin jestler, mimikler ve ses tonlarındaki nüanslarla biçimlendirerek seyirciyle doğrudan ve etkili bir iletişim kurmakta ve böylece seyircinin dikkatinin sürekli canlı tutabilmektedir. Bir oyuncunun aynı anda birden fazla karakteri canlandırabilme yeteneği, oyunculuk yönteminin esnekliğini ve çok yönlülüğünü ortaya koymaktadır. Ayrıca doğaçlama yapabilme ve seyirci tepkilerine anlık uyum sağlama, performansın niteliğini belirleyen temel unsurlar arasında yer almaktadır. Bununla birlikte Geleneksel Türk Tiyatrosunda oyuncuların eğitimi ve gelişimi usta çırak ilişkisi ile sürmektedir. Ayşegül Yüksel’in bu konudaki; “Tiplemeye

ve taklide dayanan geleneksel tiyatro "abartılı" ama ustalıklı bir oyunculuk gerektiriyordu. Bu nedenle de oyuncular özellikle belirli tiplerde uzmanlaşmak için usta-çırak ilişkisi içinde yetişiyorlardı." ifadeleri bu durumu açıklar niteliktedir (Yüksel, 1995: 125).

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda oyuncular, rol kişilerinin sosyal ve kültürel özelliklerini yansıtmak amacıyla fiziksel eylemlerini ve ses tonlarını ustalıkla kullanmaktadır. dolayısıyla bu iki unsurun biriyle olan uyumu, temsilde anlatımın etkisini önemli ölçüde artırmaktadır. Öte Yandan oyuncuların hem komik hem de trajik öğeleri aynı performans içinde dengeli bir biçimde oynayabilmeleri, sahnelenen oyunların zenginleşmesine katkıda bulunmaktadır (Demirtaş, 2012). Bu unsurlar, geleneksel tiyatronun oyunculuk yönteminin genel çerçevesini oluşturarak performansın akıcılığını ve inandırıcılığını desteklemektedir.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda oyun kişileri psikolojik derinliği olan bireyler değil belirli sosyal sınıfları, etnik grupları veya davranış kalıplarını temsil eden tiplerden oluşmaktadır. Osmanlı toplumu kulluk ilişkisine dayanan ümmetçi bir toplumdur; böyle bir toplumda bireyin oluşumunu beklemek olası değildir. Dolayısıyla bireyin olmadığı bir toplumun sanatında da karakter'in varlığından söz edemeyeceğimiz gibi, sıradan tiyatro seyircisinin de karaktere dayalı bir kişileştirme ile özdeşleşebileceğini, duygusal bir yakınlık kurabileceğini düşünemeyiz (Pekman, 2002: 31).

Zenne de bu bağlamda bir karakter değil, erkek oyuncuların temelde göstermecî oyunculuk yöntemini kullanarak yarattığı bir tiptir. Osmanlı toplumunda kadınlar, kamusal alanda ancak ferace, yaşmak gibi belirli kıyafetler ve davranış kalıpları ile yer alabilmektedir. Böyle bir ortamda, kamusal alanın en görünür ve en teşhirci alanı olan sahnede bir kadının bulunabilmesi, dönemin mahremiyet algısına ve namus anlayışına taban tabana zıt olması dolayısıyla yasaklanmıştır. Sahnede ortaya çıkan bu boşluk zorunlu olarak erkek oyuncuların kadın kılığına girerek yarattığı Zenne temsiliyeti ile doldurulmuştur (Duman, 2025). Fakat her ne kadar başlangıçta bir zorunluluk olarak yaratılmış olsa dahi Zennelik, oyunculuk yöntemi ve sahneleme pratikleri bakımından zamanla bir sanat formuna, estetik bir kategoriye dönüşmüştür.

Erkeklerin sahnede kadınları canlandırması geleneği sadece Türklere özgü değildir; Antik Yunan'dan Elizabeth dönemi İngiltere'sine, Japon Kabuki tiyatrosundan Çin Operası'na kadar pek çok kültürde erkek oyuncuların kadın rollerini oynadığı görülmektedir. Ancak Türk tiyatrosundaki Zenne, İslam estetiğinin getirdiği kısıtlamalar ve Osmanlı eğlence kültüründeki 'Köçek' geleneğiyle harmanlanarak kendine has bir form kazanmıştır (Kılıç, 2007).

Zenne performansında oyuncular bir kadının ruh halini derinlemesine yaşamaya ve yaşatmaya çalışmaz aksine kadına özgü davranışları, kadın sesini ve jestlerini abartılı bir estetikle göstermeyi hedefler. Ancak Zenne ne sadece bir tiplene ne de basit bir kılık değiştirmedir. Zenne, oyunculuk yöntemi olarak Geleneksel Türk Tiyatrosunda ‘inanmama üzerine kurulu inanç’ paradoksuyla yapılandırılmış uç bir performans örneğidir.

Bu noktada Zenne oyuncululuğu; yöntem bilim açısından Konstantin Stanislavski’nin göstermecii oyuncululuğu reddeden ve oyuncunun duyguları ‘göstermesi’ni değil aksine ‘hissetmesi’ gerektiğini ileri süren Oyunculuk Sistemi’nin karşısında yer almaktadır (Stanislavski, 1996) . Bu bağlamda değerlendirildiğinde Zenne oyunculuk yönteminin daha çok Vsevolod Meyerhold’un karnavalesk unsurlar ile temellendirdiğı Biyomekanik Oyuncululuk yöntemine yakın olduğu söylenebilir. Meyerhold’a göre oyuncu hareketin yasalarına hâkim olmalıdır, psikolojik temeller üzerine kurulu bir oyunculuk ona göre kumdan bir kale gibi yıkılmaya mahkumdur (Meyerhold, 2014: 181).

Zenneler oyunlarda güldürü özelliğı taşımaktan ziyade oyundaki dolantıyı sağlamaktadır. Bu kadınlar Geleneksel Türk Tiyatrosu’nda hiçbir zaman olumlu özellikler ile temsil edilmemektedir. Metin And, Zennelerin sahnelediğı kadın formlarını “Ahlak kurallarını çiğneyen, kocalarını aldatan, birçok erkeklerle evlilik dışı gönül ilişkisi kuran, kalpsiz, maddi değerlere önem veren, kurnaz, hafifmeşrep kişilerdir” ifadeleri ile açıklamaktadır (And, 1985: 475).

Ortaoyunu’nda saray çevresi ve dinsel konuların ele alınması yasak olduğı için daha çok orta ya da alt sınıftan kadınlar sahnede canlandırılmaktadır. Bu kadın tipleri, gerçekte kadınların sahip olmadığı özellikleriyle sahnede Zenneler tarafından temsil edilmektedir. Erkeğe karşı gelen, kimi zaman döven, aklına gelen lafı çekinmeden söyleyen bu kadın tipleri ahlaken düşük, ağızları bozuk, eğlenmeyi ve gezmeyi seven kişiler olarak temsil edilmektedir (Küçük Arat, 2008).

Tablo 1: Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenne Tipolojileri ve Özellikleri

Zenne Kategorisi	Zenne Kategorisi	Zenne Kategorisi	Zenne Kategorisi
Genç ve Güzel Kadınlar (Ev Kızları/Kibar Zenneler)	Aşk entrikalarının öznesidirler. Genellikle soylu, kibar, nazlı, iyi giyimli ve bazen fettandılar.	Salkım İnci, Şetaret, Şallı Nigar, Cemalifer, Nazikter	Çelebi tipiyle aşk yaşarlar, oyunun romantik entrikasını kurarlar.
Yaşlı Kadınlar (Kocakarılar)	Genellikle dırdırcı, büyücü, çöpçatan, dedikoducu veya otoriter anne rolündedirler.	Ebe, Kaynana, Büyücü Kadın, Hamamcı Kadın	Entrikaları çözer veya düğümlemler. Genç aşıkların arasını yaparlar veya bozarlar.
Hafifmeşrep / "Ahlaksız" Kadınlar	Ahlaki normları zorlayan, erkeklerle rahat konuşan, içki içen, erkekleri dolandıran tiplerdir.	Kanlı Nigar, Karagöz'ün karısı (bazı oyunlarda), "Dost" tutan kadınlar	Toplumsal ahlak eleştirisi ve mizahın ana kaynağıdır. Otoriteye başkaldırırlar.
Etnik ve Yöresel Kadınlar	Belirli bir etnik grubun veya bölgenin şivesini, kıyafetini ve kültürel özelliklerini taşırlar.	Arap Dadı (Bacı), Çerkez Halayık, Acem Çengi, Kürt Gelini	Etnik mizah ve taklit yeteneğini sergilemek için kullanılırlar.
Doğaüstü/Fantastik Kadınlar	Masal öğeleri taşıyan oyunlarda görülürler.	Cazular (Cadılar), Cinli Kadınlar	Görsel efekt ve korku-mizah karışımı yaratırlar.

Geleneksel Türk Tiyatrosu oyunculuk pratiğinin bir diğer temel ayağı da doğaçlamadır. Yazılı bir metin olmadığı için oyuncular tuluata dayalı olay

örgüleri üzerinde anlık buluşlar ve kişisel yetkinlikleri ve hüneleri ile oyunu şekillendirmektedir. Bir oyunda Zenne oynayan aktör, karşısındaki Kavuklu veya Pişekar ile girdiği sözlü atışmada hazırcevaplık ve kimi zamanda seyircinin sözlü katılımı ile durumu kurtarmak zorundadır. Göstermecî tiyatro estetiği bu noktada devreye girerek seyircinin sahnedeki kişinin kadın olmadığını bilmesine rağmen oyunun kuralları gereği Zenneyi kadın olarak kabul etmesine olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda Zennenin sahnedeki başarısının nedeni kadını ne kadar gerçekçi taklit ettiğine değil, kadınlık stereotiplerini ne denli estetik ve mizahi bir şekilde stilize ederek temsil ettiğine bağlıdır.

Zenne Temsiliyetinde Performans Faktörleri

Zenne oyunculuğu, geleneksel tiyatronun diğer oyunculuk türlerinden farklı olarak, belirgin bir biçimde söz ve beden teknikleri içermektedir. Zennelerin en temel özelliği, kadınsı davranışları, jestleri, mimikleri ve ses tonlarını titizlikle taklit edebilecek yetkinlikte olmalarıdır. Ancak söz konusu taklit, sadece fiziksel bir benzeşmeden öte, kadınların sosyal rollerini ve duygusal özelliklerini kapsamaktadır. Zenne, hem kadın hem de erkek cinsiyetinin sahne üzerinde bir arada var olduğu performatif bir biçim olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda Zenne, geleneksel tiyatrodaki toplumsal cinsiyet normlarının sorgulanması ve yeniden üretimi açısından önemli bir analiz nesnesi konumundadır. Öte yandan, Zennelerin mizahi ve eleştirel yönleri, cinsiyet rollerinin esnetilmesine ve seyircide bu rollerin farkındalığının artırılmasına hizmet etmektedir (Kılıç, 2007). Nitekim göstermecî estetik üzerine kurulu Zenne performansının varoluş sürecinde kostüm, makyaj, ses ve hareket dizgesi oyunculuk yönteminin temel unsurlarını oluşturmaktadır.

Fiziksel Görünüm: Kostüm ve Makyaj

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Zenneler, salt bir kostüm değişikliğinden ibaret değildir aksine fiziksel ve işitsel bir dönüşüm sürecinin nihayetinde meydana gelmektedir. Zenne performansı, bedensel bir dönüşüm ve stilizasyon süreci nihayetinde ortaya çıkmaktadır. Zenneler dönemin güncel kadın modasını yakından takip etmektedir. Ahmet Rasim'in aktardığına göre, Zennelerin performans kıyafetleri oldukça çeşitlidir. Zenneler başlarında hotoz, yüzlerinde yaşmak, sırtlarında feraceler ve ayaklarında çedik pabuç ile sahneye çıkmaktadır (Kudret, 2007). Zennenin varoluş sürecinde kostüm, ses kullanımı, makyaj ve hareket düzeni oyunculuk yönteminin temel araçlarını oluşturmaktadır.

Zenne'nin sahnede var olabilmesi, büyük ölçüde kostümünün kodlarına bağlıdır. Ortaoyunu meydanında Zenne, dönemin kadın modasını abartılı, stilize ve hatta grotesk bir şekilde yansıtmaktadır. Dolayısıyla kostümün Zenne'nin kimliğinin kurucu unsuru olduğu söylenebilir. Erkek oyuncular fiziksel yapılarını kadına benzetmek için bel ve göğüs dolguları kullanılmaktadır. Ancak burada en kritik unsur yüzün performans sırasında gizlenmesidir. Erkek oyuncular genellikle bıyıklı ve sakallı olmaları dolayısıyla Zenne performansında sakal ve bıyıklarını gizlemek için yaşmaklarını çene altına kadar uzatıp, ağızlarının üzerini sıkıca kapatmaktadır. Bu durum Zenne performansında göstermeci estetiğin temel unsurunu oluşturmaktadır. Çünkü seyirci peçenin altında sakallı-bıyıklı bir erkek olduğunu bilmektedir. Çiğdem Kılıç 'Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler' adlı kitabında bu durumu şu örnekle aktarmaktadır:

"Kadınların giydikleri çarşaf ve peçeler onların tanınmalarını engelleyerek oyunda komediye de neden olur. Kavuklu ile kansının birbirlerini tanımadıkları sahneler vardır. Bu sahnelerde Kavuklu'yu oyuna getirerek ona olmadık laflar söylerler. Pişekar sonunda onları birbirlerine tanıtır. Çarşafı gezdikleri ve peçeleri olduğu için tanınmaları oldukça güçtür. Kavuklu da kansını tanımadığı için ona asılır (Kılıç, 2007: 142)

Öte yandan oyuncunun da bunu gizlemek gibi bir gayesi yoktur. Hatta oyuncular bazen bilinçli olarak peçelerini aralayarak veya ses tonunu aniden kalınlaştırarak 'erkek bedeni/kadın rolü' ikiliğini mizahi bir unsur olarak kullanmaktadır.

Ses Kullanımı ve Dil

Zenne performansının en önemli oyunculuk tekniklerinden biri de Vokoloji alanında falset ya da falsetto olarak adlandırılan sesin inceltilmesidir. Bununla birlikte Zenneler performans sırasında kafa sesi de kullanmaktadır. zenneler performans sırasında sesini kadın tonuna yaklaştırmak zorundadır (Özsever ve Çelenk, 2025). Ancak burada amaç tam bir kadın sesi taklidi yapmak değil, falset sesin yarattığı yapaylık ile temsilde bir komedi unsuru oluşturmaktır. Çoğunlukla doğal bir kadın sesi yaratmaktan ziyade, stilize edilmiş, yapay bir 'Zenne sesi' kullanılmaktadır. Yaratılan bu abartılı ses, Zennenin nazlı, cilveli, dedikoducu ya da otoriter tavrı vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır.

Zenneler genellikle telaffuzda doğru biçim olarak kabul edilen 'İstanbul Türkçesi' ile konuşan şehirli kadınları temsil etmektedir. Buna karşın Zenne temsiliyeti içinde yer alan 'Acem Çengi', 'Çerkez Halayık' ve 'Arap Bacı' gibi siyahi cariyeye tipleri de bulunmaktadır. Bu Zennelerin kendilerine has bozuk

telaffuzları olmakla birlikte, çoğunlukla kelimeleri yuvarlayarak konuşarak dil komiğinin temel örneklerini oluşturmaktadırlar (Kılıç, 2007).

Hareket ve Dans

Zenne performansı, statik bir görüntüden ibaret değildir. Bunun aksine Zennenin kendine has bir hareket ve dans estetiği bulunmaktadır. Bu estetik, genel çerçevede kırımta kavramı etrafında şekillenmektedir. Bu formun Osmanlı eğlence kültürü içinde yer alan ve profesyonel erkek dansçılar olarak tanımlanan ‘köçek ’geleneğinin devamı ve mirası niteliği taşıdığı ifade edilmektedir. Köçeklerin, kadın kıyafetleri giyen, uzun saçlı, parmaklarında zillerle raks eden sahne figürleri olarak icra gerçekleştirdikleri bilinmektedir. Köçeklerin sahnedeki varlığı sayesinde, toplumun kadın kılığındaki erkek bedenini seyir nesnesi olarak yadırgamadığı ve bu durumun Zenne performansının oluşumuna hem sosyolojik hem de estetik düzlemde bir zemin hazırladığı kabul edilmektedir (Kılıç, 2007).

Ortaoyunu’nda Zenne yürüyüşünün, gündelik hayatta gözlemlenen bir kadın yürüyüşünü taklit etmekten ziyade, sahne üzerinde kadınlık hâlinin nasıl temsil edileceğine ilişkin tarihsel ve kültürel olarak kodlanmış bir beden dili olarak kurulduğu görülmektedir. Küçük adımlarla kırıtarak ilerlenen bu yürüyüşün, bilinçli bir stilizasyon içerdiği görülmekte; Zennenin sahnedeki varlığı ise gerçekçi olmaktan çok göstergesel bir nitelik taşımaktadır (Gerçek, 1942). Yürüyüş sırasında Zenne bedeni ile sekiz figürünü andıran bir hareket hattı çizilmektedir. Bu esnada omuz ve kalça hareketleri belirgin biçimde abartılmaktadır.

Bu çerçevede Zennenin bedeni, sabit bir duruşa yerleştirilmekten ziyade; sürekli dönüşen, kesintiye uğrayan ve yeniden ivme kazanan bir devinim içinde kurgulanmaktadır. Metin And’ın Ortaoyunu için ortaya koyduğu “açık biçim” kavramında vurgulanan ‘gerilim ve hareket etkisinin Zennenin bu dinamik bedensel anlatımında somutlaştığını söylemek mümkündür (And, 1970). Ayrıca Zennenin sahne üzerindeki eylemlerinin yalnızca yürüyüşle sınırlı kalmadığı, yelpaze sallama, mendil düşürme ya da şemsiyeyi açıp kapama gibi aksesuarlar ile eylemlerini desteklendiği görülmektedir. Söz konusu eylemler aracılığıyla hem hareket sürekliliği pekiştirilmekte hem de Zennenin seyirciyle kurduğu doğrudan ve canlı iletişimin güçlendirilmesi sağlanmaktadır.

Sonuç

Geleneksel Türk tiyatrosu türleri modern tiyatro anlayışında doğrudan ya da dolaylı olarak önemli izler bırakmıştır. Doğaçlama teknikleri, seyirci ile doğrudan etkileşim ve çoklu rol üstlenme gibi unsurlar, Türkiye’de çağdaş

sahne sanatlarında halen referans alınmakta ve yeniden yorumlanmaktadır. Oyunculuk yöntemleri ve performans pratikleri de bu aktarım sürecinin temel araçlarındandır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu, Açık Biçim Sahneleme ve Göstermeci Estetik üzerine inşa edilmiştir. Bu yaklaşım seyirciyi pasif bir alımlayıcı olmaktan çıkartıp, aktif bir katılımcı konumuna getirmekte, ve böylece illüzyonu reddederek esnek bir tiyatro anlayışı yaratmaktadır. Sahnelemedeki paradoksa dayanan düşünsel zemini ve zengin unsurları ile Zenne, göstermeci tiyatro estetiğinin en önemli örneklerinden biridir. Zenneler ne tam bir kadın, ne de tam bir erkektir. Biyolojik cinsiyetin ötesinde, nevi şahsına münhasır performans pratikleri ve oyunculuk yöntemi olan bir formdur. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Zenne, salt 'kadın kılığına giren erkek' anlamına gelmemektedir. Aksine Toplumsal yasakların, dini kuralların ve kültürel kodların tiyatro sanatında meydana getirdiği yaratıcı bir çözümün adıdır. Dolayısıyla Zenne temsiliyeti, Geleneksel Türk Tiyatrosu içinde performans pratikleri ve sahneleme teknikleri ile kendine has bir konumda yer almaktadır.

Tanzimat sonrası Batılılaşma hareketi ve Cumhuriyet dönemiyle birlikte kadınların sahneye çıkma özgürlüğünü kazanması, Zenne geleneğinin profesyonel tiyatro sahnesinden silinmesine neden olmuştur. Ancak, İsmail Dümbüllü'nün ifade ettiği üzere "Zenne, Ortaoyunu'nun tuzu biberi, en renkli oyuncusudur" (Kılıç, 2007). Bu nedenle bu formun incelenmesi, Türk tiyatro tarihinin oyunculuk metodolojisini anlamak için elzemdir. Nitekim bugün modern medyanın online platformlarında, komedi programlarında ve sosyal medyada eğlence endüstrisinin bir parçası haline gelmiş olan 'erkekleşen kadın (drag queen)' veya karikatürize edilmiş kadın tiplerlerinin kökeninde, yüzyıllar öncesine ait Zenne geleneğinin izlerini sürmek mümkündür.

Kaynakça

- And, M. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- And, M. (1970). *Tiyatroda ‘Açık Biçim’ ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi*, Cilt: 1 Sayı: 1, 19 - 31,
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu-Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul 1985
- Brecht, B. (1997). *Epik Tiyatro*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Demirdaş, F. (2012). Geleneksel Türk tiyatrosu ve oyunculuk eğitimi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Art-E Kasım’12 Özel Sayı, ISSN 1308-26
- Fuat, M. (2003). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: MSM Yayınları.
- Kılıç, Ç. (2007). *Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Kudret, C. (2007). *Ortaoyunu I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Küçük Arat, G. G. (2008). “Osmanlı Şehir Kadınının Ortaoyunundaki “Zenne” Tipine Yansımaları”, *Toplum ve Demokrasi*, 2 (4), Eylül-Aralık, 2008, s. 107-128.
- Meyerhold, V. (2014). *Tiyatro Üzerine*. İstanbul: Mesele Kitapçısı.
- Nutku, Ö. (1990). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özsever, K., ve Çelenk, S. (2025). Oyunculukta Ses ve Performans Sürecinde Yaşanan Fonksiyonel Ses Problemleri. *Konservatoryum*, 12(1), 317-326. <https://doi.org/10.26650/CONS2025-1613865>
- Pekman, Y. (2002). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. Mitos Boyut Yayınları. İstanbul.
- Sevengil, R. A. (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Stanislavski, K. (1996). *Bir Karakter Yaratmak*, Çev. Suat Taşer, İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Şener, S. (2016). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi
- Tekerek, N. (2001). *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tönel, A. (2007). İstanbul Büyükşehir Belediyesi (İBB) *Kültürel ve Sosyal İşler Dairesi Başkanlığı ve Kültür A.Ş. "Dümbüllü İsmail Efendi 110 Yaşında" Kongresi*, İstanbul, 5 - 07 Kasım 2007, cilt.1, ss.144-151
- Uzun, H. (1992). "Köçekçeler,• (Yüksek Lisans Tezi), *Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Korosu, Halk Oyunları Bölümü*, İzmir: 1992.
- Yüksel, A. (1995). Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1995, Cilt: 12 Sayı: 12, 123 - 130, 01.02.1995.

