

©

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



INTERNATIONAL JOURNAL OF TROY ART AND DESIGN

ULUSLARARASI HAKEMLİ VE AÇIK ERİŞİMLİ ELEKTRONİK DERGİ

VOLUME | CİLT: 1

YEAR | YIL: 2021

ISSUE | SAYI: 2

E-ISSN: 2757-587X



Yayın Sahibi *Publisher*

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü

Rector of Çanakkale Onsekiz Mart University

Prof. Dr. Sedat Murat

Danışma Kurulu *Advisory Board*

Prof. Dr. Adnan Tepecik (Başkent Üniversitesi)

Prof. Ayşe Güler (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. Canan Atalay Aktuğ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. Dr. Dinçay Köksal (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. Elvan Özkavruk Adanır (İzmir Ekonomi Üniversitesi)

Prof. Evren Karayel Gökkaya (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. İhsan Doğrusöz (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. Dr. İncilay Yurdakul (Uşak Üniversitesi)

Prof. M. Fatih Karagül (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. Rıdvan Coşkun (Anadolu Üniversitesi)

Prof. Sema Ilgaz Temel (Marmara Üniversitesi)

Yayın Tasarımı *Editorial Design*

Dr. Öğr. Üyesi Ali Can Metin

Kapak Tasarımı *Cover Design*

Dr. Öğr. Üyesi Deniz Kürşad

Dizgi *Typesetting*

Arş. Gör. Kaan Kaya

Web Sorumlusu *Web Master*

Arş. Gör. Kaan Kaya

Adres *Address*

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Terzioğlu Yerleşkesi, Çanakkale

Tel: +90 286 218 05 35

E-posta *E-mail*

troyartjournal@comu.edu.tr

E-ISSN 2757-587X

Tarandığımız Indexler

A S O S
indeks



Baş Editör *Editor in Chief*

Prof. Dr. Dinçay Köksal

Editörler *Editors*

Dr. Öğr. Üyesi Ali Can Metin

Dr. Öğr. Üyesi Deniz Kürşad

Editör Yardımcısı *Editor Assistant*

Arş. Gör. Ayşe Ekici

İngilizce Dil Editörü *English Language Editor*

Öğr. Gör. Dr. Mübeher Ürün Göker

Türkçe Dil Editörü *Turkish Language Editor*

Dr. Öğr. Üyesi Fatih Kana

İkinci Sayının Editör Kurulu *Editorial Board of Second Issue*

Prof. Canan Atalay Aktuğ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. Dr. Selahattin Yıldız (Doğuş Üniversitesi)

Doç. Dr. Alaattin Kirazcı (Marmara Üniversitesi)

Doç. Neslihan Yaşar (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Doç. Dr. Yeşim Zümrüt (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Şansal Erdiç (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

İkinci Sayının Hakem Kurulu *Referee Board of Second Issue*

Prof. Halil Yoleri (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Prof. Dr. Nadire Şule Atılğan (Hacettepe Üniversitesi)

Prof. Dr. Sevim Arslan (Marmara Üniversitesi)

Prof. T. Emre Feyzoğlu (Hacettepe Üniversitesi)

Doç. Ayşe Günay (Işık Üniversitesi)

Doç. Dalila Özbay (Namık Kemal Üniversitesi)

Doç. Dr. Erkut Eryayar (Marmara Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Güliz Baydemir (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Özer Anar (Maltepe Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Serkan Vural (Çankırı Karatekin Üniversitesi)

İçindekiler Contents

- 5 **Editörden** *Editorial*
- 7 **Balık Figürünün Farklı Coğrafyalarda Seramiğe Yansıması**
Reflection of Fish Figure on Ceramics in Different Geographies
Araştırma / Derleme
Hasan Başkırkan
- 27 **Dokuma Resim Sanatına Terminolojik Yaklaşım ve Türkçe Kaynakların Değerlendirmesi**
Terminological Approach to Tapestry Art and Evaluation of Turkish Resources
Derleme
Fikret Yalın
- 49 **Egon Schiele'nin "Dead Mother Serisi" ve "Ölü Anne Sendromu"**
Egon Schiele's "Dead Mother Series" and "Dead Mother Complex"
Araştırma
İnci Elbir
- 57 **Eski İstanbul Gezgin Esnafının Taşıma Çözümlerinin İncelenmesi**
Review of Carrying Solutions of Old Istanbul Street Vendors
Motion in Design
Araştırma
Esin Düzakın
- 74 **Heykelde Çizim (Sanatsal Yönteme Dair Bir Soru)**
Drawing on Sculpture (To A Question About "The Artistic Method")
Çeviri
Andrey Ivanovich Sukharev
Andrey Viktorovich Borodavkin
Ferit Yazıcı
- 79 **Transmedya Hikaye Anlatımı Üzerinden Küreselleşmenin Dijital Animasyon ve Görsel Efektlerle Etkileşimi**
Globalism's Interaction With Digital Animation & Vfx on Transmedia Storytelling
Derleme / Araştırma
Lütfü Kaplanoğlu
İlkan Devrim Dinç

Editörden

Değerli Okuyucularımız,

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin, sanat ve tasarım alanında kaleme alınan bilimsel araştırmaları siz değerli bilim insanlarına aktardığı paylaşım ortamı olan IJTAD (International Journal of Troy Art and Design) dergimizin üçüncü sayısında sizlerle tekrar buluşmaktan mutluluk duymaktayım.

Geleneksel ve güncel sanat, grafik tasarım, görsel iletişim tasarımı, seramik, resim, geleneksel Türk sanatları, tiyatro ve disiplinler arası sanat ve tasarım alanlarındaki akademik çalışmaların yanı sıra sosyoloji, sanat tarihi, sanat ve tasarım eğitimi gibi sanat ve tasarıma ilişkin kuramsal ve yöntemsel yaklaşımları içeren dergimizin bu sayısında; Seramik alanından "Balık Figürünün Farklı Coğrafyalarda Seramiğe Yansıması", Endüstriyel Ürünler tasarımı alanından "Eski İstanbul Gezgin Esnafının Taşıma Çözümlerinin İncelenmesi", Geleneksel Sanatlar alanından "Dokuma Resim Sanatının Terminolojisi ve Türkçe Kaynakların Değerlendirmesi", Animasyon alanından "Transmedya Hikaye Anlatımı Üzerinden Küreselleşmenin Dijital Animasyon ve Görsel Efektlerle Etkileşimi" ve Resim sanatından "Egon Schiele'nin Dead Mother Serisi ve Ölü Anne Sendromu" konulu araştırmalar ile Heykel alanından "Heykelde Çizim (Sanatsal Yönteme Dair Bir Soru)" konulu çeviri makaleye yer verilmektedir.

Dergimizin bu sayısının yayına hazırlanması konusunda destek veren editörlerimize, danışma kurulu üyelerimize, çalışmalarını ile destek veren yazarlarımıza ve değerlendirme yapan alan editörlerimiz ve hakemlerimize, derginin dizgisini yapan Arş. Gör. Kaan Kaya'ya, Türkçe dil editörü Dr. Öğr. Üyesi Fatih Kana'ya ve İngilizce dil editörü Öğr. Gör. Dr. Mübeher Ürün Göker'e yayın kurulumuz adına en içten teşekkürlerimi sunuyorum. Dergide yer alan makalelerinin eğitimciler ve araştırmacılara katkı sağlaması ümidi ile...

Prof. Dr. Dinçay Köksal

Dergi Baş Editörü

30 Haziran 2021

Editorial

Dear readers,

I am pleased to come together with you again in the third Issue of our IJTAD (International Journal of Troy Art and Design), the sharing platform where Çanakkale Onsekiz Mart University Faculty of Fine Arts conveys scientific research in the field of arts and design to you as valuable scientists.

In this issue of our journal, which deal with theoretical and methodological approaches to art and design such as sociology, art history, art and design education in addition to academic studies in the fields of traditional and contemporary art, graphic design, visual communication design, ceramics, painting, traditional Turkish arts, theater and interdisciplinary art and design, "Reflection of Fish Figure on Ceramics in Different Geographies " from the field of Ceramics, " Review of Carrying Solutions of Old Istanbul Street Vendors " from the field of Industrial Products Design , " Terminological Approach to Tapestry Art and Evaluation of Turkish Resources" from the field of Traditional Arts, "Interaction of Globalization with Digital Animation and Visual Effects through Transmedia Storytelling" from the field of Animation, and research on "Egon Schiele's Dead Mother Series and Dead Mother Complex" from the Art of Painting and a translated article on "Drawing in Sculpture (A Question about Artistic Method)" from the field of Sculpture are included.

I would like to express my gratitude to our editors, science and advisory board members, our writers who supported us with their studies, and our field editors and referees who supported us with their review, Res. Assist. Kaan Kaya who did the typesetting of the journal, Asst. Prof. Fatih Kana as the Turkish language editor, and Dr. Mübeher Ürün Göker as the English language editor on behalf of our editorial board during the editing process of this issue. In hopes that the articles in the journal will contribute to educators and researchers...

Prof. Dr. Dinçay Köksal
Editor-in-chief
30 June 2021

BALIK FİGÜRÜNÜN FARKLI COĞRAFYALARDA SERAMİĞE YANSIMASI REFLECTION OF FISH FIGURE ON CERAMICS IN DIFFERENT GEOGRAPHIES

*Doç. Hasan Başkırkan, Seramik ve Cam Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
hasan.baskirkan@msgsu.edu.tr, Orcid (0000-0001-6052-8518)*

Öz

Neredeyse her coğrafyada “balık” figürüne rastlanmaktadır. Genellikle doğurganlık ile ilişkilendirilen balık figürü, pek çok sanat alanında kullanıldığı gibi seramik alanında da sıkça konu edilmiştir. Özellikle nehir, göl, deniz vb. gibi suya kıyısı olan coğrafyalarda balık figürü ile karşılaşmaktadır. Zaman zaman dinsel anlamlar veya semboller yüklenen balık figürüne günlük hayatta kullanılan objelerde de yer verilmiştir. Zanaatkâr, sanatçı ya da tasarımcı gibi üreticilerin balığa olan ilgisi her dönemde yüksek olmuştur. Çalışmada farklı coğrafyalarda ele alınan balık temalı seramikler incelenmiştir. Karo, tabak, vazo, heykel vb. gibi ürün yelpazesine sahip olan balık figürlü seramiklerin hangi amaçla nasıl tasvir edildiği ve teknik olarak nasıl üretildikleri hakkında bilgi verilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Balık, Figür, Doğurganlık, Yenilenme.

Abstract

A "fish" figure can be found in almost every geography. The fish figure, which is generally associated with fertility, has been frequently used in many art fields, as well as in ceramics. The figure of fish is encountered especially in geographies that have a coast to water such as rivers, lakes, seas, etc. The fish figure, which has religious meanings or symbols from time to time, is also included in objects used in daily life. The producers such as craftsmen, artists, or designers have always had a high interest in fish. In the study, fish-themed ceramics handled in different geographies has been examined. In this study, information has been provided about how the fish figured ceramics, which have a product range such as tiles, plates, vases, statues, etc., are depicted and how they are produced technically.

Keywords: Ceramic, Fish, Figurine, Fertility, Regeneration.

Genişletilmiş Öz

İnsanın yeryüzünde var olmasından bugüne kadar doğudan batıya kuzeyden güneye neredeyse her coğrafyada ve her kültürde “balık” figürünü görmek muhtemeldir. “Balık” figürü, doğurganlık, Ana Tanrıça, annelik, doğurmak, desteklenmiş ve yenilenmiş hayat, hayatın korunması ve kökeni olarak suyun gücü ve su ile ilişkili olduğu için edebiyat, sinema, plastik sanatlar, tiyatro, dans, mimarlık, müzik vb. gibi sanat alanlarında olduğu gibi seramik alanında da çokça kullanılmıştır. Balık figürü çok kıymetli bir besin olmasının yanı sıra sanat dallarında sürekli yer almıştır fakat sürekli bir biçim değişikliğine uğrayarak gelişimini sürdürmeye devam etmiştir. Ayrıca “balık figürü”nün yüzyıllardan beri özgürlük, yaşam, yeniden doğuş, bolluk-bereket, verimlilik ve şansın genel sembolü olarak da görüldüğü bilinmektedir. Balık figürü ortaya konan sanat eserlerine, iskeleti, pulları, başı, vücudu,

kuyrukları yüzgeçleri, solungaçları vb. gibi dikkati çeken özellikleri nedeni ile özne olmayı becerebilmiştir. Özellikle göl, nehir, deniz, okyanus vb. gibi suya kıyaslı olan coğrafyalarda balık figürü ile daha sıklıkla karşılaşmaktadır. Geçmişte balık figürü insanın yaşamında, bazen dinsel anlamlar veya semboller atfedilmiş forma evrilmiş, bazen de şişe, ibrik, tabak ya da vazo vb. gibi günlük hayatta kullanılan nesnelere olarak yer almıştır. Bu eserlere bazen üç boyutlu bir form şeklinde rastlanabildiği gibi bazen de sıranın altında, içinde ya da üzerinde bir dekor öğesi olarak da tesadüf edilmektedir. Kimi kültürlerde ise bazen bir ölü hediyesi bazen de kötülüklerden koruması amacı ile üretilmiş amulet (muska) olarak karşımıza çıkmaktadır. Form ve renkler coğrafyaya, kültüre, döneme göre çeşitlilik göstermektedir. Balık figürünün doğal, geometrik, sembolik, stilize ve idealize edilmiş formları ile seramikte kullanıldığı dikkati çekmektedir. Seramikçilerin yaşadıkları kültürün ve dönemin özelliklerini taşıyacak özellikte balık figürünü yapıtlarına adapte ettiği izlenmektedir. Zanaatkar, tasarımcı ve sanatçıların konu edinme olarak balıklara olan alâkası artarak süregelmiştir. Balık teması geçmişte olduğu gibi günümüz üreticilerinin de ilgisini çekmeye devam etmektedir. Bu araştırma, insan-balık münasebetine ana hammaddeyi kil cevheri olan seramik sanatı vasıtasıyla değinmeyi hedef edinmiş ve bu amaç doğrultusunda farklı coğrafyaların balık figürünü ele alış biçimleri incelenmiştir. Çalışma; müzelerde, özel koleksiyonlarda bulunan seçilerek sınırlandırılmış en eski (ilk) örnekleri (yaklaşık MÖ 1100-MS 1700) ve özellikle ülkemiz coğrafyası içinde yer alan İznik, Kütahya ve Çanakkale örnekleri (1800 ve sonrası) üzerinden balık figürünün konu olarak seçildiği; karo, tabak, vazo, heykel vb. gibi ürünleri ve bu ürünlerin ne amaçla nasıl tasvir edildiğini, teknik olarak nasıl üretildiklerini içermektedir.

Extended Abstract

It is possible to see the "fish" figure in almost every geography and culture from east to west from north to south since the existence of human beings on earth. Since the figure of "fish" is associated with fertility, Mother Goddess, motherhood, procreation, supported and renewed life, the protection of life, and the power of water and water as its origin; it has been widely used in the field of literature, cinema, plastic arts, theater, dance, architecture, music as well as in ceramics. The figure of fish, besides being a very precious food, has always been included in the branches of art, but it continued to develop by undergoing a constant change of form. It is also known that the "fish figure" has been seen as the general symbol of freedom, life, rebirth, abundance, fertility, and luck for centuries. The fish figure has been able to become the subject of the works of art, due to its remarkable features such as its skeleton, scales, head, body, tails, fins, gills, etc. The fish figure is more frequently encountered especially in geographies that have a coast to water such as lakes, rivers, seas, oceans, etc. In the past, the figure of fish has evolved into a form sometimes attributed to religious meanings or symbols in human life, and sometimes it is a bottle, pitcher, plate, or vase which has been included as objects used in daily life. These works are sometimes encountered in the form of a three-dimensional form, and sometimes as a decorative element under, inside, or on the glaze. In some cultures, it appears as a gift for the dead and sometimes as an amulet produced to protect it from evil. The forms and colors vary according to geography, culture, and period. It is noteworthy that the fish figure is used in ceramics with its natural, geometric, symbolic, stylized, and idealized forms. It is observed that the ceramicists adapted the fish figure, which will carry the characteristics of the culture and the period inhabited, into their works. The interest of craftsmen, designers, and artists in fish as a subject has continued increasingly. The fish theme continues to attract the attention of today's producers as in the past. This research aims to touch upon the human-fish relationship through ceramic art, whose main raw material is clay. For this purpose, different geographies' handling of the fish figure has been examined. The study includes the products such as tile, plate, vase, sculpture, etc. through the fish figure was chosen as the subject of the oldest (first) selected examples (approximately 1100 BC - 1700 AD) in museums and private collections, and especially the samples of İznik, Kütahya, and Çanakkale (1800 and later) located in our country and for what purpose and how these products are depicted and produced technically.

1. GİRİŞ

İnsan önce doğada kendiliğinden yetişen bitkiler ile beslenme ihtiyacını gidermiş, ardından da avlanarak hayatta kalmayı başarabilmiştir. Av hayvanı olarak bazen yaban hayvanları bezen de yaşadıkları bölgede bulunan su kaynaklarından balığı seçerek, beslenmiştir. Özellikle bir suya kıyası olan coğrafyaların insanları balığın şans ve mutluluk getirdiğine inanmıştır. Balık, yüzyıllar içinde insanlar için beslenmek gibi bir temel ihtiyaç unsuru olmanın yanında, bir ifade aracı haline gelmiş ve farklı anlamlar taşıyan bir figür haline dönüşmüştür. İnsan ürettiklerini gelecek nesillere aktarmak amacı ile pek çok sanat alanında balık figürünü tasvir etmiştir. Böylelikle balık figürü farklı coğrafyaların seramikçilerinin ürettikleri nesnelere önemli bir yer kazanmıştır.

Yakın geçmişimizde özellikle Osmanlı sanatında çini ve maden işlemeciliği gibi pek çok eserin süslemesi balık motifi ile zenginleştirilmiştir (Diez, Aslanapa ve Koman, 1950, s.57).

2. MİTOLOJİK AÇIDAN BALIK

İnsanlık tarihi boyunca balık figürünün farklı coğrafyalarda çok kez yorumlanmasına ve zamanla değişik anlamlar kazanmasına rağmen temelde yenilenme, doğurganlık ve değişimin sembolü olduğu kabul edilir.

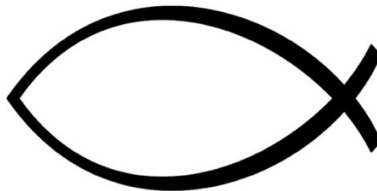
Altay yaratılış destanına göre, dünyanın oluşumunda üç balık önemli yer tutmaktadır. İyilik tanrısı Ülgen'in dünyayı oluşturması üzerine bir anlatım vardır, efsaneye göre yeryüzünü üç büyük balığın üzerine yerleştirmiştir ve balıklar boyunlarını eğip de yeryüzü sulara gömülmesin diye balıkları zincirlemiştir (Yıldırım, 2016, s.15).

Çağlar boyu suda hayatını devam ettiren canlılara tanrı olarak tapınılmış, derinliklerde yaşayan canavarlar olarak korkulmuş ve etleri, derileri, yağları, kemikleri, kabukları ve yumurtaları için avlanılmıştır. Sembolik anlamları davranışları ve görünüşleri, insan uygarlığı üzerindeki tesirleri ve hayat alanları ile yakından alakalıdır. Bunun bir sonucu olarak bu canlılara yüklenen simgesel anlamlar suyla, özellikle de doğum, yaradılış ve ay ile ilişkilidir. Suda hürce yüzmeleriyle genelde uyum ve evlilikte mutluluk anlamını taşırlar. Değişik balık çeşitlerine türlü manalar atfedilmiş simgeler verilmiştir. Örneğin, denizati, zarafet, itimat ve okyanusun kuvvetini ve güvenli yolculuğu, balina, yeniden yaşam elde etmeyi ve denizin kuvvetini, yunus, selamet, dönüşüm ve sevgiyi simgeler. Ayrıca ay ve güneşle ilgili çağrışımları da vardır. Sazan, atılganlık ve metaneti, muvaffakiyet ve iş zekâsını simgeler. Yengeç ayın değişken biçimlerini hatırlatır. Denizyıldızı, ilahi aşkı temsil eder, yeniden doğuşla da ilişkilidir. Ahtapotun renk değiştirme özelliği tutarsızlık sembolüdür. Som balığı, bilgi ve bilgeliği temsil eder. Istakoz, uzun yaşamı, zenginlik ve evlilikte uyumu simgeler (Wilkinson, 2020, s.67).

3. SEMBOL OLARAK BALIK

Neredeyse her inanışta kendine yer edinmiş olmasına rağmen en çok Hristiyan inanışında yer alan "balık" figürü, doğurganlık, Ana Tanrıça, annelik, doğurmak, desteklenmiş ve yenilenmiş hayat, hayatın korunması ve kökeni olarak suyun gücü ve su ile ilişkilidir. Balık, tutsaklığı ve etkili gücü simgeleyen suda yaşamaktadır.

Yunancada 'balık' anlamına gelen kelime ichtys veya ikthys'tur. İki yay parçasının kesişmesiyle oluşan bir sembolü açıklamakta kullanılmaktadır ve bu sembole verilen isimdir (Görüntü 1). Tarihte gizli bir sembol olarak ilk kullananlar Hristiyanlar olmuştur.



Görüntü 1: İchtys sembolü.

<https://tr.wikipedia.org/wiki/İchtys> (Erişim Tarihi: 15.04.2020).

4. FARKLI COĞRAFYALARDA ÜRETİLEN SERAMİKLERDE BALIK

İchthys antik deniz tanrıçası Atargatis'in (Kuzey Suriye'nin büyük tanrıçası) oğluydu. Çeşitli coğrafyalarda ve mitolojilerde benzer düşün öz varlık ve balık simgeleri mana ve kullanım yönünden değişiklik gösterse de genelde verimliliği temsilen cinsi vurgulara sahipti.

4.1 Mısır

Bereketi temsil etmesinin bir örneği Mısır mitolojisinde izlenebilir. Verimliliği simgelemesine ek olarak balık çeşitli kültürlerde ruh göçü (reenkarnasyon) ve yaşamın veya yaşam kuvvetinin simgesi olmuştur (http1).

"Nûn (ن)" sözcüğünün Arapçada ve İbranicede balık ve balina anlamına geldiği bilinir. Kelime, Arap alfabesinde yeni ay şeklindeki bir yaydan meydana gelen yarım bir daire şeklinde gösterilir ve Antik Mısır'da içinde kayık, gemi gibi taşıtların, balıkların betimlendiği kalite, miktar ve mertebe açısından daha yüksek bir düzeyde olan okyanusun ismi olarak yer almıştır.

Antik Mısır'da; Nil'in zenginliği, verimlilik, yaratıcı ilke, İsis'in ve Hathor'un sembolü iki balık figürü ile tasvir edilirdi. Balığın yenmesi Mısır'da rahiplere ve krallara yasaklanmış olmasına rağmen halk için serbestti. Balık figürü, Tanrıça İştar ile bağlantı kurulması sebebiyle doğurganlığı, aşkı ve kadın olmayı sembolize etmektedir. Antik Mısırda, 'ant' ismi verilen balığın, güneş tanrısı Ra'nın gemisinin önünde gittiğine inanılırdı.

Tell el-Yahudiyeh veya Tell el-Yahudiya çömlekleri, geç Orta Tunç Çağı/İkinci Ara Dönemine özgü Mısır'da üretilen seramik ürünlere verilen isimdir. Eski Mısır'ın doğu Nil Deltası'ndaki Tell el-Yahudiyeh bölgesinden adını alır. Tell el-Yahudiyeh çömlekleri, astarlanıp perdahlandıktan sonra çeşitli geometrik tasarımlar oluşturmak için seramiğin yüzeyine keskin bir nesneyle bastırılarak yaratılan kendine özgü dekorlama yöntemi olarak bilinir. Yüzeydeki dekorlama, çizgiler, şeritler, üçgenler, kareler ve çok nadir de olsa daireler şeklinde görünür. Tell el-Yahudiyeh çömlekleri genellikle koyu renkli bir bünyeye ve onun üzerine uygulanan kahverengimsi siyahtan griye, sarımsıya değişen astarlara sahiptir. Yüze uygulanan dekorları daha çarpıcı hale getirmek amacıyla oyuklar genellikle zıt olarak beyaz renk yaratacak tebeşir veya kireç gibi malzemeler ile doldurulur. Görüntü 2'deki İsrail Müzesi koleksiyonunda yer alan bir cenaze hediyesi olan ağız açık balığın yüzü ve ağzının içi noktalama ve kazıma ile süslenmiştir (Aren ve Robert, 2011, s.577-589).



Görüntü 2: Balık biçimli Tell el-Yahudiyeh vazosu, Orta Tunç Çağı/İkinci Ara Dönem, MÖ 1640-1550, genişlik: 19 cm x yükseklik: 11 cm, Mısır.

<https://www.imj.org.il/en/collections/394077> (Erişim Tarihi: 12.03.2020).

"Nil Tilapyası", Mısır sanatında çok tasvir edilen balıklar arasındadır. Bunun nedeni dişi balıkların küçük olanlarını korumalarıdır. Yumurtalarını bıraktıktan sonra, yavruları yumurtadan çıkana kadar ağızlarında tutarlar. Yutma yoluyla gebelik ve ardından yeniden doğuş, Mısır güneş döngüsünün ana inanişidir. Günbatımında gök cismi tarafından yutulan güneşin, her gün şafaktan yeniden doğması gibi açıklanır. Görüntü 3'teki tabakta ağzında bir lotus çiçeği ile tasvir edilen Nil tilapyası (balık) yaygın olan inanişe göre ölümden sonra yeniden doğuşun bir sembolü olduğunun bir kanıtı özelliğindedir (http2).



Görüntü 3: Nil Tilapyası (balık) figürlü kâse, MÖ 1980-1700, Torino Mısır Müzesi koleksiyonu, Mısır.
<https://egypt-museum.com/post/186468493316/tilapia-fish-bowl/> (Erişim Tarihi: 15.03.2020).

Mısır'da MÖ 3300 yıllarından beri bilinen ve uygulanan renkli bir çamur üretim tekniği de vardı. Eski Mısırlılar tatlı su bitkileri ve alkalik göl artıklarından elde ettikleri ham soda ile öğütülmüş çakmaktaşı bileşimini düşük sıcaklıkta pişirerek, parlak, göz alıcı anlamında "thenet" adını verdikleri mavi-turkuaz renk tonlarında seramikler ürettiler. Seramiklere bu rengi veren, Mısırlıların Sina Yarımadası'nda işlettikleri, malahit olarak adlandırılan ve zengin bakır karbonat içeren madendi. Özgün "Mısır Mavisii" renkteki bu Mısır seramikleri, seramik literatüründe "Mısır Pastası/Çamuru" olarak anılır (Arcasoy ve Başkırkan, 2020, s.223). Mısır'da baktığını nazara uğratan göze karşı doğaüstü işler yapabileceğine inanılan balık şekilli nesnelere kullanılmaktaydı. Mısır çamurundan üretilmiş amuletlerde de (muska) balık figürünü görmek mümkündür (Görüntü 4). Amulet, kullanıcıyı dışarıdan gelecek çeşitli zararlardan muhafaza edeceğine, sihirli veya dinî kuvvet taşıdığına kanaat getirilen tabii ya da suni objelerden oluşmaktadır. Hayvanların özelliklerine bürünme ve sihirli bir kazanım gayesi için hayvanlara dair objeler üstte taşınmaktadır. Metal, taş, ahşap, seramik gibi malzemelerden yapılan üzerinde yazılı kutsal sözlerin bulunduğu hayvan biçimli obje olan amuletlerin sahibini kötülük, hastalık ve nazardan koruduğuna inanılır (Lawrance, Doxey and Freed, 2003, s.22).



Görüntü 4: Balık biçimli amulet (muska), MÖ 1802-1450, Geç Orta Krallık, Erken Yeni Krallık, Mısır.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/587643> (Erişim Tarihi: 22.08.2020).

4.2 Kıbrıs

Bir ada ülkesi olan Kıbrıs'ta da balık figürünü görmek şaşırtıcı değildir. Askos, antik çağda kullanılan, dışbükey kaideli, kemer kulplu, içinde su, şarap ve yağ saklanabilen kaplara verilen isimdir. Daha çok kandillere yağ koymak için kullanılan bir kap tipidir. Yüksekliği 7-20 cm arasında değişen askoslar, genellikle sığ bir çanak biçimindedir ve üstü bombelidir. Sahip oldukları yüksek kemerli kulp, çaydanlıklardaki gibi gövdeye bitiştiği bir uçta emzikle bütünleşir. Farklı hayvanlar, kuş, istakoz kıskacı vb. gibi biçimlerde örnekleri de vardır. Görüntü 5'te görülen turuncumsu boyalı dekor izlerini koruyan askos, MÖ 13. yüzyıl Miken seramiklerinin ilk örneklerinden biri olma özelliğini taşımaktadır (Vassos ve Joan, 2000, s.46).



Görüntü 5: Balık formunda askos (vazo), Geç Kıbrıs III Dönemi, MÖ 1200-1175, yükseklik: 15,9 cm x uzunluk: 27,8 cm, Kıbrıs.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/240375> (Erişim Tarihi: 22.08.2020).

Kıbrıs, Bronz Çağı'ndan (MÖ 3000-1000) beri renkli bir dekorlama tarzında hem elle hem de tornada çömlek üretme konusunda köklü bir geleneğe sahiptir. Görüntü 6'da izlenebilen tabak gibi Orta Çağ çömlekçiliğinin teknolojisi Bizans dünyasının birçok yerinde uygulanmıştır. Kıbrıs'ta sgraffito veya astar boyalı ürünler olmak üzere iki ana ortaçağ çömlekçilik geleneği vardı. Bu tekniklerin Kıbrıs'a Suriye'den ve Bizans İmparatorluğunun diğer bölgelerinden gelen Lüzyenler'le gelmiş olduğu düşünülmektedir. Kıbrıs'ın içinde üç ana üretim merkezi vardı: Baf, Enkomi ve Lapithos. Dekorlu sırlı seramikler, çoğunlukla kasaba ve köylerde nüfusun büyük bir kesimi tarafından günlük olarak kullanılan sofa eşyalarıydı. Mezarlarda çok sayıda seramik bulunmuş, kazılardan Yunanca yazılmış yazıtlar çıkarılmıştır, bu yerel Yunan nüfusunun bu tür ürünleri kullandığını ve belki de Yunan dilinin Orta Çağ Kıbrıs'ını karakterize eden halklar ve diller arasında baskın olduğunu göstermektedir. Kıbrıs'ta o dönemde üretilen ürünlerin Anadolu kıyılarında, Suriye'de ve Filistin'de görülüyor olması ihraç edildiği düşüncesini yaratmaktadır (Vassos ve Joan, 2000, s.86).



Görüntü 6: Balık figürlü, astarlı dekorlu sırlı tabak, Orta Çağ 13-16. yüzyıl, Kıbrıs.
<https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/cyprus/pottery.html> (Erişim Tarihi: 22.08.2020).

4.3 Irak (Asur ve Babil)

MÖ 1. binyıla tarihlenen Doğu Anadolu'da yegâne politik teşkilatlanma ile karşılaşılana Urartu Krallığı'nın kimi merkezlerinden balıkla alâkalı eserler çıkartılmıştır. Yakınoğdu'daki arkeolojik kazılarda, özellikle de Asur ve Babil'de balık kıyafeti giymiş erkek betimlemelerine sıkça rastlanmaktadır. Sakallı erkek figürü başına geçirilmiş başlığı, balık kafası ve sırtından belinin altına kadar sarkan balık gövdesi ve kuyruğu ile açık bir şekilde kutsal bir işlevi yansıtır. Bu görünüm ilk olarak Kassit Döneminde ortaya çıkmış daha sonra Asur'a geçmiş ve Yeni Asur ve Yeni Babil dönemlerinde oldukça yaygın hale gelmiştir. Yeni Asur'da görülen bu figürler Asur saray ve tapınaklarının girişinde ya da binaların zeminine gömülmüş olarak bulunmakta ve genellikle koruyucu ve büyüdü bir doğalarının olduğu şeklinde yorumlanmaktadır. Apkallu (7 bilgeler) olarak bilinen bu tip figürlerin 7 tanesi bir arada pişmiş toprak bir kutunun içinde, Asur'da, muhtemelen rahip olan bir kişinin evinin temelinde bulunmuştur (Görüntü 7). Balık rahiplik sıfatı ile açıklanan bu figürlerin hasta iyileştirme gücü de üstlendikleri roller arasında yer almaktadır. Bunlar "tanrı heykeller" ya da "balık rahip" olarak tanımlanmaktadır ve insanlığa 'ben'i yani ahlaki kodu, zanaatı ve sanatı vermekle tanınmışlardır (Batmaz ve Uhri, 2008, s.65-81).



Görüntü 7 a: Yeni Asur Dönemi'nde kilden yapılmış ve pişmemiş balık kıyafeti giymiş erkek figürinleri.

b: Apkallu (Akad) veya Abgal (Sümer) tanrı Enki tarafından insanlığa medeniyet vermek için yaratıldığı söylenen yedi Sümer yarı tanrısı figürinleri.

Batmaz A., Uhri A., (2008). *Urartu Kültüründe Balık Betimlemesi ve Ayanis Kalesi'nden Tunç Bir Balık Figürini Üzerine Düşünceler. Arkeoloji Dergisi* (2008/1), s.65-81.

4.4 Ekvador

Görüntü 8'deki balık formundaki kazıyıcı (rende), Kuzey Ekvador'un Pasifik kıyı bölgesi ve Güney Kolombiya'nın tanınmış çömlekçiliğinin bir temsilidir. Tolita-Tumaco, alçak ve bol balıklı toprak seviyesinde bulunan bir bölgedir. Bu bölge, milattan sonra ilk milenyumun başında, büyük ustalıkla muazzam seramik heykeller yapan kültürün insanlarına ev sahipliği yapmıştır. Genellikle kırık ve eksik parçalar halinde bulunan etkileyici görüntüdeki üç

boyutlu eserler, daha çok Kolombiya öncesi Güney Amerika seramik eserleri içinde, boyutları ile insan figürünün ve yüzünün alışılmadık şekilde ifade edilen tasviri ile öne çıkmaktadır. Tolita-Tumaco çömlekçilerinin kullanım eşyaları da ürettikleri görülmektedir (Breanna, 2018, s.2).



Görüntü 8: Balık formunda bir kazıyıcı (rende), MS 1-5. yüzyıl, 26,7 cm, Tolita-Tumaco, Kolombiya-Ekvador.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/314170> (Erişim Tarihi: 01.10.2020).

4.5 Peru

Kolombiya-Ekvador'a komşu ve Büyük Okyanusa kıyısı olan diğer bir ülke de Peru'dur. Mochica toplumu, And Dağları'ndan Pasifik Okyanusu'na batıya doğru akan nehirlerin suladığı vadilerde, MS 1-8. yüzyıllar arasında kuzey Peru kıyı çölünde var oldular. Mochica toplumu, politik, ideolojik ve sanatsal düzeyde yenilikçiydi. Metalürji, çömlekçilik ve tekstil üretiminde yeni teknolojiler geliştirdiler. MÖ 200 yıllarında kıyı sularından bol besin kaynakları toplayan, dünyevi ve ruh dünyaları arasında hiçbir zaman kesin sınırlar çizmeyen Mochica toplumu balıkçılıkta da uzmanlaşmıştı. Bilim adamlarına göre Mochica toplumu, tanrılarının doğanın güçlerini kontrol edip yönlendirdiğine inanıyordu ve bu nedenle balık tanrılarında Görüntü 9'daki örnek gibi ürünleri sunarak onların gönlünü almayı hedefliyorlardı. Solungaçları, pulları, kuyruğu, yüzgeci, açık ağzı ve dişleri olan, kırmızı ve krem astarlı perdahlı balık figürlü vazunun şaşırtıcı derecede doğal bir görünümü vardır (Del Solar, Dollwetz, Chapoulie ve Castillo, 2014, s.177).



Görüntü 9: Perdahlı seramik vazo, MÖ 100-MS 700, 20,3 cm x 20,3 cm, Mochica, Peru.
https://www.liveauctioneers.com/item/45914236_mochica-iii-iv-bichrome-effigy-stirrup-vessel-fish-form (Erişim Tarihi: 19.10.2020).

Paracas, Peru'nun güney kıyısında seramik üretim geleneğinin olduğu bilinen en eski bölgelerinden birisidir. Bu coğrafyada da sıklıkla ince duvarlı, kare veya daireden oluşan ağızları olan sığ ya da derin çanaklar üzerine dekorlanmış balık figürüne rastlamak mümkündür. Balık figürlerinin ve geometrik şekillerin sığ kazıma desenleri dış cepheyi süslemektedir (Görüntü 10). Geometrik basamaklı motifler ve dikey çubuklarla ayrılmış kıvrımlı balıklar, çevreleyen tekrarlayan bir desen yaratan resimsel bir özelliğe sahiptir. Kızıl ve yeşil renkler beyaz arka plandan ayrılır. Bugün kâseler üzerinde yalnızca soluk izler görünmesine rağmen, gri ve sarı gibi ek renk izlerini yüzeyde görmek mümkündür. Sade görüntülerle simetrik olarak tasarlanmış olan bu kâselerin, Paracas (MÖ 700-MS 1) kültürü tarafından üretilen çömleklerin dekorlama tarzının ayırt edici bir özelliği olduğu bilinmektedir. Bu kâseler genellikle mumyalama yapılırken mumyanın içine cenaze hediyesi olarak konmaktaydı. Örnekteki çanakta görüldüğü gibi, kazınmış konturlarla sınırlandırılmış kalın bir boya uygulaması, Paracas üslubu seramiklerin ayırt edici bir özelliğidir. Çanak üzerindeki desenler, deri sertliğinde çamura kazınarak verilmiştir. Pişirmeden sonra, mineral ve bitki materyallerinden oluşan harmanlanmış bir reçine yüzeye fırça ile sürülmüştür.



Görüntü 10: Balık desenli turuncu bünyeli çanak, MÖ 2. yüzyıl, 5,72 x 17,5 cm, Ica Vadisi, Paracas, Peru.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/308471> (Erişim Tarihi: 24.12.2020).

4.6 Akdeniz

Denize kıyısı olan Akdeniz ülkesi İtalya’da balık figürü sıklıkla seramik nesnelerin üzerinde konu olmayı başarmıştır. Yunan geleneklerinde balık, doğurganlık ve sevgi timsali olarak Afrodit ile ilişkilendirildiği gibi suların kuvveti olarak da Poseidon ile ilişkilendirilmektedir. Balık, Adonis masalında ölümlere sunulan bir hediyeydi. Orfe ise insanları av olarak seçen bir balıkçı idi. Balık, Roman kültüründe cenaze ile bağlantılıdır taze yaşamın simgesi, suların kuvveti olarak Neptün’ün temsili ve doğurganlık ve sevginin özelliklerinden dolayı da Venüs’ün simgesidir. Kampaniya çömlekleri, İtalya’nın Kampaniya bölgesinde MÖ 4. yüzyılın sonları, MÖ 1. yüzyılın son çeyreği sürecinde yapıldığı düşünülen siyah renkli perdahlanmış ürünlerdir. “Balık tabağı” olarak isimlendirilen bu seramikler, Helenistik Dönemde kullanılan bir Yunan çömlekçilik üslubudur. "Balık tabağı" ismi, çeşitli balıkları ve diğer deniz canlılarının dekorlama için konu olarak seçilmesinden gelmektedir. Dekorlarda çipura, levrek, torpido balığı, ton balığı, uçan balık, kirpi balığı, akrep balığı, kalamar, mürekkep balığı, ahtapot, tarak, istiridyeye, deniz salyangozu, karides, yengeç, yunus, vb. gibi deniz canlılarının tasvir edildiği görülmektedir. Atina'daki günümüze ulaşan balık tabakların çoğunun, MÖ 4. yüzyılda Güney İtalya'dan geldiği tahmin edilmektedir. Italiotes denilen İtalya'dan Yunanistan'a yerleşmiş çömlekçiler tarafından imal edilmişlerdir. Balık tabağının formu, bir kaide üzerinde yükseltilmiş ortasında yağı veya sosu tutacak şekilde tasarlanmış çukuru bulunan bir silindir şeklindedir (http3). Görüntü 11’deki kırmızı bünyeli tabağın üzerindeki balıkların vücudu ve vücutlarının üstündeki ağız ve gözleri siyah renkle değil beyaz renk ile konturlanmıştır ve vücut üzerindeki noktalar farklı bir şekilde çizilmiştir.



Görüntü 11: Kırmızı figürlü “balık tabağı”, MÖ 375-360, çap: 27,6 cm x yükseklik: 6,7 cm, Kampaniya, İtalya.

<https://www.invaluable.com/auction-lot/greek-campanian-red-figure-fish-plate-pinax-form--16c-c-19940a1bd7> (Erişim Tarihi: 05.11.2020).

Köklü bir seramik üretim geleneğine sahip olan İtalya’da farklı dönemlerde seramik üretimi gelişerek devam etmiştir. Sicilya ve Güney İtalya’da MS 1200’lü yılların başından 15. yüzyıla kadar yapılan kalay sırlı ürünlere mayolika ismi verilmiştir. Bu seramikler genellikle çeşitli hayvanlar ve özellikle balıklar vb. ile farklı renklerde dekorlanmıştır. En iyi bilinen ön-mayolika örnekleri kuzey Apulia bölgesinde üretilmiştir.

