Current Debates on Social Sciences Human Studies 2

Archaeology and Arts

BİLGİN
KÜLTÜR
SANAT
YAYINLARI

Bütün Yayın Hakları Saklıdır

Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

ISBN:

1.Baskı

2019

Sosyal Bilimlerde Güncel Tartışmalar

İnsan Çalışmaları 2

Arkeoloji ve Güzel Sanatlar

Türkçe ve İngilizce yayın hakları Bilgin Kültür Sanat Yayın Dağıtım Pazarlama Ltd. Şti.'e aittir. Fikir ve sanat eserleri yasası gereğince yazılı izin alınmadan kısmen ya da tamamen alıntı yapılamaz, hiçbir şekilde kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

Editörler/Editors

Prof. Dr. Timur Gültekin

Doç. Dr. Ceren Aksoy Sugiyama

Zeynel Karacagil

Kapak ve Sayfa Tasarımı

Cansu ARAL

Yayınlayan

Engin DEVREZ

Bilgin Kültür Sanat Yayınları

Sertifika No: 20193

Selanik Cd. No: 68/10 06640 Kızılay / Ankara

Telefon: 0 (312) 419 85 67 – Fax: 0 (312) 419 85 68

www.bilginkultursanat.com

bilginkultursanat@gmail.com

Sosyal Bilimlerde Güncel Tartışmalar
İnsan Çalışmaları 2
Arkeoloji ve Güzel Sanatlar

Editörler/Editors

Prof. Dr. Timur Gültekin

Doç. Dr. Ceren Aksoy Sugiyama

Zeynel Karacagil

Bilgin Kültür Sanat Yayınları
2019

İçindekiler

Görmenin Telafisi: Güncel Sanatta Gözetim Pratikleri* 5
Binnaz Koca 5
Yeliz Selvi 5
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi Koleksiyonu'ndan 18. ve 19. Yüzyıl Gördes Halıları* 16
Çiğdem Karaçay 16
Etnografik Madeni Takılar Üzerine Bir Analiz: Ahlat Müzesi Örneği 25
Ercan ÇALIŞ 25
Plastik Sanatlarda Başarı ve Başarısızlık Olguları Üzerine 40
Fırat Engin 40
Kültürel Miras Değerlerinin Aktif Sunumu, "Beypazarı Yaşayan Müze" Örneği 51
Hicran Hanım HALAÇ 51
Furkan BAYRAM 51
Sürrealist Filmler Bağlamında Mimarlık ve Sinema İlişkisi: Inception Filmi 69
Gülşah Üner 69
Ebru Erdoğan 69
Kahramanmaraş Üdürgücüler Konağı Restorasyonu Sırasındaki Yeni Bulguların Müdahale Yöntemlerine Etkisi 78
Hicran Hanım HALAÇ 78
Hatice Kübra ATICI 78
Kıyısal Alanların Peyzaj Mimarlığı Açısından Değerlendirilmesi; Doğu Karadeniz Kıyı Şeridi Örneği 97
Parisa GÖKER 97
Hilal KAHVECİ 97
Seferihisar Kıyı Kentinin Sürdürülebilir Gelişim Bağlamında Değerlendirilmesi 109
Parisa GÖKER 109
Özlem Candan HERGÜL 109

Görmenin Telafisi: Güncel Sanatta Gözetim Pratikleri*

Binnaz Koca [1]

Yeliz Selvi[2]

Giriş

Gözetim insanlık tarihi kadar eski bir durum olmasına rağmen, yazının bulunmasıyla başlamıştır. Yazı o günün şartlarıyla kayıt altına alma işlemi görmüştür. Okuryazarlık yaygın olmadığı için de bu duruma sahip olanların eline bir güç geçmiş ve yazı üst tabakanın alt tabakayı kontrol edebilmesini mümkün kılmıştır. 'Pastrol' nitelikte olan bu gözetim modernlik öncesi toplumların denetimi için kullanılmıştır.

Yine modernlik öncesi toplumlarda baskın olarak dinsel temellere dayandırılan, dönemin toplumsal koşullarına cevap veren gözetim ise bu dünya yanında dini ve ahlaki belirleyiciler doğrultusunda öteki dünyayı da kapsayan bir gözetim şekli olarak ortaya çıkmıştır. Burada artık söz konusu olan Tanrı'nın sürekli insanları izlediğine vurgu yapan bir inanç sistemiyle toplumsal kuralların da bozulmamasını sağlayan bir gözetimdir. Din sayesinde toplumsal kurallar yasallaştırılır ve insanlar da bu yasallaşmayı sağlayan kurallar tarafından şekillendirilir. (Dolgun, 2008:48-49). Yazının buradaki işlevi kutsal kitapların varlığıyla belirleyici kılınmıştır.

Tarihsel süreci içinde insanlığın gelişimi için kullanılan araçların çeşitlenmesiyle gözetim dönemsel olarak değişimler göstermiştir. Bu anlamda modernite sürecinde bir iktidar pratiği olarak kapatılma pratikleri karşımıza çıkarken, gözetim özel mimari tasarımlarla gündeme gelmiştir. Bu noktada, sonradan bugünkü hapishaneler için esin kaynağı olduğu düşünülse de, asla hayata geçirilemeyen "panoptikon", 1791 yılında Jeremy Bentham tarafından ortaya konulan böyle bir mimari yapıdır. Sosyal disiplinin sağlanması için kullanılan ilk gözetim ve iktidar teknolojisi olan panoptikon "görmeden görme" üzerine temellenen bir gözetim şekline vurgu yaparak, Tanrı'nın her şeyi görüyor ve duyuyor oluşunun din dışı bir parodisini sunmuştur (Dolgun, 2008:107-108). Mimari odaklı gözetim olan panoptikon ise günümüzde yerini yeni teknolojik aygıtlara bırakmıştır.

Feodal sistemden sanayi devrimine geçişe ve kapitalizmin yükselişine tanıklık edilen bu dönemde artık teknik bir gözetim mümkün olmaya başlamıştır. Teknik gözetim sınırsız, küresel bir gözetim şeklindedir ve araçlar vasıtasıyla verilerin toplanması, raporlaştırması halini almıştır.

Sistematik bir izlemeye dayanan 'teknik gözetim' ulus-devletlerin ve kapitalist işletmelerin büyümesiyle gelişmiştir. Karl Marx'a göre gözetim, kapitalist sistemde emek ve sermaye arasındaki

[1] Dr. Öğr. Üy, Binnaz Koca, İnönü Üni. Eğ. Fak. Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Eğ. Böl., kocabinnaz@gmail.com
[2] Doç. Dr., Yeliz Selvi, Harran Üni., Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, yelizselvi83@gmail.com
**Bu çalışma, Dr. Öğr. Üyesi Binnaz Koca'nın "Güncel Sanatta Teknolojik Manipülasyonlar-Özel Yaşam Hikayeleri" adlı Sanatta Yeterlik Tezi'nden hareketle "gözetim" konusunun güncellenmesiyle oluşturulmuştur.*

mücadeleye yerleştirilmiştir. Kapitalizmde emek artık zorlanmamaktadır. Biçimsel olarak işçi özgürdür fakat işletmeci, rakiplerinden geri kalmamak için bu sistem içinde işçileri denetlemeyi sürdürmek zorundadır. Bu gözetim şekli günümüzde 'yönetim' olarak bildiğimiz duruma dönüşmüştür. Max Weber ise kapitalizmle birlikte gözetimi kabul ederken, gözetimin sınıf ilişkileri bağlamıyla sınırlanmasına direnmiştir.