5. Bölüm

Burdur Höyüklerinde Ana Tanrıça Tasvir Sanatı

Murat TURGUT*

Giriş

Ana tanrıça kültü insanlık tarihinin en önemli inançlarından birisidir. Bu konu hakkında araştırmacılar iki ana düşünce belirtmişlerdir. Bu düşüncelerden biri ana tanrıçanın bereket, üreme ve verimlilik özelliklerine yoğunlaşmaktadır. Diğer düşünce ise ana tanrıça inancının tek bir ana tanrıçadan ortaya çıktığı, sonra yayıldığı düşüncesi olmuştur (Stuckey, 2005, 34).

Tarihi ver arkeolojik veriler incelendiğinde Ana tanrıça inancının nerede ve ne zaman görülmeye başlandığı bilinmemektedir. Konu hakkında bilgi veren bazı çalışmalarda, bu inancın yayılım alanlarının Batı Asya ve Avrasya bozkırları olabileceği ifade edilmiştir. Bu düşünceye Rusya'nın güneyindeki ovalık bölgelerde ve Don Vadisinde taş ve kemikten imal edilmiş, cinsel bölgeleri abartılı bir şekilde gösterilen kadın figürinlerinden ulaşılmıştır. Bulunan bu eserler Üst Paleolitik dönemden itibaren tarihlendirilmiştir. Gravettian kültürünün göçleriyle de Doğu ve Orta Avrupa'ya geçmiştir (James, 1959, 13). Geç Paleolitik çağdan başlayarak kadın figürinleri ve mağara duvar resmi şeklinde kadın figürinleri ortaya çıkmaya başlamıştır (Stuckey, 2005, 41). Avrupa'daki bu kadın figürinlerine “*Venus*” adı verilmiştir. Bu figürinlerin önemli bir kısmı büyük vücut hatlarına sahip bir şekilde oluşturulmasına rağmen hepsi şişman olarak tanımlanamaz. Belirtilen bu figürinlerin tarihlendirmelerinin tarımın başlamasından önce olduğunun belirtilmesi de gerekmektedir.

Willendorf Venus'ü bu dönemin en önemli eserlerinden birisidir. MÖ 30000 yıllarına tarihlendirilmektedir (Fawcett, 1926, 228). Heykelcik kilolu ve gerçekçi cinsel bölgeye sahip bir şekilde yapılmıştır. Kadın figürünün kolları göğüslerinin üzerinde tasvir edilmiştir. Başında ise bir süsleme görülmektedir. Heykelciğin ayakları ve yüz hatları ise gösterilmemiştir.

Paleolitiğin ardından Mezolitik, Neolitik ve Kalkolitik çağlarda da Ana tanrıça figürinleri yapılmıştır. Bu inanç Neolitik dönemde önemli değişimler yaşamıştır. Neolitik dönemde bu heykelcikler stilize hale gelmeye başlamıştır.

* Doç. Dr. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü. mturgut@selcuk.edu.tr
muratturgut09@gmail.com Orcid: 0000-0003-1056-5737

Bu gelişimle birlikte idealize edilmiş stilize edilmiş figürinlerle normal kadın figürinlerinin aynı düşüncenin ürünü oldukları belirtilmiştir (Lévy-Bruhl, 2006, 186).

Paleolitik dönemden sonra kadınların sembol olarak görülmesi yaklaşık olarak bin yıl sürmüştür. Tarımın keşfinden önceki dönemlerde kadınlar, soyun devamı yani hayatta kalmanın sembolü olmuşlardır. Bu düşünce doğal yaşamın zor şartlarda olması ve insan ömrünün oldukça kısa olmasından kaynaklanmıştır. Soyun devamı ise kadınların doğurganlığıyla ilişkilendirilmiştir. Bu düşüncelerden dolayı kadınlar, hamileliklerinde olduğu gibi şişkin göbekte ve hem bebeğini beslediği hem de doğum yaptığı vücut uzuvları vurgulanarak tasvir edilmişlerdir.

Neolitik dönemde Ana tanrıça inancına tarımsal düşünceler yani toprağın verimliliğiyle ilişkilendirme de eklenmiştir. Tarımsal üretimin başlamasıyla kadınlar da tarımda erkeklerle birlikte güçlerinin yapabildikleri ölçüde çalışmaya başlamışlardır.

Tarımda doğurgan kadınlar çiftçilik yaparak çalıştırılmışlardır (Lévy-Bruhl, 2006, 199). Böyle bir uygulama doğurgan kadınların toprağa da bereket verebileceği şeklinde yorumlanabilir. Bu düşünceyle kadınların doğurganlığı, verim üretim şeklinde toprağa aktarılabilir. Bu düşüncenin en güzel örneğini birçok toplumda görebildiğimiz “*Toprak Ana*” ifadesinde görebilmekteyiz (Gerhard, 1851, 12, 13).

Anadolu’da Ana Tanrıça İnancı

Ana Tanrıça kültürünün görüldüğü önemli yerlerden birisi Anadolu’dur. Anadolu’da Ana Tanrıça kültürüyle ilgili idoller, heykelcikler, figürinler, freskler arkeolojik kaynaklarımızı, mitoloji ve dini metinler gibi belgeler de yazılı kaynaklarımızı oluşturmaktadır.

Anadolu’daki en eski Ana Tanrıça heykelciği Kahramanmaraş Direkli Mağarası’nda ele geçirilmiştir. 3 cm civarı boyu olan heykel MÖ 16000 – 12000 yılları arasına tarihlendirilmektedir. Heykelcik, hamileliğin ilk dönemini gösterir durumdadır. Göğüsleri küçük, kalçaları ise geniş şekilde yapışmıştır (Erek, 2014, 157). Bu eser, Anadolu’da Paleolitik dönemden itibaren Ana Tanrıça inancının olduğunu gösterebilmesi açısından önemlidir.

Aydın ilinde yer alan Beşparmak (Latmos) Dağlarında bulunan kaya resimlerinde 600 civarı insan figürü çizimi yapılmıştır. Erkekler çizgi şeklinde gösterilmişken kadınlar ise geniş kalçalı bir şekilde profilden tasvir edilmişlerdir (Sagona – Zimansky, 2018, 30). Bu tasvirlerin günlük yaşam alanında yer almasından dolayı çizim amaçlarının dinsel amaçlar olduğu söylenebilir.

Kızların Mağarası Van'da yer almaktadır. Buradaki duvar resimlerinde kadın tasvirleri görülmüştür. Bu tasvirlerin tarihlendirmesi MÖ 10000 – 7000 yılları arasına yapılmıştır. Kadın figürleri kollarını yukarı kaldırmış dans eder pozisyonunda çizilmişlerdir (Belli, 1975, 28, 29).

Göbeklitepe Dünya tarihinin en eski dini merkezlerinden birisi olmuştur. Buradaki bazı sütunların tanrı – tanrıçayı temsil ettikleri düşüncesi olmasına rağmen sütunlar üzerinde cinsiyet belirtisi görülmemiştir (Hauptmann – Schmidt, 2007, 436 – 438).

Neolitik dönemle birlikte insan yaşamında büyük değişiklikler yaşanmıştır. Bu dönemde avcı – toplayıcılıktan tarımla birlikte yerleşik yaşam tarzına dönüşüm başlamıştır. Zamanla da köy ve o dönem için kent olarak nitelendirebileceğimiz yerleşimler oluşturulmaya başlanmıştır.

Diyarbakır'da bulunan Çayönü höyükte Neolitik döneme ait olan kadın figürinler ele geçirilmiştir. Basit formu olan bu figürler konik bir yapıya sahip olmuşlardır. Figürinlerin önemli bir kısmı zarar görmüştür. Burada ele geçirilen heykelciklerin bazıları doğum pozisyonunda olmuşlar, bazılarının da kalçaları göğüsleri belirtilmiştir. Figürün kolları ise geniş çıkıntılar şeklinde yapılmıştır.

Konya ili sınırları içerisinde bulunan Çatalhöyük Neolitik dönemin en önemli yerleşimlerinden birisi olmuştur. Burası bir dönem kazı başkanlığı yapan Hodder tarafından Neolitik çağın gelişmişliğini gösteren bir yerleşim yeri şeklinde nitelendirilmiştir (Hodder, 2007, 313). Barındırdığı nüfusuyla da Çatalhöyük dönem için bir köy yerine gelişmiş bir kent olarak değerlendirilmelidir.

Çatalhöyük Ana Tanrıça kültürünün en önemli merkezlerinden birisi olmuştur. Burası Keane tarafından Ana Tanrıça inancının yuvası olarak tanımlanmıştır (Keane, 2018, 255).

MÖ 6000 – 5880 yılları arasına tarihlendirilen VI. seviye Çatalhöyük ve Ana Tanrıça inancı için bir dönüm noktası olmuştur. Bu döneme kadar genellikle erkek formunda tasvirler daha çok görülmüştür. Bu katmandan itibaren kadın formundaki eserlerin sayısında büyük bir artış gözlemlenmiştir (Wason, 2018, 389; Pels, 2018, 323). Bazı figürlerin göğüssüz yapıldığı görülse de yoğun bir şekilde kadın figürleri görülmüştür.

Çatalhöyük'te ele geçirilen kadın figürinleri çeşitli formlarda olmuşlardır. Bunların arasında en önemlilerinden birisini leoparın arasında olan figürin olduğunu söyleyebiliriz. Tapınak A II.1'de bulunan figürinde iki leopar arasında bulunan kadın doğum yapar pozisyonunda tasvir edilmiştir. Burada karnı, göğüsleri ve kalçaları vücuduna göre çok büyük gösterilmiştir. Mavi kireçtaşından yapılmış bir başka figürde tanrıça, leoparın arkasında yapılmıştır. Omuzlarında bir leopar yavrusu olan bir Ana Tanrıça figürünü de tahtta oturur

pozisyonda olmuştur. VII.23 olarak numaralandırılan yapının doğu yönündeki duvarına hamile bir figür çizilmiştir. Burada figürün hamile olduğu karnına işlene spiral ile gösterilmeye çalışılmıştır.

Çatalhöyük'te bulunan birçok eserde tanrıça şişman formda çeşitli pozisyonlarda gösterilmiştir. Kireçtaşından yapılmış olan bir figürün şişman boyutta olmuştur. Figürünün elleri göğüslerini tutar pozisyonda yapılarak başının üst tarafına iki delik açılmıştır. Bu delikler büyük bir ihtimalle ip geçirilerek boyna ya da bir yere asmak için yapılan delikler olmuştur.

Çatalhöyük'te gerçekleştirilen çalışmalarda çok sayıda Ana Tanrıça formunda eser ele geçirilmiştir. Burası bazı araştırmacılar tarafından Ana Tanrıça kültünün yuvası olarak değerlendirilmesine rağmen bu düşüncüyü savunmayan görüşlerin de olduğunu belirtmek gerekmektedir. Meskell ve Nakamura, Çatalhöyük'te insan ve hayvan odaklı bir inancın olduğunu ifade ederek, ele geçirilen figürinlerin çöplük gibi yerlerde bulunmasını dayanak göstererek bu figürinlerin soya ait temsil eşyaları olabileceklerini ifade etmişlerdir (Meskell vd., 2008, 140, 143-145). Voigt ise özellikle vurgulana bazı hamile kadınlar haricindeki diğer figürinler için, Çatalhöyük'te yaşamış olan kadınların boş vaktinin çok olduğunu vurgulayarak burada kadınların gerçekten şişman olabilecekleri düşüncesini belirtmiştir (Voigt, 2000, 288).

Ana Tanrıça heykelciklerinin bulundukları yerleri göz önüne aldığımızda genellikle çöplük ve süprüntü alanları olduğu görülmektedir. Bu yerlerden bulunması, gereken dinsel önemin verilmediği konusunda ip ucu olabilir. Ayrıca bazı eserlerin de kadın figürini olmayıp Ayı figürini olabileceği de belirtilmiştir. Araştırmacıların verdikleri bilgileri göz önüne aldığımız zaman Çatalhöyük'te oturmuş olan bir Ana Tanrıça kültünün olmayabileceğini, burada yeni oluşmaya başlayan bu inancın yayılarak çevre kültürleri etkilediğini söyleyebiliriz.

Burdur'da Ana Tanrıça Figürinleri

En erken örneklerini Anadolu'nun güneydoğusunda gördüğümüz Ana Tanrıça figürinleri daha sonra Çatalhöyük'te önemli gelişim göstermiştir. Burada bir inanç ve kült haline gelmeye başlamıştır. Bu inanç ve tasvir sanatı daha sonra bu bölgelerden yayılarak başta Burdur kentindeki höyükler olmak üzere Anadolu'nun birçok bölgesine ulaşmıştır.

Hacılar Höyükte Ana Tanrıça Figürinleri

Burdur'un 27 km batısında yer alan Hacılar Höyükte (Hrt. 1) yapılan çalışmalarda Akeramik Neolitik dönemden itibaren yerleşim gördüğü tespit

edilmiştir. Burası bu dönemin sonunda terk edilmiş ve yaklaşık bin yıl sonra Geç Neolitik dönemde tekrar iskan edilmeye başlanmıştır.

Hacılar höyükte gerçekleştirilen çalışmalarda Ana Tanrıça figürinleri kazılarda gün yüzüne çıkartılmıştır (Foto 1). Hacılar'daki en erken Ana Tanrıça figürini Geç Neolitik döneme tarihlendirilen IX. yapı katında bulunmuştur. Bulunan bu figür pişmiş topraktan yapılmıştır. Kolları yanında sarkık ayakta duran pozisyonda yapılmış olan bu figürinin belden yukarısı bulunamamıştır. Göbeği ise abartılı bir şekilde yapılmayarak küçük bir kabarıklıkla verilmek istenmiştir. Göbek deliğine ise derin bir çukur yapılmıştır. Figürinin kalçaları dar yapılmış vulva bölgesi ise geniş olarak kazınan “V” ile gösterilmiştir.

Hacılar höyükte bulunan tasvirleri bazı özelliklerini ortak özellik olarak yorumlayabiliriz. Bu eserlerin astarları genellikle griden açık kahverengiye doğru dönüşen parlak astara sahiptir. Böylece figürinlerin görünüşleri vurgulanabilmiştir. Gözleri genellikle kazıma çizgiyle belirtilmiştir. Burunlar plastik bir şekilde gösterilirken ağız kısmında bu uygulanmamıştır. Bazı figürinlerin giysileri boyanarak tasvir edilmeye çalışıldığı ancak bu boyaların günümüze kadar ulaşmadığı belirtilmiştir (Hansen, 2007, 511).

Hacılar höyükte çıkarılan figürinlerin pozisyonları hakkında da bazı genellemeler yapılabilmektedir. Bulunan kadın figürinlerinin önemli bir kısmı çıplak bir şekilde ayakta durur pozisyonudadır. Figürinlerin bazılarının elleri göğüslerinin üzerinde ya da göğüslerini tutar şekilde olmuştur. Az sayıda heykelciğin ise elleri kalçalarını tutar şekilde yapılmıştır. Bu şekilde tasvir edilerek yoğunlaştırılması istenen bölgeye vurgu yapıldığı şeklinde ifade edilmiştir (Hansen, 2007, 511).

Figürinlerin değişik şekillerde yani farklı pozisyonlarda gösterilmeleri onlara canlı bir görünüm kazandırmıştır. Tanrıça figürinlerinin pozisyonlarının farklı olması Ana Tanrıçanın farklı yaşam döngülerini tasvir ettiği şeklinde yorumlanmıştır (Duru, 2016, 144). Bu farklılıklarla Ana Tanrıçanın, gençlik, hamilelik, doğumdan sonraki dönemleri gibi yaşamının çeşitli aşamaları tasvir edilmiştir.

Hacılar Höyük'te Ana Tanrıça tasvir sanatında önemli bir yenilik görülmektedir. Figürinlerin bazılarının göbekleri veya gözlerine obsidyen kakma yapıldığı görülmektedir. Uygulanan bu yöntem, bu dönem için nadir görülen bir yenilik olarak nitelendirilmiştir (Duru, 2016, 144 – 146). Obsidyen malzemesinin Neolitik dönemde kutsal ve maddi açıdan da değerli bir obje olduğu bilinmektedir. Ana Tanrıça figürinlerine bu malzemenin uygulanması, figürinin kutsallığını vurgulamış ve arttırmış olabilir.

Neolitik Dönemde Anadolu'da ve özellikle de Hacılar Höyükte Ana Tanrıça figürinlerinde giderek artan bir soyutlaşma görülmektedir. Neolitik çağın

ilerleyen dönemlerinde gerçekçi figürinlerin yerini daha az gerçekçi, stilize edilmeye başlanan figürinler görülmektedir. Bu doğrultuda kadınların uzuvlarının iriliği ve detayları azaltılarak daha sembolik ve soyut bir biçimde gösterilmeye başlanmıştır (Duru, 2008, 93).

Höyüğün VI. katında ele geçirilen doğal Ana Tanrıça figürinleri bazı önemli özelliklere sahip olmuşlardır. Bu figürinlerin baş, kol, bacak özellikleri ayrı ayrı hazırlanmış ve daha sonra birleştirilmiştir. Bu sayede figürinlerin detaylı ve karmaşık olması sağlanmıştır.

VI. yapı katında ele geçirilen figürinlerin daha önceki dönemlere göre daha iyi işçiliğe sahip olduğu görülmektedir. Bu katmandaki evlerin tabanlarında yaklaşık on beş kadın figürini bulunmuştur. Bu figürlerin boyutları 7 – 24 cm arasında değişkenlik göstermektedir. Burada çıkan yangında bu figürinler pişerek daha sağlam bir hale gelmişlerdir (Duru, 2016, 144).

Hacılar höyüğün VI. yapı katında bulunan Ana Tanrıça figürinleri, daha sonraki yapı katlarında benzerleri görülmeyerek sadece bu dönemle sınırlı kalmıştır. Figürinlerin diğer katmanlarda benzerlerinin olmayışını, bu figürinlerin bu dönemde yaşayan insanlar tarafından dini ritüellerde ve dinsel amaçlarla hazırladıklarını söyleyebiliriz.

Höyükte ele geçirilen Ana Tanrıça figürinlerinin bulunduğu yerler genellikle özel yapılar olmuştur. Bu durum, bu objelerin dini ritüellerde kullanıldıkları düşüncesini desteklemektedir.

Bazı araştırmacılar genel olarak bulunan Ana Tanrıça figürinleriyle ilgili onların yerel kadınları yansıttığı veya onların oyuncak olduğuyla ilgili düşünceleri olmuştur. Hacılar höyükte bulunan figürinlerin yerel kadınları yansıtmadığı ve onların oyuncak olamayacağı düşüncesi belirtilmiştir (Muscarella, 1971, 75). Ana Tanrıça figürinlerinin bu höyükte özellikle dini olarak nitelendirilebilecek yapılarda bulunması, onların oyuncak veya yerel kadınları yansıtan tasvirler olmadığı düşüncesinin oluşmasında etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Hacılar höyükte bulunan Ana Tanrıça figürinleri Çatalhöyük'te bulunan örneklerinden daha sonraki bir süreçte imal edilmişlerdir. Nitelik olarak bakıldığı zaman ise Çatalhöyük'tekilere göre daha ince ve çeşitli formlarda olduğu söylenebilir.

Höyücek

Höyücek, Burdur ilinin güneyinde yer almaktadır (Hrt 1). Burada gerçekleştirilen arkeolojik çalışmalarda Erkem Neolitik'ten Geç Neolitiğe kadar yerleşim gördüğü belirlenmiştir (Duru – Umurtak, 2005, 145). Höyüğün MÖ 6500 – 6000 yılları arasına tarihlendirilen dönemi “Tapınak Dönemi” şeklinde

isimlendirilmektedir. Bu dönemde, höyükte dinsel yapıların inşa edildiği görülmektedir. Tapınak Dönemi’nden sonra höyükte “Kutsal Alanlar Dönemi” adı verilen bir dönem yaşanmıştır. Höyüğün bu döneminde de dini yapıların üretimine ve Ana Tanrıça inancıyla ilişkili eserler üretilmeye devam edilmiştir.

Höyücek, boyutları olarak küçük bir höyük görünümündedir. Ana Tanrıça kültüyle ilgili önemli eserler bu höyükte gerçekleştirilen kazılarda gün yüzüne çıkartılmıştır (Foto. 3). Burada bulunan Ana Tanrıça figürin ve idollerin form zenginliği bakımından Hacılar’ın VI. seviyesi hariç tutulursa Anadolu’da eşsiz özelliklere sahip olduğu belirtilmiştir (Duru, 1994, 733, 743). Höyükte görülen bu nitelikteki figürinlerden dolayı burasının Ana Tanrıça kültü ve ona bağlı sanatın geliştiği en önemli merkezlerden birisi olduğunu söyleyebiliriz.

Höyükte gerçekleştirilen arkeolojik çalışmalarda çok sayıda Ana Tanrıça figürini ele geçirilmiştir. Bu objelerin büyük çoğunluğu Kutsal Alanlar Dönemi’ne aittir. Burada Ana Tanrıça çeşitli pozisyonlarda şekillendirilmiştir. Doğum yapan, uzanan, ayakta duran, tahtta oturan ve çocuğunu taşıyan pozisyonlar en yaygın olarak görülenler olmuştur. Figürinlerin bazıları doğal vücut ölçülerinde vücutları biraz iri ama göğüsleri fazla abartılmadan imal edilmişlerdir. Kolları göğüslerinin üzerinde yapılmışlardır. Vücutlarının üst kısımları doğala yakinken alt kısımları biraz daha kalıplı Ana Tanrıça düşüncesine göre yapılmışlardır. Kalçalar ve bacakların vücudun üst kısımlarına oranla biraz daha iri yapıldıkları görülmüştür. Figürinlerin bazılarında cinsel organları üçgen şeklinde çizme yöntemiyle yapılmışlardır. Bulunan bazı figürinler de ince detaylarla işlenmiş ve vücutları daha orantılı olarak şekillendirildiği belirtilmiştir (Duru, 2005, 92).