Görüntü 12a’daki tabak, 12. yüzyılda üretilmiştir. Görüntü 12b’deki tabak ise, 13. yüzyıl, ön-mayolika örneğidir, mangan kahvesi ve bakır yeşili boya kullanılarak merkezde bir balık figürü ile dekore edilmiştir. Kapsamlı bir restorasyon yapılmış olan tabağın çapı 19,5 cm’dir. Görüntü 12c’deki, 15. yüzyılın başlarında Akdeniz’de Ceneviz’in başkenti olan Cenova’da üretilmiş olan mayolika kâsenin içi yeşil ve kahverengi tonlarda balık figürü ve yapraklarla dekorlanmıştır. Kapsamlı bir restorasyon çalışması yapılmış yarım küre şeklinde gövdeye sahip, iki kulpu olan kâsenin çapı 21, yüksekliği ise 7,5 cm’dir. Görüntü 12d’deki 15. yüzyılın başlarında Siena’da üretilmiş olan mayolika sürahinin yüzeyi, yeşil ve kahverengi tonlarda balık figürü ile dekorlanmıştır. Kapsamlı bir restorasyon geçirmiş olan sürahinin yüksekliği 29 cm’dir (Whitehouse, D., 1980, s.5).



Görüntü 12: Balık figürlü mayolika üslubu ile MS 13-15. yüzyıllar arasında üretilmiş ürünler, İtalya.

<https://www.pandolfini.it/it/asta-0057/ciotola-orvieto-o-viterbo-inizi-sec-xv-in-.asp> (Erişim Tarihi: 15.03.2020).

Akdeniz coğrafyasındaki Bizans döneminde de Balıkçılık önemli bir ticaret alanıydı (Görüntü 14). Büyük balıklar genellikle ziyafetlerin ana ürünleriydi ve değerli hediye olarak verilirdi. Görüntü 13'te eğlenceli bir gülümseme takınmış olan bir balığın sazların arasında yüzerken resmedildiği görülmektedir.



Görüntü 13: Bizans Dönemi kazıma astarlı, saydam sırlı balık figürlü çanak, MS 1-13. yüzyıl, yükseklik: 9 cm x çap: 25,5 cm.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/473100> (Erişim Tarihi: 22.08.2020).



Görüntü 14: Balık figürlü pişmiş kırmızı toprak vazo, 40 x 11,1 cm, MÖ 6. yüzyıl, Korint, Yunanistan.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247198> (Erişim Tarihi: 10.01.2020).

Avrupa kıtasının Akdeniz'e uzanan üç yarımadasından biri olan İber Yarımadasında yer alan İspanya seramiklerinde de balık figürü görülür. İspanya'da MS 1400'lerin sonu 1500'lerin başında üretilen bir duvar karosu parçasında kazıma balık figürü vardır (Görüntü 15).



Görüntü 15: Balık figürlü astar dekorlu duvar karosu, 31 x 14,8 x 3,4 cm, Benaguasil, Valensiya, İspanya.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/468373> (Erişim Tarihi: 15.03.2020).

Çin'de üretilen porselenleri taklit etmek için 9. ve 10. yüzyıllarda Orta Doğu'da kalaylı bir sır üzerine sırüstü lüster tekniği geliştirildi. Opak beyaz sır, soluk devetüyü renginden tuğla kırmızısına kadar değişen çamur bünyesini örtmektedir. Sır yüzeyinin çeşitli renklerde metal oksitlerle boyanmasıyla parlak etkiler sağlanmıştır. Bu yanardöner teknik 13. yüzyılda Valensiya seramik üretimi arasına girerek tüm Müslüman dünyasına yayılmıştır (Caiger-Smith, A., 1992, s.118). Genellikle metal kapları taklit eden biçimlerde olan ürünler İslami ve Gotik tarzların, o üretimdeki motiflerin birleşimidir (Görüntü 16).



Görüntü 16: Balık figürlü sırüstü lüster tabak, 16. yüzyıl ortaları, çap: 40,6 cm, Katalonya, İspanya.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/201908> (Erişim Tarihi: 15.03.2020).

4.7 Meksika

Güneyi ve batısında Büyük Okyanus ile, güneydoğusunda Karayip Denizi ile, doğusunda ise Meksika Körfezi ile çevrili olan Meksika'da da balık figürü ile üretilmiş seramikler mevcuttur. Casas Grandes olarak bilinen Paquimé, İspanyolların kuzey Meksika'ya gelişinden yüzlerce yıl önce, günümüzün Chihuahua eyaletinin kuzeybatı bölgesinde önemli bir kültür ve ticaret merkeziydi. Kültürel olarak güneydeki Mezoamerika'ya birçok yönden bağlı olan Casas Grandes, Orta Amerika halkları ile kuzeydeki Mogollon ve Hohokam halkları arasında bir aracı görevi görmüştür. Etki alanı kuzeydeki merkezi New Mexico'dan güneydeki merkezi Chihuahua'ya kadar uzanıyordu (Topi, VanPool, Waller ve VanPool, 2017, s.18). Olağanüstü seramikleriyle tanınan Casas Grandes'in ticaret ürünleri arasında bol miktarda çanak çömlek yer almaktaydı (Görüntü 17).



Görüntü 17: Astar dekorlu balık figürlü vazo, MS 4. yüzyıl, yükseklik: 18,3 cm, Casas Grandes, Mezoamerika, Chihuahua, Meksika.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/313362> (Erişim Tarihi: 10.01.2020).

4.8 Uzak Doğu

Balığın en etkili olduğu uygarlıklardan biri de Çin'dir. Balık (魚-Yú) zenginliğin bir sembolü olarak Çince de bolluk kelimesi ile eş anlamlıdır. Çin'de balık mutluluğun ve bereketin temsili olarak kabul görür. Ayrıca tazelenme, verimlilik ve kraliyet ile akalı konularla bağlantı kurar. Çin kültüründe balığın lotus çiçeği ile beraber betimlenmesi "yıllarca zenginlik içinde yaşama" arzusunun dışavurumudur. Çin'de üretilen ilk eser örneklerinde de balık, bereketli bir hasat döneminin simgesi olarak kabul görmüştür (Görüntü 18, 20).

Koi (sazan) balığı Çin mitolojilerinde oldukça etkilidir (Görüntü 19). "Çin mitolojisinde Koi balığı, başarıyı, azmi, bereketi, iyi şans simgeler. Renklerine göre farklılık gösteren anlamları vardır; siyah koi balığı erkekliği, saygıyı, altın koi, varlık ve işte başarıyı, mavi koi balığı huzuru ve kırmızı koi balığı güç ve dayanıklılığı olduğu gibi ana erkliliği de simgelemektedir" (Yıldırım, 2016, s.16).



Görüntü 18: Sazan balık figürlü saydam sıraltı kobalt mavisi ile dekorlanmış porselen tabak, çap: 45,7 cm, Yuan Hanedanlığı (1271–1368), Jingdezhen, Çin.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39638> (Erişim Tarihi: 30.08.2020).



Görüntü 19: Pişmiş saydam sır üzerine sırüstü kobalt mavisi ve diğer renklerle dekorlanmış lotus çiçeğinden oluşan bir göletin içinde yüzen sazan balıkları konulu porselen vazo, yükseklik: 23,2 cm, Ming Hanedanlığı (1368–1644), Jingdezhen, Çin.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/42549> (Erişim Tarihi: 30.08.2020).



Görüntü 20: İki balık figürlü, seladon sırlı porselen vazo, Qing Hanedanlığı (1644–1911), yükseklik: 25,1 cm, Çin.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/46730> (Erişim Tarihi: 28.05.2020).

Çin'e ek olarak, Uzak Doğu diye bilinen Japonya (Görüntü 21), Tayland (Görüntü 23), Kore vb. gibi ülkelerin yemek kültüründe sıklıkla karşılaşılan deniz mahsulleri seramiklerine de yansımıştır. Balığın seramiklerinde sık rastlanan bir figür olduğu Japonya çevresindeki sular çok sağlıklı bir orka balinası (katil balinalar) nüfusuna sahiptir. Japon kültüründe okyanusun tanrısı olan katil balina, ayağa eşit büyük bir tanrı olarak sayılır. Aslında bir balık türü olmayan balinalar memeliler grubundadır. Fakat Yunancada "herhangi bir dev balık veya deniz canavarı" olarak adlandırıldığı için araştırma kapsamına dahil edilmiştir.



Görüntü 21: Katil balina figürünü, Jōmon Dönemi (MÖ 3500-2500), Hokkaido Japonya.
<https://nihonwhaling.weebly.com/strategies.html> (Erişim Tarihi: 15.03.2020).

Japon kültüründe sevginin temsili yine balıktır. Geleneklerine göre balık, Japonya'da bayramlarda ve dini törenlerde ölümler için yenen bir besindir. Japon yemeklerinin ana ögesi balıktır (魚-Sakana). Japonya'da anafolar veya çavlanlar içinde bile hayatta kalabildiği için sazan balığı (Görüntü 22) gibi bazı balık çeşitleri geleneksel simgelerdir, sebebi ise; sazanın kuvvet, mukavemet ve çekinmezlik ile ilişkili olmasıdır.



Görüntü 22: Nehrin içinde sazan balık figürlü sıraltı mavi renk dekorlu porselen tabak, Edo Dönemi (1615–1868), yükseklik: 3,2 cm x çap: 11,4 cm, Nabeshima, Japonya.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/52337> (Erişim Tarihi: 22.07.2020).



Görüntü 23: Balık desenli krem astarlı ve sıraltı demir kahverengisi dekorlu tabak, yükseklik: 8,3 cm, çap: 27,9 cm, MS 15-16. yüzyıl, SukhoThailand, Tayland.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37459> (Erişim Tarihi: 15.03.2020).

Kore, Joseon Hanedanlığı yazı takımlarının bir parçası olan porselen su damlalıkları (fırça tutucu) genellikle ilginç biçimlerde şekillendirilirdi. Su damlalıkları için, balıkların (çoğunlukla sazan) yanı sıra şeftali gibi meyveler, kurbağa ve kaplumbağa gibi hayvanlar ve dağlar en çok tercih edilen biçimlerdi. Bunların bazıları renksizdir ancak çoğu Görüntü 24'teki örnekte olduğu gibi kısmen veya tamamen kobalt mavisi ile dekorlanmıştır. Damlalıklardan gelen su, mürekkep taşıyı öğütürerek mürekkep yapmak için kullanılırdı.



Görüntü 24: Balık biçimli sıraltı kobalt mavi dekorlu porselen su damlalığı, Joseon Hanedanlığı (1392-1910), yükseklik: 8 cm x genişlik: 7,6 cm, Kore.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/72325> (Erişim Tarihi: 19.10.2020).

4.9 İran

Basra ve Umman Körfezlerine kıyısı olan Pers seramiklerinde de balık figürü vardır. Selçuklu Devleti döneminde balık figürleri özellikle çiniler üzerinde kullanılmıştır. Görüntü 25'teki çanağın beyaz renge sahip bünyesinin üzeri merkezden çevreye doğru yayılan mavi çizgiler ile boyanarak iki kaligrafik şerit tarafından sınırlandırılmıştır. Alttaki beyaz büneyi ortaya çıkarmak için kazınmış harfler, büyü ile ilişkilendirilmiş olabilir. Bu durum okunaksız sözde bir yazıt oluşturmaktadır. Balık figürü ile sihirli harflerin yan yana gelmesi çanağın tılsımlı özelliklere sahip olduğu fikrini güçlendirmektedir (Mason, R. M., 1997, s.125). Sık sık Çin seramikleri üzerinde tasvir edilen yüzen balık figürü, Kaşan seramiklerinde de konu olmayı başarmıştır (Görüntü 26).



Görüntü 25: Merkezi balık figürlü beyaz bünyeli, kazıma ve çok renkli dekorlu saydam sıraltı, çanak, MS 13. yüzyıl, yükseklik: 7,3 cm x çap: 34 cm, Kaşan, İran.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450577> (Erişim Tarihi: 16.11.2020).



Görüntü 26: Balık figürlü beyaz bünyeli, kalıba döküm yapılarak üretilmiş sırlı çanak, MS 14. yüzyıl ilk yarısı, yükseklik: 12,7 cm x çap: 28,6 cm, İran.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451489> (Erişim Tarihi: 26.11.2020).

Pers seramiklerinde lüster tekniği kullanılmıştır. Görüntü 27’de 12-13. yüzyılda 21,5 x 21,5 cm ölçülerinde üretilmiş kobalt mavisi, turkuaz, beyaz ve kahverengimsi parlıtlı lüsterli, bordüründe şerit şeklinde bir yazıt bulunan sekiz köşeli yıldız şeklinde bir karo görülmektedir. Karo merkezi yıldız şeklinde, içinde balık bulunan bir havuzun kıyısından çıkan stilize çiçekli bitkiler ile dekorlanmıştır.



Görüntü 27: Lüsterli Selçuklu sekiz köşeli yıldız karosu, Kaşan, İran.

<https://www.bonhams.com/auctions/20833/lot/42/> (Erişim Tarihi: 08.04.2020).

Eski literatürde ‘lakabî’ denen, modern literatürde ise ‘cuerda seca’ ismiyle bilinen renkli sır yöntemi ile İran veya Suriye’de üretildiği düşünülen mavi, kahverengi dekorlu ve beyaz sırlı üç balıklı tabak, 12. yüzyıl sonu veya 13. yüzyıl başı Selçuklu ya da Eyyubi dönemi ürünüdür (Görüntü 28).



Görüntü 28: Üç balıklı tabak, MS 12-13. yüzyıl, İran (Cincinnati Sanat Müzesi koleksiyonu).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plate_with_three_fish,_Lakabi_ware (Erişim Tarihi: 05.05.2020).

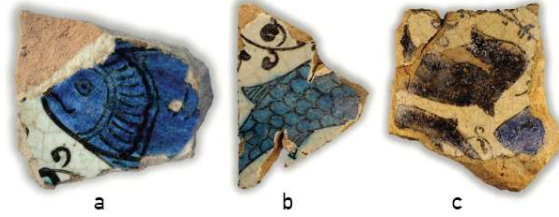
Ajur tekniği ile yapılmış sıraltı dekorlu kâse, kısa bir ayak üzerinde hafif dışa açılmış yanları olan derin bir forma sahiptir. Turkuaz, siyah ve kobalt mavisi ile dekorlanmıştır. Kûfî yazıtlı bir bantla çevrelenmiş üç balık bulunan çanağın kenarları bir şerit şeklinde yapraklı asma motifleri ile oyularak ajur oluşturulmuştur (Görüntü 29). Yazıtta: 'cömertlik, refah, cömertlik' ... 'uzun ömür, cömertlik' ... 'mutluluk, esenlik, cömertlik' yazmaktadır. Kâse çok zarif üretimi ile teknik ustalığın büyük başarısını göstermektedir (http4).



Görüntü 29: Ajurlu balık figürlü kâse, 12. yüzyıl, çap: 20,5 cm, Kaşan, İran.
<https://www.bonhams.com/auctions/20833/lot/38/> (Erişim Tarihi: 17.03.2020).

4.10 Türkiye

Kayseri Anadolu Selçuklularının çok mühim bir yönetim merkeziydi ve Keykubadiye Sarayı 1224-1226 yılları arasında I. Alaeddin Keykubad döneminde burada inşa edilmiştir. Sarayın çinilerinde genellikle hayvan, insan ya da hayalî mahlukların betimlemeleri yapılmış, sıraltı ve lüster tekniği kullanılmıştır. Görüntü 30a'daki çini karoda saydam renksiz sıraltımda, beyaz astar üzerine siyah renkte konturlanarak kobalt mavisi renkte boyama dışında, doğal görünümde olan balığın sadece baş kısmının büyük bir bölümü ile gövdesinin az bir kısmı izlenmektedir. Görüntü 30b'deki sıraltı tekniğinde balık figürünün yer aldığı bazı kırıkları olan üçgen formlu çininin kenar hatlarından ve balık figürünün baş ile kuyruk gibi kısımlarının olmaması gibi özelliklerden dolayı çininin üçgen formunun, bir başka çiniden kesilerek elde edildiği anlaşılmaktadır. Bir diğer balık figürlü sıraltı kırık çini parça üzerinde yer alan tasvirde diğerlerinden farklı olarak üç balık görülmektedir. Saydam sıraltımda beyaz astar üzerine siyah konturlamayla tasvir edilen balıklardan ikisi patlıcan moru, diğeri de kobalt mavisi renkte boyanmıştır (Görüntü 30c), (Baş, Duran ve Dursun, 2019, s.397-398).



Görüntü 30: Balık figürlü sıraltı çini parçaları.

Baş, A., Duran, R., Dursun Ş. (2019). Keykubadiye Sarayı Figürlü Çinileri (2014-2017). *Sanat Tarihi Dergisi*, XXVIII/2, Ekim | October, 2019, 387-405.

Anadolu Selçuklu sanatında bolluk-bereket veya burç temsiliyeti olan balık figürü özellikle I. Alaeddin Keykubad döneminde farklı malzemeler üzerinde çeşitlilik sergilemektedir. Keykubadiye Sarayında olduğu gibi balık figürünün çini üzerindeki farklı örnekleri yine dönemin önde gelen saraylarından olan Kubad-Âbâd'da bulunmaktadır (Arık, R., 2000, s.136). Buradaki çinilerde balıklar bir veya birden fazla tasvir edildiği gibi bazen de başka türdeki figürlerle birlikte işlenmiştir (Görüntü 31).



Görüntü 31: Balık figürlü sıraltı çiniler, Kubad-Âbâd Sarayı (Soldaki Görüntü Arık, R., 2000, s.136; Sağdaki Görüntü Konya, Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi).

Arık, R. (2000). *Kubad-Âbâd, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514. İstanbul, s.136.*

Sıraltı tekniği ile işlenmiş bir yıldız çini üzerinde bağdaş kurarak oturmuş insan figürü iki elinde birer balık tutmaktadır. Koyu mavi kaftan üzerinde içi siyah noktalı beyaz benekler, kollarda tiraz bandı görülür. Başında serpuş ve etrafında hâle vardır. Uzun saç örgüsü seçilir. Figürün elinde tuttuğu balıklar diğerlerinin aksine başlar

yukarı gelmek üzere yerleştirilmiştir. Gövdeleri kıvrılarak yükselir (Görüntü 32). Ortaları siyah, baş ve kuyruklar soldakinde koyu mavi, sağdaki patlıcan morudur (Öney, 1968, s.142-168).



Görüntü 32: Selçuk yıldız biçimli balık figürlü karolar, 13. yüzyıl, Karatay Medresesi, Konya.

<http://www.habitat.org.tr/insanyerlesimleri/restorasyon/564-kubadabad-sarayi-cinileri.html> (Erişim Tarihi: 17.03.2020).

Sivas'ta bulunan Divriği Kalesi, Orta Çağ Anadolu-Türk askerî mimarisinin önemli örneklerinden birisidir. Kalenin sırlı ve sırsız seramiklerinde, Bizans, Selçuklu, Beylikler dönemine ait örnekler ayırt edilebilmekle birlikte, genelinde Orta Çağ malzemesinin yoğun olduğunu söylemek mümkündür. Görüntü 33a'daki parça büyük olasılıkla yayvan bir tabağa ait ağız ve gövde parçasının bünyesi devetüyü rengidir. Parçanın yüzeyi beyaz astarlı, kazıma tekniği ile bezeli ve açık yeşil sırlıdır. Yüzeyde; bir balığın gövdesinin bir kısmı ve kuyruğu görülmektedir. Gövdenin kuyruğa yakın kısmında biri üstte diğeri altta olmak üzere iki yüzgeç, gövdede kesik çizgiler vardır. Sır rengi, figürün oldukça düzgün ve özenli çizgiler ile yapılmış olması 12. yüzyıla ait olabileceğini düşündürür. Görüntü 33b'deki bünyesi devetüyü rengi olan parçanın yüzeyi krem rengi astarlı, kazıma tekniği ile dekorlu ve açık yeşil sırlıdır. Yüzeyde; iki balık tasviri görülmektedir. Üstteki balık daha küçük ve sağa dönüktür. Daha büyük olan alttaki balık muhtemelen sola dönüktür. Teknik, gövde pullarının islenişi ve yüzgeçlerin biçimine göre 12. yüzyıl içerisinde değerlendirmek mümkündür. Görüntü 33c'deki bünyesi devetüyü rengi parçanın yüzeyi sarı sırlı ve yeşil boyalıdır. Yüzeyde; bir balığın başı ve gövdesinin bir kısmı görülmektedir. Gözü bir daire içinde nokta, ağzı ise kıvrımlı bir çizgi ile belirtilmiştir. Solungaç kapağı baş ile gövdenin birleştiği kısımda yarım daire şeklinde iki çizgi ile tasvir edilmiştir. Gövdede pullar islenmiştir. Sır iyi korunmuş parlak ve kalitelidir. Teknik ve üslup özellikleri ile 12-13. yüzyıllar içerisinde değerlendirilmelidir. Görüntü 33d'deki sırsız, bünyesi devetüyü rengi parçanın iç yüzeyi krem rengi astarlıdır. Yüzeyinde, balık figürü krem rengi astar üzerine kazıma tekniği ile tasvir edilmiştir. Yüzgeçlerin çizgileri tarandığı örnekler ile daha çok Bizans seramiklerinde karşılaşılar. Sırsız yani yarı mamul olması yerel üretim olduğunu, dolayısı ile Divriği'ye hâkim gruplardan birisinin üretimi olduğunu göstermektedir. Sır olmamakla birlikte genel özellikleri ile 12. yüzyıl ortası ile 13. yüzyıl arasında değerlendirilmelidir (Acar Eser, 2019, s.41-60)



Görüntü 33: Divriği Kalesi balık figürlü seramikleri.

Acar Eser, M. (2019). Divriği Kale Kazısı Sırlı Seramiklerinden Kuş ve Balık Figürlü Örnekler. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık 2019, Sayı: 48, s.41-60.

Balık figürü Türk süsleme sanatında da sevilerek kullanılan bir unsurdur. Bereket ve bolluk sembolü olması, ayrıca burçlarla ilgili bir figür olması dolayısıyla çeşitli eserler üzerinde uygulanmıştır. Çömlekçiler hayvanları yakından tanıyarak ustaca resmetmiş, bu hayvanlara sembolik anlamlar yüklemişlerdir. Balığın sayısız yumurtaları sebebiyle bereket sembolü olduğu bilinmektedir (Öney, 1968, s.158). Balıklar mavi ve patlıcan moru renklerle ve hareketli kıvrımlarıyla canlı gibi islenmişlerdir (Öney, 1968, s.144).

14. yüzyılın ortasından 17. yüzyılın sonuna kadar İznik'te çini üretimi görülmektedir. Sıraltı tekniğiyle yapılan bu çinilerde beyaz astar ve renkli boyalar kullanılmakta ve dekorların üzeri saydam kurşunlu sırlarla kaplanmaktaydı. Çinilerde çoğunlukla kobalt mavisi olmak üzere açık mavi, firuze, mor ve yeşil renklere de yer verilmişti. İznik çinilerinde hayvan figürlerinin kullanıldığı göze çarpmaktadır. Hayvan figürleri bitkisel motiflerle desteklenerek

çinilerin üzerinde çok güzel kompozisyonlar oluşturmuştur. Özellikle balık figürünün kullanılması çini ürünlerde ayrı bir tarzıdır (Ölmez ve Kartal, 2011, s.43-53).

Görüntü 34'teki balık biçiminde MS 1525-1535 yılları arasında İznik'te üretilmiş olan Atina Benaki Müzesi koleksiyonu çini şamdan, standart İslami şamdan formuna uymayan nadir bir örnektir. Gayrimüslim bir müşteri için Ermeni zanaatkarlar tarafından yapıldığını düşündürmektedir. İznik çinisinin geçmiş olduğu evriminde çeşitli evreler ve üsluplar vardır. Haliç ve Tuğra stili kullanılarak üretilen balığın sırtında ve karnında ince çizgiler bulunmaktadır.



Görüntü 34: Balık şeklinde çini şamdan, MS 1525-1535, yükseklik: 10,5 cm x genişlik: 26 cm, İznik.

https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=116980&Itemid=540&lang=en

(Erişim Tarihi: 12.04.2020).

İznik'te üretilen Güney Avustralya Sanat Galerisi William Bowmore koleksiyonunda bulunan çini tabaklarda da balık figürünün konu edildiği görülmektedir (Görüntü 35).



Görüntü 35: Sıraltı dekorlu balık figürlü çanaklar, 16. yüzyıl, İznik.

<https://www.pinterest.com.au/pin/343751384036910265/> (Erişim Tarihi: 18.08.2020).

İngiltere'de De Morgan koleksiyonunda bulunan yoğun bir şekilde canlı mavi ve yeşil boya ile sıraltı tekniğinde dekore edilmiş İznik üretimi çini kâsenin içinde yaprak desenleri, dışında ise balık, karanfil ve yapraklardan oluşan desenler bulunmaktadır (Görüntü 36).



Görüntü 36. Kâse, çap 37,5 cm x yükseklik: 26,5 cm, 1872-1907, İznik.

<https://www.demorgan.org.uk/collection/fish-punch-bowl/> (Erişim Tarihi: 25.08.2020).

İznik'in ardından, Osmanlı İmparatorluğunda en mühim seramik yapım bölgesi olarak bilinen Kütahya, 14. yüzyıldan başlayarak bugüne kadar İznik ile paralel ürünler ortaya koyan bir merkez olmuştur. 14. yüzyıldan günümüze kadar Kütahya çiniciliği, farklı yoğunlukta ve şekillerde süregelmis, 17. ve 18. yüzyıllarda ise bilinen en zarif ve kaliteli örneklerini vermiştir. Kütahya'daki çini geleneği neredeyse üretimin en yüksek olduğu 18. yüzyıla kadar bilinmiyordu. Kütahya seramiklerinin özelliği, astarsız sırcalı-kuarslı bünye, alkali-kurşunlu sır ve sıraltı sarıların ve yeşillerin hakim olduğu çeşitli renk paletidir (Kacar, 2018, s.987). Kütahya seramiklerinin tekniği ve bezemesinde

İznik çinilerinden esinlenilmiş olunmasına rağmen, bir yandan özgünlüğü (sarı, yeşil renk kullanımı) diğer yandan ise dini motiflerin bolluğu (hacı şişeleri, havarilerin figürleriyle süslenmiş kâseler ve Mesih'in tuğrası veya dini kullanım amaçlı stilize meleklerle süslenmiş diğer nesnelere) ile ayrışır. Bir Ege şehri olan fakat muhtemelen baraj ve göllerinin olmasından dolayı Kütahya çinilerinde de balık figürü yer almaktadır (Görüntü 37).



Görüntü 37: Erken dönem balık desenli tabak, Kütahya.

www.popscreen.com/prod/MTI2Mzg5Njc5/OLD-OTTOMAN-EARLY/ (Erişim Tarihi: 16.07.2020).

15. ve 16. yüzyıllarda İznik seramiklerinin gelişmesine katkıda bulunan çok sayıda Hristiyan Ermeni zanaatkâr Anadolu iç kesimlerine taşındı ve çoğunlukla da Kütahya'ya yerleşti. 16. yüzyılda Ermenilerin İznik'te seramik ürettikleri bilinmemektedir (Kacar, 2018, s.988). Londra British Museum'da sergilenen, 1510-1529 üretimi ibriğin (Görüntü 38) her iki yanında Ermenice yazıtların bulunması bu durumu kanıtlar niteliktedir. İbrik, kısa bir ayağa, yuvarlak gövdeye, sivrilmiş ince bir boyuna ve dışı doğru açılan ağıza sahiptir. Kavisli kulp ve gaga ağzı ile gövde arasında ajurlu bir parçası bulunan yılan başlı topuz ile sonlanır. Beyaz zemin üzeri bir dizi geometrik ve çiçek desenleri, aşağıda stilize edilmiş bir balık figürü sarı, mangan, yeşil, kahverengimsi kırmızı ve mavi renklerde saydam sıraltı dekorlanmıştır.



Görüntü 38: Balık figürlü çini ibrik, Kütahya.

<https://tr.pinterest.com/pin/390898442631428146> (Erişim Tarihi: 15.03.2020).

Görüntü 39'a'daki kâse, 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı Kütahya üretimidir. Sırçalı bünyeli, sıraltı dekorlu konik ayak üzerinde, yuvarlak gövdeli ve hafif dışı çekik ağız kenarlı kâse, mavi, yeşil, sarı, patlıcan moru ve kahverengimsi kırmızı renklerde dekorlanmıştır. Merkezinde çiçek etrafına düzenlenmiş stilize edilmiş madalyonlar ve çiçek başlı duvarları vardır. Dış yüzeyinde iki şerit arasında balık figürleri yer alan çanak 8,2 cm yüksekliğindedir ve balık pulu motifli, ilmek kulpludur. Görüntü 39b'deki Gulbenkian Müzesi koleksiyonu 18. yüzyıl tarihli çanağın iç kısmındaki etrafı balıklarla çevrili altı köşeli yıldız şeklinde bir rozeti bulunan merkezi dekor, erken Hristiyan kilisesinin sembolü olarak bilinir. Bu kâse beyaz zemin üzerine yeşil, sarı ve patlıcan moru renklerle dekorlanmıştır.



Görüntü 39: Sırçalı bünyeli sıraltı balık figürlü dekorlu çanaklar, Kütahya.

<https://www.pinterest.co.uk/pin/790311434583464156/> (Erişim Tarihi: 15.03.2020).

Araştırma kapsamında farklı coğrafyalarda balık figürünün konu edildiği seramik örneklerin en eskileri (yaklaşık MÖ 1100-MS 1700) arasından seçme yapılarak ele alınmaya, 1800 yılları sonrası örneklere kapsamın genişliği açısından yer verilmemeye çalışılmıştır. Fakat İznik'ten bahsetmişken Kütahya ve Çanakkale'den bahsetmemek çalışmayı eksik kılacağı düşüncesiyle son olarak balık figürünün konu edildiği 17. yüzyıl sonları ve 18. yüzyıl başlarına tarihlenen Çanakkale seramikleri incelendiğinde; bu coğrafyada genellikle büyük tabaklar ve küpler üretildiği görülmektedir. Çanakkale adının burada yapılan çanak-çömlekten esinlendiği düşünülmektedir (Öney, 1968, s.165). Bu dönemde üretilen birçok farklı seramik form bulunmaktadır. Bunlar yeni dönem örneklerine göre daha nitelikli ve başarılı ürünlerdir. Desenler saydam bir sıraltında yeşil, kahverengi, kirli sarı ve morumsu kahverengi, turuncu, sarı, lacivert, beyaz boyalarla dekorlanmıştır. Tabaklarda, kenarlarında kafes motifi, merkezde rozet çiçeğinin yanı sıra, kadirga, cami, köşk, kuş ve balık (Görüntü 40) gibi hayvan figürleri görülmektedir. Tasarımlar fırça darbesi ile yapılmış izlenimi vermektedir (Ölmez ve Kartal, 2011, s.43-53).



Görüntü 40. Balık figürlü tabak, 16. yüzyıl, Çinili Köşk Müzesi, İstanbul.
Çinili Köşk Müzesi, İstanbul.

Çanakkale seramiklerinde tabakların dışında balık figürlü şişeler de dikkat çekicidir. Gövdelerinin üst kısmında kabartma rozet çiçek çelengi bulunan 20. yüzyıl başına tarihlenen balık figürlü şişeler, astar akıtma yöntemiyle dekorlanmıştır. Krem rengi bir astarla astarlanarak üzerine yeşil ve hardal sarısı renkte astarlar akıtılarak meydana getirilmiştir. Düz dipli, yukarıya doğru genişleyen üçgen biçiminde gövdelidirler. Bir uçları balık başı, diğer uçları kuyruk biçiminde yapılmıştır. Üstlerinde gövde ile paralel yerleştirilmiş iki adet halka kulp, aralarında da ince uzun boyunlu ve profilli bir ağız bulunmaktadır. Kimi şişelerde kulp, gövdeye dik yerleştirilmiş olarak da görülür. Balıkların gözleri, testere dişli ağızları, solungaçları ayrıntılı olarak belirtilmiştir (Öztürk ve Önder, 2018, s.66). Bünyenin balık biçiminde simetrik bir görüntüden oluşturularak üretilmesi bu tarz seramiklerin bir özelliğidir (Görüntü 41).



Görüntü 41: Balık figürlü şişeler, yaklaşık yükseklikleri: 20-24 cm, uzunlukları: 33-45,5 cm, genişlikleri 13-15 cm, Çanakkale, Suna-İnan Kıraç koleksiyonu.

Suna-İnan Kıraç Kaleiçi Müzesi Koleksiyonu, Öztürk, M. Ü., Önder, A. M. (2018). *Osmanlı Döneminde Üretilen Seramik Şişe Biçimleri (İznik, Kütahya, Çanakkale Örnekleri)*. *Kalemişi Dergisi*, Cilt 6, Sayı 11, Volume 6, Issue 1.

5. SONUÇ

İnsanın varoluşundan günümüze kadar balık figürü, okyanusa, denize, nehir, göl vb. suya kenarı olan tüm coğrafya seramiklerinde kendisini konu edindirmeyi başarmıştır. Balıklar edebiyat, sinema, plastik sanatlar, tiyatro, dans, mimarlık, müzik vb. gibi farklı sanat dallarında üretilen sanat eserlerine, başı, vücudu, iskeleti, pulları, yüzgeçleri, solungaçları, kuyrukları vb. gibi hayranlık uyandıran özellikleri nedeni ile özne olmayı becerebilmiştir. Eski dönemlerden beri “balık figürü” özgürlük, yaşam, yeniden doğuş, bolluk-bereket, verimlilik ve şansın genel sembolü olduğu için seramik alanında da çokça kullanılmıştır. Araştırma kapsamında farklı coğrafyalarda balık figürünün konu edildiği seramik örneklerin en eskileri (yaklaşık MÖ 1100-MS 1700) arasından seçme yapılarak ele alınmaya, 1800 yılları sonrası örneklere kapsamın genişliği açısından yer verilmemeye çalışılmıştır. Fakat ülkemiz coğrafyası içinde bulunan İznik’ten bahsetmişken Kütahya ve Çanakkale’den bahsetmemek çalışmayı eksik bırakacağı düşüncesi ile bu üretim geleneklerine de yer verilmiştir. Balık figürü bazen bir şişe, ibrik, tabak ya da vazo gibi kullanım eşyası, bazen üç boyutlu bir form şeklinde karşımıza çıkarken bazen sıran altında, içinde ya da üzerinde bir dekor öğesi olarak bazen bir ölü hediyesi bazen de amulet (muska) olarak karşımıza çıkmaktadır. Balık figürü seramikte doğal, geometrik, sembolik, stilize ve idealize edilmiş formları ile görülmektedir. Balık figürünün bazen bir astar, bazen bir sır, bazen lüster gibi bir pişirim tekniği ile bütünleştiği görülmektedir. Farklı coğrafyalarda üretilen balık figürlü seramiklerde dikkati çeken, dönemine göre coğrafyada yapılan üretim çeşitliliği ne ise o konuda ürün ortaya konmasıdır. Tarihsel süreç serüveninde zanaatkâr, tasarımcı ve sanatçıların konu edinme olarak balıklara olan alâkası artarak süregelmiştir. Balıklar, farklı coğrafyalarda kimi zaman bir özne, kimi zaman bir plastik öğe veya stilize bir biçim ya da bir imge olarak çalışılmış, diğer bir ifadeyle balık figürü sanat dallarında sürekli yer almış fakat daima biçim değişikliğine uğrayarak gelişimini sürdürmüştür. Bu bakış açısıyla balık figürünün hem bugünün hem de geleceğin sanatı içinde güncelliğini muhafaza etmeyi başaracağına inanmak yanlış bir yaklaşım olmayacaktır. Çalışma, yazılı-basılı kaynaklar, kitap, dergi ve web gibi araştırmalar üzerinden derlenerek oluşturulmuştur. Sonuç olarak, ortaya konan bilgiler doğrultusunda, seramik malzeme özelinde farklı coğrafyalarda çok başarılı örneklerin üretildiği saptanmıştır. Her coğrafyanın kendine özgü seramiği üretme dili ile yaratılan bu nadide sanat eserlerinin seramik malzeme özelinde dünya sanatına muazzam bir katkı sağladığı ve bu sanat eserleri ile gelecek kuşaklara nakledilecek kıymetli hazineler olduğu düşüncesi taşınmaktadır.

Kaynakça

Acara Eser, M. (2019). Divriği Kale Kazısı Sırlı Seramiklerinden Kuş ve Balık Figürlü Örnekler. SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık 2019, Sayı: 48, s.41-60.

Arcasoy, A ve Başkırkan, H. (2020). Seramik Teknolojisi, Literatür Yayıncılık, İstanbul, s.223.

Aren, M. M., Robert, A. M., (2011). The Tell El-Yahudiya Ware From Tel Beth-Shean. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Viyana, s.577-589).

Arık, R. (2000). Kubad-Âbâd, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-514. İstanbul, s.136.

Baş, A., Duran, R., Dursun Ş. (2019). Keykubadiye Sarayı Figürlü Çinileri (2014-2017). Sanat Tarihi Dergisi, XXVIII/2, Ekim/October, 2019, s.387-405.

Batmaz A., Uhri A., (2008). Urartu Kültüründe Balık Betimlemesi ve Ayanis Kalesi’nden Tunç Bir Balık Figürünü Üzerine Düşünceler. Arkeoloji Dergisi (2008/1), s.65-81.

Breanna F. R., (2018). Compositional Analysis and Cross-Cultural Examination of Blue and Blue-Green Post-Fire Colorants on Tolita-Tumaco Ceramics. University of New Mexico UNM Digital Repository Art & Art History ETDs Electronic Theses and Dissertations.

Caiger-Smith, A., (1992). Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islâm and The Western World. Dee Publisher, Ivan R., USA.

Del Solar N., Dollwetz P., Chapoulie R., Castillo L. J., (2014). Two pre-Columbian Pottery Productions of the Peruvian North Coast: An Archaeometrical Approach to Understand Technical Traditions of the Mochica and Cajamarca Cultures. LA ISA 2014.

Diez, E., Aslanapa, O., Koman, M. M., (1950). Karaman Devri Sanatı. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Kacar, V., (2018). Geçmişten Günümüze Kütahya Çini Sanatı Üzerine Değerlendirme ve Öneriler. İdil Sanat Dergisi, cilt: 7, sayı: 48.

Lawrance B., Doxey D., Freed R., (2003). Arts of Ancient Egypt. MFA Publications, USA.

Mason, R. M., (1997). Mediaeval Iranian Lustre-Painted and Associated Wares: Typology in a Multidisciplinary Study. British Institute of Persian Studies, İran, Vol. 35, s.103-135.

Ölmez, F. N., Kartal, Z. (2011). Fish Motifs in the Turkish Decorative Arts. BIBAD Research Journal of Biology Sciences 4 (1): s.43-52, 2011 ISSN: 1308-3961, E-ISSN 1308-0261.

Öney, G. (1968). Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü. Sanat Tarihi Yıllığı: s.142-168.

Öztürk, M. Ü., Önder, A. M. (2018). Osmanlı Döneminde Üretilen Seramik Şişe Biçimler (İznik, Kütahya, Çanakkale Örnekleri). Kalemşi Dergisi, Cilt 6, Sayı 11, Volume 6, Issue 1.

Topi, J. R., VanPool C. S., Waller K. D., VanPool, T. L., (2017). The Economy of Specialized Ceramic Craft Production in The Casas Grandes Region. Latin American Antiquity, USA.

Vassos K., Joan R. M., (2000). Ancient Art from Cyprus: The Cesnola Collection in the Metropolitan Museum of Art. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Whitehouse, D., (1980). Proto-maiolica. Répertoire d'Art et d'Archéologie, Faenza.

Wilkinson, K., (2020). Kökenleri ve Anlamlarıyla Semboller ve İşaretler Binlerce Yıllık Görsel Bir Yolculuk. Alfa Yayınları, İstanbul.

Yıldırım, B. B., (2016). Mitolojide Kullanılmış Olan Hayvan Figürlerinin Seramik Yüzeylerde Kullanımları, Anlamları ve Türk Sanatına Etkileri. 10. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Tam Metin.

İnternet Kaynakları

http1: <https://tr.wikipedia.org/wiki/İchthys> (Erişim tarihi: 12.03.2020).

http2: <https://egypt-museum.com/post/186468493316/tilapia-fish-bowl> (Erişim Tarihi: 15.03.2020).

http3: https://en.wikipedia.org/wiki/Fish_plate (Erişim Tarihi: 15.03.2020).

http4: <https://www.bonhams.com/auctions/20833/lot/38/> (Erişim Tarihi: 10.02.2020).

DOKUMA RESİM SANATINA TERMİNOLOJİK YAKLAŞIM VE TÜRKÇE KAYNAKLARIN DEĞERLENDİRMESİ

TERMINOLOGICAL APPROACH TO TAPESTRY ART AND EVALUATION OF TURKISH RESOURCES

Fikret YALIN, Geleneksel Türk Sanatları, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Mimarlık Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi
fikretyalin@osmaniye.edu.tr, Orcid: 0000-00027558-9935

Öz

Dokuma resim sanatı, tarihte birçok medeniyetin farklı dönemlerde, farklı üslup ve anlayışlarda ele aldığı bir disiplindir. Yüzyıllarca süren üretimin ardından bu günlere ulaşabilmiş bu zengin kültür varlıkları çok çeşitli disiplinlerde yapılmış çalışmalara konu olmuştur. Örneğin mühendislik bu ürünlerin yapısı ve hammaddeleri ile ilgilenirken sanat tarihi ve sanat ise sanatsal yönü ile ilgilenmiştir. Sanayi, ekonomi gibi alanlar ise ticari olma özelliğini ele almıştır. Dolayısıyla dokuma resim alanında kaleme alınmış bunca çalışma sonucunda yoğun bir kavram çeşitliliği ile karşılaşmaktadır. Kavram kargaşasını önlemek için konunun terminolojisi üzerinde durmak, kullanılacak olan kaynaklardaki terimleri ve tanımlamaları inceleyip bu tanımlamaların işaret ettiği ortak adı tespit etmek bu çalışmanın amacıdır.