Michel Foucault ise gözetimi tüm toplumlardaki geniş bir disiplin bağlamına yerleştirmiştir. Foucault'ya göre modern toplum, disipliner bir toplumdur. İktidarlara ait denetimler, toplumsal kurumların ötesinde bireylere kadar uzanmıştır. Gözetim, demokrasinin diğer bir yüzü olarak da görülebilir, gözetimin artmasıyla gizliliğin ortadan kalkması durumu bireysel kaygıyı doğurur. Modern toplumun gözetleme, kaydetme ve inceleme sonucu ortaya çıkardığı toplum ise artık bilgi toplumudur (Lyon,2013).

1948 yılında George Orwell'in yazdığı "Bin dokuz yüz seksen dört" isimli romanında gelecekte neler yaşanabileceği kurgulanmıştır. Orwell'e göre; her yeri ve herkesi gözetleyen "Büyük Birader" (Big Brother) itaat edilmesi zorunlu kılınan bir iktidardır, aynı zamanda algılanamaz oluşu da inanç sistemine gönderme yapmaktadır. Orwell'in kitabında gerçekleşen durumlar bugünle arasında pek de farklılık barındırmadığını göstermektedir. İnternetten, MOBESE kameralardan, güvenlik kameralarından, telefon sinyallerinden, kredi kartlarından, kullandığımız teknolojik eşyaların uydu sinyallerinden takip edilme her yerdedir, Büyük Birader her yerdedir. Orwell'in tahmin edemediği şeylerden biri, bilgiye ulaşma durumudur. Kitapta insanlara hiçbir konu ve durum hakkında bilgi verilmemekte, bu da gözetimin sürdürülebilirliğini sağlamaktadır. Bugün ise her tür bilgiye ulaşmak çok basit bir iş halini almış ve modern dönemle ifade edilen teknik gözetim bugün bilgi teknolojilerine bağlı olarak enformatik gözetime evrilmiştir.

Günümüzde gözetim tekniklerinin artması mahremiyet ve özel yaşama tehdit oluşturmaktadır, disiplin tekniği gören gözetim mekanizması Michel Foucault'ya göre denetime tabi olanlarla işlemektedir. İzlenen kişiler, kendilerinin izlediklerini bildiklerinden, davranışlarını başkalarının gözünden izliyorlarmışcasına kontrol altına almaktalardır. Bu artan kontrollü öz bilinç durumu daha tedbirli olmayı da getirmektedir. Güvenlik amaçlı olduğu düşünülen bu tür gözetimler ise kişinin kendini kendisinden korumasıyla beraber kendisinden korkmasını da getirmektedir. Çünkü yaptığı davranışın yanlış bulunması ve olumsuz bir duruma dönüşmesi kendisi için bir korku oluşturmaktadır. İzlenme durumu insanların birbirine yabancılaşmasını, kamusal alana katılmamalarını ve giderek bireyselleşmelerini getirir. İnsan güvensizlik, şüphe, korku durumu yaratan gözetim alanlarından uzak durarak kendi mahremiyetini korumuş olur. Ancak giderek artan gözetimin olması insanlarda her an izleniyor duygusunun içselleştirilmesine neden olabilir. Gözetim, insanların eylemlerinin, dolayısıyla kimliklerinin sahipliğini tehlikeye atarak, mahremiyete yönelik simgesel bir risk taşır. Her hareketimizin başkalarının gözlemi için veri oluşturduğunu duyurarak, bize öz sahipliğin kaybını aktarır (Patton,2000:186).

Sanatla gözetim ilişkisine gelindiğinde ise; görülmektedir ki; ilk çağlardan beri insan hayatında gözün bir iktidar haline dönüşmüşlüğünü anlatan sanatsal üretimlerle karşılaşılmıştır. Örneğin Mısır'daki hiyerarşiyi anlatan toplumsal piramidin tepesinde yer alan güneş diski, Pharaoh'un gözüdür

ve bakışının bir açısı vardır. Tepe noktasında bulunan bu göz toplumda eşitsizliğin varlığını, hiyerarşik yapıyı ve gözetlemenin olduğunu gösterir (Özarslan, 2008: 139).

Gelişen teknolojiyle birlikte kullanılmaya başlanan teknolojik cihazlar, coğrafi sınırları ortadan kaldırıp insanların birbirine yaklaşmasına neden olduğu gibi, özel yaşantılara da bireyin dışında diğer insanların da tanıklık etmesine sebep olmuştur. Günümüzde, sanatçılar bu kuşatmadan güncel sanat yolu ile tekil bir dil oluşturma imkânı bulmaktadırlar. Güncel sanat temeline deneyselliğin yerleştirildiği her türlü malzemeyi kullanabilen bir sanat türü olarak tanımlanmaktadır. "Burada söz konusu olan; ortak, 'boş bir yap-boz tahtası'ndan başlama ya da hiç dokunulmamış bir materyale dayanarak bir anlam yaratma değil, üretimin sayısız akışlarıyla kesişme yolunu bulma meselesidir" (Bourriaud,2004: 28). Kortun'a (2005: 8) göre güncel sanat, içinden doğduğu ve şekillendiği ortamla tam uyum içinde olmak yerine, var olan düzene direnerek, karşı çıkarak, yeni ve farklı önermelerde bulunarak kimliğini oluşturmaktadır. İçinde bulunduğu çevrede sorgulamalara, itirazlara, özerk bakış açılarına zemin oluşturmayı hedeflemektedir. Gözetim kavramının bugün geldiği nokta çok ileri boyutlardadır. Kullanılan birçok teknolojik araç gereç gözetime hizmet etmektedir ve insanların gün içerisindeki durumları da rahatlıkla izlenilmektedir. Bireyin alışkanlıklarının değişmesine neden olan teknolojik gelişmeler yeni alışkanlıklar ortaya çıkartarak teknolojinin de etki gücünün artmasına sebep olmuştur. Örneğin, internet üzerinden birçok faaliyetin gerçekleştirilmesiyle günlük hayatın akış hareketi de farklılaşmaya başlamıştır. Hayatı kolaylaştırdığı düşünülen internet işlemleri, kişisel bilgilerin depolanmasına olanak sağlamıştır. Elektronik gözetimle birlikte özel hayatların alanları daralmaya başlamış, hatta özel alan ile kamusal alan arasındaki sınır geçişken bir hal almıştır.

Güncel sanatta gözetleme teknolojilerinin sıkça kullanılmasına; toplumda sıklıkla yaşanan saldırılar ve bu saldırıların oluşturduğu paranoya, sonrasında da izleniliyor olmanın oluşturduğu paranoya durumu neden olmuştur. Hemen hemen her hareketimiz bugün gözetim için önemli hale gelirken; sanatçı için de gizlilik, güvenlik, gözetim gibi kavramlar önemli olmuştur. Teknoloji kayıt tutmayı da mümkün kıldığından, bu kayıt tutma işlemiyle oluşan elektronik bellekler insan yaşamında ortak bir hafıza oluşturmaya başlamışlardır. Böylece bir başkasının yaşamı, yaşadığı anda görülemese de kayıtlar sayesinde hafızamızda yer edinebilmektedir. Sanat aracılığı ile de gerçeklikten alınmış bu görüntüler, yeniden programlanıp yeni rolleriyle yeni bir hafıza oluşturmaktadırlar.