Höyücek’te gerçekleştirilen çalışmalarda Duru tarafından “sokma başlı idol” şeklinde tanımlanan stilize figürinler gün yüzüne çıkartılmıştır (Foto. 2). Çuval şeklinde bir gövdeye sahip olan figürinlerin boyun kısımlarında özel olarak bir delik açılmıştır. Figürinlerin baş kısımlarında açılan bu deliklerden kemikten veya tahtadan yapılmış başlar takılmıştır. Bu figürinlerin yüz, kısımlarında burun, göz gibi belirleyici detaylar işlenmiştir (Duru, 2016, 148; Umurtak, 2007, 477). Burada ortaya çıkan bu form çevre kültürler tarafından benimsenmiş ve Göller yöresindeki Bademağacı ve Kuruçay höyük gibi yerleşimlerde de benzerleri ele geçirilmiştir. Sokma başlı idol formunun bu yayılımından dolayı bu formun bölgesel bir özellik olarak ortaya çıkmaya başladığı ifade edilmiştir (Aydın, 2015, 51).

Höyücek’te Ana Tanrıça figürin tasvir sanatında yeni figürin tipleri görülmektedir. Höyüğün son katmanlarında görülen insan betimlemelerindeki artan çeşitlilik, noktaların kullanılmaya başlanması, kemik ya da başka malzemelerden imal edilmiş olan başların vücuda sonradan takılması ve bir elin

yukarı kaldırılması gibi özellikler Anadolu topraklarında daha önce görülmemiş özellikler olmuştur (Duru, 1994, 733, 743). Höyücek'te görülen bu yeni formlardaki buluntulardan dolayı burası için Ana Tanrıça kültünde yeni sanatsal formların görüldüğü bir yer olduğunu söyleyebiliriz.

Höyücek'te bulunan Ana Tanrıça figürinleri dini yapılarda ele geçirilmiştir. Höyüğün Kutsal Alanlar Dönemi olarak isimlendirilen döneminde bazı yapıların bazı yerleri bilinçli olarak sıvanarak Ana Tanrıça figürinleriyle birlikte bazı kaplar konulmuştur (Duru, 1994, 743). Ana Tanrıça figürinlerinin özel bir alana koyulması onların dinsel amaçlarla yapıldıklarını açık bir şekilde göstermektedir.

Kuruçay

Ana Tanrıça inancıyla ilgili Burdur'da önemli buluntular veren Kuruçay Höyük, Burdur Gölü'nün batısında bulunmaktadır (Hrt 1). Höyükte Erken Neolitik dönemden itibaren yerleşim izleri tespit edilmiştir. Höyüğün asıl yerleşimi ise Geç Neolitik Çağdan başlamış İlk Tunç Çağının sonlarına kadar da devam etmiştir.

Kuruçay Höyük'te Burdur'da ye alan Hacılar, Höyücek gibi yerleşimlerdeki gibi Ana Tanrıça figürinleri kazılarda ele geçirilmiştir (Foto. 4). Bu höyükte bulunan en eski Ana Tanrıça figürini 11. Yapı katında bulunmuştur. Bu katman Geç Neolitik döneme tarihlendirilmektedir. Bulunan bu figürinin başının bir kısmı zarar görmüştür. Figürin kollarını yanlardan sarkıtan normal duruş pozisyonunda tasvir edilmiştir. Ana Tanrıça figürinin karın kıvrımları ve göğüsleri abartılı olmayan bir şekilde yapılmıştır. Figürinin bacakları iri kalçaları ise geniş olarak imal edilmiştir.

Geç Neolitik dönem – Erken Kalkolitik dönem yapı katlarından çıkarılan figürinlerin büyük çoğunluğu kırık bir şekilde çıkartılmıştır. Kırılan figürinlerin bazıları eksiksiz bir şekilde tamlanabilmiştir. Bundan dolayı bunların bilerek kırılmış olabileceğine dair düşünce belirtilmiştir (Duru, 2016, 149). Höyükte çok sayıda kırık figürin parçasının bulunması da burada çok sayıda figürin bulunduğunu açık bir şekilde göstermektedir.

Kuruçay höyükte ele geçirilen iri vücut tipli kadın figürinleri önce kilden silindir şeklindeki bir çekirdek olarak yapılmıştır. Sonrasında diğer uzuvlar eklenerek vücut şekillendirilmiş ve ayrıntılar işlenmiştir. Figürinlerin baş kısımları ayrı olarak hazırlanmış ve daha sonra omuzların arasına monte edilmiştir.

Figürinlerin ortak özelliği olarak ayakta durur şekilde tasvir edildiklerini söyleyebiliriz. Figürinlerin kolları aşağıya doğru normal halinde sarkıtılmışlar veya göğüs hizasında birleştirilmişlerdir. Karın kısımlarında çok fazla işleme vb

yapmadıkları için hamilelik durumları vb konularda net bir bilgi verilememektedir.

Kuruçay'ın Neolitik dönem yapı katlarında ele geçirilen figürinlerin bacaklarının boyalı oldukları görülmüştür. Bu boyaların, figürinlerin elbiselerini vurgulamak için yapılmış olabilir. Bundan dolayı bazı figürinlerin kıyafetlerini tasvir etmeleri için yapılmış olabilir.

Kuruçay höyükte Neolitik çağa tarihlendirilen bir adet taştan yapılmış Ana Tanrıça figürini ele geçirilmiştir. Bu figürinin yapıldığı taşın doğal hali büyük bir ihtimalle Ana Tanrıça figürine benzer bir durumdaydı. Bulunan bu figürinin belden yukarı kısmı kırık olarak ele geçirilmiştir. Belden aşağı kısımları yani cinsel uzuvlar çizgi yöntemiyle vurgulanmıştır (Duru, 1988, 658). Figürin üzerinde bazı çizikler derin olarak yapılmaya çalışılmıştır. Bu uygulama kilolu ya da iri gösterme çabasından dolayı yapılmış olabilir. Belden yukarı kısmının kırık olmasından dolayı bu figürinin yapılışından itibaren alt kısmın tasvir edilmesi amacıyla yapılmış olunabileceği ifade edilmiştir (Duru, 1994, 69).

Sonuç

İnsanoğlunun dinsel düşünce ve inanışlarıyla ilgili en belirgin arkeolojik belgelerin MÖ 10000 yıllarından itibaren görülmeye başlandığı söylenebilir. Anadolu'da bu dönemlerden itibaren olan yerleşimlerde Ata kültü daha çok ön planda olan kült olarak göze çarpmaktadır. Akeramik Neolitik dönemle başlayan süreçle boğa, tanrıça ve bazı tanrısal inançlardan oluşan bazı tanrısal varlıklara inanmanın başladığı görülmektedir. Bu dönemin devamında Neolitik çağdaki dinsel inançların temelinde yağmur yağdırma ve yaratma gücüne sahip eril gök tanrı ve üretimi bolluğu getirdiği düşünülen toprağı simgeleyen dişil bir Ana tanrıça bulunmaktadır.

Anadolu için Neolitik dönemdeki en eski kadın figürü Anadolu'nun güneydoğusunda ele geçirilmiştir. Çatalhöyük figürinleri Çayönü yerleşiminde bulunanlardan daha geç tarihli olmuşlardır. Çatalhöyük'ün VI. yapı katından itibaren Ana Tanrıça figürinleri artış göstermektedir. Ana Tanrıça kültürünün olmayabileceği konusunda bazı düşünceler belirtilmiş olsa da Çatalhöyük'ün Ana Tanrıça kültürünün en önemli merkezlerinden birisi olduğu kabul edilmektedir.

Çatalhöyük'ten Burdur'a Ana Tanrıça inancının nasıl ulaştığı kesin bir şekilde bilinmemektedir. İki kent arasında 250 km'den fazla bir mesafe bulunmaktadır. Konya ile Burdur arasında yer alan Seydişehir ve Beyşehir ilçelerinde önemli Neolitik dönem merkezleri yer almaktadır. Beyşehir'de bulunan Er Baba ve Çukurkent höyüklerinden elde edilen malzemeler, Burdur'daki Hacılar höyük başta olmak üzere bölgeyle benzerlik

göstermektedir. Bundan dolayı bu höyükler aracılığıyla kültürel iletişim yaşandığı söylenebilir.

Anadolu'da Çatalhöyük'te başlayan Ana Tanrıça kültü burada önemli gelişmeler yaşandıktan sonra çevre bölgelere doğru yayılım göstermeye başlamıştır. Yayılım gösterdiği yerlerden birisi Burdur'da bulunan yerleşimler olmuştur. Buradaki höyükler olan Kuruçay, Höyücek ve Hacılar höyüklerinde gerçekleştirilen çalışmalarda Ana Tanrıça kültürünün bu höyüklerde kabul edildiği açık bir şekilde görülmüştür. Bu höyüklerde Ana Tanrıça kültü hızlı bir gelişim göstererek Geç Neolitik ve Kalkolitik çağlar için neredeyse son halini aldığı söylenebilir.

Burdur'da bulunan höyüklerde yapılan çalışmalarda ele geçirilen Ana Tanrıça figürinlerinden dolayı burada çok sayıda Ana Tanrıça figürini üretildiği görülmüştür. Burada üretilen figürinler sayı ve çeşit bakımından Çatalhöyük'ten elde edilenlere göre daha fazla olduğu düşünülmektedir. Hacılar höyüğün özellikle VI. yapı katından elde edilen Ana Tanrıça figürinlerinin zenginliği Anadolu'da bulunan diğer yerleşimlerde neredeyse yok gibidir. Höyücek'te gerçekleştirilen çalışmalarda birçok yeni figürin tipolojisi tespit edilmiştir. Kuruçay höyükte ise çok sayıda kırılmış durumda figürin çıkartılmıştır. Kazılardan elde edilen bu bilgiler, Ana Tanrıça inancının Burdur'da bulunan yerleşimlerde yoğun bir şekilde kabul gördüğünü açık bir şekilde göstermiştir.

Burdur'da bulunan höyüklerde Ana Tanrıça figürin tipolojisinde önemli gelişimler yaşanmıştır. Hacılar höyükte Ana Tanrıça formu giderek doğallıktan uzaksamıştır. Kuruçay höyükte ise soyut bir forma doğru dönüşüm yaşanmıştır. Soyut formlarda üretilen bu figürinlerin ritüellerde adak objesi olarak kullanıldığı düşünülebilir.

Burdur'da bulunan yerleşimlerde Konya Çatalhöyük'te bulunan Ana Tanrıça figürinlerine göre nitelik ve sayı bakımından daha fazla zenginlik görülmüştür. Burada yaşanan gelişmeler çevre kültürler özellikle de Göller Yöresindeki yerleşimleri etkilemiştir. Sanatsal açıdan da bu bölgede Ana Tanrıça figürini çeşitli yönlerden sürekli bir gelişim içerisinde yer aldığı söylenebilir.

Kaynakça

- AYDINGÜN, Ş. G. (2015). Mucizenin Kaynağı, Bereketli ve Her Şeye Hâkim, *Anadolu'da Kadın On Bin Yıldır Eş, Anne, Tüccar, Kraliçe*, (A. Muhibbe Darga) (s. 43-67), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BELLİ, O. (1975). Doğu Anadolu'da Yeni Arkeolojik Keşifler Van-Yedisalkım (Put) Köyü Boyalı Mağara Resimleri, *Tarih Dergisi*, 28-29, 1-40.
- DURU, R. (1988). Kuruçay Höyüğü Kazıları 1986-1987 Çalışma Raporu, *Belleten*, 52(203), 653-666.
- DURU, R. (1994). Höyücek Kazıları 1990, *Belleten*, 58(223), 725-744.
- DURU, R. – UMURTAK, G. (2005). *Kuruçay Höyüğü I 1978-1988: "Kazı Sonuçları ve Neolitik Kalkolitik Çağ Yerleşmeleri"* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- DURU, R. (2007). Höyücek, *12000 Yıl Önce Anadolu: İnsanlığın En Eski Anıtları / Vor 12000 Jahren in Anatolien Die ältesten Monumente der Menschheit*, (eds.) C. Lichter, Karlsruhe: Badisches Landmuseum.
- DURU, R. (2008). *MÖ 8000'den MÖ 2000'e Burdur-Antalya Bölgesi'nin Altıbin Yılı*, Antalya: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü.
- DURU, R. (2016). *Tarım' dan Yazı'ya Burdur Yöresi ve Yakın Çevresi'nin Altıbin Yılı (MÖ 8000- MÖ 2000)*, Antalya: Batı Akdeniz Kalkınma Ajansı (BAKA).
- FAWCETT, F. (1926). The Willendorf Venus, *MAN*, 26, pp. 228.
- GERHARD, E. (1851). *Über das Metroon Zu Athen und Über Die Göttermutter der Griechischen Mythologie*, Berlin: Gedruckt In Der Druckerei Der Königlichem Akademie Der Wissenschaften.
- HANSEN, S. (2007). Küçük Sanat Eserleri ve Büyük Heykeller- Önasya'dan, Anadolu'dan Tuna Havzasına Kadar İnsan Tasvirleri, *12.000 Yıl Önce Anadolu: İnsanlığın En Eski Anıtları/Vor 12.000 Jahren in Anatolien. Die ältesten Monumente der Menschheit*, (eds.) C. Lichter, Karlsruhe: Badisches Landesmuseum, 506-513.
- HAUPTMANN, H. - SCHMIDT, K. (2007). 12 000 Yıl Önce Anadolu Erken Neolitik Dönem Yontuları, *12.000 Yıl Önce Anadolu: İnsanlığın En Eski Anıtları/Vor 12.000 Jahren in Anatolien. Die ältesten Monumente der Menschheit*, (eds.) C. Lichter, Karlsruhe: Badisches Landesmuseum, 430-439.
- HODDER, I. (2007). Çatalhöyük, *Türkiye'de Neolitik Dönem: Anadolu'da Uygarlığın Doğuşu ve Avrupa'ya Yayılımı: Yeni Kazılar, Yeni Bulgular*, Eds. Mehmet Özdoğan, Nezih Başgelen, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 313-329.

- JAMES, E. O. (1959). *The Cult of Mother-Goddes An Archaeological and Documentary Study*, London: Thames and Hudson.
- KEANE, W. (2018). Belirginlik, Yokluk, Alışkanlık: Çatalhöyük'te Neolitik Din Yaklaşımları, *Uygarlığın Doğuşunda Din Çatalhöyük Örneği*, eds. John Fred – Ian Hodder, İstanbul: Alfa Yayınları, 253 – 295.
- LÉVY-BRUHL, L. (2006). *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- MESKELL, L. - NAKAMURA, C. - KING, R. - FARID, S. (2008). Figured Lifeworlds and Depositional Practices at Çatalhöyük, *Cambridge Archaeological Journal*, 18(2), 139 – 161.
- MUSCARELLA, O. W. (1971). Hacilar Ladies: Old and New, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin New Series*, 30(2), 74 – 79.
- PELS, P. (2018). Çatalhöyük'te Din Zamansallıkları, *Uygarlığın Doğuşunda Din Çatalhöyük Örneği*, eds. John Fred – Ian Hodder, İstanbul: Alfa Yayınları, 296 – 358.
- SAGONA, A. - ZIMANSKY, P. (2018). *Arkeolojik Veriler Işığında Türkiye'nin En Eski Kültürleri- MÖ 1.000.000 – 550*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- STUCKEY, J. H. (2005). Ancient Mother Goddesses and Fertility Cults, *Journal of the Association for Research on Mothering*, 7(1), 32 – 44.
- VOIGT, M. M. (2000). Çatal Höyük in Context: Ritual at Early Neolithic Sites in Central and Eastern Turkey, *Life in Neolithic Farming Communities: Social Organization, Identity and Differentiation*, eds. I. Kuijt. New York: Kluwer Academic / Plenum, 253 – 293.
- WASON, P. K. (2018). Çatalhöyük'ün Neolitik Kozmosu, *Uygarlığın Doğuşunda Din Çatalhöyük Örneği*, eds. John Fred – Ian Hodder, İstanbul: Alfa Yayınları, 359 – 400.

Ekler



Hrt. 1:



Foto 1: Hacılar Ana Tanrıça heykeli (MÖ 5250 – 5000).



Foto 2: Sokma Başlı İdoller. Höyücek Kutsal Alanlar Dönemi.



Foto 3: Höyücek Ana Tanrıça Figürinleri.



Foto 4: Kuruçay Höyük Ana Tanrıça figürini.

6. Bölüm

Köprülü Kütüphanesi'nde Bulunan Fazıl Ahmed Paşa Koleksiyonuna Ait 00769 Numaralı Kimyâ-yı Sa'âdet Adlı Eserin Tezyini Açısından İncelenmesi

Hüseyin ELİTOK¹, Neşe AĞKURT²

1. Giriş

Çoğu İslam âlimi yapmış oldukları çalışmalarla sadece İslam dünyasında değil, dünya tarihinde de derin izler bırakmışlardır. Farabi, İbn Sina, Gazâlî ve İbn Rüşd gibi âlimler, eserleri ile felsefeden bilime, hukuktan edebiyata, tasavvuftan sosyolojiye kadar birçok alanda yaptıkları kıymetli çalışmaları ile insanlık tarihine önemli katkılarda bulunmuşlardır. İçerik bakımından birçok alanda araştırma konusu olan bu nadide eserler aynı zamanda sanatsal anlamda da incelenmeye değerdir. Müslüman sanatkarlar, bu kıymetli el yazması eserleri yaşadıkları dönemin kültürü ve estetik anlayışı ile harmanlayarak dönemlerinin sanat zevkine göre en güzel şekilde tezyin etmişlerdir. Sanatsal değeri yüksek bu eserler günümüzde kütüphaneler ve müzelerde korunmaktadır. Bu bağlamda Köprülü Kütüphanesi bünyesinde bulundurduğu çok değerli yazmalarla önemli bir konuma sahiptir.

Ebû Hâmid Muhammed b. Muhammed b. Muhammed b. Ahmed el-Gazzâlî et-Tûsî, yaygın olarak bilinen adıyla İmam-ı Gazâlî, 1058 yılında İran'ın Tus şehrinde dünyaya gelmiştir (Çağrı, 1996. s. 489). 11. yüzyılda yaşamış en önemli İslam âlimi ve düşünürlerinden biri olarak kabul edilen Gazzâlî özellikle tasavvuf ve İslam düşüncesine yaptığı katkılarla bilinmektedir. Yapmış olduğu çalışmalar ile bilhassa tasavvuf alanında derin izler bırakırken çoğu sufiyi etkilemiş hem İslam hem de Batı felsefesinde önemli bir yer edinmiştir. Hatırı sayılır bir müellif olan Gazzâlî, birçok eser kaleme almıştır. Bunlardan bazıları; İhya-u Ulumiddin, el-Münkız mine'd-Dalâl, Kanûnü't-te'vîl, Fedâihu'l-Bâtıniyye ve Kimya-ı Saadet adlı eserleridir (Garip, 2023, s.1006).

¹ Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Tezhip Anasanat Dalı, ORCID:0000-0001-9485-1516

² Öğr. Gör. Dr., Gaziantep Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, ORCID:0000-0001-8040-4803

Ünlü İslam düşünürü Gazzâlî'nin yazdığı ve çalışmaya konu olan Kimyâ-yı Sa'âdet (Mutluluğun Kimyası) adlı el yazması, İslam ilimleri konusunda özellikle İslam ahlâkı ve adabı bakımından muhteviyatı ile insanlık tarihine önemli katkı sunmaktadır. Eserin aslı Farsça'dır (Karlığa, 1996, s. 523). Eserde saadetin sadece maddiyatla değil manevi ve ahlaki değerlerle de edinilebileceği vurgulanırken tasavvuf ve felsefi bakımından bağ kurarak okuyucusuna gerçek mutluluğun yollarını keşfetmesine rehberlik etmektedir. Bu önemli eser birçok kez tercüme edilmiş ve kitabın bir bölümünü kapsayan küçük risale şeklinde neşredilmiştir (Ülken, 1962, s. 60). İstinsah edilen bu kıymetli eserin bir nüshası Köprülü Kütüphanesi'nde korunmaktadır.

Köprülü Kütüphanesi, XVII. yüzyılın sonlarında (Erünsal, 2002, s. 257) müstakil bir binaya sahip olarak kurulan ilk vakıf kütüphanesidir. Köprülü Fâzıl Ahmed Paşa tarafından tamamlanan kütüphaneye (Anameriç, (2006, s. 197) babası Köprülü Mehmed Paşa (ö. 1661)'ya ait kitaplar ile kendi kitaplarından oluşan zengin koleksiyonu yerleştirmiştir. Fâzıl Ahmed Paşa'nın genç yaşta ölümüyle (3 Kasım 1676) kütüphanenin kuruluş işlemleri geri kalmış ve ancak 1678 yılında Fâzıl Mustafa Paşa'nın düzenlediği vakıf senediyle resmen kurulabilmiştir (Erünsal, 2002, s. 257).

Vakıf kütüphanelerinde görülen en büyük kitap artışı Köprülü Kütüphanesi'nin kurulmasıyla gerçekleşmiştir. Kütüphanenin kuruluşunda mevcut kitap sayısının 2000'in üzerinde olduğu belirtilmektedir. Köprülü ailesi, sonraki dönemlerde de kütüphaneye önemli miktarda kitap bağışlamayı sürdürmüştür. Köprülüzâde Hâfız Ahmed Paşa'nın yaklaşık 500 kitabı ile Mehmed Âsım Bey'in 350 kitabı ve yeni gelir kaynakları vakfa dâhil edilmiştir. XIX. yüzyıla ait masraf kayıtları, kütüphane için kitap alımının sınırlı olduğunu göstermektedir (Erünsal, 2002, s. 257).

Köprülü Kütüphanesi'nde son derece kıymetli ve nâdir eserler bulunmaktadır. Devlet adamlığı yanında ilmî konularda da söz sahibi olan Fâzıl Ahmed Paşa seçkin bir koleksiyon meydana getirmiştir. Kütüphanede, Türkçe, Arapça ve Farsça çok sayıda değerli basma ve yazma eser, su yolu haritaları (Anameriç, (2006, s. 197) ile birçok meşhur âlimin müellif hattı eserleri de mevcuttur. Köprülü Kütüphanesi'nin biri II. Abdülhamid devrinde, diğeri son dönemlerde Ramazan Şeşen ve arkadaşları tarafından hazırlanmış iki kataloğu bulunmaktadır (Erünsal, 2002, s. 258).