Anahtar Kelimeler: Dokuma resim, Tapestry, Goblen, Duvar halısı, terminolojik yaklaşım,

Abstract

The art of Tapestry is a discipline that many civilizations have dealt with in different periods, different styles, and understandings in history. These rich cultural assets, which have reached these days after centuries of production, have been the subject of studies in various disciplines. For example, engineering is concerned with the structure and raw materials of these products, while art history and art are concerned with the artistic aspect. Areas such as industry and economy have dealt with the feature of being commercial. Therefore, as a result of all these studies in the field of Tapestry, an intense concept of diversity is encountered. The purpose of this study is to focus on the terminology of the subject in order to prevent confusion, examine the terms and definitions in the sources to be used, and determine the common name indicated by these definitions.

Keywords: Woven painting, Tapestry, Gobelin, Carpet, terminological approach

Genişletilmiş Öz

Dokuma resim sanatı, tarihte birçok medeniyetin farklı dönemlerde, farklı üslup ve anlayışlarda ele aldığı bir disiplindir. Yüzyıllarca süren üretimin ardından bu günlere ulaşabilmiş bu zengin kültür varlıkları çok çeşitli disiplinlerde yapılmış çalışmalara konu olmuştur. Bu ürünleri doğru çözümleyebilmek ve yorumlayabilmek için farklı disiplinlerden birçok bilim insanı ve sanatçının konuya çeşitli açılardan yaklaştıkları görölmektedir. Örneğin mühendislik bu ürünlerin yapısı ve hammaddeleri ile ilgilenirken sanat tarihi ve sanat ise bu ürünlerin sanatsal yönü ile ilgilenmiştir. Sanayi, ekonomi gibi alanlar ise ticari olma özelliğini ele almıştır. Bu durum yoğun kavram çeşitliliği yaratmaktadır. Bunca kavram çeşitliliği, beraberinde kavram kargaşasını da getirmektedir. Tüm bunlar neticesinde ortaya çıkan kavram kargaşasını önlemek için konunun terminolojisini ele almak, kullanılacak olan kaynaklardaki adlandırmaları inceleyerek bu adlandırmaların işaret ettiği ortak Türkçe adı tespit etmek önemlidir. Dokuma resim sanatı ile ilgili kaleme alınmış Türkçe kaynaklarda genellikle “Duvar halısı, duvar kilimi” gibi toplumda yer edinmiş teknik açıdan yanlış adlandırmalar veya “Goblen, Tapestry” gibi yabancı kaynaklardan doğrudan alınmış adlarının kullanıldığını görmekteyiz. Duvar halısı, yapım teknikleri göz önüne alındığında, bahsi geçen ürünleri tanımlayamamakta, üç iplik sisteminde ve düğümlenerek dokunmuş hav yüzeyli dokuma türü olan halıyı ifade etmektedir. Duvar kilimi ise Anadolu ve Ortadoğu bölgelerinde görmeye alışık olduğumuz, genellikle stilize edilmiş motifler ile tasarlanan dokumalardır. Goblen terimi, Fransa’da 1400’lü yıllarda dokuma resim üretimine başlayan bir ailenin adıdır. O bölgede üretilen dokuma resimlerin bu ad ile bilinmesi, toplumda yer edinmiş yanlış adlandırma olarak açıklanabilir. Bu yanlış adlandırma yabancı kaynaklardan dilimize olduğu gibi alınmıştır. “Tapestry” terimi bu alanda en kabul gören adlandırmadır. Fakat bu ad, değişik tekniklerde üretilmiş resimsel değerlere sahip tekstil sanatlarını da ağrıştırabiliyor. Avrupa kökenli bu adın yerine söz konusu kültür ürünlerini tanımlayabilecek Türkçe bir ad, anlam bulanıklığın önüne geçecektir. Bu çalışmada söz konusu adlandırmaların kavram sorunu, günümüze kalabilmiş eski yazılı metinleri ve bu alanda ulaşılabilen kaynakları inceleyerek aşılmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak, bu adlandırmaların ifade ettiği yapının ne olduğunu açıklayan ve ayrıca bu adlandırmaların kökenini araştıran bilim ve sanat insanların vardıkları sonuçları birbirleriyle karşılaştırarak işaret ettikleri ortak yapıyı tanımlayabilecek Türkçe bir ad önerilmektedir. Söz konusu bu yapı, boy yönünde uzanan özü ipliklerin belirlenmiş aralarından belli bir sistemde geçirilen atkı ipliklerinin oluşturduğu renk alanları ile resimsel bir görünüme sahip atkı yüzü düz bir kumaş formudur. Birçok kültürde ve farklı kullanım alanlarında değişik adlandırılışları olsa da bu yapıya sahip kültür ve sanat ürünlerini ifade edebilecek en kapsayıcı ad “Dokuma Resim” dir. Zira tanımlanan bu ürünler düz dokuma teknikleri ile oluşturulmuş resimlerdir.

Extended Abstract

The art of Tapestry is a discipline that many civilizations have dealt with in different periods, different styles, and understandings in history. These rich cultural assets, which have reached these days after centuries of production, have been the subject of studies in various disciplines. In order to analyze and interpret these products correctly, it is seen that many scientists and artists from different disciplines approach the subject from various angles. For example, engineering is concerned with the structure and raw materials of these products, while art history and art are concerned with the artistic aspect of these products. Areas such as industry and economy have dealt with the feature of being commercial. This situation creates an intense concept of diversity. All this diversity of concepts causes conceptual confusion. To prevent the confusion of concepts that arise as a result of all these, it is important to consider the terminology of the subject, examine the names in the sources to be used, and determine the common Turkish name indicated by these designations. In Turkish sources on the art of tapestry, we see that technical misnomers such as "Duvar halısı, Duvar kilimi" or names taken directly from foreign sources such as "Tapestry, Goblen" are used. Considering the construction techniques, "Duvar halısı" cannot describe the aforementioned products, it refers to the carpet, which is a type of weaving with a pile surface woven in three yarn systems and knotted. "Duvar kilimi", on the other hand, are woven fabrics that we are accustomed to seeing in Anatolia and the Middle East, usually designed with

stylized patterns. The term Goblen is the name of a family that started the production of tapestry in France in the 1400s. The fact that the tapestry produced in that region is known by this name can be explained as a misnomer that has taken place in society. This misnaming has been taken from foreign sources into Turkish. The term "tapestry" is the most accepted name in this regard. However, this name can also evoke textile arts with pictorial values produced in different techniques. Instead of this name of European origin, a Turkish name that can describe the cultural products in question will prevent ambiguity. In this study, the conceptual problem of the aforementioned naming is tried to be overcome by examining the old written texts that have survived to the present day and the resources available in this field. As a result, a Turkish name is proposed to explain the structure expressed by these nomenclatures and also to define the common structure pointed out by comparing the results of scientists and artists who research the origin of these denominations. This structure is a weft-faced flat fabric form with a pictorial appearance with the color areas formed by the weft yarns that are passed between the warp yarns in the longitudinal direction. Although they have different names in many fields, cultures, and different areas of use, the most comprehensive name that can express the culture and art products with this structure in our language is "Dokuma Resim". Because the product described is a picture created with flat weaving techniques.

1. GİRİŞ

Dokuma resim sanatı, birçok medeniyetin farklı dönemlerinde ve farklı kültürlerinde, birbirleri ile temas halinde olan ya da aralarında hiç bir iletişimin olmadığı farklı coğrafyalardaki topluluklar tarafından, çeşitli yöntem ve üsluplarla ele alınmış bir disiplindir. Bu alanda yüzyıllarca süren üretim çeşitliliği zengin bir birikim olarak günümüze ulaşabilmiştir. Bu ürünleri doğru çözümlenebilmek ve yorumlayabilmek için farklı disiplinlerden birçok bilim insanı ve sanatçı konuya çeşitli açılardan yaklaşmışlardır. Örneğin dokuma resim kültürel açıdan antropoloji, sosyoloji gibi uzmanlık alanlarını ilgilendirirken sanatsal bir ürün olma özelliği göz önüne alındığında ise sanat tarihi ve tasarım alanlarını ilgilendirir. Ticari ve işlevsel eşya olma özelliği ile sanayi, mühendislik, ekonomi; dekoratif bir ürün olma özelliği ile de mimari gibi ayrı uzmanlık alanlarını ilgilendiren bir konu olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bu alan hakkında yapılan çalışmalar neticesinde farklı kültürler içinde, çeşitli bilim ve uzmanlık alanlarında kaleme alınmış birçok kaynakla karşılaşmaktadır. Bu durum yoğun kavram çeşitliliği yaratmaktadır. Bu çeşitlilik de beraberinde bir kavram kargaşasını getirmektedir. Kavram kargaşasını önlemek için ise konunun terminolojisi üzerinde durmak, kullanılacak olan kaynaklardaki terimleri ve tanımlamaları inceleyerek bu tanımlamaların işaret ettiği ortak bir ad tespit etmek gerekmektedir. Sonuç olarak, hem anlam bulanıklığının önüne geçebilecek hem de açıklayıcı olabilecek Türkçe bir ad olması daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Dokuma resim sanatı ile ilgili kaleme alınmış Türkçe kaynaklarda genellikle "Duvar halısı" veya "Tapestry" adlarının kullanıldığını görmekteyiz. Ayrıca yabancı kaynaklardan yine aynı şekilde "Tapestry" olarak Türkçeye çevrilmiştir. Benzer şekilde bu kavramı karşıladığı düşünülen "Gobelin, Goblen, Bayeux, Duvar kilimi" gibi sözcüklerle de karşılaşmaktadır. Ancak üretim tekniği ve yöntemleri açısından bu ürünlerin aralarında farklar bulunduğunun da altını çizmek gerekir.

Bu çalışmada söz konusu adlandırmaların kavram sorunu, bu alanda ulaşılabilen kaynakları inceleyerek aşılmaya çalışılmıştır. Bu adlandırmaların ifade ettiği yapının ne olduğunu açıklayan ve ayrıca bu adlandırmaların kökenini araştıran bilim ve sanat insanlarının vardıkları sonuçları birbirleri ile karşılaştırmak bu çalışmanın izlediği yöntemdir.

Öncelikle, dokuma resim uygulamalarının yapısının ve üretim tekniklerinin detaylı bir şekilde incelenmesi söz edilen ürünün tam olarak anlaşılması konusunda fayda sağlayacaktır. Bu inceleme, dokuma resim (tapestry) adı altında değerlendirilen "duvar halısı, Bayeux Tapestry" gibi diğer uygulama türlerini ayırt etme konusunda yardımcı olabilir. Ayrıca yapılan bu incelemeyle, belli bir coğrafya ya da kültürlerde üretilmiş ancak farklı adlar almış aynı özelliklerdeki dokuma türlerinin tanınmasına da olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

1.1 Dokuma Resim Uygulamalarının Yapısal Özellikleri Ve Uygulama Teknikleri

Dokuma resim, çözgü adı verilen boy yönündeki ipliklerin aralarından atkı olarak adlandırılan değişik renklerdeki en yönündeki ipliklerin belli bir sistem ile kendini tekrarlayarak üst üste dokunmasıyla oluşur. Yapısal olarak, kolaylıkla dağılmayan, sağlam bir kumaş formundadır. Tarih öncesi çağlardan beri başta yün ipliği olmak üzere birçok farklı malzeme ile birçok medeniyet tarafından üretilmiştir. "Genellikle resimsel değerlerde olan bu ürünlerde av sahneleri, kompozisyon kurgularında çoğunlukla insan figürü ile yoğunlaştırılmış, manzara, kır betimlemeleri, hayata ve ölüme dair alegorik tasvirler, dinsel ve mitolojik konular, ayların ya da yılların alegorik betimlemeleri sıklıkla kullanılan konulardır." (Mack 2005, 134).



Fotoğraf 1: Pieter Van Endingen Van Aelst, "Act of The Apostles" Dokuma Resim Serisinden "The Miraculous Draft of Fish," Adlı Parça, yapım yılı 1519, 441x490 cm, Vatikan Müzesi
(Kaynak: David Hokney ve Martin Gayford, Resmin Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, Los Angeles, 2014, s.157)

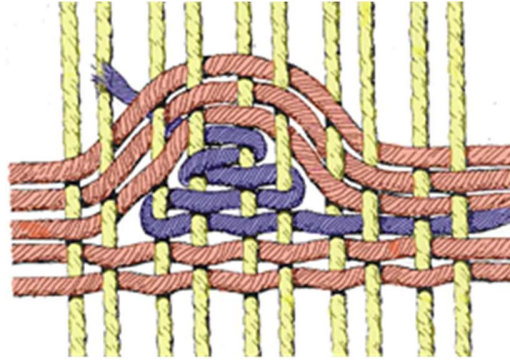
Dünya tarihinde birçok farklı medeniyet her ne kadar kendi kültürel değerlerine ve sanat anlayışına göre birbirinden farklı yapıda ve desenlerde dokuma resim yapmış olsalar da yapım aşamasında şaşırtıcı olarak benzer teknikleri kullanmışlardır. Oluşturulacak renk alanlarının geometrik şekilleri, bitişiğindeki renk alanı ile birleşmesi veya ayrı kalması, ton geçişlerinin elde edilmesi gibi sorunlar değişik teknik çözümler gerektirir. Bu tekniklerin dokumanın hangi aşamasında hangi türünün kullanılması gerektiği önemli bir konudur. Usta dokumacılar, hangi dokuma tekniği dokuma yüzeyinde ve resim alanında hedeflenen etkiyi sağlıyorsa o tekniği geliştirmeyi ve uygulamayı zaman içinde öğrenmişlerdir (Yalın 2021, 132).

Genel olarak bu teknikleri çözümlmek ve bu tekniklerle nasıl dokuma resim yapıldığını anlayabilmek için, sağladığı çözüm türlerine göre iki grupta incelemek gerekir. Bunlar renk alanı oluşturma yöntemleri, dokuma sırasında oluşan farklı renk alanlarını birleştirme(buna ilik yok etme de denebilir) yöntemleridir.

1.1.1 Renk Alanı Oluşturma Yöntemleri

Oluşturulacak rengin sınırlarına ve geometrik şekline göre atkı ipliğinin çözgü iplikleri arasındaki geçiriliş şekli ve çözgü ipliklerine olan açısı olarak çeşitlilik kazanır. Buna göre, en temel renk alanı oluşturma yöntemi basit dokuma (bezayağı) tekniğidir. Belirli renkteki atkı ipliklerinin sınırları belli alanın içindeki çözgü ipliklerinin arasından geçirilerek renk alanı oluşturmasıdır.

Eğri dokuma atkılı tekniği; dokumacı ya da malzemenin hatalarından kaynaklı olarak dokuma seviyesinin dalgalanma haline geldiği durumlarda seviyesi düşük olan alanların aynı renkte ipliklerle seviyeleri eşitleme tekniğidir. Her ne kadar amacı dokuma seviyesini düzelteren bir işlem olsa da birçok dokumacı tarafından bu yöntem artistik bir etki yakalamak için de kullanılmaktadır (Çizim 1, fotoğraf 2).



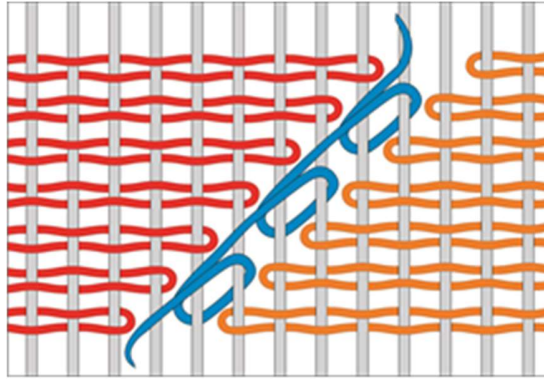
Çizim 1: Eğri atkılı dokuma yönteminin teknik çizimi

(Kaynak: Belkis ACAR BALPINAR, Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları, Gönül Kitabevi, Eren yayıncılık ve Tic.,İstanbul,1982, s. 49)



Fotoğraf 2: Eğri atkılı dokuma tekniğinin kullanıldığı bir dokuma örneği
(Jennifer Harris; 5000 Years of Textiles, British Museum Pub. Ltd. London, 1993, s. 26.)

Eğri atkılı dokuma tekniği; her ne kadar iki farklı renk alanını birleştirmek için de kullanılsa aslında dokuma yüzeyinde diyagonal, dairesel, çapraz kontur gibi belirgin hatları oluşturmada kullanılmıştır. İki farklı renk alanının arasına eklenen atkılı ipliğidir. Dokusal açıdan düz dokuma türünden farklı bir görünümde çünkü düz dokumadan farklı olarak, ikili çözümlü ipliklerine sarılarak oluşturulur. Bu teknik Anadolu kilimlerinde ve büyük ebattaki Navajo dokumalarında motif çevresini dolanan kontur olarak sıkça kullanılmıştır(Çizim 2, fotoğraf 3).

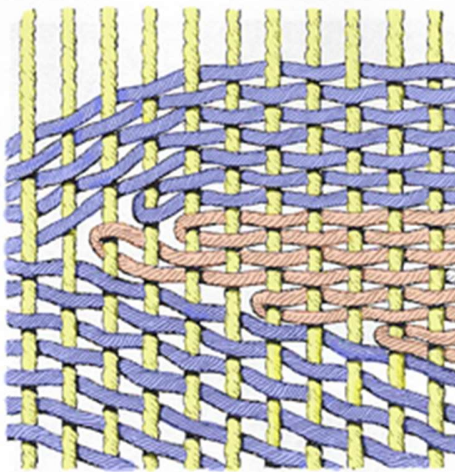


Çizim 2: Motif etrafında kontür oluşturma yönteminin teknik çizimi
(Kaynak: Fikret Yalın, Dokuma Resim Sanatına Kilim Tekniği İle Fotogerçekçi Yaklaşım. İzmir: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2021, s. 134).



Fotoğraf 3: Motif etrafında kontür oluşturma yöntemi ile dokunmuş Anadolu kilimi(motif çevresini saran ince hat)(Kaynak: özel koleksiyon)

Eğri atkılı dokuma tekniği; serbest atkı yöntemi olarak ta bilinir. Kopt kumaşlarındasıklıkla kullanılmış, renk alanlarının serbest olarak dokunduğu dokuma tekniğidir. Serbest olarak dokunduğundan atkı ipliklerinin çözgü ipliklerine olan açısı dokumacının tercihine göre değiştirilebilir. Dokunacak alanın şekline göre ya da dokunmuş eğimli alanların devamına yine eğimler yaparak dokunabilir. Bunun sonucunda dokusal açıdan da bir hareket ve yön kazanır. Bu yüzden de hacim etkisi en iyi dokuma tekniğidir(Çizim 3, fotoğraf 4).



Çizim 3: Eğri atkılı dokuma yönteminin teknik çizimi

(Kaynak: Belkis ACAR BALPINAR, Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları, Gönül Kitabevi, Eren yayıncılık ve Tic.,İstanbul,1982, s. 50)

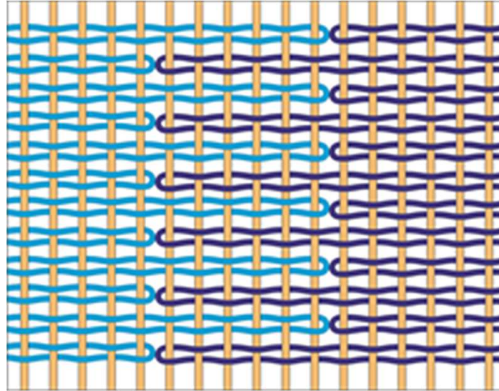


Fotoğraf 4: Eğri atkılı dokuma tekniği ile dokunmuş dokumadan bir detay

(Kaynak: Belkis ACAR BALPINAR, Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları, Gönül Kitabevi, Eren yayıncılık ve Tic., İstanbul, 1982, s. 50)

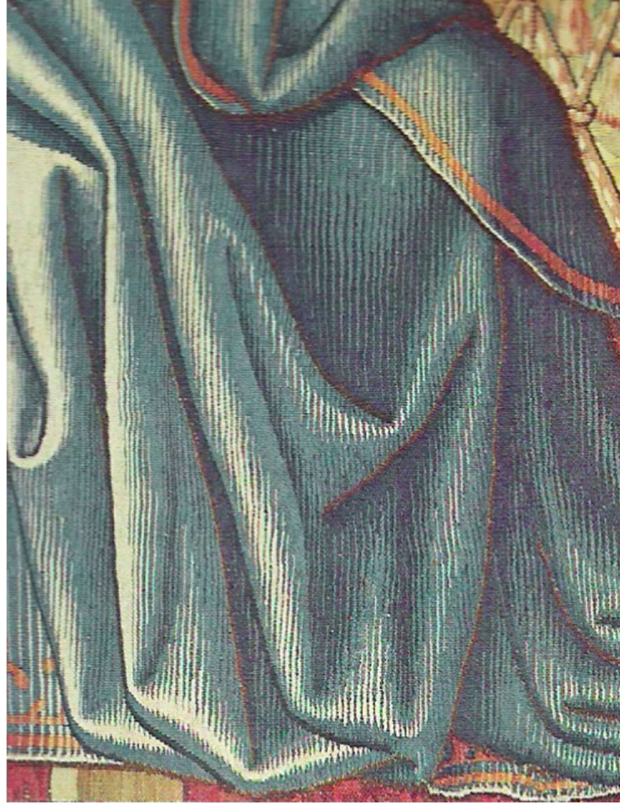
Gölgeleme tekniği; iki farklı renk arasında kademeli bir geçiş yapmayı, aradaki keskin geçişi bulanıklaştırarak ve dokunacak motiflerin veya figürlerin renk alanlarında ışık gölge gibi ton geçişleri yaparak üç boyutlu bir illüzyon yaratmayı hedefleyen bir dokuma tekniğidir. Bu teknik, Anadolu kilimlerinin aksine sınırları net, geometrik motiflerden oluşan bir tasarımdan öte, yüzeyinde üç boyutlu nesnelere tasvirlerinden oluşan, figüratif değerlere sahip dokumalar yapmayı da mümkün kılar. İki renk arasında kademeli geçiş sağlamak için aynı renklerin birden fazla gri ton değerleri ile çalışmak da mümkündür ama bu durum çok daha uzun zaman ve emek harcamayı gerektirir. Dokumacılar zamanla geliştirdikleri gölgeleme tekniği ile iki renk arasında birbirlerine neredeyse çizgisel denebilecek sokulmalar ile kademeli geçişi sağlayabilmişlerdir.

Bu teknikle dokunmuş bir alan merceğe altına alındığında iki farklı renk alanlarından birbiri içine sokulan çizgisel uzanımlar görülür. Birbiri içine sokulmuş bu çizgisel renk alanları yine geniş alanlardan daralarak çizgi halini alır ve iç içe geçmiş iki tarak şeklini andırır. Bu alana bakan birinin gözü belli bir mesafeden sonra bu çizgileri algılayamaz ve bu bölgeyi belirsiz bir renk geçişi şeklinde görür (Çizim 4, fotoğraf 5).



Çizim 4: Gölgeleme yönteminin teknik çizimi

(Kaynak: Fikret Yalın, Dokuma Resim Sanatına Kilim Tekniği ile Fotoğrakerçekçi Yaklaşım. İzmir: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2021, s. 134).

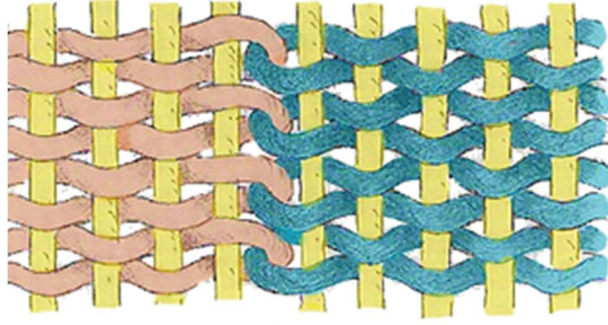


Fotoğraf 5: Gölgeleme tekniği ile oluşturulmuş hacimsel etkiler. “Scenes From The Life Of Christ” dokuma resiminden bir detay. (Anna BENNETT, Five Centuries of Tapestry. San Francisco: The Fine Art Museum of San Francisco and Charles E. Tuttle Co. inc. BENNETT, 1976, s23)

1.1.2 İlik yok etme yöntemleri

Dokuma resmin yüzeyi genellikle değişik renk alanları oluşturan devamsız atkı ipliği gruplarıdır. Birbirinden ayrı bu atkı gruplarının aralarında herhangi bir bağ olmadığında çözgü yönünde açıklıklar meydana gelir. İlik olarak adlandırılan bu açıklıklar dokuma genelinde yapısal olarak bir zayıflamaya hatta makul ölçüde tutulmadığında deformasyonlara neden olur. Dolayısıyla dokumacılar bu sorunu gidermek için birbirinden farklı renk alanlarını birleştirecek yöntemler geliştirmişlerdir. Bu yöntemleri de şöyle sıralayabiliriz; Tek kenetleme, çift kenetleme ve iki renk alanını tek bir çözgü ipliği üzerinde birleştirme tekniği (Yalın 2021, 138).

Atkıdan tek kenetleme yöntemi, birbirine komşu renk alanlarındaki atkılarının, karşılaştıkları çözgü aralıklarından birbirleri etrafına sarılarak tekrar ait oldukları renk alanlarına dönüş yapmaları şeklinde işlenen bir tekniktir. Bazen atkılarının teker teker dönüşü bazen de ikişerli geriye dönüş yapmaları ile ilikler yok edilmiş olur. Bu teknik dünyanın birçok yerinde figüratif dokuma resimlerde özel ve düzgün bir etki yapmak amacıyla, aynı zamanda da sağlam bir yapı yaratmak için kullanılır (COLLINGWOOD 1993, 155)(Çizim 5, fotoğraf 6).



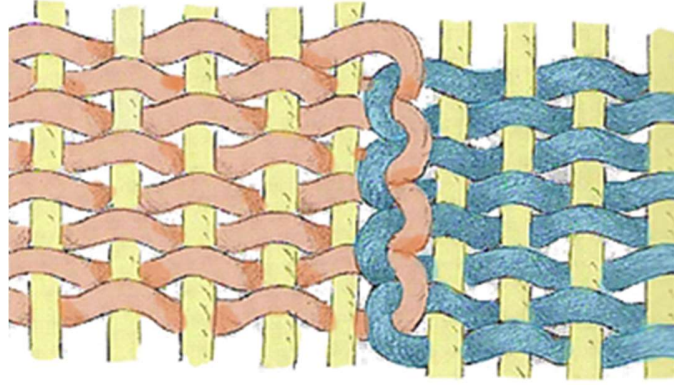
Çizim 5: Atkıdan tek kenetleme yönteminin teknik çizimi

(Kaynak: Belkıs ACAR BALPINAR, Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları, Gönül Kitabevi, Eren yayıncılık ve Tic.,İstanbul,1982, s. 51)



Fotoğraf 6: Atkıdan tek kenetleme tekniği kullanılarak birleştirilmiş renk alanları(Kaynak: özel koleksiyon)

Atkıdan çift kenetleme tekniği, komşu iki renk alanlarına ait her bir atkı iplikleri sınırlarındaki çözgü ipliğinin arasında birbirine kenetlenip üst sıraya geri dönmeleri ve bir üst sırada tekrar karşılaştıklarında yeniden kenetlenip bir üst sıraya geri dönmeleri ile oluşturulan bir tekniktir. Dokumanın ön yüzünden bakıldığında birbirinden kesin sınırlarla ayrılan farklı renkler şeklinde gözükürken arka yüzünden birbirine dikiş ile birleştirilmiş farklı renkler gibi görünür (Çizim 6, fotoğraf 7).



Çizim 6: Atkıdan çift kenetleme tekniğinin şematik gösterimi

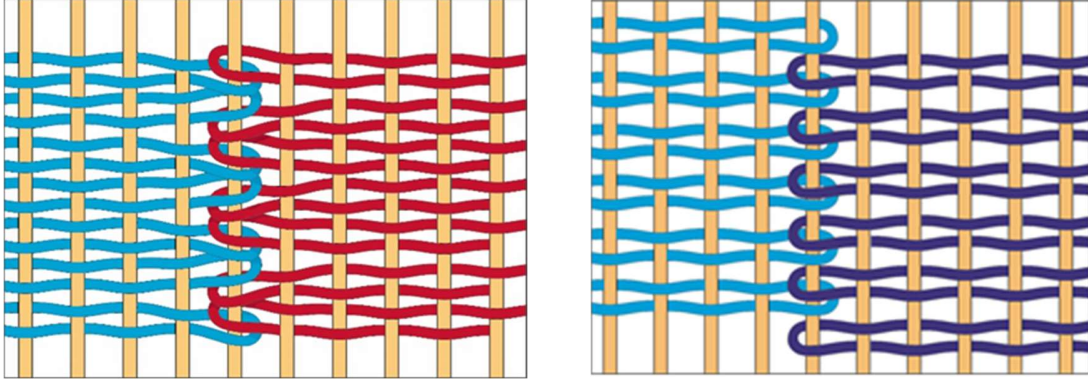
(Kaynak: Belkis ACAR BALPINAR, Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları, Gönül Kitabevi, Eren yayıncılık ve Tic., İstanbul, 1982, s. 53)



Fotoğraf 7: Atkıdan çift kenetleme tekniği ile birleştirilmiş renk alanları. Dokumanın tersindeki, orta sıra motiflerin dikey birleşim kenarlarında açıkça görülmektedir. (Kaynak: özel koleksiyon)

Bu yapı özellikle batı İran'da Bahtiyarı Lorlar tarafından kullanılır ayrıca Özbekler de bu tekniği tercih eder. Kirman eyaletinin güney batı bölümünde bu teknikle oluşturulan Lor ve Lak dokumalarının olduğu bildirilmiştir (MALLETT 1998, 142).

İki renk alanını tek bir çözgü ipliği üzerinde birleştirme tekniği; komşu renk alanlarından gelen farklı atkı ipliklerinin sınırlarındaki çözgü ipliği üzerinden dolanarak bir üst sıraya dönmesiyle oluşturulur. Böylece iki renk alanı aralarında boşluk olmadan birleşmiş olur. Bu atkı iplikleri çözgü iplikleri üzerinden sırasıyla teker teker, ikiyeşerli veya üçerli geçirildiği örnekler de vardır. Ancak bu teknikle oluşturulan renklerin birleşim yerlerinde testere dişini andıran görüntü oluşur ve ayrıca üst üste atılmış iplik yoğunluğundan kaynaklı olarak bu bölgede kabarıklıklar meydana gelir (Çizim 7, fotoğraf 8).

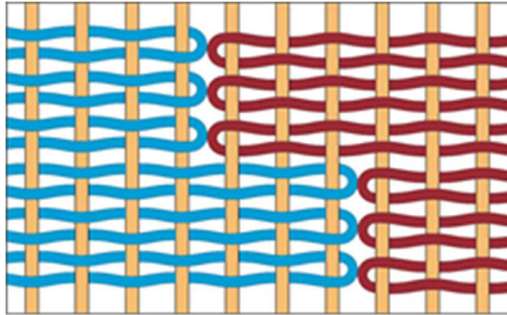


Çizim 7: İki renk alanını tek bir çözgü ipliği üzerinde birleştirme yönteminin teknik çizimi
(Kaynak: Fikret Yalın, Dokuma Resim Sanatına Kilim Tekniği İle Fotogerçekçi Yaklaşım. İzmir: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2021, s. 142).



Fotoğraf 8: İki renk alanını tek bir çözgü ipliği üzerinde birleştirme tekniğinin yoğunlukla kullanıldığı kilimden bir detay (Kaynak: özel koleksiyon)

Klasik dokuma resimde ilik yok etme yöntemlerinin uygulanmadığı makul ölçülerde (1,5 veya 2cm den fazla olmayan) ilikli alanlar da bulunur. Bu alanlar, oluşan iliğin görsel yapısı itibarı ile tasarım unsuru olarak kullanılır. İlikli dokuma tekniği olarak adlandırılan bu teknik iki renk arasındaki ayrımı keskinleştirmek ve aralarında kılcal gölge etkisi oluşturmak için de kullanılır. Renk birleştirme yöntemi olan ilik yok etme yöntemleri, oluşturulacak desenin ve ya görselin yaratacağı etki göz önüne alınarak seçilir(Çizim 8, fotoğraf 9).



Çizim 8: İlikli dokuma yönteminin teknik çizimi
(Kaynak: Fikret Yalın, Dokuma Resim Sanatına Kilim Tekniği İle Fotogerçekçi Yaklaşım. İzmir: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2021, s. 143).



Fotoğraf 9: İlikli dokuma tekniği ile dokunmuş dokuma resimden bir detay
http://www.turkotek.com/salon_00082/s82t4.htm (erişim: 12.02.2020)

İlikli dokuma tekniği, iliklerin yok edilmediği bir dokuma türüdür, Anadolu’da bu teknikle dokunmuş kilimlere “fardalı kilim” denilmektedir. Fazladan emek ve zaman harcatan ilik yok etme teknikleri, bazı dokuma türlerinde tercih edilmemiştir. Hızlı bir üretim için tasarlanan Anadolu kilimleri veya Navajo dokumaları gibi, yüzeyi geometrik motiflerden oluşan dokumalarda sıklıkla kullanılmıştır. İlik yoğunluğunun yaratacağı sıkıntılar göz önüne alınarak tasarlandıkları için motiflerin dokuma yüzeyindeki dağılımı büyük ve yoğun ilik oluşumlarının önüne geçer. Bu yüzden bu tür dokumaların yüzeyi genellikle diyagonal çizgilerden, üçgenlerden, yamuklardan, kısa basamaklardan, çözümlü yönüne uzanan tarak motiflerinden ve atkı yönüne düz çizgilerden oluşur.

Yukarıda tarif edilen dokuma teknikleri bu çalışmaya konu olan dokuma türünün üretiminde kullanılan tekniklerdir ve söz konusu ürünlerin adlandırılış sorunlarına karşı başvuru kılavuz olması hedeflenmiştir.

Dokuma resim alanında kaleme alınmış kaynaklar incelendiğinde bu kültür ürünlerini tanımlamada birçok adın kullanıldığı görülmektedir. Bu adlar Tapestry, Bayeux Tapestry, Goblen, Gobelin, Arras, Arrazi, Duvar halısı, Duvar kilimi şeklinde sıralanabilir. Bunlardan bazıları yöresel adlandırmalardır. Bazıları ise, ancak teknik ve yapı olarak aralarında farklılıklar bulunan ürünlerden kimilerini açıklayabilen adlardır. Ancak bu adların birçoğu tanımlanan ürünü ifade edemese de birçok yayında kabul gören adlardır. Bu durum, kavram kargaşasının asıl kaynağı olarak ele alınabilir. Söz konusu adların kökenleri ve tam olarak neyi ifade ettiği üzerinde durmak ve ayrı ayrı incelemek konuyu aydınlatma konusunda birincil rol oynamaktadır. Kaynaklarda bu adların nasıl kullanıldığını araştırmak, çalışmanın ikinci basamağını oluşturmaktadır.

Bahsi geçen kavram kargaşasının neden olduğu durumları ayrı gruplar halinde incelemenin konunun net olarak ortaya konmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu durumda konu, yabancı kaynaklardan aynen aktarılan adlandırmalar, uygulamanın teknik özelliklerini ve yapısını karşılamayan adlandırmalar ve yöresel adlandırmaların doğrudan aktarılması olarak üç grupta halinde incelenebilir.

1.2. Yabancı Kaynaklardan Aynen Aktarılan Adlandırmalar

Yabancı kaynaklardan aynen aktarılan adların başında “Tapestry” sözcüğü gelmektedir. Kaynaklarda sıklıkla karşılaşılan bu kavramı Suhandan ÖZAY kapsamlı bir şekilde ele almıştır.

Tapestry, “dokuma resim” veya “duvar halısı” olarak da tanımlanmaktadır. Fransızca tapiserie sözcüğü “duvar dokumaları” anlamında kullanılmış ve Tapis sözcüğünden doğmuş, buradan da İngilizce Tapiser sözcüğü oluşmuştur. Tapestry sözcüğü normalde sıradan kişilerin gözünde Ortaçağ ve daha sonraki dönemlerde Kuzey Avrupa’ya özgü geniş, resimli duvar örtüleriyle ilgili kavramları düşündürmektedir. Geçmişte bu terim her türlü resim içeren dokumayı tanımlamakta kullanılmıştır. Hatta bu kavrama, üzeri resimli olan iğne oya işleri de dâhildir. Öte yandan dar anlamda tapestry sözcüğü kesintisiz atkılara sahip, atkı yüzü bir dokuma düzlemi olan belirgin dokunmuş bir yapıyı tanımlamaktadır. Çeşitli dokuma teknikleri, hammaddeler ve farklı desen özelliklerinin bir araya gelmesiyle farklı uygarlıklara özgü dokumaların ortaya çıktığı görülmektedir. Tapestryler bu uygarlıkların çoğunda görülen, belirli bir dokuma tekniğini içeren, bir dokuma geleneğinin Avrupa kaynaklı ismidir (ÖZAY 1995, 104).

“Tapestry sözcüğü Fransızca kökenli olup, Yunanca ‘Tapis’ ve Latince ‘Tapessium’ olarak bilinen, dokuma ve süsleme gibi iki işlemin birleştiği bir yapıyı ifade etmektedir. Aynı zamanda da birçok farklı tekniği kapsamaktadır. Tapestry, İngilizce de ‘Arras’, İtalyanca da ‘Arazzo’, İspanyolca da ‘Paño de ras’ kelimeleri ile kullanılmıştır” (ÖZAY 2001, 109).

Yukarıdaki yazısında Özay, “Tapestry” sözcüğünün birçok kişi tarafından Avrupa’ya özgü dokuma resimleri çağrıştırdığını ancak adlandırmanın sadece Avrupa kökenli olduğuna dikkat çekerek her ne kadar değişik kültürler tarafından farklı yöntem veya desen anlayışında üretilenler de temelde aynı yapıyı işaret ettiğinin altını çiziyor.

Farklı kültürler tarafından bilinen tapestry tekniği, Anadolu ve Orta Doğu’nun kilim gibi ağır, dayanıklı yer yaygıları, Hindistan’ın kaşmir şalları ve Çin’in k’essi / k’ossu denilen zarif ipek tekstilleri için kullanılmıştır. Kilim sözcüğü, atkı yüzü ilikli dokuma (slit tapestry) gibi belli bir yapıda dokunmuş yaygıya ait bir terimdir. Bu uygulamalar Kafkasya, Balkanlar, Anadolu ve Orta Asya’da kullanılmıştır. Ancak yörelere göre, ghilim, chilem, gilime, ghelince, kelim gibi çeşitli söylem ayrımlarıyla adlandırılmıştır. İskandinavya’da, Afrika’nın bazı kısımlarında, Amerika’da aynı yapı özellikli ürünler, değişik sözcükler altında geleneksel bir el sanatı olarak kullanılmaktadır. Avrupa ülkelerindeki atölyelerde ve evlerde de tapestry, tapiserie veya gobelin olarak bilinen, figürlü tekstilleri tanımlayan dokumalardır (ÖZAY 2001, 2).

Yukarıdaki paragrafta geçen “Tapestry Tekniği” terimi birçok kaynakta kullanılmaktadır. Ancak daha önce de değinildiği gibi “Tapestry” dokuma resim sanatının Avrupa kökenli adıdır, bir dokuma tekniği değildir. Bu sözcük gurubu ile anlatılmak istenen, farklı kültürlerce de üretilen dokuma resimlerin yapımında renk alanı oluşturma, ilik yok etme ve dokusal yüzey oluşturma gibi farklı tekniklerin genel adı olabilir. Zira bu teknikler kilim, battaniye gibi diğer dokuma türlerinde de kullanılan tekniklerdir.

Bilim insanı ve sanatçı Belkis ACAR BALPINAR, Kilims: The New Vouge başlıklı bir yazısında eski bir yerleşim yerinde yapılan kazılarda bulunmuş dokuma parçaları için şöyle yorumlarda bulunmuştur; “söz konusu parçaların dokuma türleri bu gün Anadolu’da dokunan zili, sumak, kilim dokuma türleri ile aynıdır. Söz konusu tekstiller duvar örtüsü olarak kullanıldığına göre, en eski tapestryler olarak adlandırılabilirler” (BALPINAR 1992, 58). Balpınar; dokunan ürünlerin kilim, zili veya sumak ta olsa duvara asmak için kullanılıyorsa bunların tapestry adı ile açıklanabileceğini söylemektedir.

Özgün el dokumacılığı içerisinde yer alan Tapestry, tarih öncesi dönemlerden itibaren kilimlerde de görülen dokuma tekniklerindedir. Üst üste atılan atkı ipliklerinin çözgü yüzeyini kapatmasıyla oluşan doku, tapestryi meydana getirir (ALTIN 2010, 99).

Tapestry sözcüğü Grekçe “Tapi”, Latince “Tapesium” dan gelen ve çeşitli teknikleri içeren bir tanımdır (Sürür 1981, 21).

Tapestrylerde tarihsel üretimin değişerek ve farklılaşarak karşımıza çıktığı bu dönemde Türk resminin kimi ustalarının da bu konuya dikkat etmelerindeki en etkili ismin yine Jean Lurçat olduğunu görüyoruz (ARSLAN 2012, 48).

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde Zeki Faik İzer tarafından Jean Lurçat’ın derslerde konu edilmesi Türkiye’de dokuma resim sanatının oluşmasında ve gelişmesinde önemli etkindir (ARSLAN 2012, 48).

Sevim Arslan’ın yukarıdaki yazılarında, Tapestry olarak tanımladığı aynı yapıda ürünleri bir alt paragrafta dokuma resim olarak ifade etmektedir. Bu durumda farklı adlar ile yine aynı ürün tarif edilmeye çalışılmaktadır.