Günümüzde, yaratıcı sürece kaynaklık etmek üzere pek çok sanatçı deşifre ettikleri yaşamlarına ve yaşamlara bizlerin de tanıklık etmemizi istemektedirler. Sanat nesnesine dönüşen hikâyeleri özel olmaktan uzaklaşırken etrafımızda var olan görüntüleri, fikirleri, kendi işlerinin bir parçası, bazen de kendisi olarak ortaya koyan sanatçılar böylelikle yeni ilişkiler kurgulayarak söylemlerini de ortaya koymaktadırlar.

Günlük hayatın içinde, her yerde karşımıza çıkan teknoloji sanatın her alanına girmeyi de başarmıştır. Bu durum sadece bir araç olmaktan ötedir. Yani sanatsal çalışmalarda karşılaştığımız bilgisayar artık sanat için bir ortam halini almıştır. Sanat sadece toplumun ekonomisi, felsefesi, siyasal yapısıyla kendini oluşturmamakta aynı zamanda teknolojisiyle de oluşmaktadır.

a.Sanat Nesnesine Dönüşen Gözetim Nesnesi:

Güncel sanatçılardan biri olan farklı disiplinlerde muhalif işler üreten Ai Wiewei, gözetim temasını sanatsal formlarında sıklıkla işleyen bir sanatçıdır. Çinli sanatçı Ai Wiewei'nin işlerini toplumsal olaylar, durumlar, Çin sanat formları oluşturmaktadır. Geleneksel formları, imgeleri ve tekrar eden birim tekrarlarıyla durumların gözden kaçma ihtimalini ortadan kaldıracak pek çok kompozisyon ortaya koymuştur. 2010 yılında yaptığı gözetime yönelik işlerinden biri olan "surveillance camera"nın çıkış noktası ise sanatçının evine ve stüdyosuna polis tarafından yerleştiren güvenlik kameralarıdır. Kendisi de kameralardan kapısını gözetleyen sivil polisleri izlemeye başlamıştır. "Surveillance camera" mermerden yapılmış bir kamera formundadır ve kendisini gözetleyenleri gözetlediğini gösteren sembolize bir iştir (Res 1)



Resim 1: Ai Wiewei, "Surveillance Camera", mermer, 2010. (https://www.widewalls.ch/originals/ai-weiwei-surveillance-camera/)

Seramik sanatçısı Burçak Bingöl ise 15. İstanbul Bienalinde seramikten ürettiği ve üzerinde çiçek desenleri bulunan 'Günebakan' isimli güvenlik kameralarıyla yer almıştır. Bu kameraların sergilenme mekanı olarak galeri yerine Beyoğlu sokakları kullanılmıştır. Normal şartlarda güvenlik kameraları izleyen konumundadır, fakat seramikten ve de çiçek desenli olan bu güvenlik kameraları izlenir hale gelmiştir. Zaten izlemek için değil de izlenmek için Beyoğlu sokaklarına yerleştirilmişlerdir. Sanatçı bu çalışmasında gittikçe artan gözetleme sistemlerine eleştirel bir bakışla birlikte, kameraların yaptığı gözetleme durumunu arka plana itip nesnenin kendisini, sanat nesnesi haline dönüştürmüştür. Ayrıca izleyen- izlenen ilişkisini de tersine çevirmeyi başarmıştır (Res 2).



Resim 2: Burçak Bingöl, 'Günebakan', seramik, 2017, (http://www.raf.com.tr/galeri/detay/261243/1/Haber/29204)

Halil Altındere'nin, altından üretilmiş güvenlik kamerası ise gözetim kavramına ironik bir bakış açısı ile yaklaşmaktadır. Maddi olarak değerli olan bir nesne korunmayı, saklanmayı gerektirirken bu nesne bir güvenlik kamerası olduğunda göz önünde olmayı getirmektedir. Bir başka ifadeyle parlak, etkili görüntüsüyle bu kamera tıpkı Burçak Bingöl'de olduğu gibi gözetlemenin tam tersi gözetlenen durumuna dönüşmektedir (Res 3).



Resim 3: Halil Altındere, "MOBESE - Gold Camera", 2011, PILOT Galeri, Istanbul (fotoğraf: Murat German)

b. Gözetim ve Özel Yaşamlar:

Güncel sanatta gözetimle ilgili en belirgin vurgulardan biri ise, özel yaşam teması üzerinedir. Bangladeş doğumlu olan Hasan Elahi'nin bir işi bu tema için iyi bir örnek teşkil etmektedir. Sanatçı gözetimle ilgili işlerine kendisini aklamak ve güvenceye almak için başlamıştır. 2002'de terörist faaliyetlerde bulunduğu iddiasıyla FBI tarafından gözaltına alınmıştır. Sık sık seyahat etmesinden dolayı ve bu gidiş gelişler gibi çoğu yaptığımız şeylerin kayıt altına alındığından bu sıklık FBI için gözaltı nedeni olmuştur. Bu durum Elahi'yi panikletmemiş hatta sanatsal bir projenin kapılarını açmıştır. Elahi, başkaları tarafından gözetlenip, suçlanma durumunu kendisi tarafından gözetlenmeye ve başkalarıyla da paylaşmaya dönüştürmüştür. "Kendimi Gözetleme Projesi" ismini verdiği bu projeden çıkan işler teknik olarak fotoğraf, video kayıtları ve belgelerden oluşmaktadır. Seyahatleri sırasında kaldığı mekanlardaki yataklarını, tüm kullandığı tuvaletleri fotoğraflayarak en özel noktaları paylaşmıştır. Ayrıca tüm gittiği havaalanlarını, uçuşlarda yediği menüyü, marketlerden alışveriş yaptığı reyonları,

benzin istasyonlarını vb. fotoğraflayarak, benzer görüntülerin yan yana gelerek çoklu görüntüler oluşturduğu durumları çok etkili bir şekilde sunmuştur. Bu durum gözetimin dışarıdan değil de içeriden bizzat kendimizden oluş şekliyle mahremiyeti gösterme çabasından çok, gözetimin zararlarını özel alanlarla kontrol altında tutma çabasıdır. Elahi 2002'den itibaren hayatının neredeyse her anını belgelemiştir; kredi kart dökümlerinin kopyasını bile yetkililere göndererek, böylece ne tükettiğini, nerede ne zaman olduğunu kanıtlamıştır. Telefonu da gittiği yerleri haritada gösterecek şekilde ayarlanmıştır. Bu şekilde çözdüğü gözaltı durumundan sonra bir daha gözaltına alınmamıştır (Web1) (Res 4).



Resim 4: Hasan Elahi, "Kendimi Gözetleme Projesi", 75 cm x 100 cm, fotoğraf, 2011.