Çalışmaya konu olan eser, Köprülü Kütüphanesi Fazıl Ahmed Paşa Koleksiyonunda korunan onlarca nadide eserden biridir. İçerik bakımından çok kıymetli olan eser, sanatsal anlamda da kıymete değer bulunmuş ve inceleme konusu olmuştur. Eserin cildi, serlevha ve başlık tezhipleri motif, desen, renk ve üslup özellikleri bakımından ele alınarak incelenmiş, desen çizimleri yapılmış

ve dönemi içerisindeki yeri belirlenmeye çalışılmıştır. Klasik anlayışla tezhiplenen eserin müzehhep kısımları desen, renk, motif ve teknik açıdan bir bütünlük arz etmektedir. Özellikle bölüm başı tezhiplerindeki yakın benzerlik dikkat çekmektedir.

2. 00769 Numaralı Kimyâ-yı Sa'âdet adlı El Yazması Eserin Özellikleri

Köprülü Kütüphanesi Fazıl Ahmed Paşa Koleksiyonunda 00769 demirbaş numarası ile kayıtlı olan eser, 437 varaktan müteşekkildir. Eserin kâğıt ebadı 215x135 mm ve yazı ebadı 135x75 mm'dir. Temellük ve vakıf kayıtlarında; Köprülü Fâzıl Ahmed Paşaya ait hicri 1088 tarihli mühür yer almaktadır. El yazması eserin yazım şekli mensur olup ta'lik hattı ve is mürekkebi ile bazı sayfalarda ise lâl mürekkebi ve altın yaldız kullanılarak 21 satır olarak yazılmıştır. Bölüm başlarında is ve lâl mürekkebi kullanılmıştır. Eserin kâğıdı nohudi renkte ve aharlı'dır. Eserin müzehhep kısımları cild, serlevha ve bölüm başlarıdır. Ketebe sayfasında yer alan kayda göre Hicri 901 senesinin Şevval ayında tamamlandığı anlaşılmaktadır.

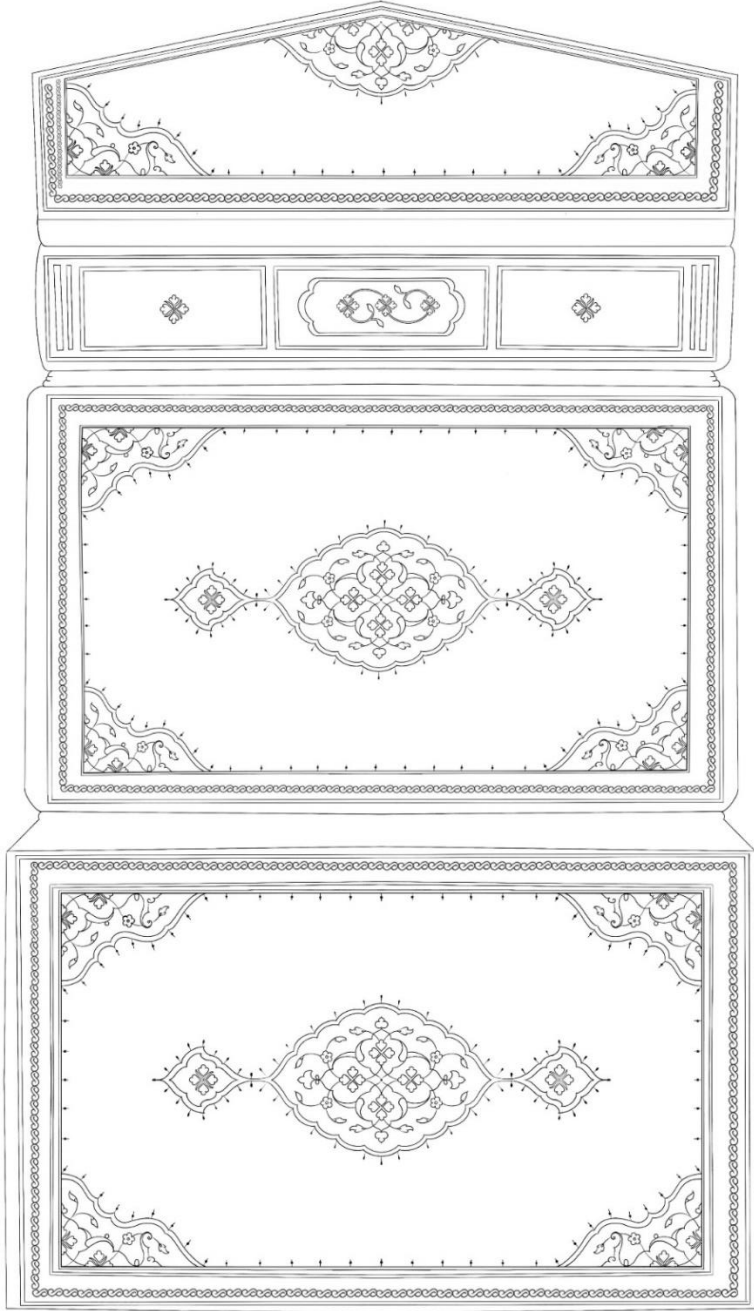
3. Yazma Eserin Cildi

Yazma eserin cildi açık kahverengi sahtiyan deri cilt ile kaplanmış alt kapak, üst kapak, sırt ve miklep kısmında bezeme yapılmıştır. Cildin süslemesinde alttan ayırma şemse tekniği kullanılmış, kapakların merkezinde beyzi (oval) şemse yapılmış ve şemsenin iki ucuna salbekler yerleştirilmiştir. Altın zeminli olan şemse, $\frac{1}{4}$ simetrik olarak tasarlanmış, rumi, penç ve yapraklarla desen oluşturulmuştur. Havalı altın dendanlarla sınırlandırılan şemse bezemesi basit tığlarla tamamlanmıştır. Salbekler tepelik formunda olup içine tek penç motifi yerleştirilmiştir (Görsel 1).

Köşebent süslemesinde rumi, penç, gonca ve yapraklardan oluşan kompozisyon yer almaktadır. Süslemeli alanlarda zeminlerin tamamı altın, motifler ise derinin rengine bırakılmıştır. Bezemeli alanın dörtkenarına iki sıra halinde biri diğerine göre daha kalın S biçimli örgü zencerek yapılmış, altın kuzularla tamamlanmıştır. Cildin sertap kısmında zemin altın cetveller ile üç paftaya ayrılmış ortadaki paftada uygulanan alan bölmesinde zemin altın olup üzerine penç ve yapraklardan oluşan ters simetrik bezemede motifler derinin kendi rengine bırakılmıştır. Kenarlardaki paftaların merkezlerine altın birer penç motifi yerleştirilmiştir (Görsel 2). Yazma eserin miklep kısmı ise alt-üst kapaklar ile aynı bezemeye sahiptir.



Görsel 1. Eserin Miklepli Cildi



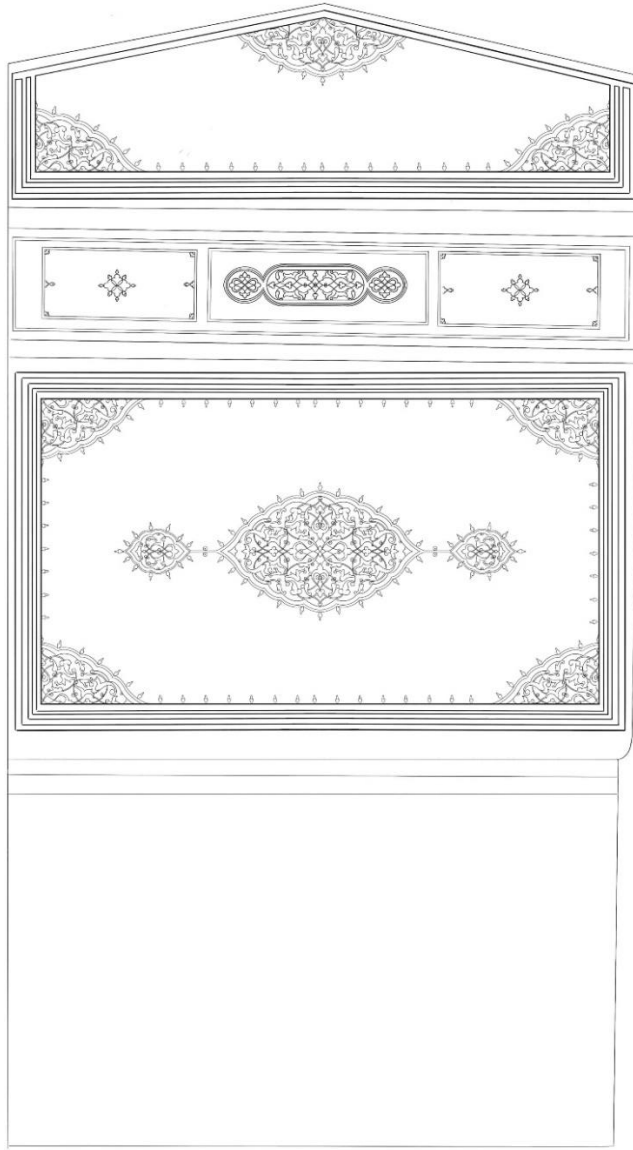
Görsel 2. Eserin Miklepli Cild Çizimi

Kapağın iç kısmı vişneçürüğü renginde meşinden yapılmıştır. Kapakların iç kısımlarında beyzi formdaki şemse ve salbekler ile köşebentler alttan ayırma şemse tekniği kullanılarak yapılmıştır (Görsel 3). $\frac{1}{4}$ simetrik olarak beyzi

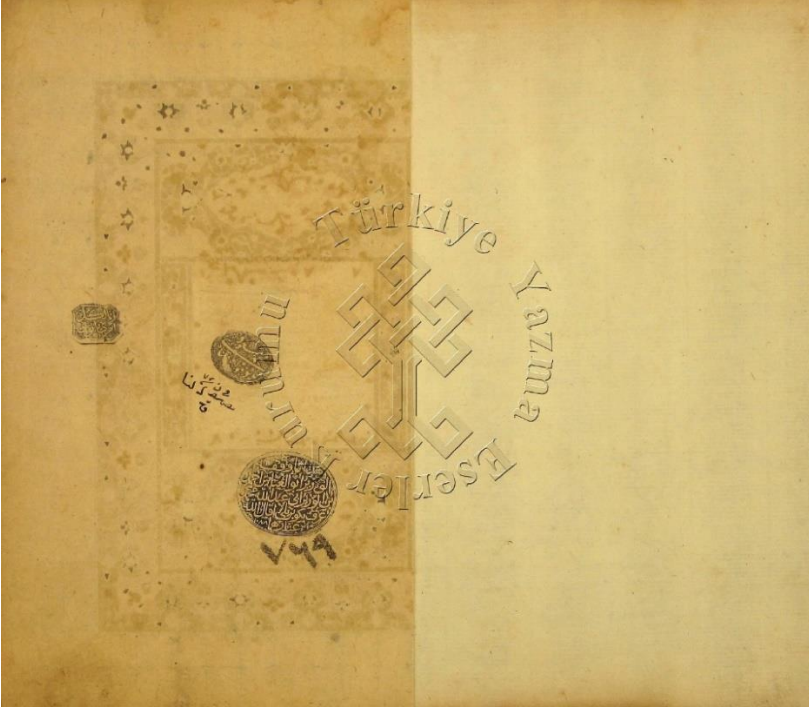
formda yapılan şemsenin zemin rengi lacivert renkte olup çeşitli rumilerden oluşan motifler derinin kendi renginde bırakılmıştır. Havalı altın dendanlarla sınırlandırılan şemse bezemesi basit tığlarla tamamlanmıştır. Salbekler $\frac{1}{2}$ simetrik olarak ve şemse mantığında bezenmiştir. Köşebent bezemesinde şemsenin $\frac{1}{4}$ 'ü uygulanmıştır. Bezemeli alanın dörtkenarına iki sıra halinde biri diğerine göre daha kalın S biçimli örgü zencerek yapılmış, altın kuzularla tamamlanmıştır (Görsel 4).



Görsel 3. Eserin Miklepli Kapak İçi



Görsel 4. Eserin Miklepli Kapak İçi Çizimi



Görsel 5. *Eserin Mühürlü Sayfası*

Eserde mevcut olan mühür metninde;

هذا مما وقفه الوزير أبو العباس أحمد بن الوزير أبي عبد الله محمد عرف بكويرلى أقال الله عثارهما

١٠٨٨

“Hâzâ mimma Vakafehu'l-Vezîr Ebu'l-Abbâs Ahmed b. el-Vezîr Ebî Abdullah Mehmed Urife bi-Köprülü Ekâlallâhu Isârahumâ 1088”

“Bu, Köprülü olarak bilinen vezir Ebu'l-Abbâs Ahmed b. el-Vezîr Ebî Abdullah Mehmed'in -Allah ikisinin de günahlarını affetsin-vakfettiklerindendir” ibaresi yer almaktadır (Görsel 5).

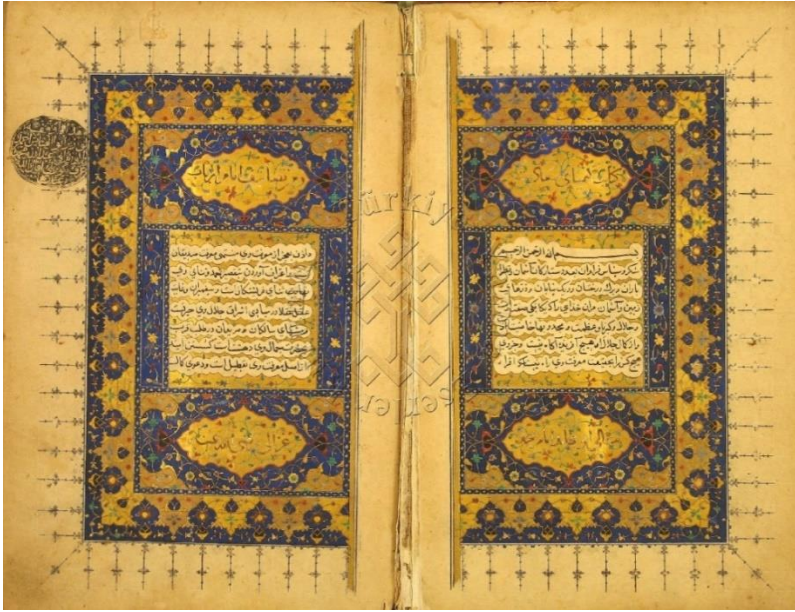
4. Eserin Serlevha Tezyinatı

Eserin 1b ve 2a sayfalarında zemini boyalı klasik tezhip tekniğinde simetrik serlevha tezyinatı yapılmıştır. Nesih hattıyla ve is mürekkebiyle yazılan yazı alanı beyessutur tekniğinde bezenmiştir. Satır aralarında nadir görülen sade yaprak formları mevcuttur (Görsel 6). Ancak besmelenin keşide kısmı ve son satırın altındaki boşluklara yapılan süsleme daha yoğun ve renklidir. Bitkisel motiflerden oluşturulan bezemede gonca, penç ve yapraklar kullanılmış, renk olarak turuncu, yeşil, mor ve sarı tercih edilmiştir. Yazının iki kenarında koltuk bezemesi mevcuttur. Lacivert zeminli bu kısımlarda tek dal üzerine ters simetrik ve bitkisel motiflerden oluşan süsleme yapılmıştır. penç, gonca ve yapraklardan

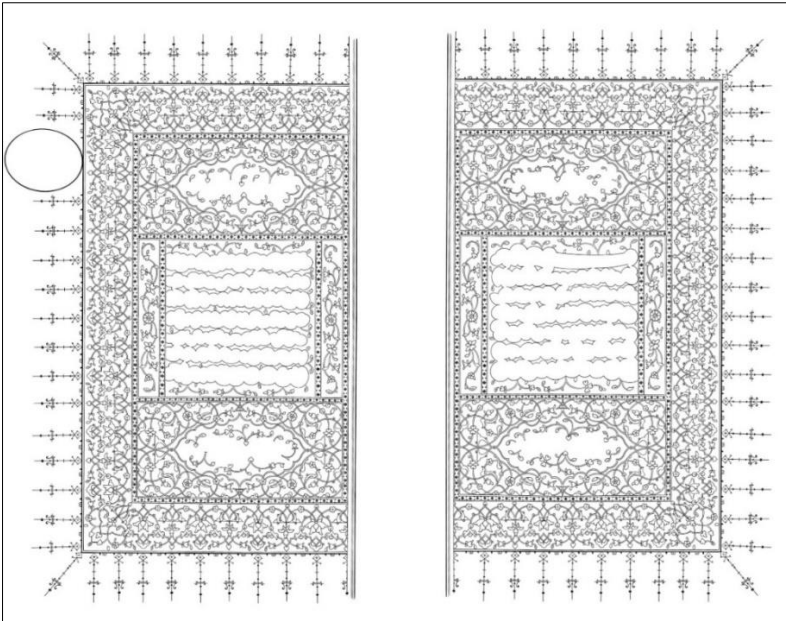
oluşturulan desende renk olarak mavi, sarı yeşil, kırmızı ve altın tercih edilmiş, ayrıca motiflere tonlama yapılmıştır.

Metin kısmının alt ve üst kısmında yatay dikdörtgen biçimli yazılı ve tezyini alanlar mevcuttur. Bu kısımlarda yazı alanı sıvama altın olup lâl mürekkebi ve icâze hattı ile yazı yazılmıştır. Yazı alanındaki boşlukları doldurmak ve dengelemek amacıyla bitkisel motiflerden oluşan serbest bezemeler yapılmıştır. Bu kısımdaki bezeme mantığı ve motifleri metin kısmındaki ile aynıdır. Yazı sahası turuncu renkte dendanlarla sınırlandırılmış, uç kısımları salbek mantığında ters orta bağ rumilerle, kenar kısımlarda ise üçgen formda geçmelerle bağlanmıştır. Bu kısımdaki bezeme $\frac{1}{4}$ simetrik. Lacivert ve altın zeminli tezyini alanda altın rumiler paftaları oluşturmuştur. Altın rumili paftaların iç zeminleri altın, orta bağ rumilerin içleri siyah ve diğer kısımlarda zemin laciverttir. Penç, gonca ve yapraklarla oluşturulan desende renk olarak sarı, yeşil, beyaz, turuncu ve mavi renkler tercih edilmiş, motiflere koyu renklerde tonlama yapılmıştır. Yazılı ve tezyini alanlar lacivert zemin üzerine beyaz renkte uygulanan (+,.) biçimli kenar suyu bezemeleri ile sınırlandırılmıştır (Görsel 7).

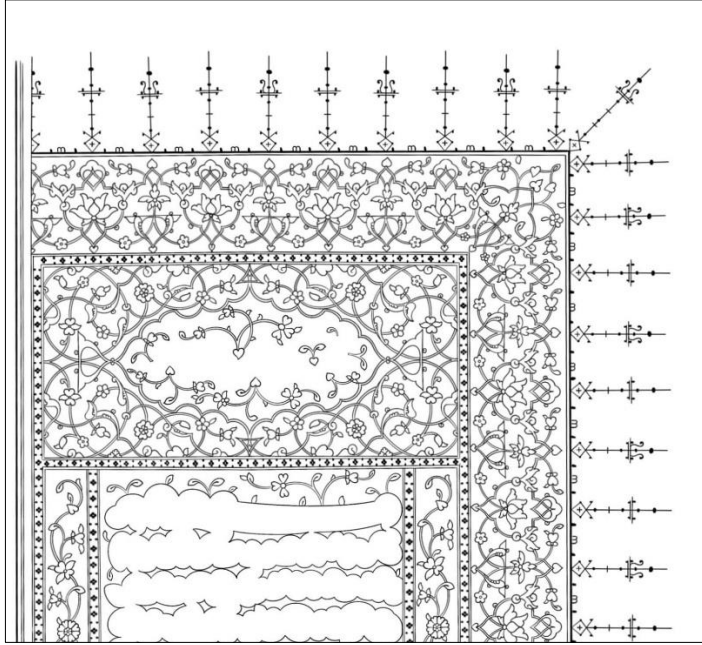
Sayfa kenarı bezemesinde desen, $\frac{1}{2}$ simetrik olarak yapılmış ve katlanarak uygulanmıştır. Lacivert ve iki çeşit altın zeminden oluşan tezyini alanda sarılma rumiler paftaları oluşturmuştur. Altın zemin içindeki orta bağ rumilerin içleri lacivert, lacivert zemin içindekiler ise siyah renktedir. Altın zeminli paftalar arasında yapılan rumilerin içlerindeki iri hatâyî motiflerinin meşime kısımları altın yapraklar ise beyaz olup kahverenginde tonlama yapılmıştır. Ayrıca desende gonca, penç ve yapraklar kullanılmıştır (Görsel 8). Renk olarak, turuncu, kırmızı, sarı, beyaz, yeşil ve altın tercih edilmiş ve koyu renklerde tonlama yapılmıştır. Lacivert renkte iplilerle sınırlandırılan kenar bordür bezemesinin dışında siyah renkte ve negatif (çift tahrir) teknikte iki çeşit tığ uygulanmış ve serlevha tezyinatı tamamlanmıştır.



Görsel 6. Eserin Serlevhası



Görsel 7. Eserin Serlevha Çizimi



Görsel 8. Eserin Serlevha Çizimi (Detay)

5. Yazma Eserin Bölüm Başı Tezhipleri

Eserin 47b varagında bölüm başı tezhibi mevcuttur (Görsel 9). Metin kısmında nesih yazı ve is mürekkebinin dışında iki çeşit yazı ve dört çeşit mürekkep kullanılmıştır. Asûmânî ve zer mürekkeple yazılanlar ta'lik hattıyla, lâl (kırmızı) mürekkeple yazılanlar ise rik'a yazı çeşidiyle yazılmıştır. Kırmızı mürekkepte açık-koyu iki ton kullanılmıştır. Yazı alanının üst kısmında yatay dikdörtgen tezyini alan bulunmaktadır. Tezyini alanın orta kısmındaki yazı sahası sıvama altın olup lâl mürekkebi ve icâze hattı ile yazı yazılmıştır. Yazı alanındaki boşlukları dengelemek amacıyla bitkisel motiflerden oluşan serbest bezemeler yapılmıştır. Bu kısımdaki bezemde gonca, penç ve sade yapraklar kullanılmış, renk olarak yeşil, kırmızı, mor ve sarı renkler tercih edilmiştir. Yazı sahası siyah ve kırmızı renkte havalı dendanlarla sınırlandırılmış, uç kısımları tepeliklerle tamamlanmıştır. Bu kısımdaki bezeme $\frac{1}{4}$ simetriktir. Lacivert ve altın zeminli tezyini alanda altın ayırma rumiler paftaları oluşturmuştur. Altın rumili paftaların iç zeminleri altın, orta bağ rumilerin içleri siyah ve diğer kısımlarda zemin laciverttir. Penç, gonca, yürek motifi ve yapraklarla oluşturulan desende renk olarak sarı, yeşil ve kırmızı renkler tercih edilmiş, motiflere koyu renklerde tonlama yapılmıştır. Yatay dikdörtgen biçimli tezyini alan lacivert zemin üzerine beyaz renkte uygulanan (+,.) biçimli kenar suyu

bezemesi ile sınırlandırılmıştır. Kenar suyu bezemesinin iki kenarına altın cetveller çekilmiştir (Görsel 10).