Dokuma resim (tapestry) sanatı yani 'resimsel halı' tarihte çok önemli bir rol oynamış ve günümüze kadar ulaşmıştır. Geleneksel anlamı ile tapestryler (resimsel halı) görkemli tarihsel ve resimli duvar dokumalarıdır. 'Gobelin' teriminin 'tapestry' sözcüğü ile ilişkisi ise Fransa'nın ünlü tapestry dokumalarının Gobelin ailesince üretilmiş olması ile tanımlanır. Fransızca'da 'tapisserie' sözcüğü, 'duvar dokumaları' anlamında kullanılmış ve 'tapis' sözcüğünden doğmuş, buradan da İngilizce 'tapisser' sözcüğü oluşmuştur. Önceleri İtalyanlarca kullanılan 'arrazo' veya İngilizcedeki 'arras' kelimeleri, geçmiş yüzyılların Fransa'daki ünlü sanat ve dokuma merkezlerine verilen addır. Bu gün pek kullanılmamaktadır. 'Resimsel Halı', Goblen Halı, 'Tapestry' estetik bir bütün olan dokuma, form, renk ve malzemelerinin birleştiği bir kompozisyonudur. Bir sanat aracı olarak tapestryler, duvarı bütünleyen mimari dokumalardır (TOKER 2017, 56).

Günseli Toker'in yukarıdaki yazısında dokuma resim kavramını açıklamak için birden fazla adlandırma kullandığı rahatlıkla görülmektedir. Anlatım konusunda yaşanan sıkıntıyı açıkça ortaya koyan bu yazı bir başka kullanım hatası olan "halı" kavramı ile devam etmektedir.

Dokuma resim alanında kaleme alınmış birçok yazı sık başvurulan kaynaklardan yararlandıkları için "Tapestry" sözcüğünü genellikle benzer şekilde tanımlamışlardır. Ayrıca, bu adın kökeni hakkındaki ifadeler de birbirinin tekrarı şeklindedir.

Yabancı kaynaklardan aynen aktarılan adlardan bir diğeri de 'Gobelin ya da Goblen'dir. Gobelin, Fransa'da dokuma resim üreten bir ailenin ismidir. Aslında bu isim bir markadır denilebilir. Gobelin ailesinin ürettiği dokuma resimler zamanla 'Gobelin' adı ile anılmaya başlamıştır ve çoğu kaynakta bu şekilde yer almıştır. Bu kaynaklardan yararlanmış kimi çalışmalar ise Türkçe'ye Goblen olarak çevirmiştir. Bazı Türkçe kaynaklar dokuma resim uygulamalarını goblen dokuma olarak değerlendirirken bazı kaynaklar da kavram kargaşasını önlemek için bu sözcüğün kökeninden ve Avrupa yapımı diğer dokuma resimler ile aralarındaki farklardan söz etmektedir.

17. yüzyılda Fransa'nın en önemli üretim merkezleri Gobelins, Beauvais, Aubosson atölyeleridir. Bunların içinde Flandre atölyelerini gölgede bırakan Gobelins İmalat 1662'de Paris'te kurulmuş ve birçok atölyeyi çatısı altında birleştirerek kısa zamanda "Gobelins" adını tapestry ile eş anlamlı hale getirmiştir. XIV. Louis'nin Maliye Bakanı Colbert'in girişimiyle kurulan Gobelins Fabrikası üretimini günümüze kadar sürdürmüştür. Gobelins Fabrikası Fransız Sarayı için üretim yaparken, 1664'te Louis Hinart ve Philippe Behagle adlı iki Felemenkli tarafından kurulan Beauvais Fabrikası saray koruması altında olmakla birlikte asillere ve zengin burjuvaya hizmet etmiştir. Öte yandan yüzyıldan fazla zamandır özel bir imalathane olarak çalışan Aubosson 1962'de kraliyet fabrikasına dönüştürülmüştür (RONA 1997, 488)

Gobelin ismi Fransız Goblen ailesi tarafından dokunduğu için verilmiş bir addir. Daha sonrası aynı kelime için Resimli Dokuma anlamına gelen Tapestry sözcüğü ile söylenir hale gelmiştir (ÖZAY 2001, 3).

Goblen, resimli duvar halısı ilk kez 1603'te Fransa'da Gobelin ailesinin atölyesinde dokunmuş, daha sonra buradan Avrupa'ya yayılmıştır (Ergür 2002, 93).

Resim Sanatına konu olmuş kompozisyonların birçoğu dokuma sanatında sıklıkla görülmektedir. Bununla beraber bu etkilenme aynı oranda tekstil sanatına da yansımıştır. Genel anlamda "goblen" resimli duvar dokumalarına verilen addir (Zaimoğlu 2011, 145).

İngilizce ve Fransızca'da (İng. Gobelin, Fr. Gobelline) anlamına gelen gobelin günümüzde duvar halısını tanımlayan "tapestry" ile de eş anlama gelmektedir. Tapestry sözcüğü Grekçe tapi Latince tapesium'dan gelen ve çeşitli teknikleri içeren bir anlamı ifade eder (Sürür 1981, 21).

Daha çok figüratif desenli, atkı yüzü goblen dokumaları duvar halısı olarak dünyanın pek çok yerinde eski zamanlardan beri üretilen bir dokuma türüdür (Ergür 2002, 259).

Dokuma (Goblen, Gobelins), tarihin ilk dönemlerinden itibaren kültürle paralel olarak gelişen bir etkinliktir (TOKER 2017).

1.3 Dokuma Türünün Teknik Özelliklerini ve Yapısını Karşılama Adlandırmalar

Resimsel değerler taşıdığı için dokuma resim kavramını karşıladığı düşünülen yanlış adlandırmalara bir örnek de “Bayeux Tapestry” sözcük gurubudur. Suhandan Özay bu yanlış kullanıma dikkat çekerek bu kavramın gerçekte hangi tekstil ürününe karşılık geldiğini anlatmaktadır.

Tapestrylerin tarihinde en yanlış adlandırılmış olan Bayeux Tapestry, keten üzerine renkli yün ile işlenmiş, anıtsal bir duvar panosudur.(Fotoğraf 10) Bayeux Tapestry ile gerçek tapestry arasındaki fark, birincisinde desen oluşturulurken var olan bir malzeme üzerine işlem yapılmış olmasıdır. Oysa gerçek tapestrylerde desen, dokuma işlemi sürecinde oluşturulmaktadır. Bu iki tekstil sanatı tekniği arasındaki benzerlik, istenilen rengin doğru yerde, doğru formda ve istenilen biçimde kullanılmasıdır (ÖZAY, 2001, s. 109).

Neticede “Bayeux Tapestry” olarak adlandırılmış bu uygulamalara; İngilizce: *embroidery*, Türkçe: *nakış* olarak adlandıran kaynaklar konuya aydınlık getirmektedir.



Fotoğraf 10: Bayeux Tapestry olarak adlandırılan panel

<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/9679761/Bayeux-tapestry-isnt-a-tapestry-and-wasnt-woven-by-nuns.html>
(erişim:04.02.2020, 11.50)

Bu uygulamalar Anadolu’da el sanatları geleneği içinde işleme, kanaviçe işleme ve ya nakış olarak adlandırılıp, daha çok stilize bitkisel ve hayvansal motiflerle bolca üretilmiştir (Fotoğraf 11).

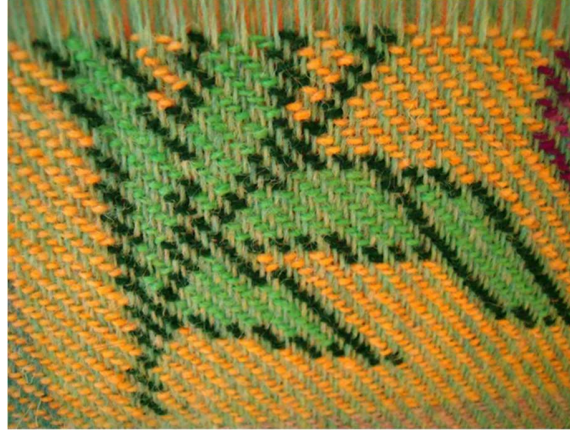


Fotoğraf 11: Türkiye 'de üretilen geleneksel nakış işleme örneği (Kaynak: özel koleksiyon)

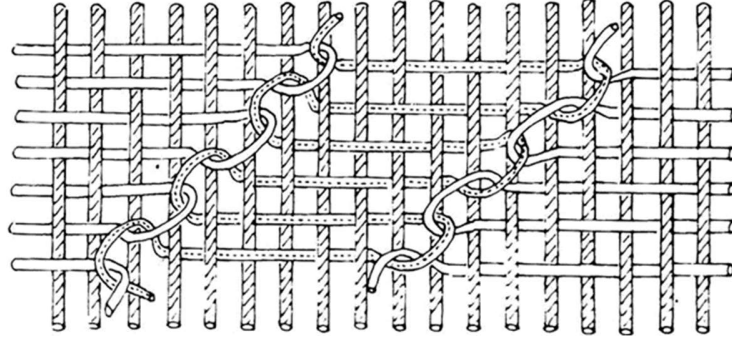
Ortaçağ'da resim ve nakış karşılaştırmasına ya da sanatların hiyerarşisine ilişkin olarak, sanat tarihinin ayrıksı örneklerinden biri olan Bayeux Gobleni (Fotoğraf 10) önemli ipuçları oluşturur. Bu eser, her ne kadar Bayeux Gobleni (Bayeux Tapestry) adıyla sanat tarihine geçse de esasında goblenden çok, bir nakış işidir (KESER 2016, 167)

Twill tapestry sözcüğü, kullanılan bir başka yanlış adlandırmadır. Bu uygulamalar aslında kendini tekrar eden motiflerden oluşan bir kumaş türü olarak değerlendirilebilir.

Tapestry, devamsız atkılarının oluşturduğu atkı yüzü düz dokuma olup, belirgin bir dokuyu niteler. Tapestry dokumacılığı terimi farklı tanımlanıp uygulanmış olmasına karşın, genelde mozaik gibi, örneklerin devamsız atkılarla oluşturulduğu atkı yüzü bir dokuma türüdür. Daha çok figüratif desenlerin uygulandığı ve çeşitli ilik yok etme yöntemlerinin kullanıldığı bu ürün, Çin'den Peru'ya, İskandinavya'dan Kuzey Afrika'ya kadar dünyanın pek çok ülkesinde eski dönemlerden bu yana üretilmiştir. Ancak tapestry gibi kabul edilmiş anlamın dışında terminolojinin içine twill (çapraz ve kabarık dokuma) gibi çözümlerini kapatacak sıklıkta sayısız atkılarını olan diğer dokuma türleri de girebilmektedir. (Fotoğraf 12, çizim 9) Bu şekilde monochrome tapestry (tek renkle dokunmuş tapestry) gibi keyfi anlam uzantıları önemli bir kavram karmaşası yaratmıştır (ÖZAY 2001, 3).



Fotoğraf 12: (Twill Tapestry) olarak adlandırılmış dimi tekniğindeki dokuma resim örneğinin yapım sırasındaki görünümü
<https://tapadesi.com/2011/11/17/twill-tapestry-on-loom-2/> (erişim: 20.03.2019)



Çizim 9: (Twill Tapestry) olarak adlandırılmış dimi tekniğinin teknik çizim ile gösterimi
<https://tapadesi.com/2011/11/17/twill-tapestry-on-loom-2/> (erişim: 20.03.2019)

Türkçede, dokuma resim kavramına karşılık geldiği düşünülen bir yanlış kullanım da *duvar halısı*'dir. Kökeni İran olan duvar halısı, konularının genellikle efsanelere dayandığı, minyatür resimlerin natüralist bitkisel motiflerle birlikte dokunduğu, duvara asmak için, sıklıkla ipek iplik ile üretilmiş, figürlü halılar grubundandır. Buradan da anlaşıldığı gibi bu terim sadece halı tekniği ile üretilmiş, hav yüzeyle bir dokumayı ifade edebilir. Fakat bu ad, diğer teknikler ile üretilmiş dokuma resim türlerinin tümünü kapsamaz (Fotoğraf 13-14).

Tapestry sözcüğü dilimize duvar halısı olarak çevrilmiş ve yaygın kullanım alanı bulmuştur. Bu tanımda iki ayrı sorun görülmektedir. Birincisi tanımın tekniği karşılamaması sorunudur: Halı, çözümler üzerine düğüm bağlanarak, her düğüm sırasından sonra en az iki sıra atkı ipliği geçirilerek oluşan havlı dokuma türüdür. Halıda desen bu düğümlerle oluşur. Tapestryler ise dokumanın temel unsurları olan çözgü iplikleri arasından atkı ipliklerinin geçirilmesi ile oluşan dokuma türüdür. Desenler renkli atkı ipliklerinin kendi renk ve desen alanlarında kullanılması suretiyle oluşur ve atkı iplik oranının çözgü iplik oranına göre daha fazla olmasından dolayı yüzeyi oluşturan atkı iplikleridir. Bu nedenle atkı yüzü dokumalar olarak da tarif edilen bu tanımlama kilim tekniğinde karşılığını bulmaktadır. İkinci sorunsu; kullanım alanı ve işleviyle farklı çağrışımlar yapan halı sözcüğünün artık kendi başına bir sanat ögesi "resim" haline gelen bu uygulamaların anlamını karşılayamamasıdır. Bu üretimlerin eleştirisi ve değerlendirilmesi teknik üzerinden ve halı sözcüğü ile tarif edildiğinde resim sanatının bir parçası olmaktan uzaklaşmakta ve dolayısıyla sorgulama, eleştiri ve değerlendirme netleşmemektedir (ARSLAN 2012, 50).

Duvar halısı, ülkemizde dokuma teknolojilerinin gelişimi ile birlikte makinelerde oldukça düşük maliyetlerde bolca üretilmiştir. İlerleyen süreçlerde konularını oryantalist sanatçıların yağlıboya tablolarından alan bu tekstil ürünleri, ülkemiz toplumunun görmeye alışık olduğu birer ev tekstil ürünü haline gelmiştir. Duvara asmak için üretilen, figüratif değerlerle dokunmuş her türlü tekstil ürününe duvar halısı denmesinin ardında yatan sebep bu olabilir. (Yalın 2021, 22)(Fotoğraf 15)



Fotoğraf 13: İran duvar halısı parçasından bir detay, 17.yüzyıl (özel koleksiyon)
<http://weavingartmuseum.org/plate13.html> (erişim: 06.02.2020, 14.55)



Fotoğraf 14: İran duvar halısı parçası, 17.yüzyıl (özel koleksiyon)
<http://weavingartmuseum.org/plate13.html> (erişim: 06.02.2020, 14.55)



Fotoğraf 15: Makinede dokunmuş, maliyeti düşük duvar halısı örneği (özel koleksiyon)

1.4 Yöresel Adlandırmaların Doğrudan Kullanılması

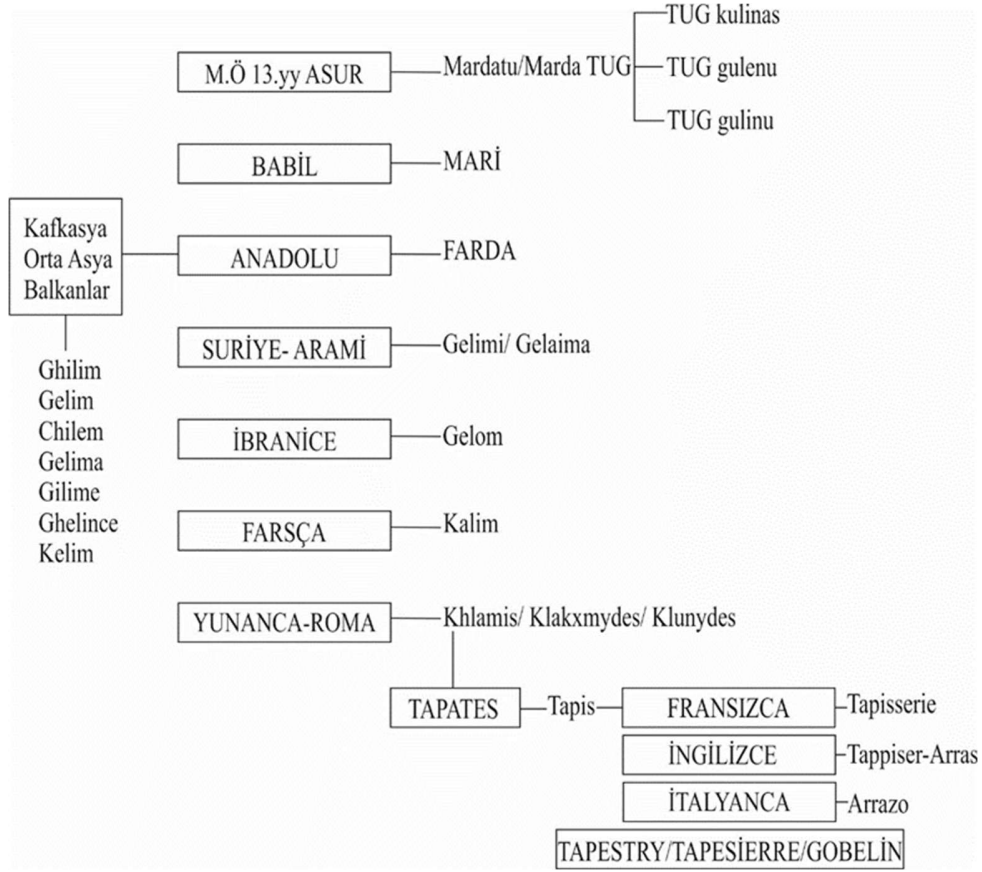
Arras veya Arrazi isimlerinin, Fransa'nın Arras kentinde üretilmiş dokuma resimlere verilen yöresel bir adlar olduğu, konu hakkında araştırma yapan çalışmalarından öğrenilmektedir.

Önemli tapestry tüccarlarının Paris'te yasaları nedeniyle, Paris ve Arras merkezleri arasında, altın ve gümüş ipliklerin kullanıldığı yüksek kaliteli tapestryler üretilmiş ve bu bölgeler en ünlü merkezler haline gelmiştir. Bütün Avrupa'ya ihraç edilen ürünlerin adları, üretildikleri merkez adları ile anılmıştır. Hatta 17. yüzyılda yüksek kaliteli dokumalar nereden gelirlerse gelsinler, Arras olarak adlandırıldıkları gibi, bugün de İtalya 'da Arrazi olarak tanımlanmaktadır (ÖZAY 2001, 19).

Bu ad sık kullanılmamasına rağmen bazı kaynaklarda dokuma resim kavramının karşılığı olarak yer almaktadır.

XIV. yüzyılda Fransız tapestryleri ve Arras dokumaları dikey tezgâhlarda dokunmaya başlayınca, tapestrylerin kalitesi en yüksek seviyelere ulaşmıştır. Bu tarihten sonra tapestry krallar ve soylular arasında dokutulan bir sanat yapıtı olmaya başlamıştır. Teknolojik gelişmeler ve sanatsal olanaklar bu dokuma türünü bir sanat kolu olmaktan öteye taşımış, bir sanat eseri niteliğine ulaştırmıştır (Zaimoğlu 2011, 148).

Ulaşılan kaynaklar incelendiğinde dokuma resim sanatının üretildiği kültürlerde adlandırılışı ve bu adın kökeni konusunda inceleme yapan az sayıda çalışma olduğunu görüyoruz. Bu konuda yazılmış en kapsamlı kaynak olan "Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı" adlı kitabında Suhandan Özay, bu alanın terminolojisini incelemiş ve tarihte değişik medeniyetlerin ürettiği dokuma resimlerin kendi dillerindeki adlandırılışlarından ve bu adların kökenlerinden söz etmiş ayrıca etimolojik sıralama yaparak bir çizelgede göstermeye çalışmıştır.(Tablo: 1)



Tablo 1: Tapestry kavramının etimolojik sıralaması
(ÖZAY 2001, 109)

SONUÇ

Birbirinden farklı dönemlerde, coğrafya ve kültürlerde, değişik kullanım alanları için benzer araç-gereçlerle ve yöntemlerle üretilen bu ürünlerin kendi geleneği içinde muhakkak ki özgün adlandırılışları olacaktır. Bu adlandırmaları, söz konusu tekstil ürünlerinin ortak yapısına işaret ediyorsa, bir araç olarak kullanılan dilin terminolojisine uygun, anlam bulanıklığının önüne geçen tek bir terim altında toplamak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Bu tutum, incelenen bu kültür varlıklarının tanımı ve tarifi yapılırken bazen üretim tekniklerinin göz ardı edilmesi, bazen de toplumda yer edinmiş yanlış adların kullanılması, kimi zaman da Türkçe karşılığı varken yabancı ismin doğrudan kullanılması gibi çeşitli yanlış kullanımların da önüne geçecektir.

Bu çalışma kapsamında incelenen, bazı bilim insanı ve sanatçı tarafından kaleme alınmış metinler dokuma resim konusunda hep ortak bir yapıyı işaret etmektedir. Söz konusu bu yapı, boy yönünde uzanan çözgü ipliklerin belirlenmiş aralarından belli bir sistemde geçirilen atkı ipliklerinin oluşturduğu renk alanları ile resimsel bir görünüme sahip atkı yüzü düz bir kumaş formudur. Birçok alanda, kültürde ve farklı kullanım alanlarında değişik adlandırılışları olsa da dilimizde de bu yapıya sahip kültür ve sanat ürünlerini ifade edebilecek en kapsayıcı adın "Dokuma Resim" olduğu savunulmaktadır. Sonuç olarak, tanımlanan ürün düz dokuma teknikleri ile dokunmuş bir resimdir ve uygulanan tekniğin ya da kullanılan malzemelerin oranı kadar bu ürünlerin figüratif resimsel yönü de değerlendirilmelidir.

Kaynakça

- ALTIN, F. (2010). Dokuma Resim (Tapestry) Sanatında Çağdaş Etkiler. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- ARSLAN, S. (2012). Resmin Dokunması. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 46-57.
- BALPINAR, B. A. (1992). *Kilims: The New Vouge*. Prato: Quaderni del Musea Civico, Comune di Prato Quadernis Museo Civico
- COLLİNGWOOD, P. (1993). *The Tecniques of Rug Weaving*. London: Faber and Faber Ltd.
- Ergür, A. (2002). Goblen. *Tekstil Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- KESER, N. (2016). İplik Sanatı: Sanat Alanına Kabul Edilmemücadelesi Ve Çağdaş Bir Sanat Dalı Olarak Yükselişi. *Humanitas* (Namık Kemal Üniversitesi), no. 4 Haziran 165-179.
- Mack, R. E. (2005). *Doğu Malı-Batı Sanatı İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı 1300-1600*. Çeviren Ali Özdamar. İstanbul: Kitap Yayınevi
- MALLETT, M. (1998). *Woven Structures (A Guido to Oriental Rug and TextileAnalysis)*. Atlanta: Cristopher Publications
- ÖZAY, S. (2001). *Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları
- ÖZAY, S. (1995). Milenyum'da Lif Sanatı.» *Art Dekor* (Doğan Burada Rizzoli), 05, 104.
- RONA, Z. (1997). Duvar Halısı.» *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Cilt 1. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları
- Sürür, A. (1981). Duvar Halıcılığı. *Türkiyemiz* (Akbank Kültür Yayınları), no. 35 (Ekim): 21.
- TOKER, G. (2017). ORTAÇAĞ HALILARINDA ÜRETİM, DESEN ANALİZİ İŞİĞİNDAKADIN VE TEK BOYNUZLU AT DUVAR HALILARI. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, Haziran, 2 b.
- Yalın, F. (2021). *Dokuma Resim Sanatına Kilim Tekniği İle Fotogerçekçi Yaklaşım*. İzmir: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi
- Zaimoğlu, Ö. (2011). Tapestry (Goblen) Dokumaları. *Arış* (Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı), no. 5 (haziran): 144-151.

EGON SCHIELE’NİN “DEAD MOTHER SERİSİ” VE “ÖLÜ ANNE SENDROMU”

EGON SCHIELE’S “DEAD MOTHER SERIES” AND “DEAD MOTHER COMPLEX”

*İnci ELBİR Resim Bölümü, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,
incielbir@hotmail.com, ORCID Numarası: 0000-0002-1208-0517*

Öz

Bu çalışmada Egon Schiele’nin 1910-1912 yılları arasında yaptığı *Dead Mother Serisi* ile Psikanalist Andre Green’in 1980 yılında psikanalitik literatüre giren kuramı *Ölü Anne Sendromu* arasındaki ilişki incelenecektir. Söz konusu kuramda geçen ölü anne kavramı yalnızca fiziksel olarak ölümü gerçekleşmiş olan bir anneyi değil, çocuğun zihninde duygusal olarak erişilemez bir anne imagosunu da ifade etmektedir. Bu sendroma sahip bireyler, annelerinin kendilerine yaşamdan çok ölüm verdiğini düşünmektedir. Egon Schiele’nin *Dead Mother Serisi’ndeki* resimlerinde de neredeyse ölü gibi görünen solgun bir anne ve canlı bir çocuk tasviri görülmektedir. Sanatçının yaşam öyküsüne bakıldığında, pek çok eserini etkileyen ve bu serinin de ortaya çıkmasında etken olan, annesi ile arasındaki sorunların Andre Green tarafından tarif edilen sendrom ile hem isim hem de içerik olarak örtüştüğü görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Egon Schiele, Resim, Dead Mother Serisi, Andre Green, Ölü Anne Sendromu*

Abstract

In this study, the relationship between the Dead Mother Series made by Egon Schiele between 1910-1912 and the Dead Mother Syndrome, the theory of psychoanalyst Andre Green, which entered the psychoanalytic literature in 1980, will be examined. The concept of a dead mother in the theory in question not only refers to a mother whose physical death has occurred but also to an emotionally inaccessible mother imago in the child's mind. Individuals with this syndrome think that their mothers give them death rather than life. Egon Schiele's paintings in the Dead Mother Series also depict a pale mother who looks almost dead and a vibrant child. When the life story of the artist is examined, it is seen that the problems between his mother, which affects many of his works and is a factor in the emergence of this series, coinciding with the syndrome described by Andre Green in name and content both.

Keywords: *Egon Schiele, Painting, Dead Mother Series, Andre Green, Dead Mother Complex*

Genişletilmiş Öz

Bu makalede Egon Schiele’ye ait *Dead Mother Serisi* ile Andre Green’e ait *Ölü Anne Sendromu / Dead Mother Complex* isimli psikolojik sendrom arasındaki bağlantı incelenmektedir. *Dead Mother Serisi’nin* ilk resmi 1910 yılında resmedilmiş, *Ölü Anne Sendromu* ise ilk kez 20 Mayıs 1980’de Andre Green’in yazmış olduğu bir raporda ortaya

konmuştur. Bu bağlamda Green'e ait bu kavram, Schiele'nin bu resim serisinden yetmiş yıl kadar sonra literatüre geçmiştir denilebilir. Arada onlarca yıllık fark olmasına karşın sendrom ile resim serisinin isimlerindeki özdeşlik bu araştırmanın ortaya çıkış nedeni ve dikkat çekmek istediği noktadır. Andre Green tarafından isimlendirilmiş olan *Ölü Anne Sendromu*'nda, annenin çeşitli sebeplerle yaşadığı ağır depresyon sonucu bebeğine olan ilgisinin bir anda kesilmesi ile bebek canlı olmayan bir nesne ile iletişimde olduğunu düşünür ve başka bir seçeneği bulunmadığından bunu içselleştirir. Bütün yaşamı süresince yoksunluk hisseder. Burada söz edilen yoksunluk; fiziksel olmaktan çok, bilinç dışında oluşmuş duygusal bir boşluk hissi olarak tarif edilebilir. Bu sendroma sahip kişilerdeki benzer özellik; annenin bakım veren değil, daha çok zarar veren kişi olarak algılanmasıdır. Egon Schiele, kısa yaşamı boyunca sıklıkla karşılaştığı hastalık ve ölümleri eserlerinde dışavurumcu bir tavırla konu edinir. Özellikle 1905 yılında babasının ölümü sanatçığı derinden etkilemiştir. Resimlerinde kullandığı renk ve biçimler de sanatçının iç dünyasının dışavurumunu destekleyici nitelikler taşımaktadır. Annesi Mary Schiele'nin de hayatını önemli derecede etkileyen frengi hastalığı ve buna bağlı olarak yaşamış olduğu kayıplar sebebiyle gelen ağır depresyon ile bağlantılı olarak aralarında yaşanan sorunlar sanatçının bu üç resimden meydana gelen seriyi ortaya koymasındaki baş etmendur. 1908 tarihli *Mother and Child (Madonna)* resmi de konu ve üslup benzerliği ile bu serinin dördüncü parçası ve başlangıcı olarak görülebilir. Serinin kapsadığı resimlerde solmuş ve hastalıklı görünüme sahip bir anne ve parlak renkler taşıyan, canlı bir bebek yer alır. Figürlerin ifadeleri oldukça güçlü betimlenmiştir. Bu resimlerdeki bebeğin, sanatçının kendisini; annenin ise kendi annesini sembolize ettiği öne sürülebilir. Egon Schiele'nin hayat hikâyesi, mektupları ve eserleri incelendiğinde Andre Green'in öne sürdüğü *Ölü Anne Sendromu* ile benzer içeriklere sahip olduğu gözlemlenmektedir. *Dead Mother* bu anlamda ressamın en dikkat çekici serisidir. Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde incelenen kaynaklarda da kesin bir tanı olmamakla birlikte bu benzerlikleri destekleyici bilgilere rastlanmış ve bu bilgiler makalede derlenmiştir.

Extended Abstract

In this article, the connection between Egon Schiele's Dead Mother Series and Andre Green's psychological syndrome named Dead Mother Complex was examined. The first painting of the Dead Mother Series was painted in 1910, and the Dead Mother Complex firstly was propounded in a report written by Andre Green on May 20, 1980. In this context, it can be said that this concept belonging to Green has entered the literature about seventy years after Schiele's series of paintings. Despite the decades-long difference, the identity of the names of the syndrome and the painting series was the reason for the emergence of this study and the point it sought to draw attention to. In the Dead Mother Syndrome, which was named by Andre Green, the mother suddenly lost interest in her baby as a result of severe depression she suffered for various reasons, and the baby thinks that it is in contact with a non-living object and internalizes it because it has no other option. It feels deprivation all its life. The deprivation mentioned here can be described as an unconscious emotional emptiness rather than physical. A Similar feature in people with this syndrome; the mother is perceived not as a caregiver, but as a person who harms more. Egon Schiele deals with the illnesses and deaths he frequently encountered during his short life in an expressionist manner in his works. Especially the death of his father in 1905 affected the artist deeply. The colors and forms he uses in his paintings also support the expression of the artist's inner world. The problems experienced between them in connection with the syphilis disease that significantly affected the life of his mother Mary Schiele and the severe depression caused by the losses she suffered due to this, is the main factor in the artist's presentation of the series consisting of these three paintings. The painting Mother and Child (Madonna) dated 1908 can also be seen as the fourth part and beginning of this series with its similarity in subject and style. The pictures included in the series feature a faded and sickly-looking mother and a vibrant baby with bright colors. The expressions of the figures are very strongly depicted. It can be argued that the baby in these pictures symbolizes the artist himself and the mother symbolizes his mother. When Egon Schiele's life story, letters, and works are examined, it is observed that they have similar contents to the Dead Mother Syndrome proposed by Andre Green. In this sense, Dead Mother is the painter's most striking series. Although there is no definitive diagnosis

in the sources examined during the preparation of this study, information supporting these similarities was found and this information was compiled in the article.

1. GİRİŞ

Bu çalışmada Egon Schiele'nin 1910-1912 yılları arasında yapmış olduğu *Dead Mother Serisi* ile 1980 yılında Andre Green'in *Ölü Anne Sendromu / Dead Mother Copmlex* olarak isimlendirdiği sendrom arasındaki ilişki incelenmiştir. Green'e ait bu kavram ile Schiele'nin bu resim serisinin ortaya çıkışı arasında yetmiş yıl kadar bir fark olmasına rağmen aynı isme sahip olmaları bu araştırmanın ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Ölü Anne Sendromu kısaca, annenin yaşadığı çeşitli olaylar sebebiyle depresyona girmesi ile çocuğa olan ilgisini bir anda kesmesi sonucu çocuğun annesine karşı fiziksel yokluktan çok, duygusal yokluk hissetmesi olarak tanımlanabilir. Bu sendroma sahip bireyler, annelerinin kendilerine yaşamdan çok ölüm verdiğini düşünmektedir.

Dışavurumcu ressam Egon Schiele'nin yaşam öyküsü, eserlerine yön veren etkenlerin başında yer almıştır. Resimlerdeki renk kullanımı, boyayı sürüş şekli, deformeleri, yüz ifadeleri de dışavurumculuğunu destekler. Kısa hayatının büyük bir bölümünde hastalık ve ölümlerle mücadele ettiği ve bunları resimlerine sıklıkla konu edindiği bilinmektedir. Annesi Marie Schiele'nin de bu hastalık ve ölümler sebebiyle yaşadığı depresyon sonucunda sanatçı ile ikisi arasında çıkan sorunlar ise *Dead Mother Serisi'nin* ortaya çıkış sebebi olmuştur. Seri; 24 Aralık 1910 tarihli *Dead Mother / Ölü Anne*, 1911 tarihli *Dead Mother II*, diğer bir isimle *The Birth of Genius / Bir Dahinin Doğuşu* ve 1912 tarihli *Mother and Child / Anne ve Çocuk* isimli resimlerden oluşur. Ayrıca, 1908 tarihli *Mother and Child (Madonna)* da seriye dâhil edilebilmektedir. Resimlerin ortak noktası; oldukça canlı bakışlara sahip bir bebek ve solgun, ölü gibi duran bir anne imgesinin yer almasıdır.

Klinik psikolog, psikanalist ve yazar Danielle Knafo, 2012 yılında yayımlanan *Dancing with the Unconscious: The Art of Psychoanalysis and the Psychoanalysis of Art / Bilinçdışı ile Dans Etmek: Psikanaliz Sanatı ve Sanatın Psikanalizi* kitabında, Schiele'nin bu sendromu yaşadığını kesin bir dille ifade etmese de *Dead Mother Serisi'ni* annesiyle yaşadıkları üzerinden anlatırken bu sendromdan da bahseder. Egon Schiele'nin yazmış olduğu mektuplarda ve resimlerinde, annesinin yaşadığı depresyonla birlikte sergilediği davranışları sonucu kendisinde oluşan hisler açıkça ifade edilmiştir ve bunlar Andre Green'in kuramı ile karşılaştırıldığında benzerlikleri net bir şekilde görülebilmektedir.

2. ÖLÜ ANNE SENDROMU / DEAD MOTHER COMPLEX

Ölü Anne kavramı; 20 Mayıs 1980'de Paris Psikanalitik Derneği'nde sunulan, Andre Green'in yazmış olduğu bir rapor ile literatüre girmiştir. Green ilk olarak annenin fiziksel ölümünden söz etmediğini belirtmektedir.

Yaşamın erken yıllarında annenin depresyonu söz konusudur. Annenin depresyonuna yol açabilecek çeşitli nedenler olabilir: Annenin bir diğer çocuğunu, kendi anne babasını ya da güçlü bir şekilde bağlı olduğu bir nesneyi kaybetmesi bu depresyona yol açabilir. Annenin narsistik bir yaralanması da depresyonu tetikleyebilir (Limnili, 2015).

Anne bir nedenden ötürü girdiği depresyon ile bebeğe olan ilgisini bir anda kaybeder.

Bir süre sonra bebek 'canlı' bir nesne ile iletişimde olmadığını düşünür. Ancak başka bir özdeşim nesnesi olmadığı için, bebek canlı olmayan nesneyi içe almak zorundadır. Bu ölü annenin içselleştirilmesi, bebeğin içinde büyük bir boşluk yaşantısı ile büyümesine neden olacaktır. Ölü anne ile bu özdeşim bilinçdışıdır (Deniz, 2019, s. 364).

Prudence L. Gourguechon Schiele'nin annesinin *sınırdâ / borderline kişilik bozukluğuna* sahip olduğunu iddia ederek, *borderline* kişilikli anneler tarafından yetiştirilen kişilerin, annelerinin hayat vermekten çok ölüm verdiğine inandıklarını fark ettiğini belirtmiştir (Gourguechon, 2009). Bu kişilerin, yaşadıkları duygusal yoksunluk karşısında hissettikleri saldırganlık, öfke gibi duygularını ortaya koymalarının anneyi tamamen kaybetmelerine yol açabileceği düşüncesi, onları bu hislerini sessizce yaşamak zorunda bırakır. Bu nedenle de nefret ve sevgi gibi duyguları yeniden hissetmeleri güçleşir. *The Dead Mother: The Work of André Green* kitabında, sanatsal yaratıcılık ve üretken entelektüelliğin, *Ölü*

Anne Sendromlu çocuğun psikolojik dünyasındaki boşluğun olası sonuçlarından biri olduğu ileri sürülmektedir (Kohon, 1999, s.3).

3. EGON SCHIELE VE DEAD MOTHER SERİSİ

Egon Schiele, 1890 yılında Avusturya'nın Tulln şehrinde dünyaya gelmiştir. Babası frengidir ve hastalık annesine de geçmiştir. Annesi Marie Schiele, evliliğinin ilk üç yılındaki hamileliklerinin her birinde düşük veya ölü doğum gerçekleştirmiştir. "Egon Schiele'nin annesinin ölü doğumlar gerçekleştirmesi, sanatçının ölüme olan aşırı ilgisini ve kendi bedeni ve ölüm ile kurduğu bağın temel sebebi olarak görülebilir." (Selsdon, Zwingernberger, Bassie, 2015, s. 174). 1905 yılında babasını kaybeden Schiele'nin, bu ölümü çok zor kabullendiği ve babasına oranla annesiyle daha mesafeli bir ilişkisi olduğu bilinmektedir. (Kalfa, 2018, s. 59). Ölüm onun resimleri için önemli bir tema haline gelmiştir.

Schiele, yakın bir bağ kurduğu babasının ölümü için yeterince yas tutmadığına inandığı için annesine kızmıştı. Ayrıca annesinin ona hak ettiği ilgiyi göstermediğini hissetti: "Annem çok tuhaf bir kadın. Beni hiç anlamıyor ve beni pek sevmiyor. Sevgisi ya da anlayışı olsaydı fedakârlık yapmaya hazır olurdu" ("Egon Schiele's Dead", 2013).

Yaşadığı kayıplar, hastalık ve maddi zorlukların Marie Schiele'nin psikolojik sorunlar yaşamasına ve oğlu Egon Schiele ile ilişkisinin daha da mesafeli bir hale gelmesine neden olduğu görülmektedir. Anne oğulun karşılıklı olarak fedakârlık beklentisi de çatışmalar meydana getirmiştir. Schiele annesinden şu sözlerle şikâyet eder:

Neden annemin bana beklediğimden ve gerçekten istediğimden bu kadar farklı davranması gerektiğini anlayamıyorum! Sadece başkası olsaydı! Ama işte herkesin kendi annesi! Bu çok üzücü! Ve ayrıca korkunç bir yük! - Böyle bir şeyin mümkün olmasını anlayamıyorum. Bu doğaya aykırı. Başkalarının gözünde var olmadan çok önce, çocuğunun içinde var olduğu, büyüdüğü, yaşadığı, soluduğu, yiyip içtiği bir annenin, daha sonra ondan ayrılarak canlı bir varlık haline gelse de hala çocuğuna "kendisinin bir parçası" gibi davrandığı ve böyle hissettiği zannedilebilir. Ruhen benzememize rağmen pek çok açıdan benzediğim, canından kanından olduğum annem, maalesef öyle değil. Çoğu zaman bana bir yabancı bir yabancıya davrandığı gibi davranır. Bu beni çok incitir (Steiner, 2011, s. 62).

Dead Mother Serisi; 1910 yılında, sanat eleştirmeni Arthur Roessler'in, Schiele'nin annesinin anlayışsızlığıyla ilgili şikâyetlerini duyduktan sonra ressamdan bu duyguyu resme dökmesini istemesi ile başlamıştır. Sanatçı serinin ilk resmi olan *Dead Mother'ı*, yılbaşı hediyesi olarak birkaç saat içinde yapmıştır (Harris, 2004) (Görüntü 1).



Görüntü 1: Egon Schiele, *Dead Mother I*, 1910, Ahşap Üzeri Yağlı Boya ve Kalem, 32.4 x 25.8 cm., Leopold Müzesi, Viyana
<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/dead-mother-1910>

Resimde; kemikli elleri olan solgun, gergin, zayıflamış ve depresif bir anne, bebeği tutmaktadır. Annenin gözleri; cansız, neşesiz ve boş bakmaktadır. Burada anne, karanlık ve ürkütücü bir varlık olarak görülmektedir. Bebek, anne karnını anımsatan siyah bir çerçeve içindedir. Çıkış yolu olmayan dar bir alanda mahsur kalmış gibidir. Bebek cansız gibi

görünen, solgun annesinin aksine; pembe, turuncu ve kırmızı renktedir ve gözleri parlaktır. Elleri ise hayat belirtisi olan kanı temsil eden kırmızı tonlarındadır. Kullanılan renkler, bebeğin canlı olduğu hissini artırmaktadır denilebilir.

Egon Schiele, 1890-1918: The Midnight Soul of the Artist kitabında bu resimde Schiele'nin; annesi Mary ile kendisini, Noel günü doğan Mesih ile özdeşleştirdiğinden söz edilir (Knafo, 2012, s.145).

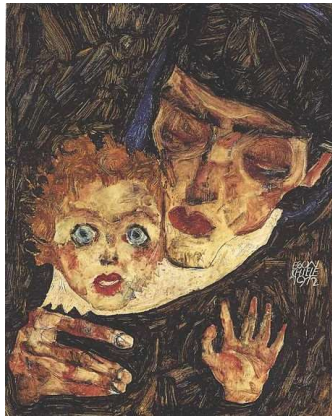
Bir yıl sonra sanatçı, *Birth of Genius* alt başlıklı *Dead Mother II*'yi resmetmiştir. Bir önceki tabloya göre, anne daha ölü; bebek ise daha kaygı dolu görünmektedir. Korkuyla ve çaresizlikle hapsedildiği alandan çıkmak ister gibidir. Bebeğin, ressamın kendisi olduğu düşünülmektedir (Görüntü 2).