Gözetim ve özel yaşam ile ilgili bir diğer işe sahip olan Paolo Cirio Londra'da yaşayan bir medya sanatçısıdır ve sanatsal eylem olarak kabul ettiği işlerini, yasallık ve yasadışılık arasında bulanıklaşan bir noktada şekillendirmektedir. Google'ın sokak kameralarıyla yakaladığı insanların habersiz ve izinsiz görüntülerini kullanarak "Sokak Hayaletleri" isimli işler üretmiştir (Res 5). Bu görüntüleri Google'dan izin almadan kullanır çünkü Google da bu görüntülere izin almadan sahip olmuştur. Sanatçı, Google görüntülerini insan ölçeğine uygun posterlere dönüştürüp ve görüntülerin ait olduğu mekanları bulup o mekanlara yerleştirmiştir. Bu posterlerin görüntü kaliteleri Google'dan alındığı için düşük çözünürlüktedir, net olmayan görüntüler gerçek hayatla ve fotoğrafın ait olduğu mekânında hayalet görüntülere dönüşmektedir. Google ve benzeri kurumların sahip oldukları verilerin kaynağı kişilerin özel bilgileri ve görüntüleri olabilmektedir, Paolo Cirio'nın işleri kamuya açılan bu tür bilgilerin mülkiyetinin incelendiği işler olarak değerlendirilebilmektedir.



Resim 5: Paolo Cirio, "Sokak Hayaletleri", Berlin, 2008.

c. Gözetlendiğini Bilmek ya da Oyun:

Ai Wiewei'nin gözetimle ilgili bir diğer çalışması da, mimar Jacques Herzog ve Pierre de Meuron işbirliği ile yaptığı etkileşimli bir iş olan "Hansel &Gratel" dir. Bu proje gözetlemeyi distopik bir oyun alanına dönüştürmüştür. Proje 55.000 metrekarelik sessiz, karanlık ve serin bir alanda gerçekleşmiştir, bu durum bir özel alan yanılsaması oluşturmuştur. New York Park'ta oluşturulan bu alana giren herkes kızıl ötesi kameraları olan elli tane bilgisayar tarafından izlenildiğini bilmektedir. Alanda bulunan insanların kendilerine ait görüntüleri, kuşbakışı olarak yanlarında oluşmaktadır. Oluşan görüntülerin çevresi kırmızı çizgiyle çerçevelenmektedir. Bu görüntüler, görüntü sahipleri oradan uzaklaştığında da orada hayalet görüntü olarak kalmakta ve dijital bir iz bırakmaktalardır. İnsanlar bu alanda izleniyor olma duygusunun yarattığı olumsuz psikolojiyi hissetmeden duruma dahil olup, eğlenmişlerdir. İzlendiklerinin farkındadırlar ama kim tarafından izlendiklerini bilmemektelerdir. Ortam paylaşımları yaparak izleniliyor olma durumunu arttırmaktadırlar (Web 3) (Res 6).



Resim 6: Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Ai Weiwei, "Hansel ve Gretel", interaktif çalışma, 2017.

İşlerinde genellikle güvenlik kameraları gibi araçları kullanmasıyla dikkat çeken bir diğer sanatçı Aram Barthol ise gözetimin amaçladıklarını yıkmak üzere sanatsal çalışmalarını gerçekleştirmektedir. Sanatçı eleştirel ve ironik bakış açısı ile gözetime dikkat çekmektedir. Güvenlik kamerası önemli bir simgedir çünkü herkesin anladığı, tanıdığı bir araçtır. Aram Bartholl'un çalışmaları internet, kültür ve gerçeklik arasında bir etkileşim oluşturmaktadır. Bartholl, yalnızca insanların medyayla ne yaptığını değil, medyanın insanlarla ne yaptığını da sorgulamaktadır. Kamusal- özel, çevrimiçi- çevrimdışı, teknoloji kullanımı- günlük yaşam arasındaki gerilim, üretkenliğinin temelini oluşturmaktadır. 2017 yılında denizin içinde oluşturduğu enstalasyonunda yarısı suyun içinde olan ve cep telefonu tutan bir el vardır. Cep telefonun ekranına ayna yerleştirilmiştir, ayna üzerinde görüntüler sürekli değişmektedir, bu görüntüler insanların o düzenleme içinde kendini görmek istediklerinde de kontrollü bir hal almaktadır. Ön kamera mantığıyla görüntü oluşmaktadır. Bu iş çok sık kullanılan selfie çekimlerinin

enstelasyona dönüşmüş halini çok net bir şekilde sunmaktadır. Her ortamda görüntümüze ulaşma isteği ve çabasına da ironik bir yaklaşım oluşturmaktadır (Res 7).



Resim 7: Aram Bartholl, "Selfie", enstalasyon, 2017

d.Güvenlik Açıkları:

Ingrid Burrington, işlerini Amerika'nın internet ağ bağlantılarının alt yapısını araştırıp belgeleyip haritalandırarak oluşturmaktadır. Ayrıca veri merkezleri, hava üstleri, uzay istasyonları gibi teknolojik ve politik açıdan önemli merkezlerin hava fotoğrafçılığı yoluyla fotoğraflanmış geniş ölçekli, yüksek çözünürlüklü kuşbakışı fotoğraflarını kullanmaktadır. Bir konumun iki farklı durumunu gösteren fotoğraflar onun için veri merkezlerinin yapılmadan öncesi ve sonrasını gösterdiği için önemlidir. Bir veri merkezinin yapımından önce ve sonra havadan görünümleri, binanın filtrelerle kamufle edilmiş ayrıntıları ve sansürle bulanıklaştırılan yerler görülmektedir.



Resim 7: Ingrid Burrington'ın kuşbakışı fotoğraflarına örnekler

e. Veriler Sızdırılırsa:

"Where The F**k Was I?" isimli çalışma Haziran 2010- Nisan 2011 zaman aralığında James Bridle'nin Iphone telefonu tarafından konum verilerinin izinsiz depolanmasından oluşan bir çalışmadır. 202 haritadan, 35.801 konumdan oluşturulmuş bir kitaptır (Res 8).



Resim 8: James Bridle, "Where The F**k Was I?" , kitap serisi, Haziran 2010- Nisan 2011.

Aram Bartholl'un "Forgot your Password?" isimli çalışması da, James Bridle'ın çalışmasındakine benzer bir mantıkla internet ortamında kullanılan parolalarla oluşturulmuş sekiz ciltlik kitaptır. Bu kitap sızdırılmış 4.6 milyon paroladan oluşmaktadır. Şifrelerimizin bizi korumak için yeterli olmadığını, ihlallere açık olduğunu göstermektedir. Yaşamımızda vazgeçilmez hale gelen uygulamalar kullanmaktadır ve kişisel verilerin de biriktirilmesi bu yolla mümkün hale gelmektedir (Res 9).



Resim 9: Aram Bartholl, "Forgot Your Password?", kitap serisi, 8 cilt, 2013.