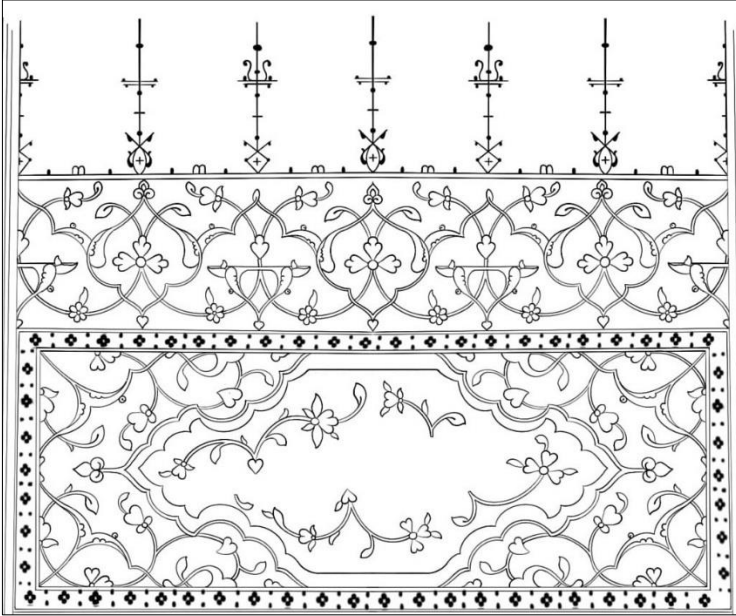
Taç kısmındaki bezemede desen $\frac{1}{2}$ simetrik olarak yapılmış ve katlanarak uygulanmıştır. Lacivert ve altın zeminden oluşan tezyini alanda ayırma rumiler paftaları oluşturmuştur. Altın zemin içindeki orta bağ rumilerinin içleri lacivert renktedir. Altın zeminli paftalar arasındaki rumiler tepelikle bağlanarak rumili paftaları tamamlamıştır. Desende gonca, penç ve yapraklar kullanılmıştır. Renk olarak kırmızı, sarı, beyaz, yeşil ve altın tercih edilmiş ve koyu renklerde tonlama yapılmıştır. Lacivert renkte iplilerle sınırlandırılan taç bezemesinin üstüne siyah renkte ve negatif (çift tahrir) teknikte iki çeşit tığ uygulanmış ve bölüm başı bezemesi tamamlanmıştır (Görsel 11).



Görsel 9. Eserin 1. Bölüm Başı Tezhîbi



Görsel 10. Eserin 1. Bölüm Başı Tezhibi (Detay)

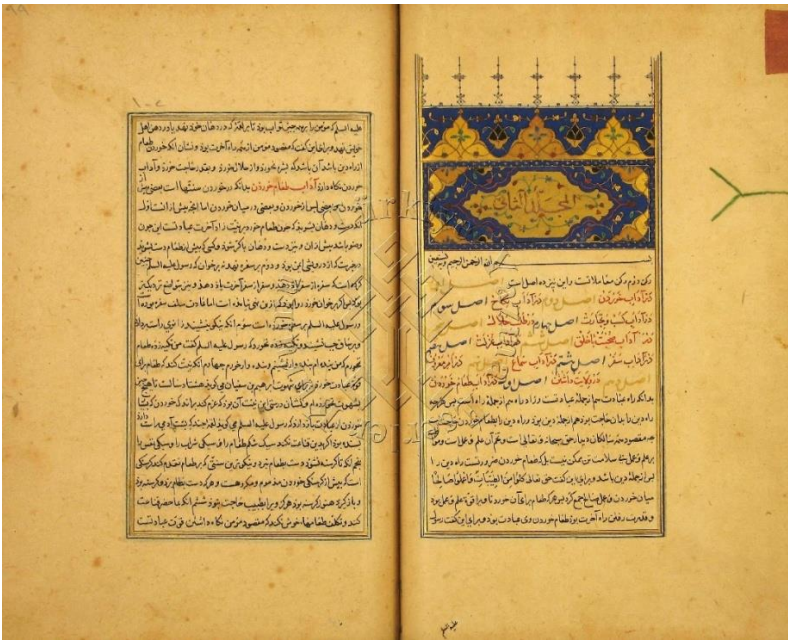


Görsel 11. Eserin 1. Bölüm Başı Tezhip Çizimi

Eserin 99b varagında bölüm başı tezhibi mevcuttur (Görsel 12). Metin kısmındaki yazı ve mürekkep çeşidi 47b (Görsel 9) varagındaki ile aynıdır. Yazı

alanının üst kısmında yatay dikdörtgen tezyini alan bulunmaktadır. Tezyini alandaki bezeme motiflerdeki küçük çapta renk farklılıkları dışında aynıdır.

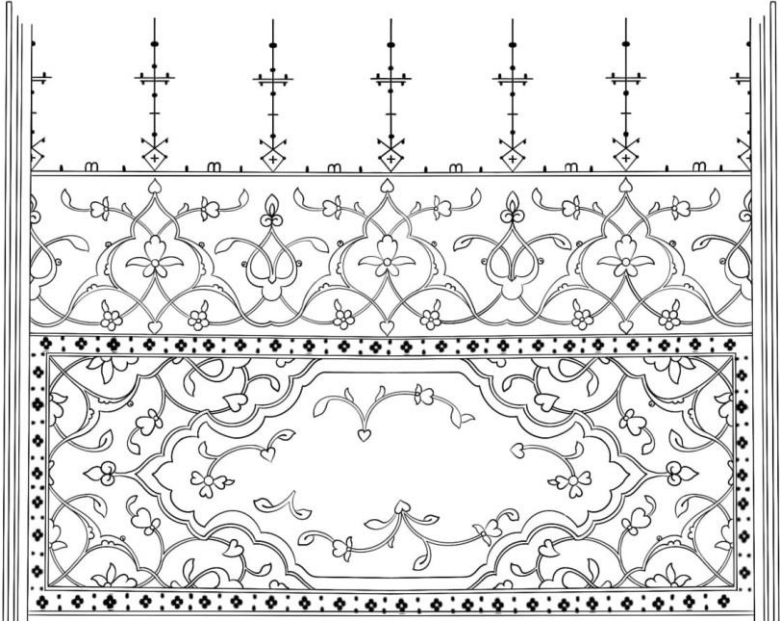
Taç kısmındaki bezemede desen ½ simetrik olarak yapılmış ve katlanarak uygulanmıştır. Lacivert ve altın zeminden oluşan tezyini alanda ayırma rumiler paftaları oluşturmuştur. 47b (Görsel 9) varağındaki taç bezemesiyle benzerlik gösteren bu kısımda orta bağ rumilerin daha sade biçimde ve lacivert zemindeki merkezlere yerleştirilmiş olması iki varak bezemesindeki en belirgin farklılıktır. Orta bağ rumilerin iç zemini bu bezemeli kısımda siyah renktedir (Görsel 13). Ayrıca bu kısımda altın rumili paftalar birbirlerinden bağımsız olarak yerleştirilmiştir. Her iki bölüm başı bezemesinde tığlar bire bir aynıdır (Görsel 14).



Görsel 12. Eserin 2. Bölüm Başı Tezhibi



Görsel 13. Eserin 2. Bölüm Başı Tezhibi (Detay)



Görsel 14. Eserin 2. Bölüm Başı Tezhip Çizimi

Eserin 198b varağında bölüm başı tezhibi mevcuttur (Görsel 15). Metin kısmındaki yazı ve mürekkep çeşidi 47b ve 99b (Görsel 9-12) varakları ile benzer özelliklere sahiptir. Yazı alanının üst kısmında yatay dikdörtgen tezyini alan bulunmaktadır. Tezyini alandaki bezeme motiflerdeki küçük çapta renk farklılıkları dışında yine aynıdır (Görsel 16).

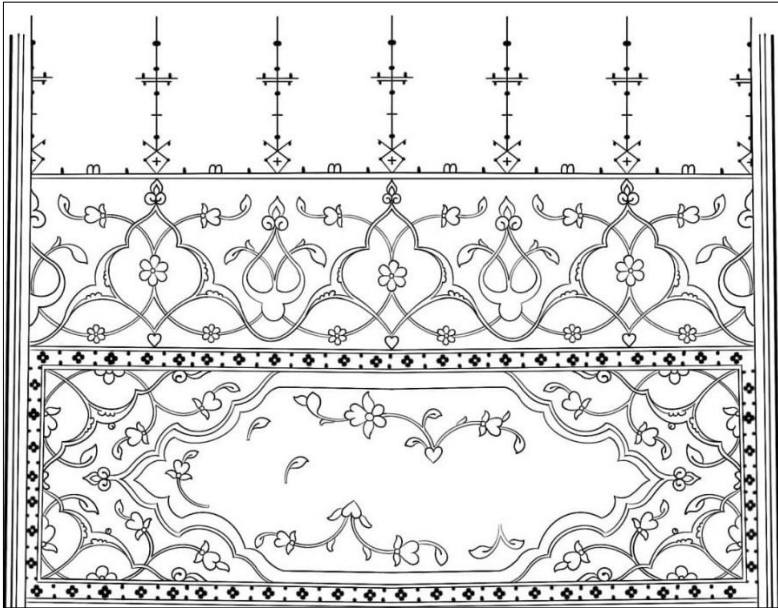
Taç kısmındaki bezemde desen ½ simetrik olarak yapılmış ve katlanarak uygulanmıştır. Lacivert ve altın zeminden oluşan tezyini alanda ayırma rumiler paftaları oluşturmuştur. 99b (Görsel 12) varağındaki taç bezemesiyle benzerlik gösteren bu kısımda altın zeminli rumilerin içindeki iri motifler 99b varağında hatâyî iken, bu varakta penç motifli kullanılmıştır (Görsel 17). Her iki bölüm başı bezemesinde küçük çapta motif ve renk farklılığı görülmektedir. Tığlar bütün bölüm başı bezemelerinde aynıdır.



Görsel 15. Eserin 3. Bölüm Başı Tezhibi



Görsel 16. Eserin 3. Bölüm Başı Tezhibi (Detay)



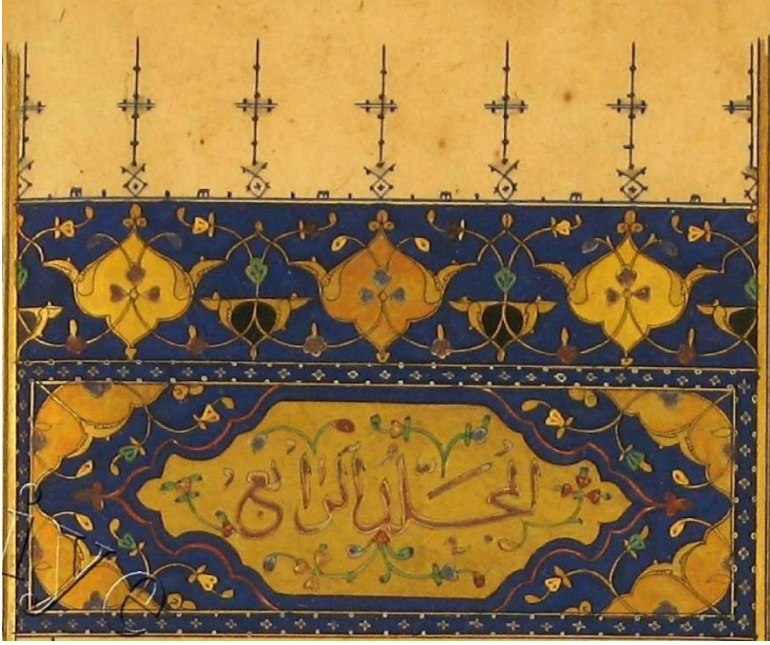
Görsel 17. Eserin 3. Bölüm Başı Tezhip Çizimi

Eserin 299b varağında bölüm başı tezhibi mevcuttur (Görsel 18). Metin kısmındaki yazı ve mürekkep çeşidi diğer varaklar ile aynı özelliklere sahiptir. Yazı alanının üst kısmında yatay dikdörtgen tezyini alan bulunmaktadır. Tezyini alandaki bezeme motiflerindeki küçük çapta renk farklılıkları dışında diğerleri ile aynıdır.

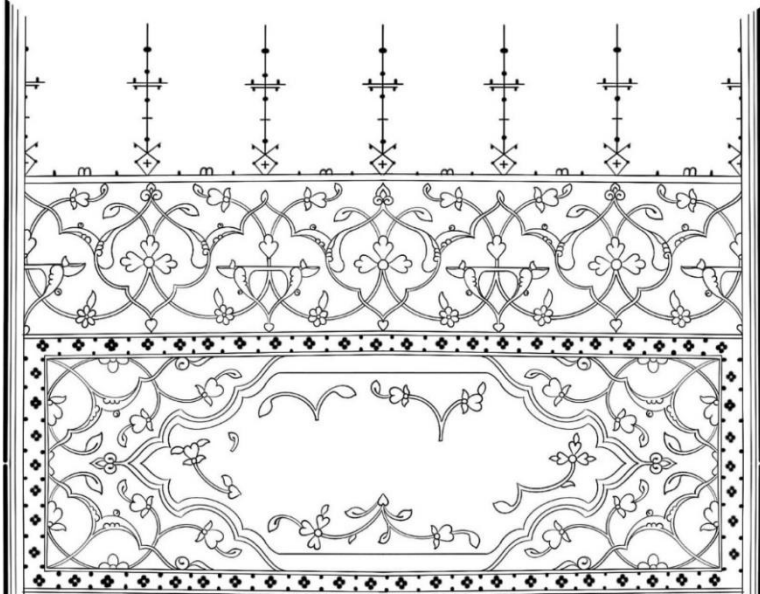
Taç kısmındaki bezemde desen ½ simetrik olarak yapılmış ve katlanarak uygulanmıştır. Lacivert ve altın zeminden oluşan tezyini alanda ayırma rumiler paftaları oluşturmuştur. 47b (Görsel 12) varağındaki taç bezemesiyle aynı desene sahip olan 299b varağında altın ve lacivert zeminler yer değiştirilerek uygulanmıştır (Görsel 19). Her iki bölüm başı bezemesinde küçük çapta motif ve renk farklılığı görülmektedir (Görsel 20). Tığlar bezemeleri yine diğerleri ile aynıdır.



Görsel 18. Eserin 4. Bölüm Başı Tezhibi



Görsel 19. Eserin 4. Bölüm Başı Tezhibi (Detay)



Görsel 20. Eserin 4. Bölüm Başı Tezhip Çizimi

SONUÇ

Tarihi geçmişi çok eskilere dayanan kitap sanatlarımızın en güzel örnekleri Osmanlı döneminde verilmiştir. Osmanlı devletinin güçlenmesine paralel olarak saray yönetiminin sanata verdiği değer artmış ve nakkashâne bünyesinde el yazmalarının en mükemmel örnekleri ortaya konulmuştur. En güzel hatlarla yazılan bu eserler, en güzel şekilde bezenmiştir. Dini, ilmi, edebi sayısız el yazması eser saray bünyesinde, ya da sarayın dışında sanatkârlar tarafından vücuda getirilmiştir.

Tezhip sanatı el yazmaları bünyesinde her devrin kendi şartları içinde ilerleme göstermiş, 16. Yüzyıl klasik dönemde sanatçıların gösterdiği üstün yetenek sayesinde sergilemiş oldukları ince işçilikle zirveye ulaşmıştır. II. Bayezid dönemi bu bakımdan büyük öneme sahip olup 16. yüzyıl tezhip sanatının en olgun ve mükemmel devrinin başlangıcı niteliğindedir. Bu dönem tezhiplerinde mat-parlak olarak uygulanan altın, daha geniş alanlarda lacivert ile eşsiz bir uyum içerisinde kullanılmıştır. Desenlerdeki çeşitlilik artmış, İri motifler yerini daha küçük, ince ve detaylı stilize motiflere bırakmıştır. Bütün bu özellikleriyle II. Bayezid dönemi tezhip sanatı, zevk ve sanat gücünün doruk noktasına ulaştığını göstermektedir.

Çalışmaya konu olan eser, ketebe sayfasında yer alan tarihten de anlaşılacağı üzere II. Bayezid dönemine aittir. Köprülü Kütüphanesi Fazıl Ahmed Paşa Koleksiyonu'nda, 00769 demirbaş numarasıyla kayıtlı bulunan İmam-ı Gazâlî'ye ait Kimyâ-yı Sa'âdet adlı el yazması eser, tezyini açıdan incelenmiştir. İncelenen nüsha, İslam düşünce tarihinin önemli isimlerinden Gazâlî'nin ahlak ve tasavvuf anlayışını yansıtan önemli bir eserdir. Eser üzerinde bulunan temellük kayıtları ve Köprülü Fâzıl Ahmed Paşa'ya ait H. 1088 tarihli mühür bulunmaktadır. Ketebe sayfasında yer alan kayda göre eserin Hicri 901 senesinde tamamlandığı ve II. Bayezid dönemine denk geldiği anlaşılmaktadır.

Eserin metin kısmı harekesiz olarak nesih hat çeşidiyle ve is mürekkeple yazılmıştır. Metin kısmında ayrıca nesih yazı ve is mürekkebinin dışında iki çeşit yazı ve dört çeşit mürekkep kullanılmıştır. Asûmânî ve zer mürekkeple yazılanlar ta'lik hattıyla, lâl (kırmızı) mürekkeple yazılanlar ise rik'a yazı çeşidiyle yazılmıştır. Kırmızı mürekkepte açık-koyu iki ton kullanılmıştır.

Eserin cildi, klasik Türk cilt sanatının karakteristik özelliklerini yansıtmakta ve uygulanan bezemeler, dönemin estetik anlayışını ortaya koymaktadır. Alt-üst kapak, miklep ve kapak içi süslemelerindeki bütünlük üslup birliği açısından önemlidir.

Eserin serlevha ve bölüm başı tezhipleri, klasik tezhip üslubunun başarılı örneklerindendir. Serlevha sayfası ve bölüm başı tezhiplerinde uygulanan

simetrik kompozisyonlar, lacivert ve altın zeminlerle birlikte motiflerdeki renk uyumu ve ince işçilik eserin sanatsal değerini artıran unsurlardır. Bölüm başlarının bulunduğu varaklardaki metin kısımlarında kullanılan farklı mürekkep türleri ve yazı çeşitleri metin ile tezyinat arasındaki görsel dengeyi güçlendirmiştir.

Eserin kâğıt yapısı, hat üslubu ve tezyinatı bir arada değerlendirildiğinde; yazmanın klasik dönem kitap sanatları geleneğine sadık kalınarak hazırlandığı görülmektedir. Kitap sanatlarının (cilt, hat, tezhip) uyumlu birlikteliği, bu eserin saray nakışhanesi geleneğini ve dönemin yüksek sanat zevkini yansıtan nitelikli bir üretim olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak; Köprülü Kütüphanesi'ndeki bu nadide eser, sadece içerdiği metinle değil, aynı zamanda tezyini açıdan da bünyesinde barındırdığı sanatsal unsurlarla Türk-İslam kitap sanatları açısından değerli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kaynaklar

- Anameriç, H. (2006). İstanbul Köprülü Yazma Eser Kütüphanesi. Türk Kütüphaneciliği, 20(2), 195-202.
- Aydın G., (2023). “İmam Gazzâlî'nin Kimyâ-yı Sa'âdet Adlı Eserinde Kullandığı Hadislerin Manevi Destek Açısından Değerlendirilmesi” Diyanet İlmi Dergi, 59(3), 1001-1040.
- Çağrııcı, M. (1996) “Gazzâlî”. *İslam Ansiklopedisi*. 13. Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 530-534.
- Erünsal, İ. E. (2002). “Köprülü Kütüphanesi” *İslâm Ansiklopedisi*. 26. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 257-258.
- Karlığa, H. B., (1996). “Gazzâlî”. *İslam Ansiklopedisi*. 13. Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 518-530.
- Ülken, H. Z., (1962). “Gazali'nin Bazı Eserlerinin Türkçe Tercümeleri”, İlahiyat Fakültesi Dergisi Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara, 59-69.

7. Bölüm

Oyunculuk Eğitiminin Belirleyenleri

Kerim DÜNDAR¹

Oyuncu; tiyatro sanatının temel iki unsurundan biri olarak ele alınır. Bunun en temel nedeni sahne üzerinde bir rol'e hayat veren kişi olması ve eş zamanlı olarak da o rolü oynayan gerçek kişiliğiyle sahnede olan bir kimlik olmasıdır. Bunun yanı sıra temel olan ikinci unsur olarak da izleyici görülmektedir. Oyuncuya ilişkin rol'e hayat veren kişi olması konusunu destekleyen önemli yaklaşımlardan birisi olarak; Oyuncu kendi karakteri ile hayali karakter arasında gidip gelen bir gerilimdir sözünü örnek olarak verebiliriz (Esslin, 1996)

Oyuncu ve seyirci, tiyatro sanatının iki temel unsuru olarak belirlenmiştir. Seyircinin izleme rolü sahneleme anına dek dışarıda bırakıldığında tiyatronun ana unsurunun oyuncu olduğu iddia edilebilir. Oyuncu eğitiminin, oyuncunun bu eğitime kendi estetik yeterliliklerini ekleyerek rolünü inşa etmesinin ve tüm bu süreçlerde kullandığı yaratıcılığının, özgünlüğünün ve bakış açısının tiyatro pratiği açısından hayati bir önemi vardır. (Demirdiş ve ark., 2025).