Görüntü 2: Egon Schiele, *Dead Mother II – Birth of Genius*, 1911, Ahşap Üzeri Yağlı Boya, 32.1 x 25.4 cm.
<http://egonschieleonline.org/works/paintings/work/p195>

Prudence L. Gourguechon'un "The Dead Mother Series of Egon Schiele: Psychoanalytic Use of an Artist's Image" başlıklı yazısında Marie Schiele'nin psikolojik sorunları ve resimden şöyle bahsedilmiştir:

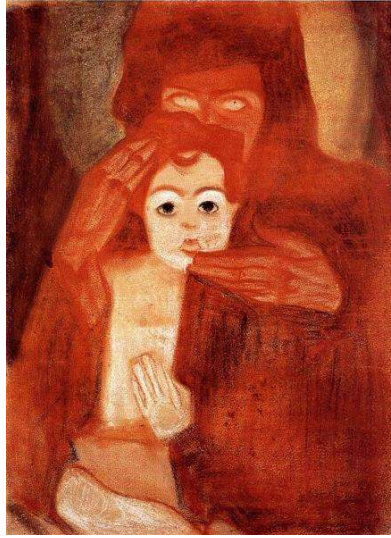
Bazen, borderline anne kendisini ancak bebeğiyle birlikte yaşamış gibi deneyimleyebilir, sadece bebeğinin canlılığı onu var eder. Bebek ondan uzaklaşırsa, normal ayrılık ve bireyselleşme süreçlerine girmeye çalışırsa, canlılığını sürdürmez. *Dead Mother II*'de bebek çaresizce ayrılmaya çalıştığında annenin öfkelenmesine ve yıkıcı olmasına şaşmamalı (Gourguechon, 2009) (Görüntü 3).



Görüntü 3: Egon Schiele "Mother and Child" 1912, Ahşap Üzeri Yağlı Boya, 36,6 x 29,3 cm., Leopold Müzesi Viyana
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schiele_-_Mutter_und_Kind_-_1912.jpg

1912 tarihli *Mother and Child* resminde kullanılan renkler yönünden anne, önceki resimler kadar ölü bir görünüme sahip değildir. Çocuğu, zayıf ve kemikli eliyle neredeyse boğacak kadar sıkı tutar. Çocuk bu tabloda bir çember içine hapsedilmemişse de, annesinin kucağından korku içerisinde kaçmak için yardım ister gibi görünmektedir. *Egon Schiele: Expressionist Art and Masculine Crisis* başlıklı makalede *Dead Mother Serisi* şöyle özetlenmiştir: “Anne ve çocukları tasvir eden bir dizi çalışmada Schiele, kendisine fiziksel hayat vermiş ancak içindeki yaratıcı olanakları boğan bir anneye duyduğu korkunç bağımlılığı temsil ediyordu.” (Izenberg, 2006, s. 476).

Seriye adını veren ilk resim 1910’da yapılan *Dead Mother* tablosu olsa da 1908 tarihli *Mother and Child – Madonna* tablosu serinin ilk resmi olarak kabul edilebilmektedir. Kimliği belirsiz, koyu bir pelerine sarılmış kadın, zayıf kemikli ellerinin arasında sağlıklı görünüme sahip, aydınlık bir bebek tutar. Ellerin konumu bebeğin gergin yüz ifadesine dikkat çekmektedir. Kadının gözleri de gizemli bir ışığa sahiptir ve izleyiciye anaçlıktan uzak bir his verir (Görüntü 4).



Görüntü 4: Egon Schiele “Mother and Child - Madonna” 1908, 60 x 43,5 cm.
<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/mother-and-child-madonna-1908>

The Dead Mother Series of Egon Schiele: Psychoanalytic Use of an Artist’s Image adlı makalede, *Ölü Anne Sendromu* ile bağlantı kurulabilecek görüşler bulunmaktadır:

Ölü Anne serisinde, Schiele iki konu ile boğuşuyor gibi görünüyor: 1) Giderek artan bir fiziksel uzaklıkla ve özerklikle tasvir edilmiş, yutan bir anneden ayrılmak 2) Büyütmek yerine ölüm veren bir anneye sahip olma deneyimi (Gourguechon, 2009).

Aynı çalışmada Marie Schiele’den henüz hamile olduğu bebeklerine frengi bulaşması sebebiyle meydana gelen ölümlerin, Schiele’nin de annesinden hastalık kapma ve ölüm korkusu taşımasına sebep olduğundan da bahsedilmektedir. Egon Schiele’nin frengi taşıyıp taşımadığının kesin bir kanıtı olmasa da, otoportrelerini bu hastalığa sahip kişilerin fiziksel özellikleriyle resmettiği düşünülmektedir. Prudence L. Gourguechon, Schiele’nin çalışmalarındaki erotizm ve ihtişamını, doğuştan sifiliz olma ihtimaline dayandırarak şu şekilde ifade eder;

Annesini yaşamdan çok ölüm veren olarak düşünmüş olabilir. Bu, Ölü Anne dizisinin psikolojik kökünden ziyade tarihsel veya biyografik bir kökene sahip olma olasılığını ortaya çıkarmaktadır. Açıkçası ikisi birbirini dışlamıyor. Schiele'nin, gerçek durumu olsun ya da olmasın, doğuştan sifiliz damgası varmış gibi kendini resmettiğine inanıyorum (Gourguechon, 2009).

Danielle Knafo’ya göre; Schiele’nin çok sayıda otoportresinin olmasının sebeplerinden biri, aynalarla takıntılı denilebilecek bir bağının olmasıdır. Aslında annesine ait bir nesneyi onun yerine koyarak, kendi kendisini iyileştirmek

için bir yol olarak görmüştür. Bu sebeple gittiği her yere götürdüğü tek eşyası bu ayna olmuştur (Knafo, 2012, s.136). Bu durum annesine karşı hissettiği yoksunluk duygusunun bir sonucudur. Knafo, Schiele ve *Ölü Anne Sendromu* ile ilgili olarak ise şöyle demiştir:

Schiele, Oedipal'e olan bağlılığının başlangıcında annesinin dikkatini ve ilgisini daha da kaybetti çünkü o, ablasının ölümü nedeniyle kedere boğulmuş ve küçük kız kardeşinin zor doğumunu yaşıyordu. Annesinin ona olan zindelik ve ilgi kaybını terk olarak yaşadı; ona bir tür ölüm aşılaraq ölmüştü. Andre Green 'Ölü Anne' makalesinde anne depresyonunun çocuk üzerindeki yıkıcı etkileri hakkında yazmıştır. Bir çocuğunun yasını tutarken, yaşayan bir çocuğa olan ilgisini kaybeden ve çocuğun ruhunda silinmez bir yara izi bırakan bir anne türünü anlatır. Çocuk, anneyi ruhsal olarak ölü, bir canlılık kaynağından; belirsiz, renksiz ve neredeyse cansız bir figüre dönüştürülmüş olarak algılar (Knafo, 2012, s.146).

Babasının erken kaybının ardından annesinin de ilgisini kaybeden ve bu durumun sonuçlarından her yönüyle etkilenen Schiele'nin mektuplarından, anılarından ve *Dead Mother Serisi*'nin analizinden hareketle, *Ölü Anne Sendromunu* bizzat deneyimlemiş olabileceği görülmektedir.

SONUÇ

Egon Schiele'nin mektuplarına, yaşam öyküsüne ve yapılan çalışmalara bakıldığında; hastalıklar, yaşanan kayıplar ve ölüm korkusu ailenin hayatındaki önemli sorunlardır. Tüm bunlar anne Marie Schiele'nin derin bir depresyona girmesine sebep olmuş ve bu durum Egon Schiele'nin gerek yaşantısında gerekse resimlerinde çarpıcı bir etki yaratmıştır. Bu etki en çok *Dead Mother* adlı serisinde görülmektedir. Öyle ki bu seri; 1910 yılında, sanat eleştirmeni Arthur Roessler'in, Schiele'nin annesi ile ilgili sorunlarını duyduktan sonra ressamdan bu konudaki duygularını resmetmesini istemesiyle başlamıştır. 1910 tarihli *Dead Mother / Ölü Anne*, 1911 tarihli *Dead Mother II / Ölü Anne II* (diğer adı *The Birth of Genius / Bir Dahinin Doğuşu*) ve 1912 tarihli *Mother and Child / Anne ve Çocuk* isimli resimlerden oluşan seriye 1908 tarihli *Mother and Child (Madonna) / Anne ve Çocuk* dâhil edilebilmektedir. Bu dört resmin ortak noktası; her birinde oldukça solgun, cansız gibi duran bir anne ile onun aksine son derece canlı bakışlara sahip bir bebek imgesinin yer almasıdır. Bebeğin canlı görünümü, hayat doluluktan ziyade kaygılı ve korku doludur. Resimlerde anne, bebeği boğar gibi sıkıca tutarken bebek rahme benzer bir karanlığın içinde sıkışmış ve kaçmak ister gibi görünmektedir. Bu çalışmanın araştırma konusu olan *Dead Mother Serisi* ile Andre Green'in 20 Mayıs 1980'de Paris Psikanalitik Derneği'nde sunduğu bir rapor ile psikanalitik literatüre giren *Ölü Anne Sendromu* arasında yetmiş yıl kadar bir fark olmasına rağmen isim benzerlikleri arasında bir bağ olup olmadığı sorusunun cevabı bilinmemektedir. Ancak seride annenin canlılıktan uzak görünümü, *Ölü Anne Sendromu'nun* tanımlanmasında yer alan "bebeğin annesiyleken bir canlıyla iletişimde olmadığını düşünmesi" ifadesinin resmedilmiş hali gibidir. Sendromda bireyin yaşamının ilk yıllarında annesinin depresyonu söz konusudur ve bu durum Schiele'nin annesinde de mevcuttur. Annenin "duygusal olarak ulaşılmaz" durumda oluşu, seride yüz ifadeleri ve renkler yoluyla aktarılmıştır. Kaynaklardan da anlaşıldığı üzere, Egon Schiele'nin bu sendroma ait belirtileri gösterdiği ve *Dead Mother Serisi'ni* ortaya koymasında etkili olduğu açıkça görülmektedir.

Kaynakça

Freud, S. (1993). Yaşamım ve psikanaliz. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Kalfa, A. (2018). Toplum baskısı altındaki kadının ütopyik duruşu. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Knafo, D. (2012). Dancing with the unconscious: the art of psychoanalysis and the psychoanalysis of art. London: Routledge.

Kohon, G. (1999). The dead mother: the work of andré green. London: Psychology Press.

Steiner, R. (2011). Egon Schiele, 1890-1918: the midnight soul of the artist. Köln: Taschen.

Zwingerberger, J., Selsdon, E., Bassie, A. (2015). Schiele. New York: Parkstone International.

İnternet Kaynakları

Ançel, G., Durmuş, Ö., Doğaner, G. (2010). Borderline Kişilik Bozukluğu: Tedavi ve Hemşirelik Bakımı, Psikiyatri Hemşireliği Dergisi, 1(3), ss.133-138. 18.01.2012 tarihinde https://www.researchgate.net/profile/Sibel_Coskun/publication/233400183_Akut_psikoz_kliniklerinde_mekanik_tespit_uygulamasinda_cinsiyete_ozgu_farkliliklar/links/579a052d08aeb5823078690f.pdf#page=35 adresinden erişildi.

Deniz, İ. (2019). Dünyanın sonuna yolculuk: the end of f..ing world dizisinin psikanalitik okuması. Ayna Klinik Psikoloji Dergisi, 6(3),362-384.
doi: <http://dx.doi.org/10.31682/ayna.420839>

Egon Schiele's Dead Mother Series. (24.02.2013). Culture Mechanism. 27.12.2020 tarihinde <http://culturemechanism.blogspot.com/2013/02/dead-mother-series.html> adresinden erişildi.

Gourguechon, P. L. (2009). The Dead Mother Series of Egon Schiele: Psychoanalytic Use of an Artist's Image. Hektoen International, 2, Jan. 03.01.2021 tarihinde <https://hekint.org/2017/01/24/the-dead-mother-series-of-egon-schiele-psychoanalytic-use-of-an-artists-image/> adresinden erişildi.

Harris, J. C. (2004). Dead mother I. Archives of General Psychiatry, 61(8), pp. 762-762.
doi: <http://dx.doi.org/10.1001/archpsyc.61.8.762>

Izenberg, G. N. (2006) Egon Schiele: Expressionist Art and Masculine Crisis. Psychoanalytic Inquiry, 26(3), pp. 462-483.
doi: http://dx.doi.org/10.2513/s07351690pi2603_11

Limnili, P. (2015). Andre Green'in "Ölü Anne" Kavramı Üzerine. Psike İstanbul. 25.12.2020 tarihinde <http://www.psykeistanbul.org/etkinlik-detay/nws01/andre-green%BFin-%BFolu-anne%BF-kavrami-uzerine-/TRMKL/148/> adresinden erişildi.

ESKİ İSTANBUL GEZGİN ESNAFININ TAŞIMA ÇÖZÜMLERİNİN İNCELENMESİ

REVIEW OF CARRYING SOLUTIONS OF OLD ISTANBUL STREET VENDORS

Dr. Öğr. Üyesi Esin DÜZAKIN, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü,
esin.duzakin@marmara.edu.tr, ORCID Numarası: 0000-0003-0205-4152

Öz

Günümüzde pek çoğu kaybolan sokak satıcıları, İstanbul'un geçmişinde gündelik hayat açısından önemli bir yer tutmaktadır. Osmanlı Devleti'nde "esnaf" terimi beceri sahibi el sanatı ustalarından sokak satıcılarına kadar çeşitli kesimi tariflemekteydi. "Gezgin Esnaf" olarak tanımlanan sokak satıcıları, belirli bir mekâna bağlı olmaksızın yürüttükleri işlerini yerine getirirken, gereksinim duydukları tüm araç-gereçlerini yanlarında taşımaktaydılar. Gerek kullandıkları araç-gereçler gerekse onları taşımak için geliştirdikleri çözümler de kendilerine özgü idi. Tıpkı sokak satıcılarının büyük çoğunluğunun kaybolup gitmesi gibi kullandıkları araç gereçler de kaybolup gitmiş, kullandıkları yöntem ve pratikler gerektiği gibi kayda geçememiştir. Oysa sokak satıcılarının kullandıkları araç gereçler ve pratikler, kültürümüzün bir parçası olduğu kadar, her biri bir gereksinime cevap verilmek üzere tasarlanmış ve üretilmiş, günümüzün tanımıyla birer tasarım çözümleridir. Bu çözümlerin, gerek kültürel geçmişimizin bir parçası olması gerekse günümüzde benzer gereksinimlere ışık tutabilecek tasarım çözümleri içermesi açısından, tasarım diliyle tanımlanıp kayda geçmesi önemli görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Endüstriyel Tasarım, Eski İstanbul Esnafı, Gezgin Esnaf, Taşıma Çözümleri, Taşıma Ergonomisi

Abstract

Street vendors, many of whom have disappeared today, have an important place in Istanbul's past in terms of daily life. In the Ottoman Empire, the term "tradesman" was describing a variety of people from skilled handicraft masters to street vendors. Street vendors, defined as "Itinerant Merchant", carried all the tools and equipment they needed while carrying out their work without being tied to a specific place. Both the tools and equipment they used and the solutions they developed to carry them were also authentic. Just like the majority of street vendors disappeared, the tools they used disappeared, and the methods and practices they used could not be properly recorded. However, the tools and practices used by street vendors are not only a part of our culture but also a design solution with today's definition, each of which is designed and produced to meet a need. It is considered important that these solutions are defined and recorded with the design language, in terms of both being a part of our cultural past and containing design solutions that can shed light on similar needs today.

Keywords: Industrial Design, Old Istanbul tradesman, Street vendors, Carrying Solution, Ergonomy of Carrying

Genişletilmiş Öz

Eski İstanbul sokaklarının gezgin esnafı şehrin en önemli karakteristiklerinden olagelmıştır. Günümüzde pek çoğu kaybolmuş, ancak simitçiler, bozacılar gibi hala varlığını sürdüren kimi sokak satıcıları, geçmişe özgü sokak yaşantısını bize hala hatırlatmaya devam etmektedir. Özellikle İstanbul'un geçmişine ait yazılı ve görsel tüm

belgelerde gezgin esnaf gündelik yaşamı tasvir edici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı Devleti'nde "esnaf" terimi genel olarak, çeşitli becerilere sahip el sanatı ustalarından sokak satıcılarına kadar kapsamlı bir kesimi tanımlıyordu. Sokak satıcıları da "gezgin esnaf" olarak tanımlanıyordu. Bir çeşit zanaatkarlık olarak tanımlanan "gezgin esnaf", herhangi bir mekâna bağlı olmaksızın yürüttükleri işlerini yerine getirirken kendilerine özgü araç gereçler geliştirmişti. Hem de sokak sokak dolaşarak yanlarında taşımak zorunda oldukları bu araç gereci, hem de bunları taşımak için kendilerine özgü yöntem ve pratikleri geliştirmişlerdi. Bu araç-gereçler de yine dönemin zanaatkarları tarafından üretilmişti. Ancak kullandıkları bu araç gereçler, yöntem ve pratikler, gerektiği gibi kayda geçememiş, kaybolan zanaatlar gibi yok olup gitmiştir. Döneme ait kaynaklarda sosyal ve ekonomik anlamda sokak esnafından bahsedilmiş olsa da, arşivlerde onların kullandıkları objelere dair nesnel olarak tanımlanmış ve koleksiyonlarda saklanmış örneklerine ulaşmak neredeyse mümkün değildir. Bu gezgin esnafın kullandıkları araç gereçlerin izlerini sürmek için o dönemde İstanbul'u ziyaret eden, fotoğrafçı ve ressamların bıraktıkları görsel eserleri, ya da gezginlerin gezi notlarını taramak, dönemi anlatan hikâye ve romanların satır aralarına bakmak gerekmiştir. Oysa eski İstanbul'un gündelik yaşamında önemli bir yere sahip olan bu gezgin esnafın, kullandığı araç gereçler de kültürümüzün bir parçasıdır ve her biri bir gereksinime cevap verilmek üzere tasarlanmış ve üretilmiş, günümüzün tanımıyla birer tasarım çözümleridir. Bu araştırma ile sokak sokak dolaşan bu gezgin esnafın, mesleğini icra etmek üzere bütün sermayesini sırtlanarak dolaşırken kullandığı araç gereci taşımak için geliştirdikleri çözümleri, endüstriyel tasarım bakış açısından incelenmesi hedeflenmiştir. Farklı form ve nitelikteki yüklerin taşınması, olabilecek en efektif biçimde, kimi zaman dünyanın başka köşelerinde ve kültürlerinde de karşımıza çıkan şekliyle, kimi örneklerde ise tamamen özgün biçimde taşıma çözümleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu araştırmayla hedeflenen, taşıma çözümlerini Ergonomik açıdan analiz etmek değil, daha çok Ergonomik bir problem olarak kabul edebileceğimiz taşıma eyleminin nesnel çözümlerinin incelenmesidir. Bu çözümlerin, gerek kültürel geçmişimizin bir parçası olması gerekse günümüzde benzer gereksinimlere ışık tutabilecek tasarım çözümleri içermesi açısından, tasarım diliyle tanımlanıp kayda geçmesi önemli görülmektedir.

Extended Abstract

Street vendors of the old Istanbul streets have been one of the most important features of the city. Today, many of them have disappeared, but some street vendors, such as "simitçi" and "bozacı", still remind us of the street life of the past. Especially in all written and visual documents of Istanbul's past, street vendors appear as a descriptive element of daily life. In the Ottoman Empire, the term "tradesman" was usually defined as a broad segment, from handicraft masters with varied skills to street vendors. Street vendors were also defined as "Itinerant Merchant." Street vendors, defined as a kind of craftsmanship, developed their own unique tools while carrying out their work without being tied to any place. They had developed both this equipment that they had to carry with them by walking from street to street, as well as their own methods and practices for carrying them. These tools were also produced by the craftsmen of the period. However, these tools, methods, and practices they used could not be properly recorded and disappeared like the disappeared craftsmanship. Although street vendors are mentioned in social and economic terms in the sources of the period, it is almost impossible to find examples of the objects they used in the archives that are objectively defined and kept in collections. To investigate the tools and equipment used by these street vendors, it was necessary to look over the visual works left by photographers and painters, or the travel notes of the travelers who visited Istanbul at that time and to look between the lines of the stories and novels telling the period. However, the tools and equipment used by these street vendors, who had an important place in the daily life of old Istanbul, are also a part of our culture and are a design solution with today's definition, each of which is designed and produced to meet a need. With this research, it is aimed to evaluate the solutions developed by these street vendors who travel from street to street, to carry the tools they use while carrying all their capital to carry out their profession from an industrial design perspective. The carrying loads of different forms and qualities, in the most effective way possible, is sometimes encountered in other corners and cultures of the world, and in some cases, it appears with completely original carrying solutions. The aim of this research is not to analyze the carrying solutions in terms of Ergonomics, but

rather to examine the objective solutions of the act of carrying, which we can accept as an ergonomic problem. It is considered important that these solutions are defined and recorded with the design language, in terms of both being a part of our cultural past and containing design solutions that can shed light on similar needs today.

1. GİRİŞ

Sosyokültürel tarihimizde ve toplumumuzun kültürel belleğinde önemli izler bırakmış olan sokak satıcıları, görsel ve yazılı sanat eserleri aracılığıyla kuşaktan kuşağa, geçmişe ait renkli anılar olarak aktarılmaktadır. Oysa eski sokak esnaflarının kullandıkları araç gereçler dönemin zanaatkâr üretimlerinden olup etnografik değeri olan gündelik hayata dair unsurlardır ve yerel tasarım kimliği geliştirme açısından değerlendirilebilecek kaynak olma potansiyeline sahiptir. Kaybolmakta olan kimi zanaatlarla ilgili çalışmalar yapılmakla birlikte, eski sokak esnaflarının kullandıkları araç gereçlere dair kayda değer bir çalışma ya da arşive rastlamak mümkün değildir. Bunlar hakkında yapılacak araştırma için koleksiyonerlerin elindeki kartpostallar, fotoğraflar, İstanbul’u ziyaret etmiş gezginlerin kaleme aldığı gezi notları, eski dönemlerde geçen romanlar ve hikâyelerinde geçen gündelik hayata dair kimi nesnel tasvirlerin izini sürmek gerekmektedir. Osmanlı döneminde özellikle eski İstanbul sokaklarıyla özdeşleşmiş bu sokak satıcıları o dönemin esnaf örgütlenmelerinin bir parçasıydı. Evliya Çelebi’nin Seyahatnamesi o döneme ait en eski ve önemli kaynaklardan biridir. And’a göre, Evliya Çelebi, on büyük ciltten oluşan Seyahatnamesinin birinci cildinde esnafa 200 sayfa ayırıp; 57 kümede 1100 esnaf türü kaydetmiştir. Esnafı, gezgin esnaf ve dükkânı olan esnaf olarak ikiye ayırmıştır (2006,s.94).

Örgütlenmelerde Loncaların yanı sıra “Gedik” denilen kısaca iş yapma yetkisi olarak tanımlanabilecek bir sistem de geliştirilmişti. “Müstekar” denilen, belli bir adrese dayalı gediklere karşı, belli bir adrese bağlı kalmaksızın yürütülen “Havai” gedikler kurulmuştu. Esnaf ve zanaatkârlık nasıl babadan oğula geçiyorsa, “Gedik” de miras yoluyla sonraki kuşağa geçiyordu. “Gedik işyeri açma yetkisini ifade ettiği gibi nesnel olarak da o işi yapmak için gerekli her türlü donanımı ifade ediyordu” (Emiroğlu, 2016).

Bu çalışmada konu edindiğimiz eski İstanbul sokak satıcılarının kullandıkları taşıma araç-gereçleri, benzer işleri yerine getiren sokak esnaflarının sahip olduğu donanımlarından sayılıyordu. Bu itibarla bu araç gereçler sokak esnafının bireysel çözümleri değil, yaptıkları işin gereksinimleri göz önüne alınarak geliştirilmiş çözümlerdir. Hem dönemin üretim yapısı itibarıyla hem de icra edilen işin yaygınlığına bakarak seri üretimden çok atölye üretimi olduğunu tahmin etmek zor değil. Seri üretim olmasa da Esnaf Loncalarının kendi işleyişi içinde; gerektiğinde belli standartlar çerçevesinde üretildiğini söyleyebiliriz. Örneğin sakaların su taşımak için kullandıkları kırbanın hacmi zaman zaman denetlenen kurallara uygun olacak şekilde üretilmesi gerekmiştir.

Endüstriyel Tasarım, tanımı gereği seri üretilen ürünlerin tasarımıyla uğraşmaktadır, gerek ekonomik gerekse işlevsel gerekçelerle ihtiyaç duyulan tasarımlar alanında uzmanlaşmış tasarımcılar tarafından tasarlanmaktadır. Oysa Papanek’e göre tasarımın tanımı için, planlama, problem çözme, karar verme ve uygulama temel alındığında bunlar her insanın hayatın içinde sürekli yapageldiği şeylerdir ve her insan bir anlamda birer tasarımcıdır. “Endüstri devriminden önce zanaatkâr, müşterisinin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde nesnelere modelleyip, deneyen ve üreten kişi olarak hem tasarımı hem de üretimi gerçekleştiriyordu” (Coşkun, 2003, s. 16).

Eski gezgin esnafın da kullandığı bu araç gereçler her ne kadar günümüzde tanımlanmış olan tasarım süreçlerinden geçmese de, dönemin zanaatkârları tarafından tasarlanıp üretilmişlerdi. Bu çalışmada konu edindiğimiz gezgin esnaf; su veya şerbet gibi sıvı malzemeden, çok farklı boyut ve ağırlıktaki yaş sebze meyveye, günlük tüketilen ciğerden süt ürünlerine kadar çeşitli tüketim maddesini, ya da “berberlik”, “seyyar kahvecilik” gibi hizmet gerektiren işlere dair her türlü malzemeyi beraberinde taşırlardı. Tüm sermayelerini sırtlarında taşıyarak İstanbul’un kendine özgü sokaklarında, gün boyu yayan dolaşarak mesleklerini icra etmekteydiler. Hamallarda olduğu gibi amaçları sadece yükü taşımak değil aynı zamanda taşıdıkları malları niteliğini kaybetmeden sağlıklı bir şekilde tüketiciye ulaştırmak, bu esnada gerektiğinde tartmak, alış verişini gerçekleştirmek ya da berberlikte olduğu gibi gerektiği yerde düzeneğini kurup zanaatını icra etmeleri de gerekmiştir. Tüm bunları gerçekleştirirken de ihtiyaçlarına göre üretilmiş araç-gereçler kullanmışlardır.

Yöntem:

Bu çalışma; özellikle eski İstanbul sokaklarıyla özdeşleşen gezgin esnafın sokak sokak dolaşırken taşımak zorunda oldukları ürünleri ve araç gereçlerini ne şekilde taşıdıkları, sattıkları ürünün yapısına bağlı olarak hangi formda nesnelere taşıdıklarına dair bir analiz çalışmasıdır. Bu analiz Ergonomik bir araştırma olmaktan çok ergonominin alanına giren taşıma eyleminin ne tür nesnelere ve yardımcı elemanlarla gerçekleştirildiğini ortaya koymaya çalışmaktadır. Taşımanın ergonomisi ve nesne ile kullanıcı ilişkisini tasarımcının en çok kullandığı görsel dile çevirmek için geçmişe ait fotoğraflar, resimler incelenmiş ve çizim tekniği ile anlatılmaya çalışılmıştır. Literatür taramasında başka ülkeler ve coğrafyalarda da benzer şekilde sokak satıcılarına dair araştırmalara ulaşılmıştır. Taşıma ergonomisi ile ilgili yapılan daha teknik ergonomi içerikli araştırmalar yardımıyla taşıma biçimleri anlatılmaya çalışılmıştır.

2. Gezgin Esnaf:

Taşımacılık, farklı bölgeler arasındaki insanlar arasındaki ticareti mümkün kıldığı için toplumların gelişmesinde önemli rol oynar. Li, Li, & Liu'ya göre, motorlu taşımacılığın gelişmemiş olduğu dönemlerde yaygın olan manuel yük taşımacılığı hala bazı coğrafyalarda geçerliliğini sürdürmektedir. Örneğin dağlık alanlarda, motorlu araçların giremediği sıkışık pazarlarda manuel yük taşımacılığı tek seçenek olabiliyor (2019,s.1).

Seyyar satıcılığın ortaya çıkmasında ve yaygınlaşmasında da İstanbul'un topografik yapısının payı inkâr edilemez. İstanbul'a özgü dar ve dik sokaklar, merdivenli sokaklar oldukça yaygındır. Bu durumda bazı hizmetlerin, değil motorlu araçlar, tekerlekli araçlarla bile yapılması mümkün olamıyor, insan gücüne dayalı yapılmasını zorunlu kılıyordu. Örneğin Beyoğlu ve Galata'daki dönemin araçlarının giremediği dar ve dik sokaklarda hasta, yaralı ve yaşlıları doktor ve hastaneye taşımak "sedyeciler"e düşmekteydi. Sedyecilerin yanı sıra, çeşitli mal ve hizmetin evlere ulaşabilmesi, yaygın olan bu dar veya merdivenli sokaklarda yayan dolaşan esnaf tarafından yapılması çok daha kolaydı. Plansız yerleşimlerle oluşmaya başlayan dar, karmaşık ve yokuşlu sokaklarıyla ticaret merkezleri de hamallara duyulan gereksinimi artırmıştır. İskele ve limanlardaki malların çarşı içlerine taşınması hamallar sayesinde mümkün olmaktadır (Düzakın, 2018, s. 4).

Li, Li, & Liu'ya göre, yük taşımayı kolaylaştıran sırtık, küfe gibi gereçlerle insan emeğine dayalı taşımacılık ucuz ve düşük teknoloji gerektirdiği için, günümüzde de ülkemizin kimi bölgelerinde, Uzak Doğu ülkeleri ve Afrika'da ise yaygın olarak hala kullanılmaktadır (2019, s.5). Taşımacılıkta olduğu gibi, düşük sermaye gerektirdiği ve sürdürülebilir olduğu için de yükünü üzerinde taşıyarak, yayan dolaşarak yapılan sokak satıcılığı da hala sürdürülmektedir. Bunlardan bazıları eski yöntem ve nesne çözümlerini kullanırken bazıları çağdaş çözümlerle büyük şehirlerde karşımıza çıkmaktadır.

"İstanbul'a göç 16. yy'ın ikinci yarısından başlayarak hızlanmış, 18. yy'da şehri çevreleyen alanlar göçmenler tarafından işgal edilmişti, bu göçmenlerin büyük kısmı da fazla sermaye gerektirmeyen hamallık, seyyar satıcılık ya da kayıkçılık gibi vasıfsız işlere yönelmişlerdi" (Boyar & Fleet, 2014, s. 116).

Osmanlı döneminde 19. yy.'ın başlarına kadar varlığını sürdüren sokak satıcıları benzer koşulların yaşandığı Avrupa kentlerinde de yaygındı. Whittle'a göre, 17. yy. dan 19. yy. başlarına kadar Londra sokaklarında da sokak satıcıları oldukça yaygındı ve sokak satıcılarının çoğunluğunu kadınlar oluşturuyordu. Sanayi öncesi topluluklarda taşıma araçları ya da atlı arabalar kolay ulaşılabilir araçlar değildi ve manuel taşıma yaygındı. Bu durum özellikler kadınlar için geçerliydi (2016, s.1). Boyar ve Fleet'e göre, Osmanlı'da ise durum farklıydı, değil satıcı olmaları kadınların pazarlarda gezinmeleri dahi güvenli değildi, hatta merkezi otorite tarafından zaman zaman kadınların görünür şekilde çarşı-pazarda dolaşmalarının yasaklandığı da olmuştu. Gerek çarşı pazarın güvensiz olması, gerekse bu yasaklar nedeniyle ev kadınlarının rahatça alış veriş için dışarıya çıkamıyor olmaları seyyar satıcılar için önemli bir ortam da yaratmıştır (2014, s.190).

"Avrupa'nın belli başlı şehirlerinde de 19. yy başlarına kadar varlıklarını sürdüren sokak esnafı da pek çok sanatçı tarafından resmedilmiş, özellikle satış esnasındaki bağırışları nedeniyle "Cries of London" veya "Cries of Paris" adlandırmalarıyla kitaplaştırılmış, ya da bağırış biçimleriyle birlikte resmedildikleri iskambil kâğıtları oluşturulmuştur" (And, 2006, s. 94). Bu görsellerden görüldüğü kadariyle 19. yy'a kadar Avrupa'da var olan bu sokak satıcıları eski İstanbul sokak satıcılarıyla pek çok benzerliğe sahiptir (Görüntü 1).



Görüntü 1: Solda av hayvanı satan Londra sokak satıcısı sağdaki iki resim ise eski İstanbul sokaklarında ciğer satıcısı (eski kartpostallar)

Bu bağlamda dünyanın çok farklı köşelerinde benzer gereksinimler, benzer işlevler için benzer çözümlerin/nesnelerin geliştirildiğini de görebiliyoruz. Ancak yine de kültürel farklılıklar ve yerel koşullar bazı farklılıkların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Belirli bir yükü taşımak için insan bedeninin belirli uzuvları kullanılır; baş, omuz, sırt veya eller gibi. Ya da bunların yanı sıra bazı yardımcı gereçler de devreye girer; sırt, küfe heybe gibi. Uzak Doğu ülkelerinde taşıma sırtı için esnek bambu çubukları kullanılırken İstanbul'daki yoğurtçu sırtları o kadar da esnek olmayan daha sağlam ahşapı olan ağaçlardan yapılmaktaydı. Ayrıca bazı özel koşullar ve özelliği olan ürünleri taşımak için farklı çözümler geliştirmek de gerekmiştir. Örneğin eski İstanbul esnafından sakaların çeşmelerden aldıkları suyu taşımak için kullandıkları, meşinden yapılan bir çeşit tulum olan "kırba" oldukça özgün bir taşıma gereciydi. Ya da şerbetçilerin sırtlarında taşıdığı şerbet güğümünün taşınma ve kullanılma biçimi oldukça özgündür. Aynı şekilde simitçilerin tablalarını baş üstlerinde omuzlarına aldıkları sehpa ile taşımaları gibi.

3. Yük Taşıma Ergonomisi

Manuel yük taşıma, gezgin esnafın işlerini yaparken yerine getirmeleri gereken en önemli eylemdir. Gün boyu sattıkları ürünün niteliğine göre bir takım gereçlerle tüm yüklerini üzerlerinde taşıyarak dolaşmaları gerekir. Yükü farklı biçimlerde taşımak, fiziksel olarak vücudu farklı biçimlerde etkilemektedir. Ergonomi, endüstriyel alanlarda çalışma koşullarını ve üretkenliği arttırmak için daha iyi yöntem ve araçlar tasarlamak için kullanılmaktadır. Bu amaçla yapılan araştırmaların ağırlıklı olarak endüstriyel tesislerdeki yük taşıma biçimlerine ve en verimli taşımayı gerçekleştiren beden hasarlarını da engellemeye yönelik olduğu görülmektedir. Bao, Silverstei & Stewart'a göre ise emek-yoğun üretimin ağırlıklı olduğu alanlarda ve endüstriyel üretimin dışındaki işgücü için Ergonomi çalışmalarına yeterince ağırlık verilmemektedir (2013, s.166). "Oysa hayatını yük taşıyarak kazanan insanların büyük bölümü Endüstriyel üretimin dışında, vasıfsız ve düşük gelir grubundan, dolayısıyla örgütsüz kesimden gelmektedir" (Datta & Ramanathan, 1971, s. 269). Manuel yük taşıma ile ilgili Ergonomik araştırmaların diğer bir bölümü ise ya askeri amaçlı ya da okul çocuklarının çanta taşımaları ile ilgili olmuştur. Oysa tüm bu grupların dışında, özellikle uzak doğu ülkelerinde manuel yük taşımacılığı yaygın ve vazgeçilemezdir. Bu kesimin yük taşıma pratiklerine yönelik olarak yapılan bir çalışma dikkat çekicidir. 1971 yılında Ergonomics dergisinde yayınlanan Datta & Ramanathan tarafından yapılan çalışmada yedi farklı taşıma biçiminin fiziksel olarak insan bedenini nasıl etkilediği, kardiyovasküler etkisi, harcanan enerji ve oksijen düzeyi fiziksel etkileri ölçülmüş ve taşıma biçimlerinin verimliliği ortaya konmuştur. Yapılan çalışmada benzer fiziksel özelliklere sahip yedi yetişkinin yaklaşık 30 kg. ağırlığındaki yükü, belirli bir mesafede, belirlenen hızda, benzer nem ve sıcaklık koşullarında taşınması istenmiştir. Tek değişken yedi farklı taşıma biçimi idi (1971, s.270) Bu çalışma her ne kadar eski tarihli olsa da birbirinden farklı taşıma biçimlerini kıyaslama olanağı vermesi bakımından kayda değerdir. Çalışmada test edilen taşıma biçimleri şunlardır (Görüntü 2.):

1. *Sırtta taşıma*: genellikle askerlerin veya öğrencilerin taşıma biçimi olan omuz askılarıyla sırtta taşıma
2. *Çuval taşıma*: genellikle şeker ya da kömür çuvalı gibi çuvallar üst iki köşesi bir kanca ya da el ile tutularak sırta desteklenerek taşınır.
3. *"Sherpa" tipi yük taşıma*: genellikle Himalayalar'da sherpaların ve çay toplayıcılarının yük taşıma biçimi; çantanın sapı başın alın kısmına geçirilir yük sırta dayanır, böylece eller serbest kalır.
4. *Heybe şeklinde ikili paket taşıma*: yük, eşit olacak şekilde birbirine bağlı şekilde, omuza asılarak bir kısmı önde bir kısmı arkada taşınır.

5. *Elde taşıma*: genellikle saplı bidonların veya saplı çantaların iki elde taşınması.
6. *Baş üstünde taşıma*: yük bir halka aracılığı ile kafaya üstüne yerleştirilerek taşınır tek el ile desteklenir.
7. *Sırıkla taşıma*: yük eşit olarak, hafif esnek olan bir ağaçtan (veya bambudan) yapılan sıriğin iki ucuna üç noktadan halatla asılır, omuza alınır ve bir el ile dengelenerek taşınır

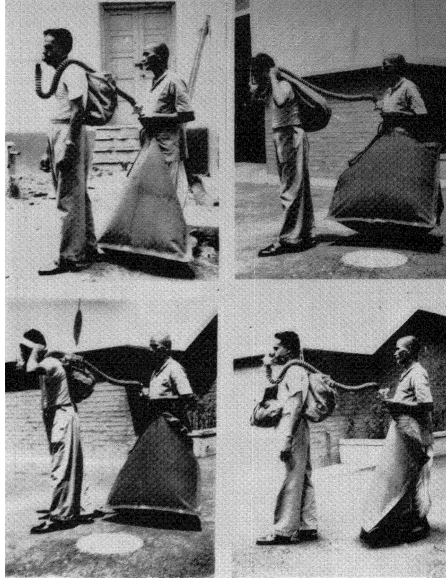


Figure 1. (a) Rucksack, (b) Rice Bag, (c) Sherpa, (d) Double Pack.



Figure 2. (a) Hands, (b) Head, (c) Yoke.

Görüntü 2: Sırasıyla solda: 1.sırtta taşıma, 2. Çuval taşıma, 3. “sherpa” tipi taşıma, 4. Heybeli taşıma, sağda : 5. Elde taşıma, 6. Baş üstünde taşıma, 7. Sırıkla taşıma. (Datta & Ramanathan, 1971, s. 277)

Datta & Ramanathan tarafından yapılan çalışmada en iyi performans heybe şeklinde (yükün önde ve arkada olacak şekilde bölünerek) taşıma şeklinde çıkmış, enerji sarfiyatının minimumda olduğu, kardiyak stresin en az olduğu bulunmuş, taşımak için dengeli bir vücut duruşunun yeterli olduğu, ellerin de serbest oluşunun avantaj olduğu vurgulanmış. Elde taşımamanın ise en verimsiz taşıma şekli olduğu ortaya konmuştur (1971, s.277).