Sonuç

"Göz" ve "görme" ile yakından ilişkili bir kavram olarak gözetim insanlığın ortaya çıkışıyla paralel bir tarihe sahiptir. Sosyolojik açıdan mikro ve makro ölçeklerde bir davranış biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Mikro ölçekte bireysel bir davranış biçimine, makro ölçekte ise iktidar ile ilişkili bir vurguya sahiptir. Bu değerlendirmerle birlikte özellikle güncel sanat pratikleri içinde sıklıkla işlenen konulardan biridir. Bu konu sanatçıların içinde yaşadıkları dönemin çelişkilerinin anlamını nedenleyen bir inceleme alanı sunmasıyla geçmişte ve günümüzde önemli hale gelmiştir. Güncel sanat ise

sanatçılara sınırsız bir malzeme çeşitliliği sunarak gözetim pratikleri üzerinden şimdiki zaman üzerine bir düşünme deneyimi sunmaktadır. Bu zaman vurguları ise insanlık tarihi kadar eski gözetim temasını, görme fonksiyonu ile ilişkili olarak sanatçılara ilham veren ve her daim popüler bir konu haline getirmektedir. Gelecekte ise değişen dünya görüşleri ve teknik olanaklılıklara göre güncellenip yeni formlar alarak sanatın sürekli konularından birini oluşturmaya ve farkındalık yaratmaya devam edecek gibi görünmektedir.

Kaynakça

Bourriaud, N. (2004), *Postprodüksiyon*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Dolgun, U. (2008). *Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu*. İstanbul: Ötüken.

Kortun, V.(2005). Vasıf Kortun, İki yılda bir, Yıl aşırı, Bienal. *İstanbul 9.Uluslararası İstanbul Bienal Gazetesi* sayı:1, 16 Eylül 2005 , s:8.

Lyon, D. (2013). *Gözetim Çalışmaları*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Özarslan, Z. (2008). Gözün İktidarı: *Elektronik Gözetim Sistemler Panoptikon Gözün İktidarı* (s. 139-154). İstanbul: Su Yayınları.

Patton, J. W. (2000). Protecting privacy in public? Surveillance technologies and the value of public places. *Ethics and Information Technology*,s. 181,187.

Web1: (https://www.artsy.net/article/artsy-hasan-elahi-vs-the-fbi-the-art-of-self-surveillance)

Web2: https://www.cermodern.org/sara-younan.html

Web3: https://www.engadget.com/2017/06/16/ai-weiwei-hansel-and-gretel-surveillance/

Resimlerin alındığı internet sitesi:

https://www.researchgate.net/figure/Hasan-Elahi-tracking-transience-Stay-v10-medium-C-print-Dimensions-30-inches-40_fig3_322134141

https://nomegallery.com/artwork/de-peel-air-base-2015/

https://sarahyounan.wixsite.com/aspace

https://www.maxxi.art/events/la-strada-dove-si-crea-il-mondo/

http://aykiriakademi.com/sanat/aykiri-akademi-sanat-gorsel-sanatlar/ai-weiwei-nin-onemli-sanat-calismalari

https://hyperallergic.com/389060/ai-weiwei-and-herzog-de-meuron-turn-surveillance-ihttps://sanatkaravani.com/istanbul-sokaklarinda-bienal-ruzgari-cicek-desenli-guvenlik-kameralari-20-farkli-noktaya-yerlestirildi/nto-a-gimmick/

https://www.paolocirio.net/work/street-ghosts/

https://arambartholl.com/obsolete-presence/

https://jamesbridle.com/works/where-the-f-k-was-i

https://arambartholl.com/

(https://www.widewalls.ch/originals/ai-weiwei-surveillance-camera/)

Ankara Vakıf Eserleri Müzesi Koleksiyonu'ndan 18. ve 19. Yüzyıl Gördes Halıları*

Çiğdem Karaçay[1]

Giriş

Batı Anadolu Bölgesi'nin önemli dokuma merkezleri arasında yer alan Gördes, karakteristik yapısını 17. yüzyıldan itibaren oluşturmaya başlamış, zengin motif ve kompozisyon özellikleri ile Türk halı sanatına değerli eserler kazandırmıştır. Erken örnekler olarak değerlendirebileceğimiz 17. yüzyıla ait Gördes halıları ekseriyetle Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde muhafaza edilmektedir. Çoğunluğu 18. ve 19. yüzyıllara ait olan Gördes halıları ise bugün Türkiye'de çeşitli müzelerde bulunmaktadır. Bu müzelerin başında Ankara Vakıf Eserleri Müzesi gelmektedir. Maden, ahşap, çini, kilim, deri ve el yazması gibi teberrükat eşyalarının seçkin örneklerini ihtiva eden müzenin en güçlü koleksiyonunu, Anadolu'nun çeşitli camilerinden toplanan halılar oluşturmaktadır.

Bu çalışma, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi Koleksiyonu'nda yer alan Gördes halılarını motif ve kompozisyon özellikleri açısından incelemeyi ve tanıtmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde arşiv taraması yöntemi ile yürütülen çalışmada 18. ve 19. yüzyıllara ait 17 adet seccade halısı tespit edilmiştir. Tek yönlü mihraplı ve çift yönlü mihraplı tasarım sergileyen bu halıların bazıları oldukça yıpranmış, havları dökülmüş ve yer yer yırtıklar oluşmuştur. Ancak çalışmamızda yer verdiğimiz halıların motif ve kompozisyon özelliklerini ortaya koymak açısından örnek sayısının fazla olması önemlidir. Bu nedenle halıların tamamı çalışmaya dâhil edilmiştir. "Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde Bulunan 18. ve 19. yüzyıllara Ait Gördes Halıları" başlığı altında örneklerin motif ve kompozisyon özellikleri tanıtılmıştır. Bu bölümde yer verdiğimiz eserlere ait görseller, müze yetkilileri tarafından hazırlanan fotoğraf kayıtlarından temin edilmiştir. Elde edilen veriler ışığında çalışmamızda yer verdiğimiz 18. ve 19. yüzyıllara ait Gördes halılarının üslup özellikleri ortaya konmuştur. Ayrıca Ankara Vakıf Eserleri Müzesi deposunda bulunan bu eserlerin ilk defa topluca ele alınacak olması çalışmaya özgünlük kazandırmaktadır.

2. Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde Bulunan 18. ve 19. Yüzyıla Ait Gördes Halıları

Eser 1; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 502 envanter numaralı, 19. yüzyılla ait Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf: 1). Müzeye, Elazığ Harput Sare Hatun Cami'nden 17.03.2008 tarihinde gelmiştir. Müze deposunda bulunmaktadır. Ölçüleri 123 cm x 175 cm'dir. Mihrap zemininde lacivert renk; motiflerde yeşil, krem, sarı ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Tek yönlü mihraplıdır. Mihrap kemeri ters "V" şeklinde tasvir edilmiştir. Mihrap köşeleri pahlıdır. Mihrap zeminini, mihrabın iç kısmında yan yana dizilmiş karanfil motifleri ve mihrap kemerine asılı kandil motifi süslemektedir. Mihrap köşeliklerinde stilize çiçek motifleri tasvir edilmiştir. Mihrabın üzerinde ve altında bulunan dikdörtgen

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Çiğdem, Karaçay, Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, cigdemkaracay@hitit.edu.tr

*Bildiride bahsedilen reel ve irreel kavramları; İsmail Tunalı'nın Estetik Kitabında "Nicolai Hartmann'da Estetik Obje Belirlenmesi" başlıklı bölümde bahsedilen reel alanın bir bilgi objesi olarak tanımlanması, irreel alanın ise maddeye dayanan tinsel bir varlığa işaret etmesi olarak ele alınmıştır.