Sahne üzerinde bir rolü var etmek amacıyla bulunan oyuncu, bu sırada kendi kimliğiyle de bağ kurar. Çünkü oyuncunun bir rolü oluşturabilmesi, olgunlaştırabilmesi ve izleyiciye inandırıcı kılacak hale getirebilmesi için, geçmiş yaşantısından da beslenmesi zorunludur. Bunu yapabilmeyen koşulu ise, bir oyuncunun eğitilmiş ve donanımlı olmasıyla gerçekleşebilir.

Oyunculuk eğitiminin temel belirleyenleri açısından yalın bir yaklaşımda bulunacak olursak karşımıza öncelikle; Fiziksel beceriler çıkarken bunu; sahne üzerindeki yetiler, görsel beceriler ve devamında da zihinsel becerilerin izlediğini görebilmekteyiz.

Fiziksel Beceriler: Oyuncunun eğitiminde temel ve belirleyen alanlardan biri olarak karşımıza çıkar. Bu alan içinde sağlıklı ve yapabilirlikle ilgili bir çok uygunluktan söz etmek olasıdır. Bu alanın genel olarak oyuncunun beden kontrolüne, nefesine, sesine, diyaframına, ses özelliklerine, ses kullanım yetisine ve toplamında beden dili kullanımına ilişkin yararlarından söz edebiliriz. Fiziksel özellikleri de genel olarak, sağlık ve yapabilirlik başlıkları altında toplayabiliriz.

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Oyunculuk Anasanat Dalı Öğretim Görevlisi

Birinci grup: (Sağlıkla İlişkili Fiziksel Uygunluk) içinde sıralayabileceğimiz asal kriterler:

Kardiyorespiratuar & Aerobik Uygunluk
Kassal Uygunluk
Bedensel yapı (Postür)

İkinci grup (Yapabilirlikle İlişkili Fiziksel Uygunluk) içinde sıralayabileceğimiz asal kriterler:

Sürat
Çabukluk
Denge
Koordinasyon
Reaksiyon zamanı
Kuvvet
Dayanıklılık ve Hız

Sahne ve Görsel Beceriler: Bu alandaki becerileri sahne üzerindeki hakimiyet, performansı tam olarak gerçekleştirebilmeye olanak sağlayacak olan gözlem yeteneği, görsel farkındalık ve sahne üzerindeki devinimin estetik düzeyde sağlanabilmesini sağlamaktadır. Bu belirleyenler arasına bedensel gelişimi de eklemek olasıdır.

Zihinsel Beceriler: Oyunculuk eğitimini diğer eğitim biçimlerinden ayıran temel ve özel alanlardan birisi olarak değerlendirmek olasıdır. Çünkü oyuncunun eğitiminde zihinsel beceri özel unsurlardan birisi olarak karşımıza çıkar. Oyuncunun bir role hazırlanma sürecinde hayal gücü, rol yapabilme yetisi, olmayan nesnelerle ve sahne üzerinde olmayan hayali kişiliklerle etkileşim alanını yaratabilmesi gibi bir çok konu bu alandaki becerilerin geliştirilmesi ve geliştirilmesi yoluyla sağlanabilmektedir (Nutku, 2012).

Bu nedenlerden ötürü; eğitimin hemen her alanında zorluk ve sıkıntı söz konusudur ancak, oyunculuk eğitimi hemen tüm eğitim alanlarının hemen hepsinden daha fazla zorlu ve sıkıntılı bir süreçtir. Çünkü oyunculuk eğitimi hem beden, hem zihnen uzun ve yorucu bir süreçtir. Bu süreç içinde, oyuncunun fiziksel uygunluğu, algı açıklığı, duygu potansiyeli, empati yeteneği, alımlayıcılığı, yaratıcılığı gibi bir çok faktör bir arada çalışır. Bu nedenle; öncelikle oyuncunun fiziksel uygunluğunun olması meselesi gündeme gelecektir. Fiziksel uygunluk kavramı bir oyuncunun eğitim sürecine hazırlıklı olması ve eğitim süreci boyunca da özellikle bedensel olarak söz konusu eğitimi sürdürebilmesi anlamını taşımaktadır.

Fiziksel uygunluk meselesi; genel tanımlamayla, gerçekleştirilmesi istenen fiziksel bir eylemin ya da hareketin kriterlerine ve gerekliliklerine uygun bir

biçimde ve tam olarak yapabilme yetisi olarak tanımlanabilir (Genç, 2019). Sözü edilen yetiye sahip yani, fiziksel uygunluğu olan bireyler, yapacakları aktivite ya da aktiviteleri büyük bir yorgunluk ve fiziksel tükenmişlik hissetmeden yapabilecek kapasiteye sahip kişilerdir. Bu aktivitelerin gerçekleşmesini sağlayan önemli kriterleri genel olarak belirli başlıklar altında toplamak doğru bir yaklaşım olacaktır. Sözü ettiğimiz kriterler oyuncu bireylerin fiziksel uygunluk kriterleri olarak da tanımlanabilir. Sözü ettiğimiz fiziksel uygunluk için belirlenmiş olan kriterlere baktığımızda, genel olarak ve geniş kapsamıyla iki grupta toplandığını görebilmekteyiz (Genç, 2019).

Birinci grup: (Sağlıkla İlişkili Fiziksel Uygunluk) içinde sıralayabileceğimiz asal kriterler:

Kardiyorespiratuar & Aerobik Uygunluk
Kassal Uygunluk
Bedensel yapı (Postür)

İkinci grup (Yapabilirlikle İlişkili Fiziksel Uygunluk) içinde sıralayabileceğimiz asal kriterler:

Sürat
Çabukluk
Denge
Koordinasyon
Reaksiyon zamanı
Kuvvet
Dayanıklılık ve Hız olarak görülmektedir (Baltacı, 2016).

OYUNCULUK EĞİTİMİNDE SAĞLIKLA İLİŞKİLİ FİZİKSEL UYGUNLUK PARAMETRELERİNDEN KARDİYOİRESPIRATUAR& AEROBİK UYGUNLUK:

Oyuncunun en temel meselesi olan nefes ve ses performansı bu alandaki başarıya dayanmaktadır. Oyuncunun hem eğitimi hem de sağlığı açısından önemli bir parametre olarak karşımıza çıkan bir durumdur aerobik uygunluk. Aerobik uygunluk, vücudun oksijeni alma, kaslara taşıma ve kullanma kapasitesini ifade eden önemli bir fiziksel uygunluk ve sağlık parametresi olarak belirlenmiştir. Oyunculara aerobik kapasitenin yüksek olması performans için gereklidir ve düzenli, düşük şiddetli ama uzun süreli egzersizlerle daha da geliştirilebilir.

Aerobik uygunluğun artırılması; yalnızca fiziksel performansı değil, aynı zamanda zihinsel ve psikolojik performansı da olumlu etkiler. Aerobik egzersizler kalp-damar sistemi üzerinde iyileştirici etkiler oluşturmakta, birçok sağlık riskini azaltmakta ve kalp-damar hastalıklarının önlenmesine yardımcı olmaktadır. Bu nedenle koruyucu ve tedavi edici bir yöntem olarak da kullanılır.

Oyunculuk eğitiminde yapılan aerobik kapasiteyi geliştirme hedefli nefes çalışmalarında esas olarak diyafram nefesi kullanılmaktadır. Diyafram nefesi, adını diyafram kasından alan bir nefes türü olarak bilinmektedir. Diyafram nefesinde sözü edilen bölgedeki kasa nefesin alınması biyolojik açıdan söz konusu bile değildir. Diyafram nefesinin amacı, diyafram kası olarak bilinen kasın kullanımını denetleyerek, bilinçli olarak artırmak ve böylelikle daha verimli bir nefes oranını kullanmak amacıyla artırmayı hedeflemektir. Başka bir söylemle, sözü edilen nefes biçimi, nefes kontrolünün sözü edilen kas yardımıyla oluşturulmasıdır. Nefes alma işlemi sırasında, ciğerlerin altında bulunan kubbe biçimindeki diyafram kası denilen kas kasılıp gevşeyerek akciğerlerin alt bölümüne ciddi anlamda genişletici bir etki yapar. Bu yolla alınan hava çok daha fazla miktarda, ciğerlerin açılan kısmına depolanır. Böylelikle kontrolsüz bir biçimde alınan göğüs nefesine karşın, ciğerlere daha fazla havanın depolanıp, kontrollü bir şekilde verilmesi, havanın çok daha iyi bir biçimde kullanılmasını olanak verir. (Toff, 2012). Sonuç olarak; nefes alındığı sırada otomatik bir şekilde çalışan diyafram kasını, daha sağlıklı ve elverişli nefes alıp verebilmek için geliştirmek gerektiği düşünülmektedir. Bu nedenle de sahne sanatlarıyla ilgilenen bireylerin aerobik kapasitesinin gelişimi bu yolla sağlanmaktadır.

Söz konusu bu çalışmaların düzenli yapılması, aynı zamanda oyuncunun bedeninde yorgunluk oluşumunun da gecikmesine yol açacaktır. Bu egzersizler ve yanı sıra yapılan ek çalışmalarla gelişim hedeflenirken, diğer yandan geline her aşamaya uyumunda sağlanması gerekmektedir. Bu süreçte yapılan tüm aerobik çalışmalar oyuncunun eğitimi açısından büyük önem taşımaktadır (Gönülateş ve Dünder, 2019). Bir başka önemli nokta olarak söz konusu egzersiz programlarında dikkate alınması gereken durum, yapılacak programın hangi ilke ve prensipler üzerine kurulacağıdır. Egzersiz programının içinde egzersizin kapsam ve şiddeti arttırılmalıdır. Uyuma göre yaptırılan bu artırım ilerdeki gelişmelerin temeli olacaktır (Gönülateş, 2023)

OYUNCULUK EĞİTİMİNDE SAĞLIKLA İLİŞKİLİ FİZİKSEL UYGUNLUK PARAMETRELERİNDEN KASSAL UYGUNLUK :

Oyunculuk eğitiminde fiziksel uygunluğun önemli bir bileşeni olan **kassal uygunluk** oldukça önemlidir. Kasların uyarıları iletebilme özelliğine sahip hücrelerden oluştuğu ve bu uyarılar sonucu **kasılma** adı verilen sürecin gerçekleştiği bilinmektedir. Oyunculuk eğitimi içinde fazlasıyla yapılan kaldırma, taşıma gibi hareketlerin sorunsuz yapılabilmesi için belirli bir **kas kuvveti ve enduransı** gereklidir.

Kassal kuvvet, kasların bir dirence karşı uygulayabildiği **maksimum güç**, kassal endurans ise, daha düşük seviyedeki bir kuvveti uzun süre **devam ettirebilme yetisi** olarak tanımlanmaktadır. Eğitim içinde gerçekleşen farklı yollarla yapılan ağırlık kaldırma ve direnç egzersizleri gibi çalışmalar kaslarda stres oluşturarak kas gücü, boyutu ve kapasitesini artırır. Bu gelişim hem günlük yaşamda hem de sahnede performansın yükselmesini sağlar.

Kas fibril yapısı kişiden kişiye farklılık gösterir; fibrillerin olgunlaşması kas kuvvetinin artması anlamına gelir. Bu gelişim yaş, cinsiyet ve yapılan antrenmanlara bağlı olarak değişir.

Sonuç olarak; kassal uygunluk; sağlık ve performans açısından kritik olup, düzenli ve bilimsel temelli egzersizlerle geliştirilebilir. Kas yapısının güçlenmesi hem sağlığı destekler hem de sporcuların ve oyuncuların kendi alanlarında daha yeterli ve etkili bireyler olmasına katkı sağlar.

OYUNCULUK EĞİTİMİNDE SAĞLIKLA İLİŞKİLİ FİZİKSEL UYGUNLUK PARAMETRELERİNDEN (POSTÜR) BEDENSEL YAPI UYGUNLUĞU:

Oyunculuk eğitiminde fiziksel uygunluk parametrelerinden biri olan postür (duruş)un hem günlük yaşam hem de oyuncular için büyük öneme sahip olduğu bilinmektedir. Postür, bedenin yerçekimine karşı dengeli bir pozisyonda durma biçimi olarak tanımlanır ve hem dinamik (hareket hâlindeyken) hem de statik (oturma, ayakta durma, yatma) olmak üzere ikiye ayrılır.

Doğru postür; hareketlerin daha rahat yapılmasını, denge ve koordinasyonun korunmasını, kaslara binen yükün eşit dağılmasını ve sakatlanma riskinin azalmasını sağlar. Kötü postür ise ağrı, kas zayıflığı, denge kaybı, yaralanma ve hatta özgüven ile mental durum üzerinde olumsuz etkilere yol açabilir.

Uzmanlar, ayakta duruş, oturuş ve hareket hâlindeki postür için belirli kurallar önermekte; oyuncuların ve sporcuların bu duruşu korumak için düzenli egzersiz yapmaları ve duruş alışkanlıklarını bilinçli şekilde geliştirmeleri gerektiğini vurgulamaktadır.

Sonuç olarak, postür hem sağlıkla ilişkili fiziksel uygunluk açısından hem de yapabilirlik ve performans açısından kritik bir unsurdur ve özellikle oyuncuların başarılarını doğrudan etkiler. Oyuncunun eğitiminde olmazsa olmaz kriterlerden birisidir (Nutku, 2012).

OYUNCULUK EĞİTİMİNDE YAPABİLİRLİKLE İLİŞKİLİ PARAMETRELERDEN SÜRAT/HIZ :

Oyuncuların eğitiminde önemli bir fiziksel uygunluk unsuru olan **sürat / hız** kavramı göz ardı edilmemesi gereken önemli bir noktadır. Sürat, fizyolojik açıdan sinir sistemi ve kas yapısının birlikte oluşturduğu **hızlı çalışma yeteneği**, fiziksel açıdan ise **kinematik bir hız özelliği** olarak tanımlanmaktadır.

Sürat yalnızca hızlı koşmak anlamına gelmez; bir eyleme **en kısa sürede tepki verme**, hareketi hızlı başlatma ve tamamlama becerisidir. Bu özellik algı, karar verme, tepki ve hareket süreçlerinin tümünü kapsar ve kuvvetle yakından ilişkilidir.

Oyuncunun sportif performansı açısından sürat; tepki sürati, aksiyon sürati, hareket sürati, duruma tepki sürati, karar verme sürati ve algılama sürati gibi alt kategorilere ayrılır.

Sonuç olarak oyuncunun eğitiminde önemli parametrelerden olan sürat, sinir sistemi, kas yapısı ve bireyin deneyimlerinin birleşimiyle ortaya çıkan ve oyuncu performansını doğrudan etkileyen temel bir fiziksel uygunluk unsurudur.

OYUNCULUK EĞİTİMİNDE YAPABİLİRLİKLE İLİŞKİLİ PARAMETRELERDEN ÇABUKLUK:

Oyunculuk Eğitiminin fiziksel uygunluk kriterlerinden biri olan **çabukluk/çeviklik** kavramı eğitimin temel unsurları arasında ele alınmalıdır. Çeviklik; bir uyarana hızlı tepki verme, hareketi süratle gerçekleştirme, yön değiştirme sırasında dengeyi koruma ve tüm bedenle uyumlu biçimde eylemi tamamlama yetisi olarak tanımlanmaktadır.

Günümüzde çeviklik yalnızca hız ve yön değiştirme becerisi olarak değil; **algılama, dikkat, karar verme, önsezi** gibi bilişsel süreçlerle de ilişkili karmaşık bir yapı olarak görülmekle birlikte, modern araştırmalar, çevikliğin sürat, kas kontrolü ve kuvvet gibi fizyolojik özelliklerle; aynı zamanda görsel algı ve karar verme gibi bilişsel yetilerle bağlantılı olduğunu göstermektedir.

Profesyonel oyuncular ve oyuncuların eğitimi açısından geliştirilebilir bir özellik olan çeviklik, performansa doğrudan katkı sağlamaktadır. Sonuç olarak çabukluk/çeviklik, modern bilim ışığında hem fiziksel hem bilişsel yönleri olan,

performans üzerinde belirleyici etkisi bulunan önemli bir fiziksel uygunluk unsurudur.

OYUNCULUK EĞİTİMİNDE YAPABİLİRLİKLE İLİŞKİLİ PARAMETRELERİNDEN KUVVET:

Oyunculuk eğitiminde önemli parametrelerden birisi de kuvvettir. Fiziksel uygunluğun temel bileşenlerinden biri olup oyunculara performansı doğrudan etkileyen önemli bir özelliktir. Günlük yaşamda yapılan tüm hareketlerin gerçekleştirilmesi kas ve iskelet sisteminin ürettiği kuvvete bağlıdır. Bu nedenle kuvvet; kasların genel gelişimi, motorik becerilerin desteklenmesi ve yorgunluğa karşı direnç için gereklidir.

Kuvvet; **genel-özel, dinamik-statik, mutlak bağıl** şeklinde sınıflandırılır. Ayrıca maksimum kuvvet, çabuk kuvvet ve kuvvette devamlılık gibi türleri bulunmaktadır.

Oyuncular için kuvvet; sahnedeki hareketleri, duruşu, dansı ve eylemleri güvenle yapabilecek düzeyde bir genel kuvvet olarak tanımlanabilir. Oyuncular, sporcular gibi çok yüksek düzeyde kuvvet geliştirmek zorunda olmasa da, düzenli kuvvet çalışmaları hem performans hem de postür açısından büyük önem taşımaktadır.

Sonuç olarak, doğru planlanmış beslenme ve kuvvet ağırlıklı egzersiz programları oyuncuların fiziksel yeterliliklerini destekler ve yorgunluğa karşı dayanıklılık sağlar.

OYUNCULUK EĞİTİMİNDE YAPABİLİRLİKLE İLİŞKİLİ PARAMETRELERDEN DAYANIKLILIK:

Oyunculuk eğitiminde; dayanıklılık, insanların ve oyuncuların uzun süreli fiziksel yüklenmelere karşı yorgunluğa direnebilme kapasitesidir. Aerobik ve anaerobik yapılarda görülebilir ve temel olarak oksijenin alınması, taşınması ve kullanılmasını sağlayan sistemlerin verimliliğiyle ilişkilidir. Dayanıklılık; kasların, sinir sisteminin, kardiyovasküler sistemin ve psikolojik etmenlerin ortak çalışmasıyla ortaya çıkan bir özelliktir.

Dayanıklılık kavramı; oyuncular için sahne üzerindeki hareketleri uzun süre yorulmadan sürdürebilmek açısından önemli bir yere sahiptir. Dayanıklılığın geliştirilmesi; antrenmanlar, aerobik çalışmalar ve yüksek şiddetli antrenmanlar gibi yöntemlerle sağlanabilir bir durumdur. Yapılan araştırmalar bu tür antrenmanların kan parametrelerini olumlu etkilediğini, aerobik kapasiteyi artırdığını ve özellikle yüksek irtifa gibi hipoksik koşulların EPO, HIF-1 α gibi kan ve oksijen taşıma mekanizmalarını güçlendirdiğini göstermektedir.

Yüksek şiddetli antrenmanların aerobik performansı geliştirdiği, iki farklı şekilde yapılan bu tür antrenmanların her iki grupta aerobik kapasitenin artmasını sağladığı, bunun yanı sıra 1.Grupta uygulanan kısa-uzun kombinasyonlu şiddetli antrenmanların uygulamasının aerobik kapasite üzerinde daha büyük ve geniş bir etki sağladığı belirlenmiştir. Bu antrenmanlar sırasında kandaki, PLT ve MPV arasındaki anlamlı ilişkinin, düşük MPV'nin yeni üretilen trombosit eksikliğini gösterdiği ve bu ilişkinin doğru orantılı olduğu düşünüldüğü bildirilmiştir (Gönülateş ve ark., 2017). Sonuç olarak dayanıklılık, organizmanın yorgunluğa karşı direnç ve çabuk toparlanma yetisidir oyunculuk eğitiminde ve performans alanlarında performansın en temel belirleyicilerinden biridir.

OYUNCULUK EĞİTİMİNDE TEMEL PARAMETRELERDEN SAHNE VE GÖRSEL BECERİLER:

Oyuncunun eğitimindeki temel belirleyenler arasında yer alan sahne ve görsellik kısmı, özünde oyuncunun mesleki olarak sahne hakimiyetine dayanmaktadır (Nutku, Ö.2012). Söz konusu bu durum, eğitimle ve deneyimle kazanılabilen bir süreçtir, performansın yüksek düzeyde ve etkili olması meselesi de dahil olmak üzere, aynı yolla ilerleyen ve eğitim süreciyle oluşan bir temele dayanmaktadır. Söz konusu deneyimin oluşumu ise, tamamen eğitim süresince edinilen bilgi ve birikimle gerçekleştirilecek beceriler ve uygulamalar yoluyla gerçekleşmektedir. Bu amaçla bir oyuncunun oyun kavramına ve oyunla ilgili yaklaşımına bakacak olursak o güne değin edinmiş olduğu bilgi ve birikimle çözümleri gerçekleştirdiği gözden kaçmayacaktır. Bu söz konusu becerilerin nasıl dönüştüğü üzerine kısaca örneklemeler yapmak istersek;

- Bir oyun kavramında durum oyuncu açısından “sanki öyleymiş gibi” olarak tanımlanabilir. Ancak oyuncu bu “sanki öyleymiş gibi” tanımına kendi karakteri, sahne hakimiyeti, yaşam deneyimleri, eğitimi ve yaklaşımıyla yaklaşır ve bir oyuncu kimliğiyle o durumu gerçek bir durum olarak izleyicisine aktarır.
- Oyuncuya sahne üzerinde spontane bir durum verildiğinde oyuncu bu durumu anlık tepkileri ve doğaçlama becerileriyle inandırıcı kılar ve izleyicisine yaşamın bir kesiti olarak sunar.