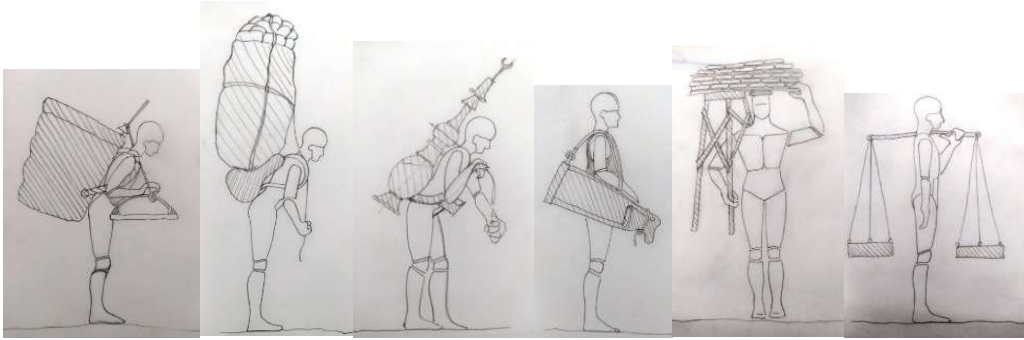
“İş sağlığı alanında en çok şikâyetlerin bulunduğu kas ve iskelet bozuklukları, özellikle kaldırma ve taşıma işleri kapsamında oluşmaktadır” (ISO11228-1, 2003, s. 4). Kaldırma ve taşıma ile ilgili uluslararası Ergonomik bir standart olan ISO 11228-1 : 2003 kodlu standart bu alanda yapılmış ilk detaylı standart olup, özellikle elle yükleme-boşaltma eylemi gerçekleştiren tüm alanlardaki insanların kullanabileceği şekilde geliştirilmiştir. Bu standart; “Kaldırma-Taşıma”, “İtme-Çekme” ve “Düşük Ağırlıktaki Yüklerin Tekrarlanan Taşınması” gibi ana başlıkları içermektedir. Bu standartta önerilen kurallar ve bilgilendirmeler, belli koşullar ve ortamlara göre yapılmıştır, örneğin 3 kg ve üzeri yüklerin, eğimsiz ve düzgün bir yüzeyde, orta düzeyde bir yürüme hızıyla taşınması ve 8 saatlik çalışma düzenine göre belirlenmiştir. ISO11228-1 numaralı standartta belirtildiğine göre, taşınan nesnelerin, boyutu, kütlesi, çalışma pozisyonu, elle tutmanın sıklığı ve süresi gibi koşulların, sıcak-soğuk, zeminin kayganlığı gibi çevre koşulları gibi durumların, kaldırma ve taşıma eyleminin riskini artırdığına dikkat çekilmiştir (2003, s.4). Aynı numaralı standardın öneriler bölümünde ise, kümülatif kütle ve taşıma sıklığı konusunda, taşınan yükün vereceği hasarın basit bir matematiksel toplama ile tanımlanamayacağını, kısa orta ve uzun vadede taşınan yükün farklı hasarlar verebileceğinden bahsedilmiştir. Kümülatif kütle ve taşıma sıklığı için, taşıma sıklığının asla dakikada 15 defadan fazla olmaması ve toplamda da dakikada 25 kg'ı geçmemesi gerektiği belirtilmiştir. İdeal koşullar altında, 8 saatlik çalışma düzeninde, kümülatif elle taşıma ağırlığı için önerilen sınır 10 000 kg'dır. Yine aynı standartta, taşıma mesafesi uzun olduğunda (20 m), bu sınırın 8 saatte 6000 kg'a düşürülmesi gerektiği belirtilmiştir (2003, s.6). Ayrıca manuel kaldırma ve taşımamanın mümkün olduğunca mekanik araç-gereçle yapılması, olamıyorsa da elle tutulan kayışlar, kancalar ve vantuzlar, kayar matlar gibi teknik ekipmanla desteklenmesi önerilmektedir. Taşınan nesne ile vücut arasındaki mesafe arttıkça sırtta binen yükün arttığı bu nedenle yapılacak işi planlarken gerilme, bükülme, eğilme ve garip hareket ve duruşlardan kaçınmak gerektiği önerilmiştir. Nesneye güvenli ve yakın mesafede olmanın iyi bir tutuş için gerekli olduğu belirtilmiştir. İyi bir tutuş için uygun tutamaklarının olması, el girecek çentiklerinin bulunması, parmak yuvalarının bulunması, özellikle büyük boyutlu nesnelerin iki tutamağının olması

gerektiğinin altı çizilmiştir (2003, s.8). Bahsi geçen standartta göre, taşıma yapan kişinin önünde engel bulunmamasının, potansiyel kayma ve takılma gibi kazalardan korumak için zeminin temiz düzgün ve kaygan olmasının önemi vurgulanmıştır, basamaklar, dik yokuşlar ve merdivenlerin varlığı, nesnelere tutarken yapılacak hareketin karmaşıklığını artırarak sakatlanma riskini arttırabileceği belirtilmiştir (2003, s.9)

Bu standartta belirtilen ideal koşulların neredeyse hiçbirinin eski gezgin esnafın dolaşmak zorunda olduğu eski İstanbul'un dar, yokuşlu, merdivenli ve parke taşlı sokaklarında bulunmadığını söyleyebiliriz. Ayrıca taşımak zorunda kaldıkları yüklerin ağırlıkları ve çalışma saatleri de ideal koşullardan çok farklı idi. Ancak bununla birlikte çeşitli biçimde ve ağırlıktaki yüklerini taşıırken kullandıkları araç-gereçlerin, taşıma eylemini mümkün olduğunca desteklediğini, yukarıda bahsi geçen standartta belirtildiği gibi ekipmanla desteklenmesi koşulunu yerine getirdiğini görüyoruz. Hamalarda olduğu gibi, taşımanın en uygun ne şekilde yapılacağına hamal başı tarafından tanımlandığını görüyoruz. Her ne kadar meslek yaşamlarının sonucunda ne gibi kas ve iskelet bozukluklarına maruz kaldıklarına dair kayıtlara rastlamasak da, hamallıkta olduğu gibi babadan oğula geçtiği bilinen, yük taşıyarak gerçekleştirdikleri bu mesleklerin yıllarca (neredeyse çalışma hayatı boyunca) yapılmış olduğunu anlıyoruz.

4. Gezgin esnafın Taşıma biçimleri

Gezgin esnafın taşıma biçimlerini genel hatlarıyla tanımlamamız gerekirse hemen her durumda en az bir elleri serbest kalacak şekilde taşıdıklarını söylemek mümkün. Hamallar dışında taşıma amaçları, sadece taşıdıkları yükü bir yerden bir yere götürmek olmamıştır, dolayısıyla ellerin serbest olması yaptıkları iş itibarıyla önemlidir. Bu araştırmada kapsamında taşıma şekli itibarıyla temelde dört farklı taşıma biçimi karşımıza çıkmıştır: **1. Sırtta taşıma, 2. Omuz asarak taşıma, 3. Kafada taşıma ve 4. Sırtla taşıma.** (Görüntü 3)



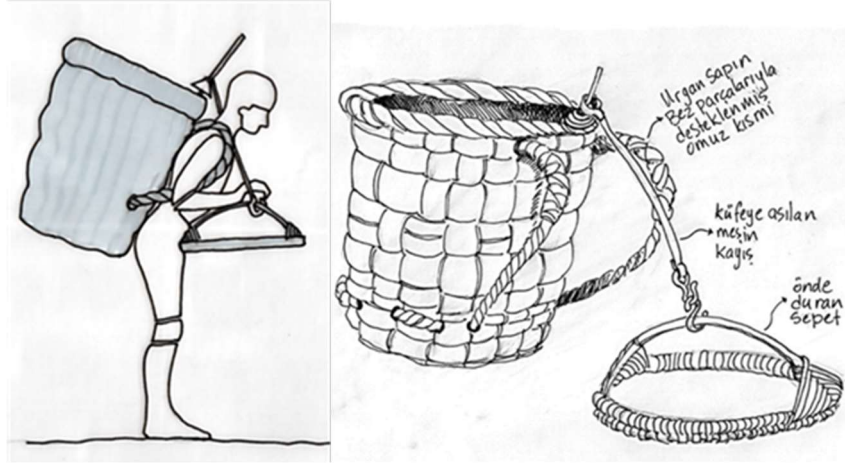
Görüntü 3: Taşıma biçimleri (çiz. E. Düzakın)

4.1. Sırtta Taşıma

Sırtta taşıma omuz askılarıyla her iki omuzu da dahil ederek taşımadır. İncelenen gezgin esnafın içinde küfe kullanan satıcılar ve hamalların taşıdıkları yükü sırtlarında taşıdıkları görülmektedir. Küfeler farklı boyutlarda olup küfede taşınan yükün ağırlığı 100 kg'a kadar çıkabilmekteydi. "Küfe, ağır yükleri taşımaya yarayan sepetin kaba örgülü, sağlam ve hacimli olanıdır. Genellikle kestane, söğüt dalları ya da fındık ağacından düz şeritler kesilerek yapılırdı, rahat taşınması için iki yanında meşin ya da kalın urgandan yapılmış askılıklarla sırta asılırdı" (Düzakın, 2018, s. 40). Genellikle sebze-meyve satıcıları, kullandıkları küfeye ek olarak önlerine sarkıttıkları genişçe yayvan bir sepet de bulunurdu. Mevsimine göre yaş sebze meyve gibi küçük taneli malzemelerden kavun karpuz kabak gibi iri ve ağır malzemeler de taşırlar, önlerindeki sepette ürünlerin bir kısmını sergiledikleri görülmektedir. Bu sepet küfenin üzerinde yükselen uzun çubuktan uzanan ip ile taşınmakta olup omuza ayrıca bir yük binmiyordu. Ayrıca az da olsa öndeki bu yük arkadaki yükü biraz olsun dengeleme işlevini de yerine getiriyordu (Görüntü 5). Bu sayede hem arkada hem önde yük taşıyor olmalarına rağmen iki el de boşta kalabiliyordu, gerektiğinde teraziyi kullanıp, para alışverişini rahatça yapabiliyorlardı. Küfeyi sadece sebze meyve satıcıları değil sepet, oyuncak, kap kacak gibi çeşitli mallar satan gezgin esnaf da kullanıyordu (Görüntü 4).



Görüntü 4: Sırtta taşıma için küfe kullanan çeşitli satıcılar (Abdullah Frerer ve Pascal Sebah kartpostalları)



Görüntü 5: Küfe ile birlikte sepetin taşınması, sağda küfe ve önde taşınan sepet. (çiz. E. Düzakın)

Sırtta taşınmanın en önemli kısmı ağırlığın doğru dağılımını sağlamaktır. Sırtta yük taşırken vücudun öne eğilmesi boyuna ve sırta binen yükü dengelemek ve denge merkezini bacaklarda tutmak içindir. Ancak ağırlığı mümkün olduğunca bele ve kalça ekleminde bacaklara yönlendirmek omurgaya binen stresi azaltmaktadır (The ERGLAB for Ergonomic Office Furniture and Humanscale Products) .

“Önemli bir liman şehri olan İstanbul’un refah ve zenginliği denize ve limanlara yanaşan gemilere dayanıyordu, neredeyse tüm ticari faaliyetlerin buradan yayıldığı bir merkez halindeydi” (Boyar & Fleet, 2014, s. 173). Aktaş’a göre limanlardaki her türlü yükleme boşaltma, limanlardan iç taraflara taşınması gereken mallar hamallar tarafından taşınırdı ve günümüzde de dar sokaklı semtlerde bu devam etmektedir (2010, s.96).

Hamallar yük taşırken çeşitli araç-gereç kullanırlardı, taşıdıkları yüke göre isimlendirilirdi; *küfeci hamalı*, *arkalıklı hamal*, *sırık hamalları*, *sedye hamalları*. Küfeci hamalları genellikle pazarlara sebze-meyve taşırlardı. Ancak küfeye giremeyecek boyut ve biçimde çok çeşitli ağır yükleri taşımak durumunda olan hamallar “arka hamalı” olarak adlandırılırdı. Küfeli ve arkalıklı hamallar yükü tümüyle sırtlarında taşırdı. Bunlardan başka, bir kişinin taşıyamadığı yükleri taşıyan “*sırık hamalları*” ve “*atlı hamallar*” ile otellere gelen misafirleri kısa mesafede “tahtirevan” ile taşıyan “*sedye hamalları*” vardı (Kırpık, 2013, s. 222).

Evliya Çelebi’ye göre İstanbul’da iç bedestende 300 dış bedestende 200 hamal bulunurdu. “Daha çok han ve iskelelerde çalışan arkalık hamalları, içi samanla doldurulmuş meşinden yapılan “arkalık” denilen bir taşıma gereci kullanırlardı” (Aktaş, 2010, s. 96). Sırtlarına astıkları bu yardımcı gereç sayesinde kendi başına taşınamayacak boyut ve biçimdeki yüklerin arkalığa oturtularak ve iplerle bağlanmak suretiyle sabitlenerek taşınması mümkün olabilmekteydi (Görüntü 6-7). Hamallar genellikle sabırlı, güvenilir, fiziksel olarak da; boyu kısa, sıkı kaslı, tıknaz ve geniş omuzlu olurlardı, öyle ki 200-300 kg. yük taşıyanların bile olduğu kaynaklarda geçmektedir. Hamalların çoğunlukla bel fıtığı, boyun fıtığı gibi sorunlarla karşılaştıkları da söylenmektedir. Lonca örgütlenmesinde

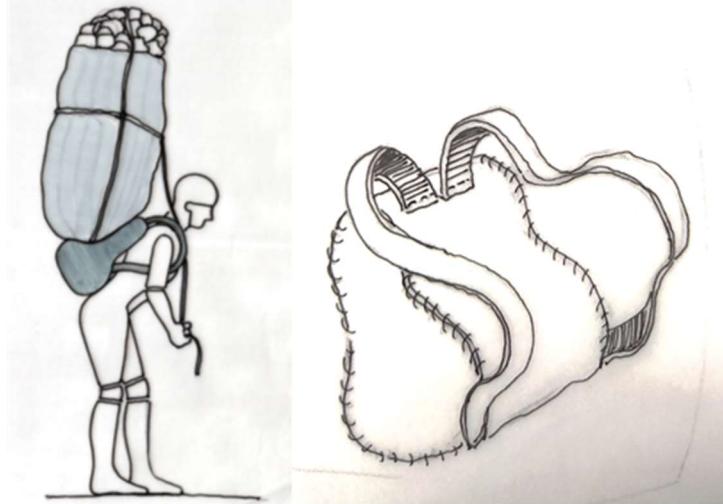
Hamalbaşı, sorumlu olduğu hamalların yaptıklarından sorumlu olduğu kadar sağlık durumlarından da sorumluydu. Herhangi bir rahatsızlanma durumunda hastane masrafları “hamal sandığı” (esnaf birliği sandığı) tarafından karşılanırdı.

Hamalların yükü nasıl sırtlanmaları gerektiğinin kuralları vardı; “sırtındaki arkılığı doğru takıp, yükü ortalamalı, yük tutuş ve vücudunu eğme şekli de yüke uygun olmalıydı. Püf noktalarından biri de acele etmeden yükün ağırlığını yoklayarak dengeli şekilde sırt almaktı”. Kuralına uygun taşıyarak kendilerini korudukları gibi taşıdıkları yüke de zarar vermeleri engelleniyordu (Kırpık, 2013, s. 226).

Taşıma ile ilgili bu tanımlamalar aslında yükün günümüzün ifadesiyle en “ergonomik” şekilde taşınmasını tarifliyordu. Koca ve Koç’a göre Hamalların giyim kuşamlarında da yaptıkları iş ile ilgili detaylar bulunmaktaydı, örneğin çuhadan yorganlama yapılarak kalınlaştırılmış üstlüklerin, taşıdıkları yükün ve iplerinin etkilerini azaltmak amacıyla olduğu düşünülmektedir. Ayrıca bellerine sardıkları kuşağın da ağır yük altında bellerini korumak için sardıkları düşünülmektedir (2018, s.11).



Görüntü 6: çeşitli biçim ve ağırlıktaki yükleri taşıyan “arkalıklı hamallar”. (Pascal Sebah kartpostalları)



Görüntü 7: Sırtta alınan “hamal arkılığı” ile yükün taşınması, sağda “hamal arkılığı” (çiz.E. Düzakın)

4.2. Omuzda Taşıma

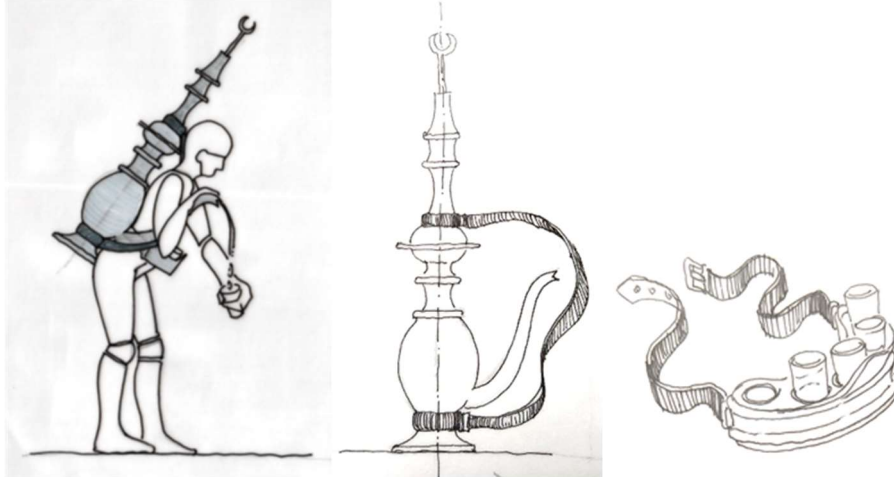
Omuzda taşıma ise yükten çıkan tek askıyı düz veya çapraz olarak tek omuza alarak taşımaktır. İncelediğimiz gezgin esnaflardan sakalar ve şerbetçiler bu şekilde taşıyorlardı. Şerbetçiler güğümü çapraz omuz askısı ile sırtlarına alırlar, güğümün alt haznesinden üst boğumuna kadar yükselen uzun ağzını kolları ile sıkıştırarak hem şerbet güğümünü sırtlarında sabitlemiş oluyorlar, hem de kontrollü bir şekilde şerbetin akması için hafif bir bükülme ile bardağa doldurabiliyorlardı (Görüntü 8). Çapraz olarak omuzlarına astıkları güğümden başka bellerinde cam bardakları dizdikleri yine bakırdan yapılmış bir bardaklık da taşıyorlardı. Ayrıca bir ellerinde de bardakları çalkalamak için kullandıkları su bulunan bir ibrik taşıyorlardı. Bir ucu güğümün en alt boğumundan bir ucu da üst boğumlarından tutturulan askısı, kalınca bir meşinden olduğu anlaşılıyor böylelikle omuzu kesmesi önlenmiş oluyordu. Güğümün

alt kısmındaki asıl ağırlığın bulunduğu genişçe hazne tam kalça eklemine üstüne denk geliyor böylece ağırlık kalça eklemine bindirilerek bacaklara aktarılması sağlanmış oluyordu. Böylelikle şerbetin ağızdan akması için hafif bir bel bükme hareketi yeterli oluyordu. Şerbet güğümünün tabanda geniş haznesinin yukarı doğru incilmesi ve sonra tekrar genişlemesiyle ortaya çıkan hareketli yapısı bedenın kıvrımlarına da uygun bir profil çizmekteydi (Görüntü 9).

“Şerbetçilerin de güğümlelerini sırtlarında taşıırken omuzlarının zarar görmesini önlemek, giysilerinin ıslanmasını engellemek için tıpkı sakalar gibi meşin bir arkalık giydikleri görülmektedir” (Koca & Koç, 2018, s. 9).



Görüntü 8: Şerbet Güğümünü çapraz askı ile omuzda taşıyan şerbetçiler. (eski kartpostallar)



Görüntü 9. Güğümün taşınması ve bardağa doldurulması, sağda şerbet güğümü ve belde taşınan bardaklık. (çiz. E. Düzakın)

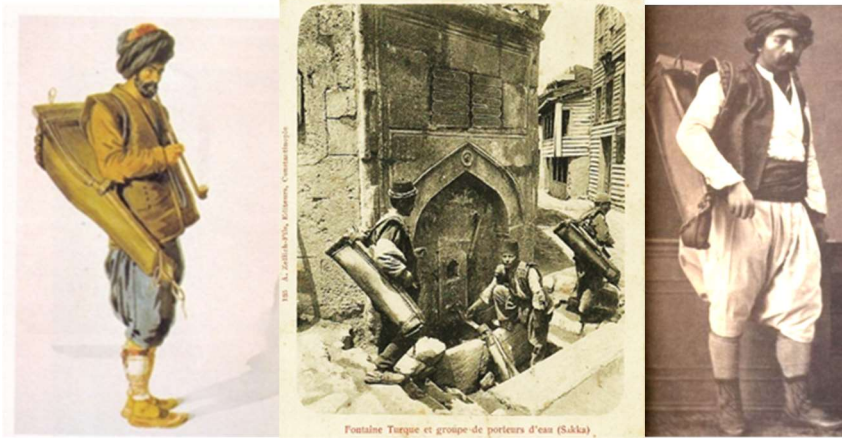
Sakalar da evlere dağıttıkları suyu, çeşmelerden kırba denilen köseleden yapılmış bir çeşit tulumla tek omuz askısı ile taşırlardı. Deriden yapılmış “tulum”, Anadolu mutfak kültüründe kullanılmaya başlanmış bir kaptır. Peynir basılan tulumlar hayvanın bütün gövdesi kullanılarak yapılırken sakaların kullandığı kırbalar, taşımaya ve suyu doldurup boşaltmaya uygun şekilde birkaç parçadan birleştirilerek, dibi geniş, ağıza doğru daralacak şekilde özel bir formda yapılmaktaydı.

Evren'e göre, kösele, alttan dört köşe bir tahta üzerine demir çemberle tutturulur ve gittikçe daralan ağız kısmına doğru uzardı. Yaklaşık bir metre uzunluğunda olan kırbanın daralan ağız kısmı çeşmeye dayanarak doldurulur daha sonra kıvrılarak meşinle sıkıca bağlanırdı. Yaklaşık 45 lt. hacmi olan kırbanın ücreti, taşındığı mesafeye göre değişebilirdi. Kullanılan kırbanın hacmi önceden Lonca tarafından belirlenmişti (1999, s.108).

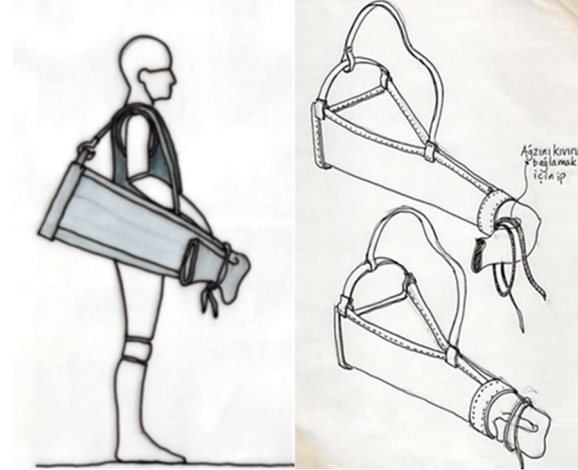
Çeşmeden ağız kısmından doldurulup eve girdikten sonra da, omuzdan indirilmeden, bağlı olan ağız kısmı çözülerek küplere boşaltılırdı. Kırbanın formu dolayısıyla doldurulması ve boşaltılması kolay bir su kabı olduğu görülmektedir. Arka köşede iki nokta ve ön tarafında bir noktadan olmak üzere üç noktadan geçen sap, ağırlığı dengeli olarak omuzda taşıma imkânı sunmaktaydı (Düzakın, 2018, s. 237).

“Refik Halid “Üç Nesil, Üç hayat” adlı yapıtında kırbadan bahsederken kırbayı sevimsiz bir nesne olarak tanımlasa da hem doldurma hem boşaltma bakımından çok pratik olduğunu, başkasının yardımı olmaksızın sırttan indirmeye,

elde taşımaya, uygun olduğunu anlatmıştır” (Evren, 1999, s. 109). Koca ve Koç’a göre, daralan ağız kısmı önde olacak şekilde taşınırdı, ancak kösele doğası gereği sürekli nemli ve ıslak olacağından sakalar sırt ve ciğerlerini bu nemden korumak için meşin yelek veya ceket giyerlerdi (Görüntü 10). Pek çok kaynakta “saka arkılığı” olarak geçen bu meşin yelek ciğerlerini nemden koruduğu gibi, omuz kısımlarının geniş olması taşıdıkları kırbanın sapının omuza vereceği rahatsızlığı da engellemeye yarıyordu (2018, s.6).



Görüntü.10: Omuzlarına astıkları “kırba” ile su taşıyan sakalar. (Eski gravür ve kartpostallar)



Görüntü 11: “Kırba”nın taşınması, sağda ağız kıvrılarak bağlanan “kırba”. (çiz. E. Düzakın)

Omuzda yüklerini taşıyan sakalar ve şerbetçiler gibi günümüzde de omuzda yük taşımak en yaygın taşıma biçimidir. Ancak ergonomik açıdan vücut yapısına en zararlı taşıma biçimi olarak tanımlanmaktadır. Boyun, omurga üzerindeki baskıları eşit olarak dağıtan doğal bir eğriye sahiptir. Uzun süre ağır bir çanta taşıdığımızda bu doğal eğri bozulur ve kronik boyun, omuz, sırt ağrıları bazen de baş ağrılarına, uzun vadede de fitiklanmış diskler, servikal omurganın dejenerasyonu gibi ciddi hasarlara neden olur. Bunu önlemek için en azından belirli aralıklarla pozisyon değiştirmenin faydalı olduğu önerilmektedir (Ergonomic Purse and Shoulder Bag , 2020).

Sakaların belirli aralıklarla, omuzlarında taşıdıkları kırbaı boşaltıp çeşmelere gidip geldiğini hesaba katarsak yaklaşık 45 lt olan bu yükü sürekli taşımadığını söyleyebiliriz. Şerbetçiler ise omuzlarına çapraz astıkları güğümün önemli bir kısmını sırtlarına ve kalça eklemlerine yasladıklarını görüyoruz. Tüm bu yöntemlerin taşıma eylemini rahatlattığını düşüsek de, bu esnafın meslek yaşamı boyunca yük taşımaya ilgili karşılaştıkları sağlık sorunlarını değerlendirebileceğimiz verilere ulaşmak mümkün değil.

4.3. Sırıkla Taşıma

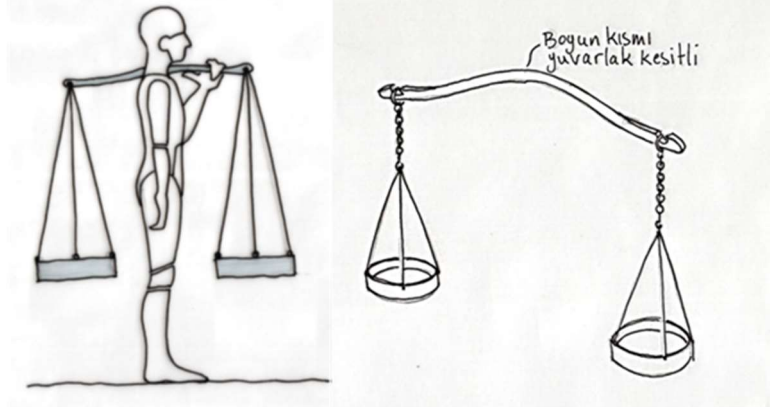
Sırıkla taşıma ise yaygın olarak yoğurtçuların kullandığı bir taşıma şekli idi. Ancak sırığın iki ucuna asılı kapların içine konulabilen farklı nesnelere de taşınabildiği gibi seyyar kahvecilerin ocaklarını ve diğer malzemelerin bulunduğu kapları sapından asarak sıırıkla taşımak da oldukça yaygındı. Sırık tek omuza daha ağırlık verecek şekilde arkadan öne doğru hafif açılı olarak ense ve omuzlara yerleştirilir, tek el ile dengede tutulmaya çalışılır, diğer el serbest kalabilirdi (Görüntü 13). Sırık hamallarının kullandıkları sıırıklar ise daha uzun olur, gerektiğinde birden fazla sıırıkla dört hamal tarafından çok büyük ağırlıkların taşınması da mümkün olurdu. Ayrıca sıırığı kullanan bir diğer gezgin esnaf da ciğercilerdi. Göreceli olarak daha hafif yükü olan ciğerciler, omuzlarına aldıkları sıırığın uçlarından

başlayarak takım halinde ciğerleri dizerlerdi. Bu sayede hem sokak hayvanlarından uzak tutabilmekteydiler, hem de başka şeylere değmeden taşıyor olması ürünün hijyeni açısından da olumlu bir özellikti.

60'lı yıllara kadar sırkalarına astıkları kaplarla yoğurt satan sokak satıcılarına rastlamak mümkündür (Görüntü 12). Eski sokak yoğurtçularının yoğurtları genellikle Silivri'den gelir, tepsiler içinde aldıkları yoğurtları omuzlarına aldıkları uzunca bir sırığın iki ucundan sarkan ahşap yuvarlak kapların içine ikişer-ikişer üst üste dizerlerdi. "Sokak sakinlerine geldiklerini haber vermek için kimileri ellerindeki çanı çalardı. Ayrıca terazilerini de bu kapların içinde taşırlardı, koyu yoğurt, kürekle kesilip tartılarak verilirdi" (Özözlü, 2015 , s. 1).



Görüntü 12: Sırıkla yüklerini taşıyan, çeşitli dönemlere ait satıcılar. (eski gravür ve kartpostallar)



Görüntü 13: Sırıkla yük taşıma, sağda uçlarına taşıma kapları asılı sırık. (çiz. E. Düzakın)

"Sırtlarına astıkları sırık düz bir sırık değildi. Ortasında hafif bir kavisi olan, uçlarında yassılaştıran ahşap bir sırıktı. Sırığın etkisiyle, uzun yıllar bu işi yapan esnafın, omurgası eğrilip kamburu çıkabilmekte, omuz ve enselerinde nasır oluşabilmekteydi" (Düzakın, 2018, s. 15). Sırıkla yük taşıyan seyyar kahveciler, muhallebi ya da şerbet satanlar da yüklerini sırığın iki ucuna dengeli bir şekilde asarak taşırlardı.

"Sırıkla yük taşıma Asya ülkelerinde nesiller boyu ağır yük taşımının en az efor sarfetme gerektiren, sürdürülebilir, aynı zamanda da kültürel bir yöntem olduğu da kabul edilir" (Potwar, Ackerman, & Seipel, 2015, s. 1) (Görüntü 14).



Görüntü 14: Uzak Doğuda da geçmişten buyana yaygın olarak kullanılmakta olan sııklı taşıma

Potwar, Ackerman, & Seipel'e göre, sııklı yük taşımanın geçmişten günümüze bu kadar yaygın kullanılarak gelmesi, hem düşük teknoloji gerektirmesi hem de yük taşımanın en etkin şekli olmasındandır. Yaygın ve hala kullanılıyor olması nedeniyle günümüzde bu alanda yapılmış ergonomik araştırmalara da rastlamak mümkün olmuştur. Bu araştırmaların birinde, özellikle Asya'da kullanılan bambu sııklıların esnemesinin, aynı miktardaki yükün vücuda doğrudan yüklenmesine göre, yükün vücuda dinamik etkisini %80 oranında azalttığı ortaya konmuştur (2015, s. 2).

Sırığın esnemesinin süspansiyon etkisi yaparak bunu sağladığı anlatılmıştır. Oysa Datta ve Ramanathan'ın çalışmasında sıırığın esnemesinin dengeyi bozduğu için tecrübesi olmayan denekler tarafından, dengeyi korumakta zorlanmalarına neden olduğu belirtildiği için dezavantaj olarak değerlendirilmişti. Bu nedenle de, kardiyovasküler etkisi ve metabolik etkinliği kafa üstünde taşıma ile hemen hemen eşit çıksa da sııklı taşıma, elle taşımadan sonraki en verimsiz taşıma biçimi olarak çıkmıştı (1971, s. 277).

Eski İstanbul'daki gezgin esnafların kullandıkları sııklılar ise bambu kadar esnek olmayıp, ortasında hafif bir kavisi olan, orta kısmı yuvarlak kesitli, uçlarında yassılaştıran, sağlam ve genellikle "dişbudak" gibi sert bir ahşaptan yapılmış sııklılardı.

Tong Li ve arkadaşlarının sııklı yük taşımanın mekaniği üzerine yaptıkları modelleme çalışmasının sonuçlarına göre; sııklı taşımak, aynı miktardaki yükü sırtta tek parça halinde taşımaya göre daha az omurga yüküne neden olmaktadır. Bunun nedeni ise, yük iki eşit parça halinde sıırığın uçlarına asıldığında ortaya çıkan, aşağıya doğru olan kuvvet vektörü vücudun kütle merkezi ve bel eklemine yakın olmasındandır. Bu da sıırığın bel eklemine çok küçük bir moment uygulayacağı, üst gövdeyi dengelemek için daha az güç gerektirmesi anlamına gelmektedir. Oysa aynı miktardaki yük sırtta taşındığında yükün kütle merkezini pelvisin (kalça eklemi) üstünde tutmak için daha fazla efor sarf etmek gerekmektedir, bu da daha fazla omurga yüküne neden olmaktadır. Taşınan yük, taşıyan kişinin ağırlığından fazla olsa da sııklı aynı kolaylıkla taşınabileceği, oysa aynı ağırlık sırtta taşındığında yükü denge merkezinde tutmak için vücudun eğilmesi gerektiği, bunun da omurga eklemine büyük moment yükü uygulanacağı anlamına gelmektedir. Her ne kadar Datta ve Ramanathan'ın çalışmasında ikili çantaya eşit biçimde dağıtılan heybe ile yük taşımanın en etkili taşıma yöntemi olarak çıksa da yükün bedene temasının havalandırma problemi yarattığı ayrıca yükün takılıp çıkarılmasının zorluğu ortaya konmuştur. Oysa Li, Li & Liu'ya göre, sııklı taşındığında yük yine iki eşit parçaya bölünerek, hem bedene temas etmeden taşınabiliyor hem de yüklerin yere yakın olması nedeniyle yüklenmek ve indirmek kolaylaşıyordu (2019, s.3). Yine Li, Li & Liu'ya göre, sııklı taşımanın eksilerinden biri taşırken daha geniş bir alan gerektirmesi ve manevra zorluğudur. Sırığın esnemesi, iplerin salınması dengeyi kimi durumlarda zorlaştıran etkenlerdir. Asıl yük omuzlarda olsa da denge için tek el devreye girer bu da ellerden birinin meşgul olması anlamına gelir (2019, s.5).

Özellikle yoğurtçuların kullandığı sııklılara takılan ahşap kapların yere oldukça yakın olduklarını görüyoruz, yukarıda bahsi geçen araştırmaya göre yere yakın olan bu yüklerin kaldırılmalarını da bırakılmalarını da kolaylaştırmaktadır. Gezin esnafları tasvir eden resimler ve fotoğraflardan izini sürebildiğimiz kadarıyla çok uzun bir zaman diliminde kullanılmış olan ve hala zaman zaman rastlayabileceğimiz bir taşıma biçimidir.

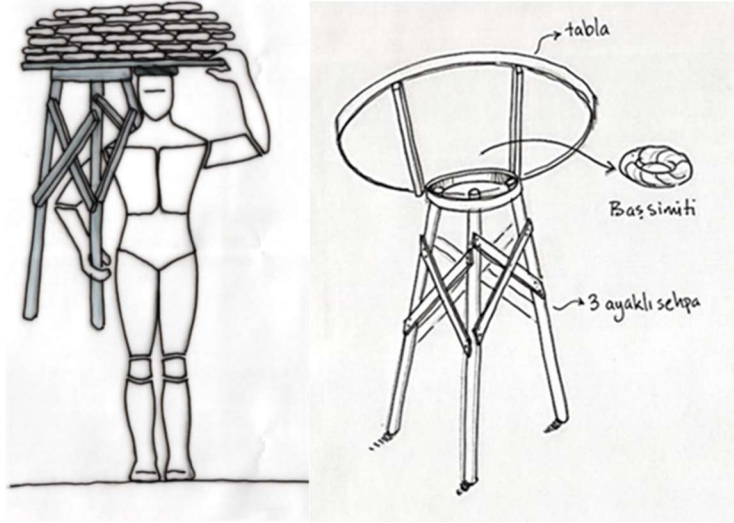
4.4. Kafada Taşıma

Kafada taşıma biçimini ise genellikle simitçilerin tablalarını taşımalarında görebiliyoruz. Bununla birlikte başka coğrafyalarda da daha çok kadınların yük taşıma biçimi olarak karşımıza çıkan kafada yük taşımadan farklı olarak simitçiler, omuzlarına aldıkları üçayaklı sehparından da destek alırlar. Başlarındaysa içi doldurulmuş, kumaştan yapılmış bir taşıma simidi bulunmaktaydı, böylece tablanın düz yüzeyi ile başlarının tepesinde daha geniş bir alandan teması sağlamaktaydılar (Görüntü 16). Bu taşıma şekliyle aynı zamanda sehparını taşımaları mümkün oluyor elleri serbest kalabiliyordu.

Genellikle simitçiler genişçe tablalarını üçayaklı sehpa üzerine yerleştirerek satış yaparlar, ancak dolaşmaya başladıklarında sehpanın çapraz bağlantı parçalarından omuzlarına asıp tablayı da başlarının üstündeki taşıma simidi ile birlikte sehpanın üst yüzeyine oturarak taşırlardı. Böylece daha geniş yüzeyi kullanırlar hem de yükün tamamı boyun eklemine binmemiş olurdu. Sadece simitçiler değil çörek ya da kâse ile muhallebi satıcıları da aynı şekilde tablalarını taşırlardı (Görüntü 15).



Görüntü 15. Kafalarının üstünde yüklerini taşıyan çeşitli satıcılar. (Sébah Pascal- kartpostalları)



Görüntü 16: Kafa üzerinde sehpa desteği ile yük taşıma, sağda simitçi tablası-üçayaklı sehpa ve baş simiti. (çiz. E. Düzakın)

Whittle'a göre, 17. yy dan 19. yy başlarına kadar Londra sokaklarında sokak satıcılığı yapanların çoğunun kadın olduğu, o döneme ait gravürlerde bu satıcı kadınların da büyük çoğunluğunun mallarını başlarının üzerinde taşıdığı görülmektedir. Gerek satıcı olsun gerekse kırsal kesimde yaşayan çiftçilerde olsun kadınların başları üzerinde yük taşımalarının kayda değer ölçüde erkeklere göre daha yaygın olduğu gözlenmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden birinin erkeklerin ulaşım araçlarına kadınlardan daha fazla erişebilir olmalarıydı. Ayrıca sanayi öncesi toplumlarda kadınlardan beklenen su taşımak, yakacak toplamak, çamaşır yıkamak gibi fiziksel işler olup, tarımsal alanlarda da ev ve tarla arasında çalışmaları, evden yiyecek ve içecek taşımaları yükleri bir şekilde taşımalarını gerektiriyordu, bu da çoğunlukla başlarının üstünde taşıyarak yapılıyordu. Avrupa'daki kadınlar başları üstünde yük taşımaya bırakmış olsalar da Afrika ve Asya ülkelerindeki kadınlar hala bu tür taşımaya devam etmektedirler (2016) (Görüntü 17).

"Kafa üzerinde taşınan küçük bir yükü merkezde dengede tutmaya çalışırken, baş, boyun ve sırt dengeleyici kasların aktive olması gerektiği dolayısıyla bu yükü taşımak için vücudun dik durması gerekmekte, bunun baş, boyun ve vücudu dik tutmaya yarayan tüm kasların güçlenmesine yaradığı belirtilmektedir" (4 Benefits of Carrying on the Head, 2018). Düşük ağırlıktaki, uygun biçimli yüklerle kafa üstünde yük taşıma egzersizlerinin yapılması omurga sağlığı açısından önerilmektedir. Oysa kafa üzerinde yük taşımak zorunda olan insanlar oldukça ağır yükler taşımak durumundadırlar. Bu türlü yük taşımak özellikle Afrikalı kadınlar arasında oldukça yaygın bir taşıma şeklidir. Datta & Ramanathan'ın araştırmasında da kafa üstünde yük taşımının sırtta veya elde taşımaya göre daha verimli olduğu ortaya konmuştur.

Kafa üstünde yük taşıyanların vücut ağırlıklarının beşte biri kadar ağırlığı zorlanmadan taşıyabildikleri belirtilmektedir. Bu şekilde yük taşırken yükü kaldırmak için harcanacak enerji yürümek için kullanılabilir. Ancak uzun süreler, ağır yüklerle yapılan bu taşıma şeklinin de bir takım ağırlara ve hasarlara neden olduğu da belirtilmektedir. "Özellikle tecrübesi olmayanların çok daha yaygın şekilde kafada yük taşımaktan kaynaklanan boyun ağrısı çektikleri belirtilmiştir" (Choi, 2010).

40 yaş üzerindeki insanlarda sıklıkla görülen boyun ve omurga rahatsızlıklarının çağımızda sıklıkla görüldüğü, bunun da yük taşımaktan değil önemli bir kısmının masa başında hareketsiz oturmadan kaynaklandığı belirtilmektedir. Kafa üzerinde yük taşıyan Afrikalı kadınlar arasında yük taşıma ile servikal spondiloz (omurga kireçlenmesi) arasındaki ilişkiyi araştıran bir araştırmaya göre bu rahatsızlıkların sadece yaşlanmaya bağlı olmadığı, kafaya üstünde düzenli yük taşımının da buna yol açtığı ortaya konmuştur (Jumah & Nyame, 1994, s. 181).



Görüntü 17: Avrupa'da şehirlerdeki eski sokak satıcısı kadınlar ve kırsaldaki kadınlar ile Afrika'da günümüzde kadınların yaygın olarak kafada yük taşımaları (<https://earlymodernwomenswork.files.wordpress.com/2016/02/10.jpg>)

Kafa üzerinde yük taşımının omurga üzerinde yol açtığı hasarları inceleyen araştırmalarda, tüm yükün kafa üzerinde durması göz önünde bulundurulmuştur, oysa tablalarını kafaları üzerinde taşıyan gezgin esnafın büyük çoğunluğunda, ağırlığın omuzlarına aldıkları tablaları tarafından desteklendiği ve yükün bir kısmının da omuza bindiği görülmektedir. Dolayısıyla boyunda görülebilecek rahatsızlıkların biraz olsun önüne geçilebileceği tahmin edilebilir. Daha önce de belirtildiği gibi, hamaların sağlık sorunlarıyla ilgili birkaç ayrıntı dışında, gezgin esnafın taşıdıkları yük dolayısıyla ne gibi meslek hastalıklarına maruz kaldıklarını değerlendirebileceğimiz veriler bulunmamaktadır.

5. SONUÇ

Gezgin esnafın deneyimleri, sahip oldukları bilgi ve beceriler tıpkı zanaatkârların deneyimleri ve becerileri gibi kültürel birikimimizin bir parçasıdır. Bir mekâna bağlı olmaksızın sürdürdükleri meslekleri bir çeşit zanaat olarak tanımlanmaktadır. "Gedik" olarak tanımlanan ve mesleklerini icra etmek için geliştirdikleri araç-gereçler de tıpkı kimi zanaatlar gibi kayda geçmeden silinip gitmiştir. Oysa eski İstanbul'un gündelik yaşamın en önemli unsuru olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Köklü bir geçmişi olan esnaf örgütlenmelerinin de bir parçası olan sokak esnafının kullandığı araç-gereçleri tasarım bakış açısı ile tanımlamak ve kayda geçilmesi yerel tasarım kimliğinin oluşmasına katkıda bulunması açısından önemli görülmektedir. Gezgin esnaflığın en önemli unsuru olan taşıma eylemi için geliştirilmiş çözümler dikkate değerdir. Taşıma eylemi ergonomik açıdan ele alınabilecek bir eylemdir. Yükün doğru ve efektif taşınması, yapılan işin etkinliğini ve verimliliğini artırabileceği gibi, eylemi gerçekleştiren kişinin beden sağlığını da ilgilendiren bir konudur.