çerçeveleri geometrik üslupta tasvir edilen bitkisel motifler süslemektedir. Halı, iki yönde üç ince şerit ile çevrelenen geniş bir bordüre sahiptir. Bu bordürde, irili ufaklı stilize çiçek ve yaprak motiflerinden meydana gelen çiçek demetleri art arda yinelenmektedir.



Eser 1 - Fotoğraf: 1
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi



Eser 2 - Fotoğraf: 2
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi

Eser 2; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 612 envanter numaralı, 18. yüzyıla ait Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf: 2). Müzeye, Kastamonu Nasrullah Cami'nden 17.03.2008 tarihinde gelmiştir. Müze deposunda bulunmaktadır. Ölçüleri 124 cm x 183 cm'dir. Mihrap zemininde bordo renk; motiflerde kırmızı, mavi, krem, yeşil ve beyaz renkler kullanılmıştır. Tek yönlü mihraplıdır. Ters "V" şeklindeki mihrap kemeri basamaklıdır. Mihrap köşeleri pahlıdır. Mihrap zeminini, geometrik üslupta tasvir edilen dört taç yapraklı çiçek ve etrafını çevreleyen stilize bitkisel motiflerden müteşekkil bir madalyon süslemektedir. Madalyonun üzerinde bir, madalyonun altında bir dizi karanfil motifi kompozisyonunu zenginleştirmektedir. Mihrap köşeliklerinde stilize çiçek ve yaprak motiflerinden oluşan bir süsleme görülmektedir. Aynı bitkisel süsleme mihrap motifinin hemen altında bir dizi halinde tekrarlanmaktadır. Mihrabın altında bulunan dikdörtgen çerçevede stilize ejder motifi yer almaktadır. Halı ince şeritlerle oluşturulmuş bordür düzenlemesine sahiptir. Üzerinde küçük çiçek motifleri tasvir edilen bir açık bir koyu renkli şeritler kaydırmalı olarak yinelenmektedir.

Eser 3; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 972 envanter numaralı, 18. yüzyıla ait Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf: 3). Müzeye, Elazığ Harput Sare Hatun Cami'nden 17.03.2008 tarihinde gelmiştir. Müze deposunda bulunmaktadır. Ölçüleri 172 cm x 267 cm'dir. Mihrap zemininde bordo renk; motiflerde mavi, yeşil, kırmızı, krem ve beyaz renkler kullanılmıştır. Çift yönlü mihraplıdır. Ters "V" şeklindeki mihrap kemerleri basamaklıdır. Mihrap köşeleri pahlıdır. Mihrap zemininde stilize

bitkisel motiflerden meydana gelen bir çiçek demeti yer almaktadır. Çiçek demetinden mihrap kemerlerine doğru her iki yönde simetrik bir şekilde düşey tasvir edilen birer karanfil motifi uzanmaktadır. Mihrabın iç kısmında yarı stilize lale motifleri yinelenmektedir. Mihrap köşeliklerinde alan kare sahalara bölünmüş ve bu kare şekillerin içerisine stilize çiçek motifleri yerleştirilmiştir. Çift yönlü mihrabın her iki tarafında yer alan dikdörtgen çerçevelerde stilize ejder motifi yer almaktadır. Halı üç bordürlüdür. Zemini çevreleyen birinci ve üçüncü bordürler aynı genişlikte olup aynı üslupta tasvir edilen stilize yaprak motifleri ile süslenmiştir. İkinci geniş bordürde tarak motifi tasvir edilmiştir.



Eser 3 - Fotoğraf: 3
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi



Eser 4 - Fotoğraf: 4
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi

Eser 4; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 1074 envanter numaralı, 19. yüzyıla ait Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf: 4). Müzeye, İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nden 17.03.2008 tarihinde nakil edilmiştir. Müze deposunda bulunmaktadır. Ölçüleri 130 cm x 202 cm'dir. Mihrap zemininde bordo renk; motiflerde kırmızı, sarı, mavi ve beyaz renkler kullanılmıştır. Çift yönlü mihraplıdır. Ters "V" şeklindeki mihrap kemerleri çengel motifi ile oluşturulmuştur. Mihrap zemininde stilize bitkisel motiflerden meydana gelen bir çiçek demeti yer almaktadır. Çiçek demetinden mihrap kemerlerine doğru her iki yönde simetrik bir şekilde düşey tasvir edilen birer karanfil motifi uzanmaktadır. Mihrap köşeliklerinde irili ufaklı stilize çiçek motifleri tasvir edilmiştir. Çift yönlü mihrabın her iki tarafında yer alan dikdörtgen çerçevelerde stilize ejder motifi yer almaktadır. Halı üç bordürlüdür. Zemini çevreleyen birinci bordürde stilize bir çiçek ve yaprak motifi yinelenmektedir. Geniş olan ikinci bordürde tarak motifi tasvir edilmiştir. Üçüncü bordürde stilize çiçek motifleri zikzak çizgilerin arasına yerleştirilmiştir.

Eser 5; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 1145 envanter numaralı, 18. yüzyıl Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf 5). Müzeye, Gördes'ten 17.03.2008 tarihinde gelmiştir. Müze deposunda bulunmaktadır. Ölçüleri 159 cm x 268 cm'dir. Mihrap zemininde bordo; motiflerde kırmızı, krem, kahverengi ve yeşil renkler kullanılmıştır. Çift yönü mihraplıdır. Ters "V" şeklinde mihrap kemerleri basamaklıdır. Mihrap köşeleri pahlıdır. Mihrap zemininde stilize bitkisel motiflerden meydana gelen bir çiçek demeti yer almaktadır. Mihrap üçgeninde ise simetrik bir şekilde düşey olarak yerleştirilen birer karanfil motifi tasvir edilmiştir. Mihrap köşeliklerinde alan kare sahalara bölünmüş ve bu kare şekillerin içerisine stilize çiçek ve yaprak motifleri yerleştirilmiştir. Çift yönlü mihrabın her iki tarafında yer alan dikdörtgen çerçevelerde stilize ejder motifi yer almaktadır. Halı üç bordürlüdür. Zemini çevreleyen birinci ve üçüncü bordürlerde farklı üsluplarda tasvir edilmiş stilize bitkisel motifler, geniş olan ikinci bordürde tarak motifi yer almaktadır.



Eser 5 - Fotoğraf: 5
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi



Eser 6 - Fotoğraf: 6
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi

Eser 6; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 1148 envanter numaralı, 19. yüzyıla ait Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf 6). Müzeye, İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nden 17.03.2008 tarihinde nakil edilmiştir. Müze deposunda bulunmaktadır. Ölçüleri 124 cm x 198 cm'dir. Mihrap zemininde krem renk; motiflerde krem, kırmızı, pembe ve yeşil renkler kullanılmıştır. Çift yönlü mihraplıdır. Ters "V" şeklindeki mihrap kemerleri çengel motifi ile oluşturulmuştur. Mihrap köşeleri pahlıdır. Mihrap zemininde, geometrik üslupta tasvir edilen dört taç yapraklı bir çiçek motifi yer almaktadır. Motifin etrafı kontürle belirginleştirilmiştir. Her iki yönde mihrap kemerlerinde üçlü kandil motifi tasvir edilmiştir. Bu iki motif dışında mihrap zemini nokta şeklinde küçük beneklerle doldurulmuştur. Mihrap köşeliklerini, hançer biçimli yapraklar, kelebeği andıran çiçekler ve diğer stilize bitkisel motifler

süslemektedir. Çift yönlü mihrabın her iki tarafında yer alan dikdörtgen çerçevelerde ejder motifi tasvir edilmiştir. Halı üç bordürlüdür. Zemini çevreleyen birinci bordürde stilize çiçek ve yaprak motiflerinin yinelenmesi ile oluşan kompozisyon görülmektedir. İkinci bordürde ince şeritlerle oluşturulan üçgen alanların içi stilize çiçek motifleri ile doldurulmuştur. Üçüncü bordürde dört taç yapraklı çiçek motifi yinelenmektedir.