Toplumsal rollerin-kimliklerin keşfi olarak tanımlayabileceğimiz başka bir örneklem de ise oyuncu; söz konusu durumu ve söz konusu rol kişisini toplumun bakış açısı üzerinden değerlendirmeye alır, toplumsal değerleri ve örnekleri kullanarak hayata geçirir ve bir kimlik olarak sunar. Bunu yaparken de oyuncu kendi motivasyon gücünü, metnin kurallarının

verdiği izni, kendi yaratı gücünü, gözlem yeteneğini ve daha da önemlisi sahne hakimiyeti ile görsel becerilerini kullanarak oluşturur (Adler, 2007)

Sonuç olarak; oyuncunun eğitiminde temel belirleyenler arasında yer alan sahne ve görsel beceriler oldukça önemli bir alanı oluşturmaktadır. Çünkü bu alan oyuncunun eğitimiyle desteklenen yaratıcılık sürecinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Oyunculukta role-play yani rol yapma eylemi söz konusu oyunla birleşerek karakterin içselleştirilmesine, sahne üzerindeki oyuncunun güven duygusuna, izleyiciden gelecek olan anlık tepkiye dayanarak izleyiciyle iletişim içinde gerçekleşen bir performansa dönüşür. Çünkü oyunculuk denilen meslek sanki alanlarının performansa dönüştüğü bir durumdur. Bu sonuç olarak oyunculara inandırıcı bir sahne dünyası yaratır. Bunun temelinde de oyuncunun sahne ve görsel becerileri yatmaktadır.

OYUNCULUK EĞİTİMİNDE TEMEL PARAMETRELERDEN ZİHİNSEL BECERİLER:

Oyunculuk eğitimini diğer eğitim biçimlerinden ayıran temel ve özel alanlardan birisi olarak değerlendirmek olasıdır. Çünkü oyuncunun eğitiminde zihinsel beceri özel unsurlardan birisi olarak karşımıza çıkar. Oyuncunun bir role hazırlanma sürecinde hayal gücü, rol yapabilme yetisi, olmayan nesnelerle ve sahne üzerinde olmayan hayali kişiliklerle etkileşim alanını yaratabilmesi gibi birçok konu bu alandaki becerilerin eğitilmesi ve geliştirilmesi yoluyla sağlanabilmektedir.

Oyunculuk eğitimi, bireylerin sahne üzerinde sağlam ve etkili performans sergileyebilmeleri için gerekli becerileri kazanmalarını sağlar. Bu eğitime, genel olarak temel yöntemler kullanılarak başlanır. Doğru ve amacına uygun oyunculuk eğitime, beden, beden dili, ses, nefes, postür ve konuşma gibi alanlarda çalışılarak başlanır bunun amacı, oyuncunun doğru nefes tekniğine, doğru konuşmasına, doğru tonlama yapabilmesinin sağlanmasıdır. Bedene ilişkin çalışmalarda ise, fiziksel uygunluğa göre oyuncunun öncelikle postürünü düzeltmesine, sahne üzerinde doğru durabilmesinin sağlanmasına, sahne üzerindeki hareketlerini denetleyebilmesine, esnek, sağlam bir duruş yakalayabilmesine ve doğru hareket kabiliyetini oluşturabilmesine hizmet etmek amaçlanır (Adler, 2007)

Oyuncunun duygusal olarak ifade yeteneğinin gelişmesi, özellikle yöntemle ilgili bilgilerin oyuncuya edindirilmesi ile sağlanmaktadır. Yöntem oyuncunun yol haritasını oluşturmaktadır. Söz konusu yol haritası oyuncunun performansı sırasındaki duygusal yeterliliğinin gelişmesine, inandırıcı ve doğru bir rol

yorumuna ulaşmasını hedefler (Nutku, 2012). Bu oyuncunun eğitiminde oldukça büyük bir alanı kapsar. Duygusal beceri ya da zihinsel beceri oyuncunun başarılı ve etkili bir performansa ulaşmasının temel yoludur. Zihinsel yetkinliğe ulaşabilmenin yolu, doğru zihinsel süreci öğrenmek ve bunu doğru oyunculuk metotlarını öğrenerek deneyimlemektir.

Oyunculuk; yaratıcı bir süreç içerisinde kendini ifade edebilme yetisine ulaşmakla sağlanabilen bir yolculuktur. Aynı zamanda ciddi tekniklere dayanan bir yönetime sahiptir. Genel olarak oyunculuk eğitiminin belirleyenleri yukarıda da söz ettiğimiz gibi fiziksel uygunlukla ve zihinsel uygunlukla belirlenmektedir. Ancak tekniğe dayalı bir eğitimden de söz etmek elbette doğru olacaktır. Söz konusu teknik çalışmalarla oyuncunun eğitiminde

- Ses, nefes ve diksiyon alanındaki ilerlemeler sahne performansındaki başarının temel unsurlarındandır.
- Beden çalışmaları, beden dilinin yönetilmesi ve fiziksel ifade biçimlerinin geliştirilmesi, hareket ve dans çalışmalarıyla estetik ve fiziksel yetkinliğin sağlanması ve bu yolla sahne üzerindeki karakterin duygularını da fiziksel yolla ifade edebilmesinin sağlanması amaçlanmaktadır.
- Doğaçlama ve mimik çalışmalarıyla oyuncunun sahne üzerinde ani durumlara hazırlıklı olması ve yaratıcı tepkilerinin güçlendirilmesi hedeflenmektedir.
- Kuramsal çalışmalar ve bilgiler yoluyla oyuncunun eğitiminde oynanacak olan rolün toplumsal derinliği, zamanı, dönemi, performans sırasındaki inandırıcılığının üst düzeyde olması ve edinilecek kuramsal yöntemlerle oyunculuk tekniklerinin öğrenilmesi amaçlanmaktadır.
- Oyunculuk metotları yoluyla örneğin en temel oyunculuk metodu olan Stanislavski , Meyerhold, Lee Strasberg, Stella Adler, Meisner, Chekhov, Uta Hagen, Spolin, Brecht, Rudolf Laban gibi teknikleri öğrenmesi ve sahne performansında hangisi yoluyla karakteri olgunlaştıracığı bilgisine ulaşması hedeflenmektedir.
- Elbette en son olarak tüm bunları uygulama alanında gerçekleştireceği sahne uygulamaları yoluyla pekiştirmesi ve olgunlaştırması hedeflenmektedir.

Sonuç olarak; Oyunculuk eğitiminin diğer eğitim biçimlerine oranla daha zorlu ve uzun bir yolculuk olduğu gerçeği kaçınılmazdır. Bu nedenle oyunculuk eğitimi belirleyen etkenlerde oldukça fazladır. Oyunculuk eğitiminin fiziksel uygunluk süreciyle başlayan ve sonrasında daha birçok alana ve yönle ayrılan oldukça farklı alanlardan oluştuğu görülmektedir. Oyunculuk eğitiminin temel belirleyenleri; başka bir deyişle oyunculuk eğitiminin temel bileşenleri,

sanatçının ya da sanatçı adayının iç dünyasını ve dış dünyasını geliştiren oldukça detaylı bir süreci içerir. Bu nedenle oyuncunun eğitiminin temel belirleyenleri arasında fiziksel uygunluktan başlayarak, ruhsal uygunluk alanına kadar uzanan geniş bir yelpazeden söz etmek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Adler, S. (2007) *Aktörlük Sanatı*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Baltacı, G. (2016). Fiziksel Uygunluk. Karaduman, A.A., Yılmaz, Ö.T. (Ed.), Fizyoterapi
- Demirdiş, M., Saçak, U., Çevik, A. (2025). Türkiye’de Tiyatro Oyuncularının Üniversitelerde Aldıkları Oyunculuk Eğitimlerini Kullanmalarının Önündeki Engellere Bir Bakış ve Soruna İlişkin Çözüm Önerileri. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, 65(1), 581-611.
- Esslinn, M. (1996). *Dram Sanatının Alanı*. (Çev. Özdemir Nutku) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Genç, H. (2019) Fiziksel Uygunluk ve Fiziksel Uygunluk Unsurları, Spor ve Rekreasyon
- Gönülateş, S., Tetik, S., Dünder, U., Yaan, T., Dünder, K. (2017). Analizing The Before And After Effects Of Endurance Training On ACTH Hormone. International Journal of Science Culture and Sport, 5(4), 340- 346.
- Gönülateş, S. (2023) Dayanıklılık ve O₂ Satürasyonu, Spor Bilimlerinde Öncü ve Çağdaş Çalışmalar, Duvar yayınları, s 243, İzmir
- Gönülateş, S., Dünder, K. (2019). Egzersiz ve Planlanması, Herkes İçin Spor Ve Wellness Araştırmaları 2. s 31-38, Ankara.
- Nutku, Ö. (2012). Oyunculuk ve oyunculuk eğitimi üzeri ne, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E Kasım’12 ÖZEL SAYI ISSN 1308-2698, 5, 10, 4.
- Toff, N. (2012). The Flute Book, A Complete Guide for Students and Performers. New York: Oxford University Press.

İnsan Figürün Yokluğunda Mekânın Söylemi

Şemsi ALTAŞ¹, Çiğdem DOĞAN ÖZCAN²

Giriş

Vücut, dünyaya bağlı bir yaşam dinamiğidir. Benzer şekilde dünyada vücutla birleşmiştir. Merleau Ponty'in "Göz ve Tin" kitabında bahsettiği gibi, "... dünya vücudun kumaşından yapılmıştır" (2003, s. 34). Bu anlayış doğrultusunda baktığımızda vücut, dünya ile iç içe geçmiştir. Vücut, dünyada öylece duran bir nesne değildir. Bunun ötesinde hareketiyle, yönelimleriyle sürekli kendisini yeniden yaratır. Vücut, devinin merkezidir. Vücut, bu şekilde kendisini görünür kılar. Böylelikle insan figürü kavramı belirir ve kendisini açığa çıkartır. İnsan figürü kendisini açığa çıkarırken görünür olanla görünmez olan arasındaki sınırı da üretir. Böylece fenomenolojik bir yaklaşım ortaya çıkmaktadır. O halde insanın gördüğü tam olarak ne? Bu noktada, Ponty'in dünyada gördüğümüz şeyin doğru olduğunu fakat onu görmeyi öğrenmemiz gerektiğini de söylemektedir (2023, s.18). İnsan, dünyayı gördükçe kavrayışını biçimlendirmektedir. Çünkü insan, görünür ile görünmez arasındaki eşikte yer almaktadır. İnsan, görünür olana yönelik çıkışıyla birlikte gördükleri anlamlaşır. Hatta insan, dünyanın örtülü yapısını gördükleriyle açar. Bazı çağrışımlar ve izler insan sayesinde görünürlüğe kavuşur. Bu görünürlük estetik bir belirginlik değildir. Fenomenolojik düzlemde insan, başka bir deyişle beden, dünya ile kurduğu ilişkinin bir sonucudur. Bu düşünsel bağlam, Michel Foucault'nun benzerlik ve görünürlük üzerine yaptığı çözümlemeye ilişkilendirilebilir. Nitekim Foucault'ya göre; "Benzerlik, şeyleri dünyanın tabanında görünür kılan şeyin görünmez biçimiydi; fakat bu biçimin de kendi hesabına aydınlanabilmesi için, onu derin görünmezliğinden çekecek görünür bir figür gerekir. İşte bu nedenden ötürü, dünyanın çehresi armalar, karakterler, şifreler, karanlık sözlerle kaplıdır" (Foucault, 2017, s. 58). Söz konusu katmanlı yapı, insanın çözümleme aracı olduğunu bize göstermektedir. Çünkü insan, dünyayı okunabilir kılan, onu anlamlandırıp şekillendiren bir yapıya sahiptir.

¹ Doç. Dr. Şemsi Altaş, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, <https://orcid.org/0000-0001-9986-8915>

² Doç. Dr. Çiğdem Doğan Özcan, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, <https://orcid.org/0000-0002-7897-1216>

Dolayısıyla mekânı harekete geçiren de insandır. Mekân insan figürü aracılığıyla boşluk olmaktan çıkarak yorumun mümkün olduğu bir yüzeye dönüşür.

İnsan Figürün Yokluğunda Mekân

Mekân, sadece yüzeysel bir boşluktan ibaret değildir. Bedenin hareketleriyle işlendiği, içine anlamın yerleştiği bir alandır. Dolayısıyla sadece insanı sahiplenip barındırdığı, ona bir yuva olduğu ortamın karşılığı olmaktan ötedir. Fon olmaktan çıkan, okunabilir, yorumlanabilir bir yaşantı yeridir. İnsan figürünün hem varlığıyla hem de kimi zaman yokluğuyla biçimlenen bir ikamet alanıdır. Bu ikamet alanı mekâna kendi anlatısını kurma imkânı vermektedir. Çünkü Henri Lefebvre'nin de bahsettiği gibi, her toplum bir mekân üretir ama ürettiği kendi mekânıdır (2014, s.61). Bu çerçevede farklı algılayış biçimleri mekânı farklı biçimlerde deneyimler ve anlamlandırır. Descartes ve Kant gibi bazı felsefeciler üzerinden düşündüğümüzde düşüncenin mekânı zihindir. Hatta mekân, düşüncenin ve algının işlediği bir zihinsel ortam haline dönüşmüştür. Siyasetçiler açısından baktığımızda onların mekânları meydanlardır. Toplumsal ilişkilerin görünür hâle geldiği mekânlar kendisini dayatır. Sanatçılar içinse mekân, yüzey üzerinde yarattıkları düzenlemeler aracılığıyla gerçekliği algılama biçimidir. Sanatçı, mekân yaratarak kendi algısal ve estetik düzenlemelerini ortaya koyar. Çünkü mekân sınırları belirlenmiş olandır. Nitekim Uluçay'ın da yaklaşımı bu yöndedir; mekân kavramı en tanımlanabilir haliyle sınırları olan bir boşluğu, yapıyı ifade etmektedir (2017, s.2251). Mekân, kendisini çevreleyen figürler, nesneler ve yaşantılar aracılığıyla anlam kazanır. Anlam kazanan mekân, temsil alanına dönüşür. Dolayısıyla mekân, insan figürlerinin hareketleriyle biçimlenen bir sahnedir. Mekân, insan figürünün yokluğunda bile onun izlerini taşıyan bir söylem yüzeyidir. Bu nedenle insan, mekânı terk etmiş olsa da nasıl algılanacağına dair bir yorum bırakmıştır. Mekândaki izler bir anlatı alanı haline dönüşmüştür. Mekân ve insan arasındaki bu ilişkisel ağ, birbirlerinin yokluğunda bile o yokluk üzerinden bir anlam üretmeye gebedir. Özellikle mekânın söylemi yokluk anında belirlemektedir. Görünür olan ile görünmez olanın ikileminde mekân kendi organik yaşamına devam etmektedir.



Görsel 1. Pieter Jansz Saenredam, Utrecht'teki St John Kilisesi'ndeki St Anthony Şapeli, 1645, Panel Üzeri Yağlıboya, 41,7 x 34 cm

Görsel 2. Pieter Jansz Saenredam, Utrecht'teki Aziz John Kilisesi'nin iç görünümü, 1636, Panel Üzerine Yağlı Boya, 85x66 cm

Mimari mekânın resimsel temsili üzerine çalışan Pieter Jansz Saenredam'ın yapıtları, insan figürünün geri çekildiği anlarda mekânın kendi başına nasıl bir söylem yarattığı üzerine durmaktadır. Sanatçı, boşaltılmış kilise içlerini resmederken mekânı mimari bir düzen olarak resmetmek yerine sahnenin boşluğunu öne çıkartır. Hatta mekânın sessiz söylemini bir anlatı olarak sunmaktadır. “*St John Kilisesi'nin İçi*” (1636) ve “*St John Kilisesi'ndeki St Anthony Şapeli*” (1645) gibi eserlerinde insanın yokluğu bir eksiklik değildir. Mekânın iç düzeninin ve ışığının ön plana çıktığı bir gösteriye dönüşür. Bu eserlerde mekân, insan figürünün yokluğu ile genişlemektedir. Sanatçı, mekânı algılamamıza ve yorumlamamıza imkân tanır. Böylece mekân, zamanın, sessizliğin ve algının yoğunlaştığı bir düşünsel yüzeye dönüşür. Sanatçı tüm bunları yaparken, Kazancı'nın belirttiği üzere, hayali mekânlar yaratmak yerine yaşadığı yerlerde gördüğü ya da başka kentlerde bizzat ziyaret ettiği kiliseleri temel almıştır (2018, s.228). Dolayısıyla Saenredam, mekânların sessiz yankısını yüzeye taşımıştır. Saenredam'ın mekân kurgulaması ise farklı bir görme deneyiminin karşılığıdır. Sanatçı, bakışı belirli bir hizada tutarak izleyicinin mekâna dâhil edilmesini istemektedir. İzleyiciyi mekâna davet eden bir başka unsur ise kullanılan perspektiftir. Yönlendiren ve içine çeken bir uzam vardır. Mekândaki boşluk doldurulmayı beklemektedir. Mekânın davetkâr tarafı da buradan gelmektedir. Nitekim Kazancı'nın tekrar işaret ettiği gibi, kaçış noktalarının ve dolayısıyla bakış düzlemlerimizin daha alçakta konumlanması oldukça ilginçtir. Bu durum izleyicinin hem insan figürlerine hem zemine daha yakın hissetmesine yol açmaktadır (2018, s.232). İnsan figürünün yokluğu boşlukla kurduğu mutlak hâkimiyet ilişkisiyle birlikte izleyicinin konumunu

edilgenleştirir. İzleyici seyir pozisyonundan çıkararak sahnenin potansiyel öznesi hâline gelmiştir. Bu nedenle Saenredam'ın mekânları, izleyicisine yüzey üzerinde dolaşmasına olanak tanır. İzleyicinin mekânın boşluğu içerisindeki gezintisi mimari hatlardaki izlerin izlenmesini sağlamaktadır. Böylece Saenredam'ın mekânları, yalnızca bir mimari yapıyı betimlemekle kalmaz, mekânın sessiz söylemini, ritmini ve içsel düzenini açığa çıkaran düşünsel yüzeylere dönüşür.



Görsel 3. Johannes Vermeer, Küçük Sokak, 1657, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54x44 cm, Rijksmuseum , Amsterdam

Mekânın sessizliğine izleyiciyi hapseden ve yüzeylerin kendi dilini duyulur kılan bir yaklaşımın karşılığıdır; insan figürün yokluğunda mekânın söylemi. Saenredam'ın mimari mekâna dair geliştirdiği bu sessiz söylem, izleyiciyi fiziksel boşlukların içine çağırmıştır. İzleyicisi bu çağrıya karşılıksız kalmamış ve mekâna kendisini bırakmıştır. Benzer yaklaşım biçimi Johannes Vermeer'in "*Küçük Sokak*" (1657) adlı yapıtında görmek mümkündür. Fakat bazı yönlerden Johannes Vermeer, Saenredam'dan ayrılmaktadır. Vermeer, Saenredam'ın aksine mekânı tamamen boşaltmamaktadır. Vermeer, gündelik hayatın sıradan

sahnesi içinde insan figürünün geri plana çekildiği bir atmosfer yaratmıştır. İnsan, mekân içerisinde bazı noktalara gizlenmiştir. Datar'ın da belirttiği üzere Vermeer, özellikle din dışı temaların öne çıktığı janr resminde gündelik yaşamı konu alan kompozisyonlar üretmiştir. Ayrıca bu sahnelerde mekânı ve ışığı yalnızca arka plan unsurları olarak kullanmayıp, anlatıyı güçlendiren temel bileşenler olarak yararlanmıştır (2022, s.947). İnsanlar sahnenin odağı olmaktan ziyade mekânın doğal parçasıdır. Mekân, kendi uzantısı doğrultusunda insan figürlerini doğurmuştur. Mekândaki sakinliğin varlığın izlerine işaret etmesi bundan ötürüdür. Bu nedenle Vermeer'in bu yapıtında boşluk, Saenredam'daki gibi mutlak bir sessizlik üretmemektedir. İnsanlar vardır ama mekânı domine etmez. Mekânda yer alan çocuklar ve kadınların öne çıkma arzusu bulunmamaktadır. Mimari yapının geometrik yapısı hâkimiyet sağlamıştır. Böylece Vermeer, mekânı bir manzara olarak sunmasının yanı sıra gündelik olanı yüzeye çıkarır. Gündelik şiirsel manzara, mekân ve figürün birbirini tamamladığı bir armoni yaratır. Bu nedenle Vermeer'in mekânı, yaşantının izlerini taşıyan bir yüzeydir. Mekân nefes alır ve yaşar. Vermeer'in sokağı sıradan bir betimleme değildir. Mekânın gündelik varoluşunu görünür kılan bir atmosfer çalışmasıdır. Böylece mekân, temsili bir arka plan olmaktan çıkmış öznenin kendisi haline gelmiştir.

18. ve 19. yüzyıllarda toplumsal dönüşümler, kentleşme ve sanayileşme mekân algısının tekrar ele alınmasına neden olmuştur. Bu doğrultuda durağan mekân anlayışı yerini değişen, bölünen ve yeniden kurgulanan mekânsal anlayışa bırakmıştır. Modern yaşam anlayışıyla birlikte şehirler büyür, sokaklar genişler ve mekân kendisini dayatır noktaya gelir. Birey, tarihte ilk kez kendisini devasa bir mekân örgüsünün içerisine konumlandırmak zorunda kalır. Mekân anlam üreten aktif bir alana dönüşür. Bu dönüşüm, 20. yüzyılın başında mekâna bakışı radikal şekilde değiştiren Kübizm ile başka yere yerleşir. Artık mekân, Vermeer'in sokağında olduğu gibi gündelik değil; parçalanabilen, çoğaltılabilen, yeniden örgütlenebilen bir yapıdadır. Perspektif kırılmış ve yüzeyin yeniden inşası gündeme gelmiştir. Dolayısıyla modern sanatın mekânsal duyarlılığını kökten değiştirmiştir.