Gezgin esnafın kullandıkları kimi araç gereçler dönemin zanaatkârları tarafından tasarlanmış ve üretilmiş nesnelereydi. Belli bir adrese bağlı olmaksızın, yürüyerek gün boyu sokaklarda dolaşan gezgin esnafın kullandıkları araç gereçler de sorunsuzca taşınabilecek, müşteri ile iletişimi engellemeyecek biçimde olmalıydı. Bu tasarımlar; günümüzde tanımladığımız şekliyle; ergonomi, çevresiyle ilişkileri, çevre-kimlik ilişkileri, malzeme, üretim biçimi gibi tasarım süreçlerinden geçmemiş olsalar da, gerçekte tüm bu süreçleri başarıyla ihtiyaca cevap verecek şekilde sonuçlandırabilmişlerdir. Bu çözümleri, buldukları çevreden ve çağın nesnel gereksinimlerinden ayrı düşünemeyiz. "Tam olarak kullanıcı çözümleri olarak tanımlanmasa da tıpkı kullanıcısı tarafından çözümlenen ürünlerin çıkışı gibi sosyaldir ancak sonuçlar pratik olarak bir çözüm niteliği taşır" (Coşkun, 2003, s. 97).

İncelediğimiz taşıma çözümlerinde kimi durumlarda dünyanın çeşitli coğrafyalarında da rastlayabileceğimiz çözümlere rastlamaktayız, benzer sorunlar için benzer çözümler tasarımda sıkça karşımıza çıkabilmektedir. Örneğin yoğurtçuların sıklıkla yük taşımada olduğu gibi bu yöntemin yüzyıllardan beri dünyanın her köşesinde kullanılmakta olduğunu görüyoruz. Satılan nesnenin veya yapılan işin tamamen yerel özellik taşıdığı durumlarda bize özgü yerel çözümleri görmekteyiz.

Gezgin esnafın kullandığı araç-gereçler taşıdıkları yükü olabildiğince etkin biçimde taşıyabilmelerine olanak sağlamaktadır. Örneğin hamal arkalığı olarak kullanılan hamalların sırtlarına aldıkları özel biçimli ara parça sayesinde taşınacak yükün biçimi ve boyutu ne olursa olsun sırta alınabilmekteydi. Kafa üstünde yük taşımak da yaygın bir taşıma yöntemi olmasına karşın, simit tablasını kafalarının üstünde taşıyan simitçiler omuzlarına aldıkları üçayaklı sehpaları sayesinde yükün ağırlığının sadece boyunlarına yüklenmesini engellemiş oluyorlardı. Sakaların kullandıkları meşinden yapılan kırbalar da 45 lt. lik su kütesinin taşınabilmesi için uygun bir formda idi. İçinden suyu boşalttıklarında daha az yer kaplayabilen bir malzemedan yapılması da önemli bir özellikti. Şerbetçi güğümü de genişçe hacimli karnı ve incelen boynu ile sırta alındığında bedenın kıvrımlarına oturabilen formu ile taşıma kolaylığı sağlayabiliyordu. Tüm bu nitelikleri ile kullanılan bu araç gereçler yapılan işin daha etkin ve kolay yapılmasına imkân tanıyan tasarım çözümleriydi.

Çoğunlukla gözümüzden kaçan, fark etmediğimiz ve arşivlerde göremediğimiz bu nesnelere aslında sokak esnafının, çağımızın gezgin insanı, belli bir yere bağlı olmadan yaşayan, ya da şehir hayatında çoğunlukla ev dışında hayatını geçiren insanları için de esin kaynağı oluşturabilecek çözümler içermektedir. Basit çözümler ve nesnelere olsa da en önemli özellikleri basit, yerel ve sürdürülebilir oluşlarıdır.

Manuel taşıma günümüzde de hala geçerliliğini koruyan bir tasarım problemidir. Üretim alanlarını bir tarafa bırakırsak günlük yaşamımızda pek çok formda ve nitelikte nesneyi bir yerden bir yere taşımak durumunda kalıyoruz. Özellikle şehirde yaşayan insanlar günlük hayatın büyük bir bölümünü ev dışında geçirmekte, geçmişe göre daha mobil olan hayatlarımız gün boyu pek çok kişisel eşyamızı da yanımızda taşımaya gerektirmektedir. Aynı şekilde özellikle genç anneler (ve babalar) bebeklerini kendi bedenlerine entegre olan bebek taşıyıcıları ile taşımaktadırlar. İnsanlar seyahatlerinin büyük bir kısmını sırt çantalarıyla yapmaktadırlar. Gün boyu dışarıda olan ve sürekli hareket halindeki insanlara hizmet eden ve yeme içme dahil pek çok ürün satmakta olan seyyar satıcılar hala şehir hayatının önemli unsurlarındandır.

Eğer yerel bir tasarım dilinden bahsedeceksek geçmişimize ait, özellikle de zanaatkarların geliştirdiği bu tür çözümlerin kayda geçmesi ve değerlendirilmeleri önemlidir. Sözlü tarih gibi kaybolmalarına izin vermeden tasarımın kullandığı görsel dile çevrilerek kayıtlara geçmesi tasarım dili ile de bu çözümlerin tariflenmesi güncel problemlerin çözümünde ilham vermesi bakımından önemlidir. Kültürümüzün sosyal ve ekonomik bir ögesi olması yanında gezgin esnafın kullandığı nesnelere ve çözümleri nesnel olarak da görünür kılmayı amaçlayan bu çalışmanın, yerel tasarım kimliğimizi oluşturmada başvurulacak bir kaynak ya da benzeri çalışmalara ilham vermesi en önemli işlevi olacaktır.

Kaynakça:

Aktaş, U. (2010). *İstanbul'un 100 Esnafı*. İstanbul: Kültür A.Ş.

And, M. (2006). Sokakların Renkli Sesi-Gezgin Esnaf. *SkyLife*, sayı:8, s. 94-98.

Bao, S., Silverstein, B., & Stewart, K. (2013). Evaluation of an Ergonomics Intervention Among Nicaraguan Coffee Harvesting Workers. *Ergonomics*, s. s. 166-181.

Boyar, E., & Fleet, K. (2014). *Osmanlı İstanbul'unun Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Türkiye İşbankası Kültür Yayınları.

Coşkun, A. (2003). Tasarım İhtiyaç İlişkileri Çerçevesinde Kullanıcı Çözümlü Tasarımlar. (*yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*). M.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü. İstanbul.

Datta, S. R., & Ramanathan, N. (1971). Ergonomic Comparison of Seven Modes of Carrying Loads on the Horizontal Plane. *Ergonomics*, 14(2), s. 269-278.

Düzakın, E. (2018). Sermayesi Sirtında Sokak Esnafı. *Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu Bildiri Kitabı* (s. s.227-248). Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayınları.

Emiroğlu, K. (2016). *Kısa Osmanlı-Türkiye tarihi: Padişahlık Kültürü ve Demokrasi Ülküsü*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Evren, B. (1999). *Osmanlı Esnafı*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Jumah, K., & Nyame, P. (1994). Relationship Between Load Carrying on the Head and Cervical Sypondilosis in Ghanaians. *West African Journal of Medicine*, s. 181-182.

Kırpık, G. (2013). Osmanlı'da Hamallık Mesleği ile İlgili Arşiv Belgeleri. *Hak İş Uluslararası Emek ve Toplum Dergisi*, s.220-233.

Li, T., Li, Q., & Liu, T. (2019). Understanding the Mechanics and Balance control of the Carrying Pole Through Modeling. *PLOS ONE*, s.1-21

Potwar, K., Ackerman, J., & Seipel, J. (2015). Design of Compliant Bamboo. *Journal of Mechanical Design*, s.1-14.

Elektronik Kaynakça:

ISO11228-1. (2003). (*ISO11228-1:2003 , International Standart: Ergonomics — Manual handling — Part 1: Lifting and carrying, s.4*) 24.07.2020 tarihinde, <https://www.iso.org/standard/26520.html> adresinden erişildi

4 Benefits of Carrying on the Head. (Eylül 2018). Gokhale Method. 16.08.2020 Tarihinde, <https://gokhalemethod.com/blog/66366> adresinden erişildi

Devteam Wptangerine. (Mayıs 2020). *Ergonomic Purse and Shoulder Bag* . 24.08.2020 tarihinde <https://ergonomics-info.com/ergonomic-purse-and-shoulder-bag/> adresinden erişildi

Choi, C. Q. (2010) *Had Carrying Actually Pain in Neck*. Livescience. 03.08.2020 Tarihinde, <https://www.livescience.com/10782-head-carrying-pain-neck.html> adresinden erişildi

Koca, E., & Koç, F. (Nisan. 2012). *19.yy Osmanlı Esnafının Giyim-kuşam Özellikleri*. 05.06.2020 Tarihinde, https://www.researchgate.net/publication/282613607_19_YUZYIL_OSMANLI_GEZICI_ESNAFLARININ_GIYIM_KU_SAM_OZELLIKLERI adresinden erişildi

Özözlü, H. (2015). *Neredeee o eski Sokak Satıcıları* . 22.08.2020 Tarihinde, https://www.sihirlitur.com/nostalji/sokak_saticilari/index.html adresinden erişildi

The ERGOLAB (29.Ağustos.2010). *The ERGOLAB for Ergonomic Office Furniture and Humanscale Products*. 24.09.2020 Tarihinde, <https://ergonomicedge.wordpress.com/tag/ergonomic/> adresinden erişildi

Whittle, J. (23.02.2016). *Why do women carry things on their heads?*. 29.08.2020 Tarihinde, <https://earlymodernwomenswork.wordpress.com/2016/02/23/why-do-women-carry-things-on-their-heads/> adresinden erişildi

HEYKELDE ÇİZİM (SANATSAL YÖNTEME DAİR BİR SORU) DRAWING ON SCULPTURE (TO A QUESTION ABOUT “THE ARTISTIC METHOD”)

Yazarlar:

Sukharev, Andrey Ivanovich, Pedagojik Bilimler Uzmanı Adayı, Doçent, Bilimsel Araştırmaların Organizasyonu ve Planlanması Bölümü Araştırmacısı, Omsk Devlet Pedagoji Üniversitesi (Omsk, Rusya Federasyonu).

aist09@mail.ru

Borodavkin, Andrey Viktorovich, Doçent, Anıtsal ve Dekoratif Sanatlar Bölümü, Omsk Devlet Pedagoji Üniversitesi (Omsk, Rusya Federasyonu).

bor.av65@mail.ru

Çeviri:

Dr. Öğr. Üyesi Ferit Yazıcı, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Trakya Üniversitesi,
ferityazici13@gmail.com, ORCID Numarası: 0000-0002-1573-3632

Öz

Bu makalede, çizim (desen) bağımsız bir sanat biçimi ve başka bir sanat eserinin yaratılmasında etkili bir araştırma ve hazırlık aşaması olarak kabul edilmektedir. İfadeci ve resimsel çizim araçları (çizgi, nokta, ton, ritim, vb.) yaygın görsel yardımcılarıdır ve tür özellikleri yoktur. Yazarlar "heykel için" yapılan çizimin özellikleri hakkında yazmaktadırlar.

Anahtar Kelimeler: *Resim, İfadeci Resim Araçları, Mekan, Hacim*

Abstract

The figure is seen as an independent art form, and as a preparatory phase, a search in the creation of any other works of fine art. Expressive and visual means of drawing (line, stain, tone, rhythm, etc.) are common visual means and do not have specific characteristics. It is a feature of a picture “for sculpture.”

In artistic practice today a figure acts as both an independent art, and as preparatory, search engine, an intermediate step in creating beautiful, graphic, sculptural, or any other works of art. In each of these cases, the figure decided quite certain tasks, nature and direction of which is determined by a common task when we turn to another kind of art, we are dealing with a different pattern. What differentiates figure painter of figure drawing and figure sculptor from the above two. Once you know the nature of these differences, it is hoped that it will serve as yet another benchmark in setting the training targets for academic studies on the subject.

We are interested in problems connected with thinking on the material. For the painter, such material is the color for the graph-tone, for the sculptor-volume.

Any components of the face image from a professional point of view are equally important in any genre. Line, stain, tone, rhythm in illustration, etc. are common visual means and do not have specific characteristics. The whole visual arsenal of the picture is equally important and can be applied in any of the arts. It is universal.

The graphical method involved building the image based on the conflict of black and white on a plane. White as not

* Makale çeviri olduğundan dolayı formatında değişiklik yapılamadığından, dergimizin şablon kurallarını tam olarak içermemektedir.

touched by the black paper, makes the figurative eplanes. Space in the schedule is not deep, but on the plane. The plane is one of the important conditions for the graphical method. You can formulate a question, "If the draw is the pencil with the thought of sculpture, whether it should equally take care of the "picturesque" qualities of the picture, or focus on the sculptural characteristics lead him to seek quicker results?!" And the second part of the question, "If the draftsman-sculptor always takes a pencil with the thought of their craft, whether in all its non-quality drawings and the artist?"

In our view, the specifics and drawing for a sculpture and drawing by hiding in several positions. First, in a certain indifference of the environmental motive (motive should not simply dominate the environment, but the rule, or ignore the environment). Secondly, the inevitable reluctance to the visual field (visual field of sculptural volume will occur no sooner than the volume that will not one perspective-silhouette, and three hundred and sixty). Thirdly, the intuition of an artist-sculptor will strive not to load the volume into the figurative plane and spread the depicted motif on the plane, but "take out" the image of the plane, to give volume and integrity of the silhouette.

Keywords: Picture, Expressive Means of Drawing, Space, Volume

Günümüz sanat pratiğinde eskiz/desen, bağımsız bir sanat dalı ve kapsamlı bir hazırlık eylemi olarak resim, grafik, heykel gibi sanat eserlerinin yaratılmasında ara bir aşama niteliğindedir. Bunların her birinde çizim tamamen tanımlanmış görevleri çözmesinin yanı sıra çalışmanın doğası ve yönüyle ilgili genel bir görevin daha da ötesindedir. Güzel sanatların başka bir dalına yöneldiğimizde, sanatçının bireysel özelliklerini dikkate almanız dahi farklı bir çizim ile uğraştığımızı varsaymak adil olur. Bu farkın derin özünü oluşturan şey ya da bir başka deyişle, bir ressamın çizimini bir grafikerin çizimden ve bir heykeltıraşın çizimini yukarıdaki ikisinden ayıran şey nedir? Bu farklılıkların doğası açıklığa kavuşturulduktan sonra, değinilen disiplinlerdeki akademik araştırmalarda eğitimsel görevlerin formüle edilmesinde birden fazla yön olarak hizmet edeceklerini umabiliriz.

Bu düşünceler, gelecekteki ürünlerin tasarımı veya nesnelerin modellenmesi gibi çizimin sadece uygulamalı bir karaktere sahip olduğu sanatsal ve endüstriyel faaliyet alanları için geçerli değildir. Malzemeyle düşünme özellikleriyle ilgili farklı nitelikteki görevlerle ilgileniyoruz. Bir ressam için malzeme renktir; grafiker için tondur, heykeltıraş için ise hacimdir.

Muhtemelen sanatçıların tümünün çizimlerinde / desenlerinde hacmi, bunun da ötesinde tonu ihmal ettiğine ve heykeltıraşların renge kayıtsız olduğuna inanmak naiflik olacaktır. Muhtemelen, yukarıda belirtilen sanat dallarındaki temsilcilerin her birinin dünyayı esas olarak mesleklerinin prizmasından algıladığı gerçeği bile değildir. Sonuçta, bu bir algılama meselesidir ve sanat psikolojisi alanına ait olduğu anlamına gelmektedir. Bu husus da bizim düşüncemizin kapsamı dışında kalmaktadır.

Profesyonel bakış açısından, çizimin tüm bileşenleri her bir tür için eşit derecede önemlidir. Çizimde çizgi, nokta, ton, ritim vb. - yaygın görsel yardımcılarıdır ve tür özellikleri yoktur. Çizimin sahip olduğu tüm görsel cephanelik, her sanat türünde aynı derecede önemlidir ve uygulanabilir. Evrenseldir. Aynı zamanda kabul etmeliyiz ki aynı motifi tasvir etseler bile, ressamın çiziminde "daha fazla resim", heykeltıraşın çiziminde ise "daha fazla heykel" olacaktır. Görüşümüze göre, bu nokta vurgulanmalıdır. "Daha fazla renk" veya "daha fazla hacim" değil, "daha fazla resim" ve "daha fazla heykel". Nesne - mekansal ortamın imajındaki tür farklılıklarından bahsediyoruz.

Bugün, görsel sanatlarda, çevreleyen sanat pratiği ile çelişmeden açıkça tanımlanmış sınırlar üzerinde düşünmek neredeyse imkansızdır. Bu sınırların tarihsel geçmişte yeniden tanımlanabilmesi için "akademik geçmişe" adım atılması gerekir.

Çizimin belirli karakterini kabul edersek, şu tarihsel aralıkta aramak mantıklıdır; başka bir deyişle, bu tür sınırların biraz daha tanımlandığı yerde. Bu durumda muhtemelen, tasvir edilen motifin henüz gizlenmediği, çözülmediği ve tanınmayacak şekilde şifrelenmediği sanattan bahsettiğimiz belirtilmelidir. Yüksek avant - garde, soyut

dışavurumculuk vb. pratiklerin, diğer konular üzerine düşünebilmek için bir kenarda kalmasına izin verin. Bizi ilgilendiren şey, görsel düzlemde nesne ve mekan ilişkisidir (Rostovtsev, 1984: 240).

Yeni Çağın tablosunda, nesne - mekansal ortamı tasvir etmek için iki ana yöntem oluşmuştur. Bunlar: gerçekçi ve romantiktir. Gerçekçi bir yöntemde özne hâkimdir ve alan özneye bağlıdır. Renk yerel olarak oluşturulur (renk kontürle çerçevelenmiştir). Romantik resimde ise nesne tabii olduğu alan tarafından yönetilir. Tonun rengi, ögenin içine daldırıldığı renk ortamını oluşturur. Ancak her iki durumda da, görünür derinliğe sahip hayali bir alanın görüntüsünden bahsediyoruz.

Grafik yöntem, bir düzlemde siyah beyaz çatışmasına dayalı görüntüler oluşturmayı içerir. Siyahla dokunulmamış beyaz kağıt gibi resimsel düzlemi değerli kılar. Grafikteki boşluk dahili olarak değil, bir düzlemde gelişir. Bu düzlemin korunması, grafik yöntemin önemli koşullarından biridir.

İlk bakışta, heykel tasviri görüntülerle değil gerçek alanla ilgilenir. Nesnel alanın sınırı, heykel hacminin kabuğundan geçer. İlişkinin doğası çatışma ve tahakkümden birbirinden soyutlanmaya kadar değişir, bu da kabuğun aynı sınırında okunur. Ancak tasvir edilmiş ve sınırları kısmen aynı şekilde belirlenen uzam nitelikleri de vardır (yani, bu heykel hacmi tarafından organize edilen) ve paralel sanatsal formlardaki gibi incelikli bir ölçekte oluşur. Yalnız aynı zamanda bu sanat türleri arasında, görüntünün (tasvirin) sınırlarını izleme açısından kaynaklı önemli farklar vardır. Resmin derin bir çerçevesi vardır ve işin boyutunu değil ölçeğini belirler. Alanın hareketini içe yönlendirir, ama hiçbir şekilde bu alandaki yuvarlaklığı ve hacimsel motifi inkar etmez. Aksine - tasvir edilen yanıltıcı derin alan, yanıltıcı hacimsel nesneye karşılık gelmelidir. Grafikte, boyutun ayarını yapan, ancak ölçeği ve düzlemdeki boşluğun genişlemesini ayarlayan kağıdın kenarı vardır, ancak bu yine tasvir edilen nesnenin hacmini reddetmez. Grafik yöntemin ana koşulu, deneğin düzlemsel olarak tasvir edilen uzaya göre özneliğidir. Çizim, düzlemin yuvarlaklığını "sakinleştirmek" için yeterli görsel yardımcıya sahiptir. Heykelde, görüntünün olası sınırını belirleyen tasvirin ölçeğidir ve mekanın kendisi heykel hacminin kabuğunda kendini gösterebilir.

Bu nedenle, derin bir aldatıcı alanın varlığını kabul eden pitoresk sezgi, nesneyi resimsel düzlemin arkasına daldırmayı tercih etmelidir. Yanıltıcı daldırma. Grafik sezgi, nesneyi bir düzlem uzayında ifade etmeyi tercih edecektir. Heykel, gerçek bir fiziksel hacme sahiptir ve belirli bir alanı sanatsal olarak düzenler, heykel gibi. Bu sanatsal alanın sınırı kesin olarak tanımlanmamıştır: çerçevesi veya sayfanın kenarı yoktur. Tasvirin bir hazne ölçeği vardır, törensel, anıtsal ve destansıdır. Bizim için bu durumda mekan tasvir edilmemiştir, ancak sanatsal hacim veya hacim kombinasyonları şeklinde düzenlenmiştir. Fizikselden sanatsala, heykel yoluyla organize edilen gerçeğin dönüşümü söz konusudur. Görme alanının sınırı resmi bir yapıya değil, hayali bir yapıya aittir. Gerçekte verilmemiştir. Görsel alan, heykelsi hacimlerin gerçekliği ve realite ile rezonans halinde tasarlanmıştır.

Resim ve grafikte "format", "boyut" kategorileri tanımlanmıştır ve doğrudan geometrik veya matematiksel ifadeye (yatay dikdörtgen, 100X3000) sahiptir, oysa heykelde algılanan tasvir doğası ile çok daha dolaylı olarak ifade edilir ve bizce şartlı olarak bir görsel alan şeklinde tanımlanması gerekir.

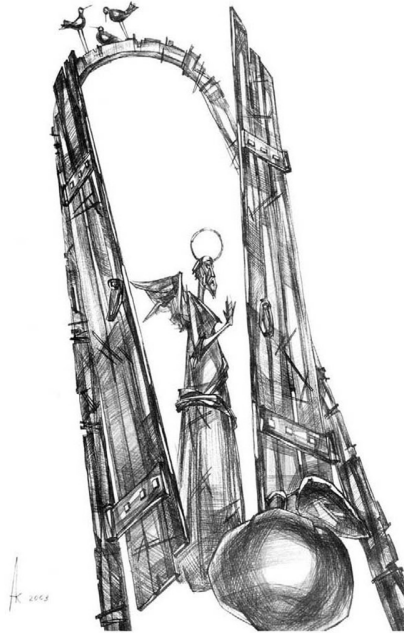
Böylece, desene uygulanan resimsel, grafiksel ve heykelsi yöntemlere dair çeşitli sanatsal sezgilerin özgülüğü hakkındaki düşüncelere tekrar dönersek, şunu kabul edebiliriz: tasvir edilen motifin yuvarlaklığı resim ve heykel için tür olarak önemlidir. Her iki durumda da tasvir edilen alanla ilgileniyoruz. Her iki durumda da, temanın uzama ya da tam tersine hükmetmenin olası seçenekleri vardır. Fakat hacimsel motifin çiziminde aldatıcı ve şartlı olarak sunulan, resimsel alanın sınırları kesinlikle sabittir. Heykelde, görsel alanın sınırları keyfidir, oysa motif dairesel bir desende inşa edilmiştir ve hacim koşulsuzdur. Bu koşulsuz heykelsi hacim, çizimin "Heykelsi" kalitesi için bir sebep olabilir mi? Ve eğer öyleyse, biçimsel ve (veya) figüratif yapı düzeyinde nasıl ifade edilmelidir?

Yine etkileşimdeki iki çift kavram düşünün, iki versiyonda ve iki yöntemde. Tema - uzam, hakimiyet - boyun eğme, resim - heykel. Bir nesne tasvir edilen alana hakim olduğunda, resim boşluk ve nesne arasındaki sınırdaki yansıtılır - daha açık ve net bir silüet üzerinde. Renk, silüet sınırlarının ötesine geçmemeyi tercih eder. Heykelde, hacmin mekan üzerindeki egemenliği, detayların özeti, kabuğun yoğunluğunu, gerginliğini ve silüette daha büyük katılık ve sıklık gerektirir. Her iki durumda da, belirgin silüet, bu tür bir ilişkinin ana ve temel ifade yollarından biridir. Uzamın

pitoresk ortamı bir motifin fotoğrafından daha aktif olduğunda silüet bulanıklaşır, titreşir, ritmik bir şekilde atar ve kapanmaz. Bu boyama yöntemindedir.

Heykeldeki agresif alan da hacim motifi ile sınırı ihlal ediyor, kabuğu gevşetiyor, yoğunluk ve gerginlikten mahrum ediyor. Silüet daha karmaşık hale geliyor, titriyor, ancak kısmen bile olsa çözülüyor, çünkü bu durumda tasvir malzeme önemliliğine ve gerçek hacme sahiptir. Silüetin titreşimi, artık maddi olarak yoğun bir kabuk tarafından verilir. Böyle bir heykel, görselleştirme yöntemleri kullanılarak düzlem üzerine tasvir edilebilir, başka bir deyişle silüet tekrar gevşetilmelidir. Ancak bu, heykele bağımsız bir yöntem olarak hiçbir şey katmayacaktır. Tersine, böyle bir heykelin çizimi, tüm karmaşıklığına rağmen silüetin bütünlüğünün ve izolasyonunun en düşük derecesine kadar dönüştürürse, o zaman böyle bir çizim orijinal heykel tasarımına daha yakın olabilir (Şekil 1). Ve şimdi ters bir işlemi hayal edin: çizimde, çizimlerde heykel tasarımının gelişimi. Bir motifin tasvir edildiği ortamın ön eskizlerini yapan bir heykeltıraş için gereklilik midir yoksa onun için oldukça tanımlanmış silüetleri olan yoğun hacimleri düşünmesi daha mı organik olacaktır. Muhtemelen hayır, gerekli değildir. Çevreleyen hacmin ortaya çıkışı, heykel tasarımının yumuşak ara malzeme uygulama aşamasındaki çalışmalarından daha erken olmamalıdır. Daha önemlisi, açık ve bütünsel bir silüet olarak hacimler ve sınırları görünmelidir. Birimleri perspektifte göstermek için yanıtıcı bir derinlik olmalı mı? Kesinlikle evet. Peki bu durumda çizim ile ilgili olarak, alan olmadan hacim nedir? Bu nitelik, koşullu olarak, kağıtta gösterilen alana nispi ilgisizlik olarak adlandırılabilir. Bir unsuru aldatıcı bir derinliğe daldırarak ışık- hava perspektifinde eritmek ve ikinci ve üçüncü planın hacimlerini yok etmek - pitoresk yönde heykelsi bir görevin çözümünden uzaklaşmak anlamına gelir. Daha mantıklı ve uygun olan resimsel düzlemde "Hacimlerin çıkarılması" dır.

Bu durumda, çizen kişi görsel düzlemin bütünlüğünü grafiksel açıdan tahrip etme ve alan - motif birliğini ressam bakış açısıyla elde edememe tehlikesi altındadır. Ancak bu durumda güdünün "somutluğu" kaybolmaz, aksine maksimum derecede mümkün olur. Yukarıdakilerin mümkün olduğunu varsayarsak, son soruyu bu yansıma için formüle edebilir miyiz: eğer sanatçı heykelsi hacim düşüncesiyle kalemi eline alıp, çiziminin "pitoresk" niteliklerini eşit derecede önemsemeli mi yoksa hızlı bir şekilde heykelsi özgüllüğe mi odaklanmalı ki istenilen sonuca ulaşabilsin?! Ve sorunun ikinci kısmı: eğer çizimi yapan ve her zaman kendi sanatını düşünerek eline kalemi alan heykeltıraşın kalite bakımından tüm çizimleri, grafikerin ve ressamın çizimlerinden farklı olmayacak mıdır?



Görüntü 1: Figür Heykeltıraş A.N. Kapralov

Myslivtsev, A.Y. (2009). Aleksandr Kapralov. Al'bom [Alexander Kapralov. Album]. Omsk, LEO Publ.

Olumlu olarak sorulan sorunun her iki yarısına cevap vererek, şartlı da olsa bu niteliği adlandırmalıyız, yani tanımlamalıyız. Bizim düşüncemize göre, "heykel için" ve "heykeltıraş deseni" çizimlerinin özellikleri çeşitli pozisyonlarda gizlidir. Birincisi, tasvir edilen motifin çevreye belli bir ilgisizlikte (motif sadece çevreye egemen olmakla kalmaz, aynı zamanda çevreye hakim veya görmezden gelmelidir). İkincisi, görüntü alanına karşı kaçınılmaz serin tutum (heykel hacminin görüntü alanı hacimden daha önce ortaya çıkmaz ve sadece bir açıdan görünümü değil, üçyüzaltmış açısı olacaktır). Üçüncüsü, hacimleri içe daldırmamaya çalışacak olan heykeltıraşın sezgisi, resimsel düzlemin ötesinde, tasvir edilen motifin düzlemde hizalanmamasına ve görüntüyü düzlemde "çıkarak" silüetin şekline ve bütünlüğüne hacim kazandıracaktır.

Mümkün olduğunca, bu sonuçları ve sınıfta çizim için gerekliliklerin doğasını itiraf edecek olursak, heykel belli bir şekil alır. Kağıttaki görüntünün temel kompozisyon yasalarına uygunluk gerekliliklerini ortadan kaldırmadan, bizim görüşümüze göre, ışık-hava perspektif görevi ikinci veya üçüncü plana itilmelidir ve hacim çizimine, tahmin ve bütünsel silüete odaklanılmalıdır. Bu yaklaşım resimsel ve grafiksel olarak farklı olan çizim sezgisinde geliştirilmelidir. Heykeli özel ve heykeli bir bütün olarak kavrama sürecinde bu sezginin gelişimi gerekli ve olumlu bir şekilde etkilenmelidir.

Kaynakça

Rostovtsev, N.N. (1984). Akademicheskiy risunok. Uchebnik dlya studentov hudozhestvenno-graficheskikh fakul'tetov pedagogicheskikh institutov. Moscow, Prosveshchenie Publ.

TRANSMEDYA HİKAYE ANLATIMI ÜZERİNDEN KÜRESELLEŞMENİN DİJİTAL ANİMASYON VE GÖRSEL EFEKTLERLE ETKİLEŞİMİ

GLOBALISM'S INTERACTION WITH DIGITAL ANIMATION & VFX ON TRANSMEDIA STORYTELLING

*Doç. Dr. Lütfü Kaplanoğlu, Bileşik Sanatlar Bölümü, Yıldız Teknik Üniversitesi
lkaplanoglu@gmail.com, ORCID Numarası: 0000-0002-7094-8302
Öğr. Gör. İlkan Devrim Dinç, Grafik Tasarım Bölümü, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
devrimidinc@gmail.com, ORCID Numarası: 0000-0002-4706-7590*

Öz

Milenyumun son on yılından bugüne gelene dek, kültürel anlamda büyük bir değişimin vuku bulunduğu düşünülebilir. Makalenin amacı bu sürece medyanın ve canlandırma sanatının ne şekilde etki ettiği, küreselleşme ile nasıl bir etkileşime girdiğini vurgulamaktır. Makalede, transmedya hikâye anlatımı içeren filmlerin ve bu filmlerde kullanılan sayısal canlandırma ve görsel efektlerin oranındaki artışın küreselleşme süreçleriyle etkileşimi incelenmektedir. Bu makalenin kullandığı yöntem son otuz yılın sinema filmlerinin sinema salonlarında elde ettiği gişe hasılatları gibi nicel bir veriyi istatistiksel olarak değerlendirmek ve bu istatistiklerden ürettiği grafikler ile yıllar içinde değişen eğilimleri göstermektedir. Küreselleşme ve transmedya hikâye anlatımı konusundaki temel kaynakların ötesinde çok fazla literatür taramasına dayandırılmayacak olan makale, grafiklerin daha net ve objektif bir sonuca yönelteceği varsayımındadır.

Anahtar Kelimeler: *Transmedya, Canlandırma, Görsel, Efekt, Küreselleşme*

Abstract

From the last decade of the millennium to the present, it can be thought that a great cultural change has occurred. This article aims to emphasize how the media and animation art affects this process and how it interacts with globalism. In the article, the interaction of the increase in the ratio of films containing transmedia storytelling and the digital animation and visual effects used in these films with globalization processes is examined. The method used in this article is to statistically evaluate quantitative data such as the box office revenues of the last thirty-year-movies in movie theaters and show the changing trends over the years with the graphs produced from these statistics. The article, which will not be based on much literature review beyond the basic sources on globalization and transmedia storytelling, assumes that the graphics will lead to a clearer and more objective conclusion.

Key Words: *Transmedia, Animation, Visual, Effect, Globalism*

Genişletilmiş Öz

Son otuz yılda medya, teknoloji ve anlatı yapısı bağlamında oldukça büyük çaplı değişiklikler ve yön değişimleri görülmektedir. İnsan algısı yüksek bir ivme ile değişmekte ve bu değişen algıya göre toplumların medya alanındaki beklentileri de farklılık göstermektedir. Bu insanlığın daha çoğunu ve daha iyisini arzulayışıyla doğru orantılı olarak artmakta ancak anlamın yitirildiği bir geleceğe doğru da sürüklenmekte olduğu varsayımını da düşündürmektedir.

Tüm bunların tam ortasında, filmler ile ilgili beklentilerin arttığı çağımızda sanal ortamda üretilen görüntülerin değişkenliğinin gözlemlendiği bir zaman diliminin varlığı sorgulanabilir. Bunun yanı sıra iletişim ile ilgili paradigmaların ve yerellik ile ilgili konjonktürlerin canlandırma ve görsel efektlerle bağını sorgulamayı amaçlayan makale, bugünün medyasına ışık tutmayı hedeflemektedir. Canlandırma ve görsel efektlerin, bugünün medya eğilimleri arasında teknolojik ve sosyolojik etkilerini analiz etmeye çalışan makale, medyanın ve toplumun evrimini algılamaya çalışmaktadır. Toplumsal yapıların her geçen gün daha kontrolsüz bir tüketime yöneldiği varsayılacak olduğunda bunun olumlu veya olumsuz etkilerinin ne şekilde gerçekleşebileceğini sorgulamak ve medyanın bu noktada konuya nasıl dahil olduğunu çözümlenmenin önem teşkil ettiği düşünülmektedir. Yalnızca medyanın tüketim eğilimleri değil, kültürel evrimin de bu konuya ne şekilde müdahale ettiği veya bu durumdan nasıl etkilendiği sorgulanmaya çalışılacaktır. Sinemanın üretim ve tüketim dinamiklerinin ciddi değişimlere uğradığı düşüncesinden yola çıkılan son otuz yılda, bu sanat dalının işbirliği yaptığı sanatsal, teknolojik ve sosyolojik öğelerin neler olduğuna dair bir varsayım geliştirilecektir. Toplumun tüketimin farklı dinamikleri üzerinden şartlandırıldığı ve konuya her yönüyle dahil edildiği varsayılacak olursa küreselleşmenin bu duruma olan etkisi ve tepkisini gözlemek de makalenin amaçları arasında varsayılabilir. Küreselliğin nüfuz ettiği kitlelerin son sığınaklarından olan sinema sanatı anlatsal ve teknolojik değişimleri ne şekilde kucaklamaktadır? Bu değişimler insanın yazınsallıkla bağlantısından uzaklaştığı bir çağda kültüre ne şekilde yön vermektedir? Sanatla kurulan ilişkinin yüzeyselliğiyle etkileşim halinde olan sinema mıdır yoksa küreselliğin dayatması mıdır? Her insanın çağdaş mitolojiler üreten transmedya türüyle bir bağ kurmak zorunda bırakıldığı düşünülebilir mi? Bu ve bunun gibi birçok soruya cevap bulması beklenen makale, insanların sinema alanında tüketim alışkanlıklarını gözler önüne seren gişe hasılatlarıyla çözüme ulaşılabileceği varsayımından yola çıkılarak yazılmıştır. Temeldeki varsayım en çok izlenenin en çok beğenildiğidir. Fakat en çok beğenilenin insanlığın ihtiyacı olup olmadığıysa bu makalenin çok ötesinde sorgulaması gereken bir durumdur. Asıl olan, şu an medya ve sanatın nerede olduğu ve nereye doğru gittiğini çözümlenmek olabilir.

Extended Abstract

In the last thirty years, quite large-scale changes and changes have been seen in direction in the context of media, technology, and narrative structures. Human perception is changing with high acceleration, and according to this changing perception, then expectations of societies in the field of media also differ.

This increases in direct proportion to humanity's desire for more and better, but it also makes us think about the assumption that it is drifting towards a future where meaning is lost. In the middle of it all, it is questionable that there is a period in which the variability of the images produced in the virtual environment is observed in our age, where the expectations about movies are increasing. Also, the article aiming to question the connection between communication paradigms and conjunctures related to a locality with animation and visual effects aims to shed light on today's media. The article, which attempts to analyze the technological and sociological effects of animation and visual effects among today's media trends, also tries to perceive the evolution of the media and society. Assuming that social structures tend to consume more and more uncontrolled day by day, it is thought that it is important to question how the positive or negative effects of this can occur and to analyze how the media is involved in the issue at this point. Not only media's consumption tendencies are questioned about the matter but also how its intervention and effected on the concepts are tried to be questioned. Based on the idea that the production and consumption dynamics of cinema have undergone serious changes in the last thirty years, an assumption will be developed about the artistic, technological, and sociological elements with which this branch of art cooperates. Assuming that the society is conditioned by the different dynamics of consumption and is included in the subject in every aspect, observing the effect and reaction of globalization to this situation can be assumed among the aims of the article.

How does the art of cinema, one of the last refuges of the globalized masses, embrace narrative and technological changes? How do these changes give direction to the culture in an age that humans are getting further away from their connection with literacy? Is it the cinema that interacts with the superficiality of the relationship established with art or is it the imposition of globality? Can it be thought that every human is forced to make a connection with a transmedia genre that creates contemporary mythologies? The article, which is expected to find answers to these and many other questions, was written on the assumption that a solution could be reached

with the box office revenues that revealed the consumption habits of people in the field of cinema. The main supposition is that the more desirable one is the more followed. But whether the most admired is humanity's need is something that should be questioned far beyond this article. The main thing may be to analyze where the media and art are right now and where they are heading.

1.GİRİŞ

Yirminci yüzyılın son on yılından bu günlere dek her anlamda birçok değişim gözlemlenmektedir. Bu değişimlerin en büyük tetikleyicilerinden teknoloji ve medya alanlarında da kendini göstermektedir. Yerelliğin anlamı her geçen gün değişirken, küresellikle yerellik arasındaki çizgi git gide ufalmaktadır. Bu varsayımlar gündelik hayatta çok net gözlemlenemeyecek olsa da genel anlamda varlıklarından söz etmek için toplumsal konjonktürdeki değişiklikler bir kanıt olarak düşünülebilir.

Doksanlı yıllarda tüplü televizyonlarında veya uzun bir süre sonra vizyona giren yabancı filmlerin dışında film izleme olanağı bulamayan toplum, bugün 4K televizyonlarından Netflix'e, Disney+'a veya uydu kanallarının hepsine ulaşabilmektedir. Hollywood Filmleri vizyona diğer ülkelerde, Amerika Birleşik Devletleri'yle aynı gün girmekte ve Game of Thrones'un (Benioff, D., Weiss, D. B.) sezon finali internetten dünyanın her yerinde aynı anda izlenebilmektedir.

Restoran zincirleri, bilgisayar markaları, tekstil ürünleri, diziler, filmler, bilgisayar oyunları ve daha birçok ürüne merkez noktası nerede olursa olsun her yerden ulaşmak mümkündür. Tercihen hala yerel kültürünün değerlerini en çok yücelten ve uluslararası dünyayla ilgilenmemekte direten kişilerin dahi bu bahsedilen ürünlerin en az bir veya birkaçına sahip olduğu ya da bu hizmetlerin bir kısmını kullanmakta olduğu düşünülebilir. Peki, bu durumda etkili olan bir medya türü ya da bu medya türünün gelişimine hizmet eden bir sanat alanı mevcut mudur? Transmedya'nın küreselleşmeye, canlandırma ve görsel efektlerin de transmedya'ya yardım edip etmediği çözülebilir mi? Bu aradaki bağlantılar verilerle desteklenebilecek midir? Tüm bu sorulara yanıt vermesi hedeflenen makalenin gelecek sayfalarında bu bahsedilen ilişkiye ışık tutulmaya çalışılacak ve bugünün toplumsal yapılarıyla medya ve sanatın ilişkisi çözümlenmeye uğrılacaktır.

2.YÖNTEM

Araştırmada yöntem olarak istatistiksel veri analizi yöntemi uygulanacaktır. İstatistiksel veri analizlerine başvurmaksızın küresel anlamda medyaların yönelimlerini tahlil etmek güç olacağından bu araştırmada yöntem olarak veri analizine başvurulmuştur. Bu verilerin toplamda ortaya çıkaracağı tablo, küresel ölçekte medyanın gidişatını gözler önüne serebilecek ve veriler gelecek araştırmalarda kullanılabilir.

2.1. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni "Wikipedia" internet sitesindeki gişe hasılatları çizelgesinin web sitesindeki listelerinden oluşmaktadır. Bu evreni genişletmek adına sadece listelerdeki gişe hasılatları değil, farklı sınıflandırmalarla bağdaştırılan bu bilgilerden, dolaylı olarak ulaşılan istatistikler kullanılmıştır. Bilgiler iki farklı medya türünde üretilen filmleri kapsamasına rağmen, daha geniş bir bakış açısı geliştirmek adına gişe hasılatları eşit değerle ele alınmış ve araştırmayı güçlendirmesi için canlandırma ve görsel efektlerin on yıllar içindeki teknolojik gelişme oranları da göz önüne alınmıştır. Önemlerinin daha fazla olduğu varsayılan 5 farklı canlandırma ve görsel efekt teknoloji seviyesi ve günümüze ışık tutması adına filmlerin normal ve transmedya sınıflandırmalarının ayrıştırıldığı araştırmanın kapsamı bu şekilde oluşturulmaya çalışılmıştır.