Eser 7; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 1383 envanter numaralı, 19. yüzyıla ait Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf: 7). Müzeye, İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nden 17.03.2008 tarihinde nakil edilmiştir. Müze deposunda bulunmaktadır. Ölçüleri 118 cm x 130 cm'dir. Mihrap zemininde bordo renk; motiflerde kırmızı, krem, yeşil ve beyaz renkler kullanılmıştır. Çift yönlü mihraplıdır. Ters "V" şeklindeki mihrap kemerleri çengel motifi ile oluşturulmuştur. Mihrap zeminini, geometrik üslupta tasvir edilen dört taç yapraklı bir çiçek ve çiçeğin etrafını stilize bitkisel motiflerden müteşekkil bir madalyon süslemektedir. Madalyonun etrafında ters tasvir edilmiş altı adet ibrik motifi yer almaktadır. Mihrap köşeliklerini stilize yaprak motifleri süslemektedir. Çift yönlü mihrabın her iki tarafında yer alan dikdörtgen çerçevelerde bitkisel karakterli motifler yer almaktadır. Halı üç bordürlüdür. Zemini çevreleyen birinci bordürde üçgen şekiller tasvir edilmiştir. Geniş olan ikinci bordürü yıldız şekilli çiçekler, iri taç yapraklı stilize çiçek ve yaprak motifleri süslemektedir. Üçüncü bordürde stilize yaprak motifleri yinelenmektedir.



Eser 7 - Fotoğraf: 7
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi



Eser 8 - Fotoğraf: 8
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi

Eser 8; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 1401 envanter numaralı, 19. yüzyıla ait Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf: 8). Müzeye, İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nden 11.03.2008 tarihinde

nakil edilmiştir. Müze deposunda bulunmaktadır. Ölçüleri 140 cm x 271 cm'dir. Oldukça yıpranmış, havları dökülmüş ve yer yer yırtıkları olan bir halıdır. Mihrap zemininde bordo renk; motiflerde krem, kahverengi ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Çift yönlü mihraplıdır. Ters "V" şeklindeki mihrap kemerleri çengel motifi ile oluşturulmuştur. Mihrap zemini, mihrap köşelikleri ve çift yönlü mihrabın her iki tarafında yer alan dikdörtgen çerçeveler içerisinde tasvir edilen kompozisyon bu kısımlarda meydana gelen yıpranma nedeniyle görülmemektedir. Halı üç bordürlüdür. Zemini çevreleyen birinci ve üçüncü bordürlerde farklı üsluplarda tasvir edilen stilize bitkisel motifler, geniş olan ikinci bordürde tarak motifi tasvir edilmiştir.

Eser 9; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 1432 envanter numaralı, 19. yüzyıla ait Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf: 9). Müzeye, Kütahya Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nden 17.03.2008 tarihinde nakil edilmiştir. Müze deposunda bulunmaktadır. Ölçüleri 115 cm x 165 cm'dir. Mihrap zemininde yeşil renk; motiflerde sarı, yeşil, kırmızı ve beyaz renkler kullanılmıştır. Tek yönlü mihraplıdır. Ters "V" şeklindeki mihrap kemeri basamaklıdır. Mihrap köşeleri pahlıdır. Mihrap zemininde, mihrap üçgenine yakın konumda, stilize çiçek motiflerinden oluşan dikdörtgen formlu bir madalyon yer almaktadır. Mihrabın iç kısmı bir sıra stilize çiçek motifleri ile çevrelenmiştir. Mihrap köşeliklerinde düşey yerleştirilmiş sekiz adet ince şerit yer almaktadır. İki farklı stilize çiçek motifi kaydırmalı olarak bu şeritlerde yinelenmektedir. Mihrabın üzerinde ve altında yer alan dikdörtgen çerçeveler içerisinde kelebeği anımsatan iri taç yapraklı çiçek motifleri vardır. Halı üç bordürlüdür. Zemini çevreleyen birinci bordür ile üçüncü bordürde stilize iri yaprak motifleri tasvir edilmiştir. İkinci bordür, ince şeritlerle oluşturulmuş bir düzenlemeye sahiptir. Üzerinde küçük çiçek motifleri tasvir edilen bir açık bir koyu renkli şeritler kaydırmalı olarak yinelenmektedir.



Eser 9 - Fotoğraf: 9
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi



Eser 10 - Fotoğraf: 10
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi

Eser 10; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 1497 envanter numaralı, 19. yüzyıla ait Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf: 10). Müzeye, İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nden 17.03.2008 tarihinde nakil edilmiştir. Müze deposunda bulunmaktadır. Ölçüleri 105 cm x 196 cm'dir. Mihrap zemininde bordo renk; motiflerde yeşil, sarı, krem ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Çift yönlü mihraplıdır. Ters "V" şeklindeki mihrap kemerleri çengel motifi ile oluşturulmuştur. Mihrap zemininin ortasında meydana gelen yırtılmadan dolayı burada tasvir edilen motifler görülmemektedir. Mihrap üçgenine yakın kısımlarda ise stilize birer karanfil motifi, her iki yanında ibrik motifleri ile tasvir edilmiştir. Mihrap köşeliklerinin süslemesi bu bölümde meydana gelen yıpranmadan dolayı görülmemektedir. Çift yönlü mihrabın her iki tarafında yer alan dikdörtgen çerçeveler içerisinde stilize ejder motifi tasvir edilmiştir. Halı üç bordürlüdür. Zemini çevreleyen birinci bordürde geometrik motifler, geniş olan ikinci bordürde tarak motifi, üçüncü bordürde stilize bitkisel motifler tasvir edilmiştir.

Eser 11; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 1500 envanter numaralı, 19. yüzyıla ait Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf: 11). Müzeye, İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nden 17.03.2008 tarihinde nakil edilmiştir. Müze deposunda bulunmaktadır. Ölçüleri 130 cm x 234 cm'dir. Mihrap zemininde bordo renk; motiflerde sarı, yeşil, beyaz, kahverengi ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Çift yönlü mihraplıdır. Ters "V" şeklindeki mihrap kemerleri çengel motifi ile oluşturulmuştur. Mihrap zeminini iri yaprakların tasvir edildiği bitkisel motifler süslemektedir. Kompozisyonun içerisinde yer yer tarak motifleri dikkat çekmektedir. Ayrıca her iki yönde mihrap üçgenlerinde simetrik olarak tasvir edilen karanfil motifleri ile mihrap zemini tamamen doldurulmuştur. Halının havlarının yoğun olarak döküldüğü mihrap köşeliklerinde tasvir edilen motifler görülmemektedir. Çift yönlü mihrabın her iki tarafında yer alan dikdörtgen çerçeveler içerisinde stilize ejder figürü tasvir edilmiştir. Halı üç bordürlüdür. Zemini çevreleyen birinci bordür geometrik karakterli motiflerle, üçüncü bordür stilize bitkisel motiflerle süslüdür. Geniş olan ikinci bordürde tarak motifi tasvir edilmiştir.