Görsel 4. Pablo Picasso, Tepedeki Evler, 1909, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x81 cm, Berggruen Müzesi

Görsel 5. Paul Klee, Tapınak Bahçeleri, 1920, Kağıt Üzerine Guaj ve Mürekkep, 18x26 cm, Metropolitan Sanat Müzesi

Mekân, sanat tarihinde uzun süre insanı yalnızca taşıyan, sahnenin gerisinde kalan pasif bir yüzey olarak değerlendirilmiştir. Ancak moderniteyle birlikte mekân, sadece içinde bulunulan fiziksel bir yer olmaktan çıkarak düşünsel bir alana dönüşmüştür. Mekân artık sabit değildir; zamanın akışı, toplumsal dönüşümler, bireysel hafıza ve kolektif deneyim tarafından sürekli olarak yeniden şekillenir. Bu nedenle modern sanat, mekânı yalnızca temsil edilen bir çevre olarak değil, anlamın üretildiği etkin bir yüzey olarak ele almaya yönelmiştir. Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi* adlı kitabında, literatürde yaygın kabul gören yaklaşımların yeniliğin tarihi olarak 1907 yılını işaret ettiğini vurgular; bu dönemde Pablo Picasso'nun yeni bir resim yapma tarzını keşfettiğini belirterek şöyle der; Picasso “(...) Tablonun tüm yüzeyini, ufuk ya da arka plan bırakmadan işgal ederken, bu yüzeyi, resmedilen figürlerin yüzeyi ile onların etrafındakilerin yüzeyi şeklinde parçalar. (...) Picasso yüzeyi güçlü bir biçimde yapılandırır; yapılandırmadan daha öteye giderek renklerden, ritimlerden, arka planlardan ziyade çizgi ve düzlemlerden gelen çok ileriye varırlmış karşıtlıklara göre “diyalektikleştirir”. Lefebvre’ye göre bu durum, “hem Öklidçi mekân, perspektif ve ufuk çizgisi vb. referansların sonu, hem eşzamanlı olarak *homojen* ve *parçalanmış* mekân hem yapısıyla *büyüleyen* mekân hem tabloyu parçalamaya varmadan karşıtlıklardan (paradigmalar) yola çıkarak tasarlanan diyalektikleştirme, hem de ana hatları belirtilen diyalektikleştirmenin yerine geçen, şeylerin mutlak görselleştirilmesidir” (2014, s. 307). Yine Lefebvre açısından Picasso, gerçek mekânı taklit etmek yerine onu resmin yüzeyinde yeniden üretir. Sanatçı, yüzeydeki öğeleri güçlü karşıtlıklar üzerinden örgütleyerek mekânı diyalektik bir ilişki ağına dönüştürür. Böylece klasik resmin tek bakışlı, perspektif merkezli mekân anlayışı sona erer. Picasso,

nesnelerin yalnızca tek bir görünümünü değil, onların birden çok var olma biçimini ve olasılığını aynı anda görünür kılar. Ayrıca Lefebvre, mekânın üretilmesindeki yön değişikliği ile ilgili Klee ve Kandinsky'nin de önemli payı olduğunu vurgular. Özellikle "Klee'yle birlikte -Picasso'da olduğu gibi- mekân "özne"den, heyecan uyandıran ve ifade eden şeyden kopar; kendini anlamsal olarak gösterir, fakat Picasso, gözün ve resim fırçasının analiz ettiği nesnenin çeşitli veçhelerini tuvalin üzerine eşzamanlı olarak yansıtırken, Klee için boyalı yüzeye yansıyan gözün rehberliğindeki düşünce, gerçekten de nesnenin etrafında- onu bir yere yerleştirerek- döner. Nesnenin etrafı böylece görünür olur. Dolayısıyla, mekân içindeki nesne bir mekân temsiline bağlanır. Böylece ressamlar mekânın toplum ve siyasal dönüşümünü ortaya koymuş olurlar" (2014, s. 310). Her iki sanatçı da mekânı yalnızca betimlenen bir yer olmaktan çıkarıp, modern toplumun değişen yapısını ve siyasal dönüşümleri yansıtan üretilmiş bir mekâna dönüştürür. Böylece resimdeki mekân, artık yalnızca gözün gördüğü değil, çağdaş dünyanın kırılmalarını ve yeni anlam biçimlerini taşıyan bir alan hâline gelir. Dolayısıyla Lefebvre'nin, modernist dönemde mekânın özne merkezli algıdan koparak üretimsel bir sürece dönüştüğüne ilişkin bu tespiti, yalnızca Kübizm'in öncü figürlerini açıklamakla kalmaz; 20. yüzyıl sonrasında ortaya çıkan farklı mekânsal pratiklerin anlaşılmasına da katkı sağlar.



Görsel 6. Giorgio de Chirico, Metafizik Meydanlar Kaygılı Yolculuk, 1913, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74x106 cm, MOMA

Mekân; parçalanmış, kurgulanan ve dönüştürülen bir sahnedir. Bu sahneyi kurgulama işi 20. yüzyıl başında yalnızca Kübist sanatçılarla sınırlı kalmamış; modern mekân algısının başka yönlerini öne çıkaran sanatçılara da zemin

hazırlamıştır. Bu bağlamda Giorgio de Chirico'nun metafizik resimleri, modern mekânları varoluşsal sorgulama alanına dönüştürmüştür. De Chirico, mekânın algılanma biçimine ilişkin yeni öneri sunmaktadır. Çünkü onun mekânı zaman dışı, sessiz ve durağan bir alan kurgulamasıdır. Tedirgin edici ama bir o kadar da aşına. Tam da bu ikilik, modernitenin yarattığı yalnızlık, kaygı ve yabancılaşma duygusunun görsel bir karşılığıdır. Dolayısıyla Chirico, mekânı yalnızca temsil edilen bir çevre olmaktan çıkarmıştır. Sanatçı, mekânı modern öznenin ruh hâlinin kaydedildiği bir yüzeye dönüştürmüştür.

Chirico'nun zamansız mekânları gündelik hayattan kopmuş gibi görünse de, tanıdık nesnelerin ve mimari öğelerin farklı yerleştirmesinden oluşmaktadır. Nesneler, gölgeler ve yapılar, sanki görünmeyen bir gerilimin içinden geçerek mekâna yerleşmiştir. Her şey yerli yerinde durmaktadır. Fakat yaklaşmakta olan bir şeyin habercisi gibi beklemektedir. Bu nedenle Chirico'nun mekânları, beklenti doğuran yüzeylerdir. Aral'ın da işaret ettiği üzere, sahnedeki en küçük öğeler bile resmin genel atmosferini belirleyen şiirsel bir yapının parçası hâline gelir. Bu bağlamda sözünü ettiği kara tren, mekânsal kurgunun en gerisinde, adeta fonla bütünleşen ve belirgin bir sertlik taşımayan bir leke niteliğiyle betimlenmiştir (2010, s.41). Her an belirecek bir olasılık mekânın duvarlarına sinmiştir. Buradan hareketle, Özcan'ın vurguladığı gibi, De Chirico'nun yapıtları gerçeküstü imgelerin, yabancılaşmış mekânların ve rüya benzeri bir atmosferin iç içe geçtiği bir kurguyla tanınır. Boş meydanlar, uzayan gölgeler ve klasik heykeller gibi öğeler, sanatçının resimlerinde tuhaf ve tekinsiz bir bağlam içinde yeniden anlam kazanır (2024, s.480). De Chirico'nun bu tekinsiz mekânları izleyiciyi kuşatır. Mekânların ıssızlığı, gölgelerin olağandışı uzunluğu sessizliğin daha derin bir yankı üretmesini sağlar. Yankılanan sesler mekânın boşluğunu perçinlemektedir. Perspektif çizgilerindeki bilinçli çarpıklık mekân algısını kırarak izleyici de yeni bir görme biçimine davet etmektedir. Bu durum mekânın kendi başına özne gibi davranmasına neden olmaktadır. Mekân, insan figürünün yerini dolduran, onun yerine geçen bir varlık haline dönüşmüştür.



Görsel 7. Edward Hopper, *Deniz Kenarındaki Odalar*, 1951, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 53x75 cm, Yale University Art Gallery

Görsel 8. Robert Rauschenberg, *Silinmiş de Kooning Çizimi*, 1953, Etiketli Ve Yıldızlı Çerçevesi Kâğıt Üzerinde Çizim Ortamının İzleri, 64x55 cm, SFMOMA Koleksiyonu

Özneleşen ve kendisini dayatan mekânlar modern sanatın ilerleyen dönemlerinde farklı biçimlerde yeniden yorumlanmıştır. Bu noktada, Edward Hopper'ın "*Deniz Kenarındaki Odalar*" (1951) adlı yapıtı, De Chirico'nun tekinsiz meydanlarının bıraktığı yankıyı gündelik yaşamın içine taşır. Hopper'ın odalarında da insan figürünün geri çekildiği bir alan vardır. Denize açılan kapıların ve hareketsiz eşyaların yarattığı dinginlik mekâna sinmiştir. Ortaya çıkmış olan ise: görünmez o büyük bekleyiş. İzleyiciyi bekleyişin içine çekilmiş ve hapsedilmiştir. Altay Aldoğan'ın değerlendirmesinde, sanatçının resimlerinde kent yaşamı neredeyse terk edilmiş sokaklar ve yapılar aracılığıyla görünür olurken; peyzajlarda ise doğanın ortasında, çevresiyle ilişkisinden kopmuş, yalıtılmış mimari kütleler ön plana çıkar (2019, s.244). Dolayısıyla mekân, yalnızca bir arka plan ya da insanın varlığını taşıyan edilgen bir yüzey olmaktan çıkmıştır. Mekân, kendi başına bir özne gibi davranarak izleyiciyle doğrudan bir ilişki kurma yoluna gitmiştir. Bu ilişki, Hopper'da gündelik olanın içine sızan bir ortam yaratmaktadır. Böylece zamansal bir askıya alınmışlık hali vardır. Oda, kent ya da peyzaj fark etmeksizin, insanın geri çekildiği bu sahnelerde mekân, varlığıyla baskın olandır. İzleyicinin bekleyiş halinde durması bundan ötürüdür. Böylelikle mekân, anlatının taşıyıcısı değil, belirleyicisi hâline gelir. Ancak modern sanatta mekânın bu özneleşme süreci insanın geri çekilişiyle sınırlı kalmamaktadır. Temsil edilen sessiz boşluklar, mekânın içinden dışa doğru taşar. Dışa taşma eylemi, izleyicinin dikkatini artık betimlenen derinlikten çok, yapıtın yüzeyinde gerçekleşen müdahalelere yöneltir. Böylece mekânın sessizliği, temsil edilen bir boşluk olmaktan çıkarak,

doğrudan yüzey üzerinde kurulan bir sorgulamaya dönüşür. Bu sorgulama, Robert Rauschenberg'in "*Silinmiş de Kooning Çizimi*" adlı yapıtında doğrudan gerçekleşir. Mekânın anlam kurucu rolü, bu noktada yerini yüzeyin taşıdığı izlere bırakmıştır. Yüzey üzerindeki yokluklar ve bazı müdahaleler ortaya yeni bir sorgulama biçimi çıkarmıştır. Boşluk, doğrudan eylem üreten bir olgu haline gelmiştir. Yüzeyin söylemi değişmiştir. Bu çalışmada, insanın yokluğuna artık mekân değil, bizzat yüzey karar vermektedir. Yüzey, yokluğu kurucu bir alan olarak görünür kılmıştır. Boşluk, kendi arzu nesnesini kuran bir işlev üstlenmiştir. Bu noktada boşluğun, yalnızca yokluk ya da eksilme olarak değil, arzu üreten bir yapı olarak düşünülmesi gerekmektedir. Jean Paul Sartre'ın "Varlık ve Hiçlik" kitabında arzuya ilişkin değerlendirmesinde, arzu basitçe ortadan kaldırılması gereken bir boşluk değildir. Kendi sürekliliğini korumaya yönelen ve insan bilinciyle sıkı bir bağ içinde varlığını sürdüren bir süreçtir. Arzu, doldurulmuş bir boşluk olma isteği taşırken, aynı zamanda bu doluluğun biçimini belirleyen etkin bir boşluk olarak işlemektedir. Sartre'ın verdiği örnek üzerinden meseleyi açacak olursak; nasıl ki bir kalıp, içine dökülen maddeye yalnızca doluluk kazandırmakla kalmayıp onun biçimini de tayin ederse, boşluk da arzunun yönünü ve biçimini belirleyen kurucu bir alan hâline gelir (2011, s.167). Bu bağlamda Rauschenberg'in yüzeyinde ortaya çıkan boşluk, giderilmesi gereken bir eksiklikten ziyade, anlamı ve algıyı biçimlendiren etkin bir arzu mekânı olarak okunabilir.



Görsel 9. Jeff Wall, Yıkılmış Oda, 1978, Fotoğraf, 159x234 cm, Kanada Ulusal Galeri

Mekânı kurgulamak sanatçıların yüzey üzerindeki en önemli meselelerinden biridir. Postmodern dönemle birlikte mekânı yeniden inşa etme biçimi resim yüzeyiyle sınırlı kalmamıştır. Sanatçılar mekânı sahneleme yoluna giderek

fotoğraf, aracılığıyla hem gerçekliği hem de algıyı yeniden biçimlendirmişlerdir. Dolayısıyla Rauschenberg’de olduğu gibi silerek boşluk yaratmak yerine olası mekânlar kurgulanmıştır. Bu kurgulama doğrultusunda hem fiziksel hem de zihinsel bir düzenin karşılığıdır: Jeff Wall’ın “Yıkılmış Oda’sı”. Söz konusu çalışma, boşluğun yüzeyden mekânsal kurguya doğru genişlemesi olarak değerlendirilebilir. Bencuya’nın da işaret ettiği üzere Wall, fotoğrafın tekil kamera gözüne dayalı bakışını sinematografik bir kurguya dönüştürerek, görmenin kendisini betimlemekten çok izleyicinin nasıl görmesini istediğini sahneleyen bir strateji geliştirir. Bu bağlamda Wall’ın fotoğrafları, rastlantısal anların kayda almaktan uzaktır. İzleyici, film izler gibi yönlendirilen ve düşünmeye sevk edilen titiz bir kurgu ile karşı karşıyadır (Bencuya, 2025, s. 26). Bu yönlendirilmiş bakış, izleyiciyi mekânın içerisine dâhil etmektedir. “Yıkılmış Oda’da mekân, yalnızca yıkımın izlerini taşıyan fiziksel bir alan değildir. Bu durumun aksine düzenin askıya alındığı bir görüntüdür. Dağılmış nesneler, parçalanmış yüzeyler ve iç mekâna hâkim olan belirsizlik duygusu izleyicisinde bir gerilime neden olmaktadır. Çünkü öncesini ve sonrasını bilmediğimiz şekilde kadına ait bir odanın tahrip edilmişliğini görüyoruz. Peki, ama neden? Mocan’ın da dikkat çektiği üzere bu sahneleme, romantik dönem ressamı Eugène Delacroix’ın “*The Death of Sardanapalus*”(1827) adlı yapıtıyla dolaylı bir ilişki kurmaktadır. Hatta Mocan’a göre, Wall’un insan figürünü bilinçli olarak dışarıda bırakarak kurguladığı bu ender çalışmalardan biri olan “Yıkılmış Oda”, Delacroix’nın tüm sahip oldukları yok edilen ve mutlak bir yıkım anında tasvir edilen kral sahnesiyle görsel ve anlamsal benzerlikler taşımaktadır. Ancak Wall, bu tarihsel göndermeyi dramatik bir anlatıya bağlamak yerine, mekânın kendisini yıkımın taşıyıcısı hâline getirerek boşluğu özne olarak konumlandırmıştır (2017, s.51). Wall, Delacroix’nın eserini yeniden üretmiştir. Fakat büyük bir kaos ve yıkıntıyla. Şiddetin faili, zamanı ve gerekçesi görüntüden bilinçli olarak dışlanmıştır. Görünmeyen bir müdahalenin sembolik anlatısıdır ortaya çıkmış olan.



Görsel 10. José Manuel Ballester, Kraliyet Sarayı, 2009,

Tuval üzerine fotoğraf baskısı 269,2 x 351 cm,

Görsel 11. José Manuel Ballester, Son Akşam Yemeği, 2010,

Tuval üzerine fotoğraf baskısı

Dönüşen mekânlar ve değişen kurgular yeni söylemin karşılığıdır. Her söylem, kendi mekânını çağırır. Kurgulanan boşluklar, insan figürlerinin atılması, nesnelerin konumu ve sessizlik, her biri farklı bir söylemin taşınmasına hizmet etmektedir. Bu durum, izleyiciye mekânın sadece bir sahne olmadığını, bir deneyim ve yorum alanı olduğunu hatırlatmaktadır. Mekânın sessizliği ve insanın yokluğu, izleyiciyi kendi anlamını üretmeye davet etmektedir.

Bu bağlamda, çağdaş mekân algısını yeniden düşünen sanatçılardan biri de José Manuel Ballester'dir. Guggenheim Müzesi'nin tanıtım bülteninde bahsettiği üzere, Ballester boş alanların ve insan izlerinin mekân aracılığıyla tasvir edilmesine odaklanmaktadır. Onun çalışmaları, bireyin yalnızlığını ve modern dünyanın çelişkilerini mimari bağlamda araştırarak mekânları adeta yapay sahnelerle dönüştürür. Işık, gizli ve görünür olan, kamusal ve özel alanlar arasında insanlık durumunu ortaya koyan bir unsur olarak öne çıkmaktadır (Guggenheim). Özellikle sanatçının Kraliyet Sarayı ve Son Akşam Yemeği çalışmalarında gördüğümüz gibi insan figürleri sahneden alınmıştır. Gerek Velazquez'in gerekse Da Vinci'nin ikonik mekânları sahipsiz kalmıştır. Belki de başka şekilde söyleyecek olursak, José Manuel Ballester mekânı sahiplenmiş ve kendi anlatısının taşıyıcısı haline getirmiştir. Ballester'ın mekânları bireyin yalnızlığını yüzüne vurdurmaktadır. Boşlukta yankılanan sesler, izleyicinin mekânla kurduğu ilişkiyi derinleştirmektedir. Böylece insansız alanlar, sessiz bir arka plan olmanın ötesine geçmektedir. Bored Panda ile yaptığı bir röportajda Ballester, "*Gizli Alanlar*" serisinin genellikle mizahi olarak algılanmasına rağmen birden fazla anlam taşıdığını vurgulamıştır. Serideki görüntüler, hem kendi başlarına yeni yorumlara açık hem de orijinal

bağlantılarıyla ilişkilidir. Böylece izleyiciye farklı okuma ve deneyim olanağı sunmaktadır. Ballester'in yaklaşımı, her dönemin kendine özgü bakış açısıyla sanatı anlamlandırma çabasını yansıtmaktadır (Aktaran Ebert, 2020). Dolayısıyla Ballester “*Gizli Alanlar*” serisiyle ürettiği yeniden üretim mekânlarıyla izleyicisine çok katmanlı bir anlatı sunmaktadır. Baktıkça açılan, açıldıkça derinleşen insansız mekânlar.

Sonuç

Sonuç olarak, tarihsel süreçte Saenredam ve Vermeer gibi sanatçılar, mekânın sessizliğini ve insan figürünün geri çekilişini kullanarak izleyiciyi mekâna davet etmiştir. Modernizmle birlikte Picasso, Klee ve De Chirico mekânı parçalanabilir, yeniden kurgulanabilir ve algıyı sorgulayan bir düzleme taşımıştır. Böylece izleyiciye çoklu okuma olanağı sunan bir sahne ortaya çıkmıştır. Rauschenberg ve Wall ise insan figürünün yokluğunu veya sahnelerin kurgusallığını bir arzu ve sorgulama alanı olarak değerlendirerek mekânı yüzeyden öte etkin bir deneyim alanına dönüştürmüştür. Ballester'in “*Gizli Alanlar*” serisi, insanın tamamen ortadan kalktığı yüzeylerde bile sadece mekânın anlam ve anlatı üretilebileceğini göstermiştir. Hatta bu durum mekân ile izleyici arasındaki ilişkiyi derinleştirmiştir. Bu bağlamda, insanın varlığı veya yokluğu, mekânın söylemini şekillendiren temel unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Mekân, hem fiziksel hem de zihinsel bir alan olarak algıyı, estetiği ve deneyimi belirlemektedir. Tüm bunlar ışığında bakıldığında; modern ve çağdaş sanat, mekânı pasif bir sahne olmaktan çıkarmıştır. Ayrıca anlamın üretildiği, izleyiciyle etkileşim kuran, çok katmanlı ve yorumlanabilir bir özne hâline getirmiştir. İnsan figürünün varlığı veya yokluğu, mekânın söylemini şekillendiren temel bir unsurdur.

Kaynakça:

- Aldoğan, A. (2019). Edward Hopper Resimlerinde Amerikan Günlük Hayatının ve Modern Yaşamın İzleri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*(42), 243-253. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/679514> adresine 13.12.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Aral, Ö. Y. (2010). De Chirico: Mekânın Metafizik Belleği. *Sanat Dergisi*(15), 37-42.
- Bencuya, L. L. (2025). Fotografik bakıştan sinematografik bakışa: Jeff Wall. *ArtDE Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3, (s.17-32). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/5190454> adresine 07.12.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Dartan, S. (2022). Jan Vermeer'in Resimlerinde Günlük Yaşamın İzleri, *Erciyes Akademi*, 36 (2), 938,954. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2440049> adresine 07.12.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Ebert, G. (2020). Human Figures Removed from Classic Paintings by Artist José Manuel Ballester, *Colossal*, <https://www.thisiscolossal.com/2020/03/jose-manuel-ballester-concealed-spaces/> adresine 14.12. 2025 tarihinde erişilmiştir.
- Foucault, M. (2017). *Kelimeler ve Şeyler*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Guggenheim Müzesi, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-third-of-may> adresine 14.12.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Kazancı, F., T. (2018). Görünenin Ötesinde: 17. Hollanda Resminde Görsel Zekâ ve Oyunlar, *Yayımlanmış Doktora Tezi*, İstanbul Üniversitesi, <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/TEZ/57771.pdf> adresine 01.12.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Lefebvre, Henri. (2014). *Mekânın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *Göz ve Tin*. (Çev. Ahmet Soysal), İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2023). *Görünür ile Görünmez*. (Çev. Hanife Güven). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Mocan, A., C. (2017). Jeff Wall Fotoğraflarında Gerçeklik Ve Kurgusalılık İlişkisi Üzerine Bir İnceleme, *Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi*, Işık Üniversitesi, <https://research.isikun.edu.tr/entities/publication/b2b4f25c-65a2-4702-80e9-7f9bf0769429> adresine 14.12.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Özcan, D., Ç. (2024). Karanlık Romantizm, Sürrealizm Ve Hiperrealizm: Sanatçıların Eserleri Aracılığıyla Tekinsizliğin İzini Sürmek. *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi*, 56, s. 471-

487. <https://www.ijoess.com/DergiTamDetay.aspx?ID=4424&Deta y=Ozet> adresine 08.12.2025 tarihinde erişilmiştir.

Uluçay, Ö., N.. (2017). Sanatın Mekânı ve Mekânın Sanatı, *İdil*, 6 (36), 2245-2258. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1503046530.pdf> adresine 01.12.2025 tarihinde erişilmiştir.

Sartre, J., P. (2011). *Varlık ve Hiçlik*. (Çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen). İthaki Yayınları: İstanbul.