2.2. Veri Toplama Araçları

Araştırmada kullanılan yegâne araç, "Wikipedia" sitesinde bulunan geçmiş yıllardaki filmlerin sıralandığı sinema filmlerinin sinema salonlarındaki gişe hasılatları çizelgesidir. Bu çizelgede bulunan veriler ilk kerte de bir araya getirilip daha sonrasında sınıflandırılarak istatistiksel değerlere varılmıştır. Bu çizelgenin sağladığı bilgiler sınıflandırmalara ayrılıp hesaplandıktan sonra dört farklı yöntemle bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Birincisi gişe hasılatlarının normal filmler arasında on yıllar içindeki değişimlerini kıyaslayan grafikler üretmek adına istatistiksel verilere ulaşma yöntemidir. Bu verileri üretmek için otuz yıl boyunca ödül alan filmlerin gişe

hasılatlarının farklı sınıflandırmalardaki kıyaslanması yönünde girişimlerde bulunulmuştur. İkincisi, transmedya hikâye anlatıcılığı yöntemiyle üretilen filmler arasında on yıllar içindeki değişimleri kıyaslayan grafikler üretmek adına istatistiksel verilere ulaşma yöntemidir. Bu veriler farklı tablolar altında grafikleştirilip genel eğilim gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Üçüncü ve dördüncü yöntemdeyse hem normal hem de transmedya hikâye anlatıcılığı ile üretilmiş filmlerin canlandırma ve görsel efekt türlerine göre gösterdikleri değişimler tablollaştırılmış ve grafiklerle bu eğilimlerin küresel ölçekteki gidişatı gösterilmeye çalışılmıştır.

2.3. Verilerin Analizi

Canlandırma, görsel efektler ve transmedya hikâye anlatıcılığının dünya çapında gişe hasılatlarına etkisini gösterebilmek adına son otuz yılın gişe hasılat oranları internetteki gişe hasılatı verileri üzerinden toplanıp sınıflandırmıştır. Bu sınıflandırmanın ayrıntıları alt bölümlerde ayrıntılandırılacaktır. Verilerin değişkenliğini saptamak adına otuz yıl geriye gidilmesinin daha etkili olacağı düşünülerek hasılat oranları 1990 yılından 2020 yılına kadar sürecek bir aralıkta ele alınmıştır. Bunun yanı sıra literatür taraması ile konunun sosyolojik boyutu; küreselleşme ve transmedya hikâye anlatıcılığının, sayısal canlandırma ve görsel efektlerle bağını algılamak adına genişletilmiştir.

2.3.1. Canlandırma ve Görsel Efektlerin Gelişimi

Çizgi Film sanatı, selüloide, kâğıtta veya çizim yapılabilen herhangi bir yüzeyde yapılan çizimlerin ilk zamanlar saniyenin on ikide birinde ve günümüzde yirmi dörtte birlik kısmında kaydedilmesi ve art arda gösterilmesi prensibiyle üretilen görüntüleri kapsamaktadır.

Bu makalede canlandırma ve görsel efektler gelişim seviyelerine göre sınıflandırılmaya çalışılmış ve teknolojinin gelişim seviyesiyle tüketicinin tercih mekanizmalarının bu durumdan etkilenip etkilenmediği çözümlenmeye çalışılmıştır. 1906 yılında J. Stuart Blackton'ın ürettiği "Humorous Phases of Funny Faces" (Blackton, J. S.) canlandırma filmini temel alacak olursak yaklaşık yüz on dört yıldır süren canlandırma macerasında sayısal canlandırmaların beyaz perdede yerini alması klasik canlandırmaun yaklaşık olarak 90 yıl sonrasına denk gelmektedir. 1996 yılında "Toy Story" (Lasseter, J.) filminden önce uzun metraj bir sayısal canlandırma filminden bahsedilemeyeceği için 100 yılı aşkın bir sürenin yılın sadece 20 kadar yılında sayısal canlandırmaların vizyona girmiş olması ondan önceki tüm süreci konvansiyonel canlandırma filmi olarak nitelendirmemizi sağlayabilir. Çizgi Filmler yani klasik canlandırma türü, kukla canlandırması türü ve diğer türler **konvansiyonel** canlandırma olarak nitelendirilebileceken, tamamıyla bilgisayar ortamında üç boyutlu yazılımlar aracılığı ile üretilen sayısal görüntüler ile üretilen canlandırmalara sayısal canlandırma demek yanlış olmayacaktır. Böylece canlandırma teknolojileri iki sınıflandırmaya ayrılmış olabilecektir. Görsel efektlere gelecek olunursa sayısal canlandırma teknolojisinin gelişimiyle bu durumdan yararlanmakta sinema filmleri de geç kalmamıştır. Doksanların başından itibaren sayısal canlandırmalarla gerçek görüntülerin entegrasyonu yükselen bir ivmeyle artmıştır.

İlk dönem görsel efektler konvansiyonel görsel efektler olarak nitelendirilebilecektir ve bu görsel efektler; renk düzenlemesi, makyaj, gerçek patlama efektleri ve kukla animasyonu karakterlerin entegrasyonu gibi birkaç görsel efekt türüyle sınırlandırılabilir. 1984 yılında çekilen "Terminator" (Cameron, J.) filminde dahi hala robotlar kukla animasyonu tekniğiyle anime edilmeye devam etmekteydi. Altmışlı ve yetmişli yıllardan doksanlara yaklaştıkça yeşil/mavi perdede yapılan çekimler oldukça artmıştı. Kameraya kaydedilen kişinin arka planına yerleştirilen genellikle yeşil veya mavi bir perde kullanılarak arka planın yok edilmesi tekniği görsel efektlerin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu nedenle yeşil perde tekniğini orta seviye görsel efektlere yerleştirmenin daha doğru olacağı düşünülmüştür. Bunun yanı sıra bilgisayarda belli kişi veya objeleri ayırıp alt veya üst katmanlara yerleştirmeye yarayan rotoskop (rotoscope) tekniği de orta seviye olarak düşünülebilir. Gerçek çekimin karelere ayrıldıktan sonra üzerinden tekrar boyanmasına yarayan mat boyama tekniği de keza orta seviye görsel efektlerle bağdaştırılabilir. Orta seviye görsel efektler günümüzde hala kullanılmasına rağmen bilgisayar üretimli imgeleme (CGI) teknolojilerinin gelişiminin öncesine ve renk düzenleme ve kukla **animasyonu** karakterlerin kullanımının sonralarına denk geldiğinden bu şekilde sınıflandırılmıştır.

Sayısal tasarım ve canlandırmanın çok büyük bir kısmını kapsadığı bilgisayar üretimli imgeleme ise bugün oldukça fazla kullanılan ve görsel efekt türlerinin içinde en çok verim alınan alandır. Artık bir sahnenin arka planının tamamı üç boyutlu ortamda modellenip, kaplaması yapılarak, sanal ışık ve kameralarla üretilebilmektedir. Hareket Yakalama (Motion Capture) teknolojileriyle bir odanın içinde özel bir giysi ve sensörler eşliğinde oyunculuk yapan bir karakterin vücut hareketleri ve mimikleri bilgisayarda üretilen bir karaktere entegre edilebilmektedir. Gerçek ortamda çekilen bir hareketli kamera görüntüsünün koordinatları bilgisayar tarafından hareket takip sistemleri (Match Moving) denilen bir teknikle yeniden üretilip üç boyutlu bir ortamda üretilen

sahneye birebir aynı hareketle gönderilebilmektedir. Bilgisayar üretimli imgeleme, hareket yakalama ve hareket takip sistemleri ile istenilen her etkinin günümüz standartlarına göre inandırıcı bir şekilde üretilebiliyor olduğu varsayılabilir. Bu efektleri içeren filmlerin görsel efektleri de üst seviye olarak sınıflandırılabilir. Üst seviye görsel efektler söz konusu olduğunda okyanuslar, yanardağlar, şehirler, gezegenler, tüm patlama, su ve alev efektleri, üç boyutlu gerçekçi karakterler ve ortamlar üretmek söz konusudur. Tüm bu bilgiler ele alındığında görsel efektler konvansiyonel, orta seviye ve üst seviye olarak sınıflandırılırken canlandırma türleri de geleneksel ve sayısal olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Böylece beş ana sınıflandırma ile teknolojinin gelişimi ve sinema dünyasına etkisi gözlemlenebilir.

2.3.2. Küreselleşmenin Transmedya Hikâye Anlatıcılığıyla İlişkisi

Transmedya eserleri, yazınsal ilhamını ister uzak doğu'dan isterse Kuzey Amerika'dan alsın dünyanın her yerinde tüketim alışkanlıklarının merkezine oturabilecek gibi gözüküyor. Bu varsayımın destekleyicisi olarak da gişe hasılatları, bulgular kısmında ele alınacaktır. Matrix'in hem İncil'den hem Taoizm'den hem William Gibson'ın "Neuromancer"ından hem de Baudrillard'ın "Simülasyon ve Simülakra" teorisinden ilham aldığı düşünülebilir. Bu onun yazınsal anlamda batı kültürünün kökeninden, uzak doğu felsefesine, çağdaş siber-punk edebiyatından, çağdaş Fransız felsefesine kadar her yere ulaşabildiğinin bir kanıtıdır. Asıl üçleme naratif anlamında eksik kalan kısımları bilgisayar oyunları ve Animeleri kullanarak tamamlama yoluna gitmiştir ve dünya çapında yaptığı gişe hasılatı rekorlarıyla küreselliğin tüketim anlamında yerelliği aştığını göstermiştir. Zygmunt Bauman Küreselleşme isimli eseri bunu; "Aslında, merkezi her yer ve çepi hiçbir yer olan (ya da kim bilir, tam tersi) tuhaf bir çember içinde yaşıyoruz." (Bauman, 2010, s. 82) sözleriyle çok iyi bir şekilde anlatmaktadır. Aynı zamanda küresel dünyada yaşamak ve küresel dünyada tüketmek benzer anlamlar taşıyor olabilir ve en gözde tüketim yolunun da transmedya hikâye anlatıcılığı yöntemiyle üretilen farklı mecralardaki eserler olduğu düşünülecek olursa, küresel dünyada yaşamak için tüketiciliğin ve özellikle transmedya aracılığıyla tüketiciliğin elzemliği daha net gözlemlenebilir. Çünkü;

Bir tüketim toplumunun tüketicisi bu zamana kadar görülen herhangi bir başka toplumdaki tüketicilerden tamamen farklı bir yaratıktır. Nasıl atalarımız zamanındaki filozoflar, şairler ve ahlak hocaları insanın yaşamak için mi çalıştığı yoksa çalışmak için mi yaşadığı sorusu üzerine kafa yormuşlarsa, bugünlerde üzerinde en çok kafa yorulduğunu duyduğumuz ikilem, insanın yaşamak için mi tükettiği yoksa tüketebilmek için mi yaşadığı; yani, yaşamak ve tüketmeyi birbirinden hâlâ ayırabiliyor ve ayırma ihtiyacı duyuyor olup olmadığımız sorusudur (Bauman, 2010, s. 84-85).

Bir tüketim toplumu yaratmanın küreselleşmenin en temel odaklarından biri olduğu düşünülebilir. Çünkü tüketirken insanın etnik kökenini, dinini, milletini veya ailesini bir kenara bırakıp kişisel tatmin odaklı beklentilerine yöneldiği varsayılabilir. Bu nedenle tüketim söz konusu olduğunda dünyanın her yerinde insanların temel içgüdüleriyle hareket eden bir canlıya dönüştüğü düşünülebilir. Şayet her yerde temel bir güdülenmeyle yaşayan bu canlı süreç içinde insanlar yerelliğinden sıyrılıyorsa küresel olmaya yaklaştırılabilir. Sinema söz konusu olduğunda insanların izleme dinamikleri bu süreçlerde önemli bir değişime yol açabilir.

İzleme eylemi ile oluşan idrak, toplumun temellendirici figürlerini (bireysel başarı anlatısı, özgürlük metaforu, verimliliğin demokrasi üzerindeki kapsamlamacı üstünlüğü, çoğulcu yansızlığa ilişkin litotik liberal ideal vb.) özgül sinemasal biçimlere dönüştüren (eril arayış anlatısı, bireyleşmiş özdeşleşmeyi sağlayan kamera konumları, aile mizansen, sahte bir psikolojik güdüleme modeli yaratmaya dönük kamera sürekliliği, karşıtlıkları yan yana getirmeye dayalı montaj aracılığıyla ikili Hıristiyan ahlakının somutlaştırılması gibi) daha genel bir retoriksel çoğaltım sürecinin yalnızca son aşamasıdır (Ryan & Kellner, 2010, s. 409).

Küresel değişimin gerçekliği içinde sinemanın anlatı yapısında köklü değişikliklere gidilmesine yol açan yeni medyanın yönelimleri içinde transmedyanın gücünü anlatısal yönlendirmeler sağlıyor olabilir.

Toplumun cevherini oluşturan başat düşünce, değer ve eylemleri daha etkili biçimde değiştirebilmek için anlatısal gerçekliğin izleme varsayımlarını kabullenmek daha yerinde bir yaklaşım olabilir. Anlatının gerçekliğini bozacak farklı kamera açıları, montaj teknikleri ve çerçeveleme düzenleri kadar, gerçekçi anlatı çerçevesi içinde farklı kişilik temsillerine, farklı öyküleme stratejilerine, ahlaki biçimlenim ve değişmece eylemlerine de gerek vardır. (Ryan & Kellner, 2010, s. 409) diye düşünebiliriz.

Küreselleşme süreçlerini kontrol etmek adına sistemin en büyük yardımcılarından birinin transmedya olduğu düşünüldüğünde, bu durumun merkezine toplumların süreklilik içeren eserleri takip etmek isteği konulabilir. Daha bir film çıkmadan diğerini bekleyen dünya çapındaki seyirciler, film den aldıklarıyla oyunları daha hızlı çözen oyuncular, filmin çevrildiği romanların, çizgi romanların ya da hikayelerin eski yeni hepsini tüketmeyi bekleyen okuyucular ve daha birçok mecra da tüketimine yatırım yapan ve yatırımının sonucunda daha çok ve daha çok tatmin yaşayan milyarca insan ise bu sürekliliğin anahtarıdır. Küreselleşme, tüketim ve transmedyanın iş birliği bu süreklilikten beslenirken onu güçlendirmek için ise

her geçen gün daha çok güç birliği yapmakta her geçen gün temellerini daha da sağlamlaştırmaktadır. Canlandırmalar ve görsel **efektlerde** bu transmedya hikâye anlatıcılığının temelinde olan sinemanın en güçlü öğeleri olduğundan bu makale aradaki ilişkiyi kurmak için sinema filmlerinin gişe hasılatlarına başvurmayı çözümsel bir olasılık olarak ele almıştır.

2.3.3. Transmedya Hikâye Anlatıcılığının Sayısallaşmayla Etkileşimi

Sayısallaşma, çağın beklentilerine uygun olarak her geçen gün artmaktadır. Teknoloji ilerledikçe sayısal dünya gün be gün insanların daha çok vakit geçirdiği bir alan olmaya devam etmektedir. Sanallığın gerçekle yer değiştirmesi bir yanıla insanları gerçeklikten uzaklaştırırken diğer yanıla da daha hızlı ve daha sürekli bir şekilde bağ kurmalarını sağlamaktadır. Kurulan bağların yüzeyselleşme eğiliminde olduğu düşünülse de bu kurulan bağların sıklığının göz ardı edilebileceği anlamına gelmemektedir. Her ne kadar sayısallaşma sosyolojik açıdan birçok yeni yönelimi beraberinde getirmiş olsa da sinema dünyasında çok sayıda olasılığa olanak tanıdığı düşünülebilecektir.

Bugün sayısal teknolojinin kendini dayatan bir zorunluluk ve norm haline geldiğini söylemek gereksizdir. Bununla birlikte "sayısal" sözünü ekonomik ve ulaşılabilir teknoloji ve cihazları anlatmak için kullanıyorsak eğer, üretilen içeriğin çeşitlilik ve yelpazesindeki belirgin gelişimi yok sayamayız. (...) Sayısal film ekipmanlarının; çok daha ucuz, ulaşılabilir ve kolay kullanılabilir olması pek çok olanak ve özgürlüğü beraberinde getirmiştir. Bunu, film yapımının 1950'lilerin sonunda, 1960'ların başında stüdyo bazlı prodüksiyonlara bağımlı olmaktan kurtulup sokağa çıktığı dönemde yaşanan özgürleşme ile kıyaslayabiliriz (Clarke, 2012, s.193).

Sayısallaşma Transmedyanın önceli olan Multi-Medya sistemlerle güçlenmiş ve toplumsal anlamda büyük çaplı değişimlere sebep olmaya başlamıştır. "Çoğul iletişim biçimlerinin sayısallaşmış, ağlar oluşturmuş bütüne dayalı yeni iletişim sisteminin temel özelliği, bütün kültürel ifadeleri kapsamı ve aktarmasıdır. Bu sistemin varlığı yüzünden, yeni toplumda her tür mesaj ikili bir modda işler: Multi-medya iletişim sisteminde varlık/yokluk. Ancak bu bütünleşmiş sistemde var olması mesajın iletilmesini ve sosyalleşmesini sağlar. Diğer bütün mesajlar bireysel tahayyüle ya da giderek daha da marjinalleşen yüz yüze iletişim kuran alt kültürlerle indirgenir." (Castells, 2008, s.499) şeklinde açıklanmaktadır.

Sayısallaşma ile ortaya çıkan bir durum da üretilen eser veya ürünlerin çok sık ve hızlı tüketiliyor olmasıdır. Bu nedenle bir hikâyenin bir platformda kısa sürede tüketiliyor olması üreticilerin birçok platformu bir hikâye üzerinden uzun vadede tüketilebilecek bir ürüne dönüştürmeleri gereksinimini doğurmuş olabilir. "...transmedya hikayesi çoklu medya platformlarında gözler önüne serilir, her yeni metnin bütüne, kendine özgü ve değerli bir katkısı vardır. İdeal bir transmedya hikâye anlatımında, her aracı en iyi yaptığı şeyi yapar- yani hikâye bir filmle takdim edilir, televizyon, romanlar ve çizgi romanlar aracılığıyla genişletilir; eserin dünyası oyun içinde keşfedilir veya eğlence parklarının çekiciliği içinde deneyimlenir." (Jenkins, 2006, s.95-96)

Bu şekilde transmedya hikâye anlatıcılığını açıklayan Henry Jenkins, medya türleri içinde çok yeni ama bir o kadar da etkili olan ve birçok farklı mecrada yayınlanan eserlerden oluşan hikaye evrenini kapsayan bir türü literatüre kazandırmıştır. Yazarın "Yakınsama Kültürü" adlı eserinde çokça sözü edilen The Matrix (Wachowski, L. ve Wachowski, L.) serisi bu türün şekillenmesinde çok büyük rol oynadığı gibi çağın sanal dünya ile ilişkisini de güçlü bir şekilde eleştirmektedir. Artık herkes bir simülasyon içinde yaşamaktadır ve bu herkes için oldukça olağan bir durumdur. Instagramda ve Youtube'da saatlerini ve günlerini harcayan yüz binlerce insan hem tüketmek hem de üretileni yeniden üretmek için transmedya oyunlarının içinde kaybolmayı beklemektedir. The Matrix, Yıldız Savaşları (Lucas, G.), Yüzüklerin Efendisi (Jackson, P.), Hobbit (Jackson, P.), DC ve Marvel sinematik evrenleri gibi bir çok eser bundan çok eskilere giden köklerini birbiriyle bağlantı halindeki bir çok platformdan satmanın yolunu transmedya da bulmuştur. Bu eserlerin tüketilmesi için gerekli olan sayısallaşma ise bu eserlere ulaşmak isteyen yığınların gönüllü bir şekilde elde edışı ile çok güçlü bir bağlantı oluşturmaya başlamış olabilir. Bu eserlerin televizyon veya canlandırma serilerini izlemek için herkes daha iyi bir ev sinema sistemi elde etmeye çabalamaktadır. Her geçen gün görsel kalitesi artan oyunları oynamak için konsollarını veya bilgisayarlarının yapılandırmalarını değiştiren tonlarca insanın varlığından söz etmek olasıdır. Böylece transmedya hikâye anlatıcılığı daha çok ve daha çok sayısallaşmaya sebep olurken, sayısallaşma da her geçen gün bu türde üretilen eserlerin daha çok tüketilebilmesi için zemin hazırlamaktadır.

3. BULGULAR

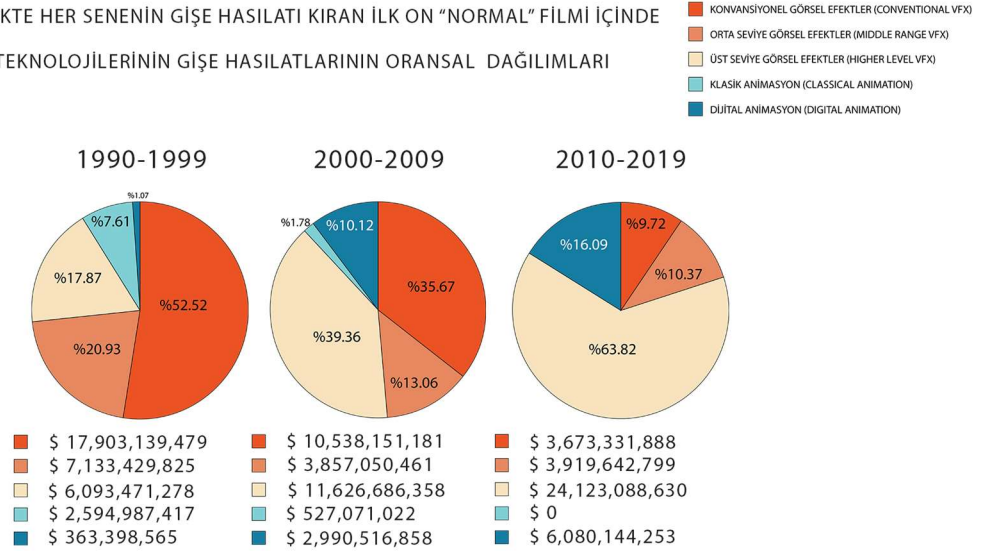
Küreselleşme, Transmedya ve canlandırmalarla görsel efektlerin ilişkisini kurmak için elde edilen istatistiklerin tamamı wikipedia.com internet sitesindeki en yüksek gişe hasılatlarının sıralandığı çizelgelerden elde edilmiştir.

Örneğin, 1990 yılından 2019 yılına kadar onar yıllık süreçlerde her yılın en yüksek gişe hasılatı yapan filmleri içinde transmedya türünde yapılan gişe hasılatlarının oranı dolar bazında aşağıdaki gibi hesaplanmıştır.

1990 -1999	
Normal Sinema Filmleri;	4,997,672,115 - %74.75
Transmedya Hikaye Anlatıcılığı ile Üretilen Filmler;	1,687,773,119 - %25.25
Tamamı; 6,685,445,234	
2000-2009	
Normal Sinema Filmleri;	3,295,452,433 - %26.96
Transmedya Hikaye Anlatıcılığı ile Üretilen Filmler;	8,926,005,870 - %73.04
Tamamı; 12,221,458,303	
2010-2019	
Normal Sinema Filmleri;	1,280,802,282 - %9.34
Transmedya Hikaye Anlatıcılığı ile Üretilen Filmler;	12,429,338,365 - %90.66
Tamamı; 13,710,140,647	

Bu verilerin farklı sınıflandırmalarının tekrar hesaplanmasıyla elde edilen istatistikler ise küreselleşme, Transmedya ve canlandırmalarla görsel efektlerin ilişkisini algılamak adına aşağıda paylaşılan grafiklerle görselleştirilmiştir.

ULUSLARARASI ÖLÇEKTE HER SENENİN GİŞE HASILATI KIRAN İLK ON "NORMAL" FİLMİ İÇİNDE VFX VE ANİMASYON TEKNOLOJİLERİNİN GİŞE HASILATLARININ ORANSAL DAĞILIMLARI



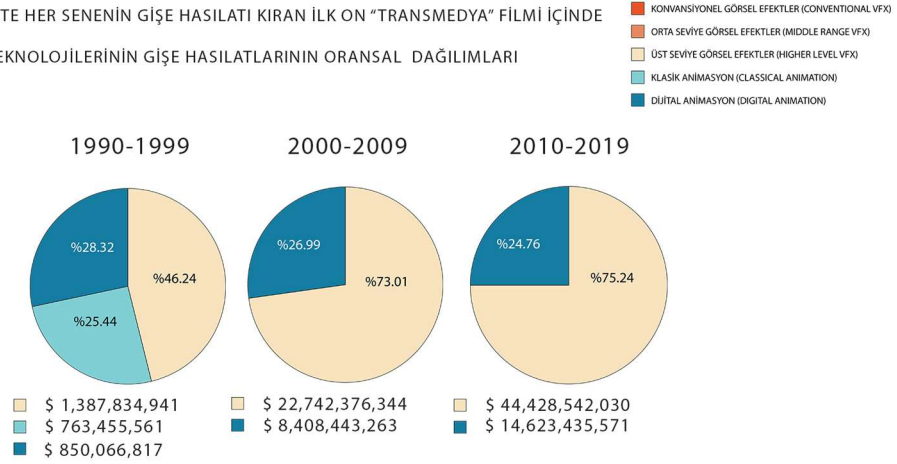
Tablo 1. Uluslararası Ölçekte Her Senenin En Çok Gişe Hasılatı Kıran

Normal Filmlerinin Görsel Efektler ve Canlandırma Teknolojilerine Göre Oranı

Tablo 1’de 30 yıllık süreçte her 10 yılda, normal filmler arasında sınıflandırılan (bkz. Bölüm 2.3.1.) canlandırma ve görsel efektlerin dağılımı görülmektedir. Normal filmler arasında doksanlı yıllarda konvansiyonel görsel efektler her iki filmde birinde görülmekteyken, 2000’li yıllarda neredeyse üçte birine inmiştir. 2010’lu yıllardaysa her 10 filmde yalnızca 1’inde görülecek bir şekilde %10’dan bile azdır. Orta seviye görsel efektler 90’lı yıllarda beşte birken, 2000’li ve 2010’lu yıllarda %13’lerden %10’lara düşmüştür. Üst seviye görsel efektler başta %18’lerdeyken, 2000’lerde %40’lara 2010’lardaysa neredeyse tüm filmlerin üçte ikisini kapsayacak bir şekilde %60’lara ulaşmıştır. Klasik canlandırma, normal filmler arasında 90’larda %8’lerde gezerken, 2000’lerde %2’nin altına inmiş, 2010’lardaysa hiçbir normal sinema filmi klasik canlandırma türünde üretilmemiştir. Sayısal canlandırmaya gelinecek olunursa 90’lı yıllarda yalnızca %1 olan oran, normal sinema filmleri arasında 2000’lerde % 10’lara çıkmış, 2010’lu yıllarda ise %16’yı geçmiştir.

Normal sinema filmleri arasında bu şekilde gözlemlenen gişe hasılatı dağılımları transmedya hikaye anlatıcılığı ile üretilen filmler arasında Tablo 2’deki gibi dağıtılmıştır.

ULUSLARARASI ÖLÇEKTE HER SENENİN GİŞE HASILATI KIRAN İLK ON "TRANSMEDYA" FILMİ İÇİNDE
VFX VE ANIMASYON TEKNOLOJİLERİNİN GİŞE HASILATLARININ ORANSAL DAĞILIMLARI

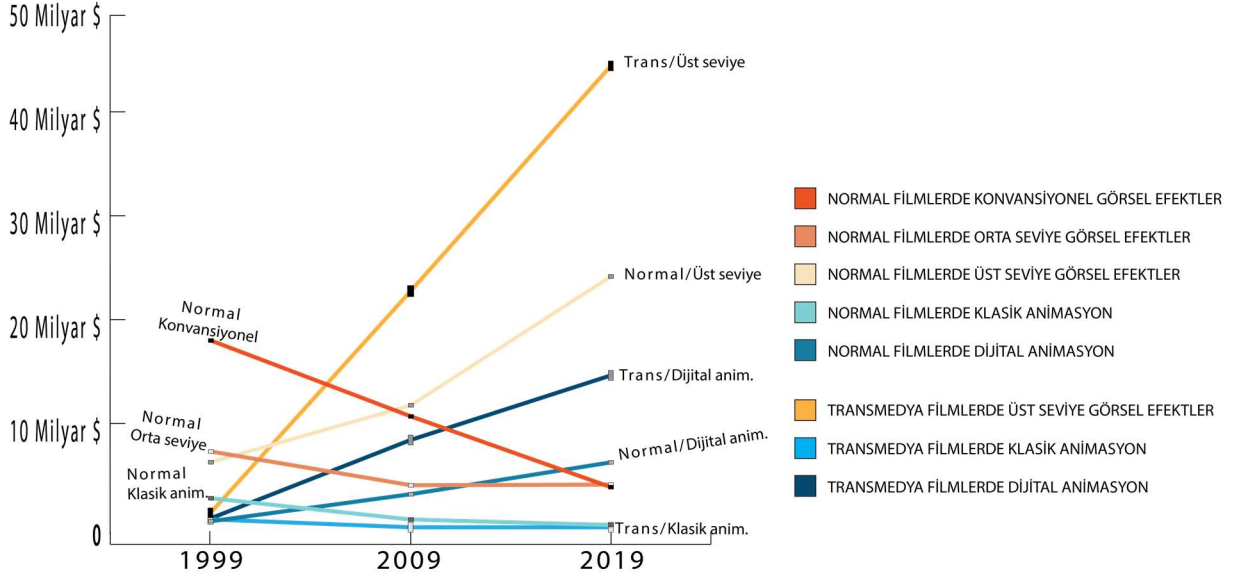


Tablo 2. Uluslararası Ölçekte Her Senenin En Çok Gişe Hasılatı Kiran

Transmedya Filmlerinin Görsel Efektler ve Canlandırma Teknolojilerine Göre Oranı.

Transmedya hikâye anlatıcılığı ile üretilen filmler arasında konvansiyonel ve orta seviyeli görsel efektler görülmemektedir. Klasik canlandırmalar üretilen eserlere ise sadece doksanlı yıllarda rastlanmaktadır. Bu haliyle bile Küreselleşme, transmedya ve canlandırma teknolojileri arasındaki bağ gözlemlenebilecektir. Klasik canlandırma sadece doksanlarda görülmesine rağmen tüm oranın çeyreğini kapsamakta ve büyük bir pay almaktadır. Sayısal canlandırmalar tutarlı bir gidişat göstermekte ve on yıllar içinde %25 civarlarında seyretmektedir. Buradan şunu anlayabiliriz ki otuz yıl içinde üretilen her transmedya türündeki filmin biri sayısal canlandırma tekniğiyle üretilmiştir. Üst seviye görsel efektlere gelinecek olursa transmedya ile görsel efektlerin ilişkisinin ne kadar güçlü olduğu grafiklerden anlaşılabilir. İlk 10 yılda %50'lere yaklaşan oran 2000 yılından 2020 yılına gelene kadar %75 oranlarında seyretmiştir bu da her 4 filmin 3'ünün yirmi yıl boyunca üst seviye görsel efektlerle üretildiğini göstermektedir.

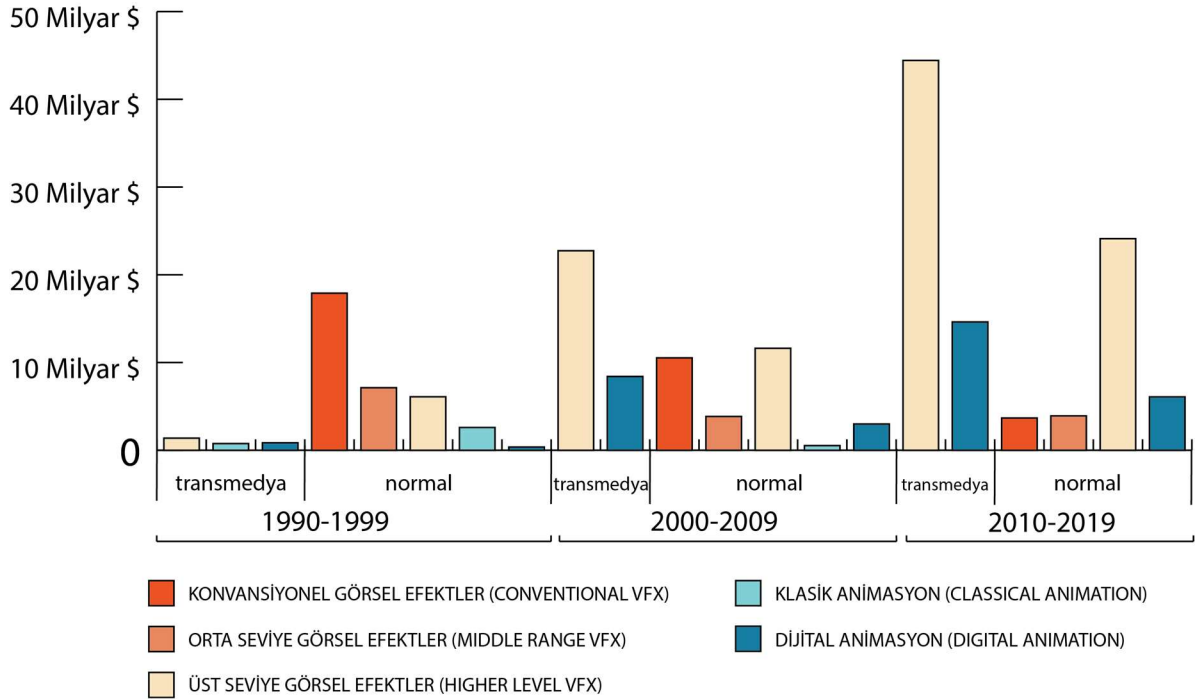
Tüm bu bilgiler ışığında beş ana sınıflandırmada normal ve transmedya hikâye anlatıcılığıyla üretilen sinema filmlerinin alçalma ve yükselme eğrileri ise Tablo 3'te görülen yükselme ve düşme eğrileriyle gösterilmiştir. Aşağıdaki tabloda toplamda otuz yıl boyunca elli milyar dolarlık gişe hasılatı seviyelerinde en yüksek ivmeyi transmedya hikâye anlatıcılığı ve üst seviye görsel efektlerle üretilen filmler alırken en düşük ivmeyi transmedya hikâye anlatıcılığı ve klasik canlandırma türünde üretilen filmler almaktadır. Genel anlamda her sınıflandırmada transmedya hikâye anlatıcılığı ile üretilen filmlerin yükselme ivmesi gösterdiği gözlemlenirken, normal filmlerin de düşüş eğiliminde olduğu görülebilecektir.



Tablo 3. Uluslararası Ölçekte Her Senenin En Çok Gişe Hasılatı Kıran

Normal Filmlerinin Görsel Efektler ve Canlandırma Teknolojilerine Göre Değişim Eğilimleri

Normal ve transmedya hikâye anlatıcılığı ile üretilen filmlerin oransal farkları ise yan yana karşılaştırılarak aşağıdaki grafikte gösterilmeye çalışılmıştır.



Tablo 4. Uluslararası Ölçekte Her Senenin En Çok Gişe Hasılatı Kıran

Normal Filmlerinin Görsel Efektler ve Canlandırma Teknolojilerine Göre Değişim Seviyeleri

Bu grafikte de transmedya hikâye anlatıcılığı ve üst seviye görsel efektlerle sayısal canlandırmanın yükselişi net bir şekilde görülebilecektir.

4. SONUÇ

Tüm bu istatistiksel grafiklerin ve makalede sunulan sınıflandırmaların ortaya çıkardığı sonuca dayalı olarak, transmedya hikâye anlatıcılığı üzerinden küreselleşmenin sayısal canlandırma ve görsel efektlerle bir iş birliği içinde olduğu varsayılabilir. Çünkü Küreselleşme tüketim toplumunu kendi amaçları için kullanırken yanında güçlü destekçilere ihtiyaç duyuyor olabilir ve bu destekçilerden belki de en büyüğünün sinema endüstrisi olduğu düşünülebilir. Teknolojiyi elde etmek sayısallaşan dünyanın tüketim dinamiklerine hızlı bir şekilde bütünleşmeyi kolaylaştırıyor olabilir. Bu bütünleşme tekdüze toplumlar üretiyor ve tekdüzelik farklılıkları elimine ederken küresel bir dünya olasılığını güçlendiriyor ve kendine yerellikten uzak tüketici toplumlar yaratıyordur belki de. Sanatın endüstrileştirilmesi, dünyanın da tekdüzeleştirilmesiyle paralel bir gerçeklikte vuku buluyorsa şayet sanatlar içinde buna en çok hizmet edenlerden birisi canlandırma ve canlandırmanın gerçek görüntülere entegrasyonundan oluşan görsel efektler olabilir.

Önceleri insanların tek bir filme, kitaba ya da grafik romana verdikleri değer artık azalıyor gibi gözükmemekte. Sanatla kurulan bağ insanın hem dünya hem de kendisi ile ilgili derinlemesine bir sorgulama yapmasını gerektirmektedir. Estetik anlamdan doğar ve insanın duygu dünyasında yerini bulur. Ama artık anlam çözümlenmeden ve gerekli sorgulamaları yapacak kadar bir esere yoğunlaşmadan vizyona giren bir başka seri filmi ya da bilgisayar oyunu tüketilmeye başlamaktadır. Bu da her ne kadar yönelimin transmedya türünde olduğunu gösterse de insanların küreselleşmeyle beraber, sanatla ve hayatın anlamıyla bağlarının uzaklaştığını düşündürebilecektir.

Küreselleşen “yeni” tüketici birey, bir eser ve o eserden oluşturulan metinler arası ilişkileri inceleyerek kendisi gibilerle etkileşime geçebilir hatta bilgisayar oyunları aracılığıyla o kişilerle sanal ortamda buluşabilir. Kendi forum sayfalarında veya internet topluluklarında ilişki kuran katılımcılar, artık parayla elde edilemeyecek bir ilişki ağı içinde seçkin bireyler gibi hissetmeye başlayabilir ve küreselleşmenin iki yönlü ele geçirdiği toplumlar siber uzamda bütünleşebilir. Seçkinler hareketlilik ve tüketim gibi kavramlarla küreselleşirken, bunu yapamayan veya yapmayan diğerleri de ağ teknolojileri aracılığıyla bir araya geldikleri platformlarda kendi küreselliğini yaratabilecektir.

Tüm insanlık koca bir eğlence merkezinde bilgilerini ve ilgilerini yarıştırdığı küresel bir seçkinlik yarışına girmiştir. Kim olduğunu unutmak ya da bulmak insanın elindedir. Küreselleşme insanlığı birbirine yakınlaştırdıkça insanlıktan uzaklaştırıyor olabilir. Her üretilen eserin tüketilmesi gerektiği aşikâr olsa da tüketimin şekli önem arz etmektedir. Bilinçsizce sadece eğlenmek odağıyla tüketilen bir sinema eseri, kitap ya da çizgi roman toplumsal gelişime sekteye uğratılmasına sebep olabilir. Yüksek bütçeli Hollywood yapımları bu süreçte etkili olmaktadır. Çünkü transmedya türündeki gişe hasılatlarının değişim oranları bunun kanıtı olarak ele alınabilecektir. Ama canlandırmalar söz konusu olduğunda artık bütün bir transmedya ürününün bilgisayar ortamında üretilebilmesi muhtemel gözükmemektedir. Yeni akımlar ve yeni yapılanmalar küreselleşmenin içinden doğabilecektir ve insanın istediği, birbiriyle bağlantılı bir anlatı yapısını takip etmek gibi gözükse de bunun hangi yapıdan kimlerin iş birliğiyle çıkacağı bir süre sonra önemini yitirebilecektir. Makale var olan yapıyı sorguladığında elde ettiği veriler bugünün yönelimlerini gözler önüne sermektedir. Hollywood yapımı transmedya ürünlerine olan ilgi on yıllar içinde oldukça artmıştır. Fakat gözden kaçırılmaması gereken bir nokta vardır ki bu iki yapı sırtını sayısal canlandırma ve görsel efektlere dayamıştır. Bu yeni ve etkili sanat dallarının küreselleşen dünyadaki etkileri, tüm yapıyı değiştirebileceği gibi sanatın hak ettiği derinliğe de yeniden ulaşmasını sağlayabilir.

Kaynakça

Bauman, Z. (2010). Küreselleşme, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Castells, M. (2008). Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, Cilt 1, Ağ Toplumunun Yükselişi, Bilgi Yayıncılık.

Clarke, J. (2012). Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler, Kalkedon Yayınları.

Jenkins, H. (2006). Convergence Culture, Where Old and New Media Collide, New York and London: New York University Press. (İngilizceden Çev. İlkan Devrim Dinç)

Ryan, M. & Kellner, D. (2010). Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası, Ayrıntı Yayınları.

Filmler Kaynakçası

Game of Thrones, Televizyon Serisi, Benioff, D., Weiss, D. B., (Yaratıcılar) (2011-2019)

Humorous Phases of Funny Faces, Animasyon Filmi, Blackton, J.S. (Yönetmen) (1906)

Toy Story, Animasyon Filmi, Lasseter, J. (Yönetmen) (1996)

Terminator, Sinema Filmi, Cameron, J. (Yönetmen) (1984)

The Matrix, Sinema Filmi, Wachowski, L., Wachowski, L. (Yönetmenler) (1999)

Yıldız Savaşları, Sinema Filmi, Lucas, G. (Yönetmen) (1977)

Yüzüklerin Efendisi, Sinema Filmi, Jackson, P. (Yönetmen) (2001)

Hobbit, Sinema Filmi, Jackson, P. (Yönetmen) (2012)