Eser 11 - Fotoğraf: 11
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi



Eser 12 - Fotoğraf: 12
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi

Eser 12; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 1548 envanter numaralı, 19. yüzyıla ait Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf: 12). Müzeye, İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nden 17.03.2008 tarihinde nakil edilmiştir. Müze deposunda bulunmaktadır. Ölçüleri 110 cm x 200 cm'dir. Mihrap zemininde bordo renk; motiflerde krem, sarı, yeşil ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Çift yönlü mihraplıdır. Ters "V" şeklindeki mihrap kemerleri çengel motifi ile oluşturulmuştur. Mihrap zeminini, geometrik üslupta tasvir edilen dört taç yapraklı bir çiçek ve çiçeğin etrafını stilize bitkisel motiflerden müteşekkil bir madalyon süslemektedir. Madalyondan her iki yönde mihrap kemerlerine doğru simetrik bir şekilde düşey yerleştirilen karanfil motifleri uzanmaktadır. Mihrap köşeliklerinde meydana gelen yıpranmadan dolayı bu bölümde tasvir edilen motifler görülmemektedir. Çift yönlü mihrabın her iki tarafında yer alan dikdörtgen çerçeveler içerisinde stilize ejder motifi tasvir edilmiştir. Halı üç bordürlüdür. Zemini çevreleyen birinci bordür ile üçüncü bordürde farklı üsluplarla tasvir edilen stilize çiçek ve yaprak motifleri, geniş olan ikinci bordürde tarak motifi tasvir edilmiştir.

Eser 13; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 1573 envanter numaralı, 19. yüzyıla ait Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf: 13). Müzeye, Afyon'dan 17.03.2008 tarihinde gelmiştir. Müze deposunda bulunmaktadır. Ölçüleri 104 cm x 189 cm'dir. Oldukça yıpranmış, havları dökülmüş, renkleri solmuş ve yer yer yırtıkları olan bir halıdır. Mihrap zemininde bordo renk; motiflerde krem, sarı ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Çift yönlü mihraplıdır. Ters "V" şeklindeki mihrap kemerleri çengel motifi ile oluşturulmuştur. Mihrap zemininde stilize bitkisel motiflerden müteşekkil bir madalyon görülmektedir. Kompozisyon her iki yönde mihrap kemerlerine doğru uzanmaktadır. Mihrap köşelikleri ve çift yönlü mihrabın her iki tarafında yer alan dikdörtgen çerçeveler içerisinde tasvir edilen kompozisyon bu bölümde meydana gelen yıpranmadan dolayı görülmemektedir. Halı üç bordürlüdür. Bordürleri stilize bitkisel motifler süslemektedir.



Eser 13 - Fotoğraf: 13
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi



Eser 14 - Fotoğraf: 14
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi

Eser 14; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 1585 envanter numaralı, 19. yüzyıla ait Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf: 14). Müzeye, Bolu'dan 17.03.2008 tarihinde gelmiştir. Müze deposunda bulunmaktadır. Ölçüleri 100 cm x 145 cm'dir. Oldukça yıpranmış, havları dökülmüş ve renkleri solmuş bir halıdır. Mihrap zemininde bordo renk; motiflerde kırmızı, krem, kahverengi ve sarı renkler kullanılmıştır. Çift yönlü mihraplıdır. Mihrap kemerleri ters "V" şeklindedir. Mihrap zemininde stilize bitkisel motiflerden oluşan bir çiçek demeti yer almaktadır. Çiçek demetinden her iki yönde mihrap kemerlerine doğru simetrik bir şekilde düşey olarak yerleştirilen birer karanfil motifi uzanmaktadır. Mihrap köşelikleri, mihrabın her iki tarafında yer alan dikdörtgen çerçeveler ve zemini çevreleyen birinci bordürde tasvir edilen motifler bu bölümlerde meydana gelen yıpranmadan dolayı görülmemektedir. İkinci bordür, ince şeritlerle oluşturulmuş bir düzenlemeye sahiptir. Üzerinde küçük çiçek motifleri tasvir edilen bir açık bir koyu renkli şeritler kaydırmalı olarak yinelenmektedir. Üçüncü bordürde stilize yaprak ve çiçek motifleri yer almaktadır.

Eser 15; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 1662 envanter numaralı, 19. yüzyıla ait Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf: 15). Müzeye, İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nden 17.03.2008 tarihinde nakil edilmiştir. Müze deposunda bulunmaktadır. Ölçüleri 100 cm x 184 cm'dir. Oldukça yıpranmış, havları dökülmüş ve renkleri solmuş bir halıdır. Mihrap zemininde bordo renk; motiflerde kırmızı, krem, kahverengi ve sarı renkler kullanılmıştır. Çift yönlü mihraplıdır. Ters "V" şeklindeki mihrap kemerleri çengel motifi ile oluşturulmuştur. Mihrap zemininde, her iki yönde mihrap kemerlerine doğru simetrik bir şekilde düşey olarak yerleştirilen iki adet karanfil motifi tasvir edilmiştir. Mihrap köşeliklerinde yer alan motifler yıpranmadan dolayı görülmemektedir. Çift yönlü mihrabın her iki tarafında yer alan dikdörtgen çerçeveler içerisinde stilize ejder motifi tasvir edilmiştir. Zemini çevreleyen birinci bordürü geometrik karakterli motifler, üçüncü bordürü stilize bitkisel motifler süslemektedir. Geniş olan ikinci bordürde tarak motifi tasvir edilmiştir.



Eser 15 - Fotoğraf: 15
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi



Eser 16 - Fotoğraf: 16
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi

Eser 16; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 1673 envanter numaralı, 19. yüzyıla ait Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf: 16). Müzeye, İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nden 17.03. 2008 tarihinde nakil edilmiştir. Müze deposunda bulunmaktadır. Ölçüleri 100 cm x 200 cm'dir. Oldukça yıpranmış, havları dökülmüş, renkleri solmuş ve yer yer yırtıkları olan bir halıdır. Mihrap zemininde bordo renk; motiflerde krem, sarı ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Çift yönlü mihraplıdır. Ters "V" şeklindeki mihrap kemerleri çengel motifi ile oluşturulmuştur. Mihrap zemininin ortasında meydana gelen yırtılmadan dolayı burada tasvir edilen motif görülmemektedir. Mihrap kemerlerine doğru her iki yönde simetrik bir şekilde düşey yerleştirilen birer karanfil motifi uzanmaktadır. Mihrap köşeliklerini stilize çiçek motifleri süslemektedir. Mihrabın her iki tarafında yer alan dikdörtgen çerçevelerde stilize ejder motifi yer almaktadır. Zemini çevreleyen birinci bordürü geometrik karakterli motifler, üçüncü bordürü stilize bitkisel motifler süslemektedir. Geniş olan ikinci bordürde tarak motifi tasvir edilmiştir.

Eser 17; Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 2011 envanter numaralı, 18. yüzyıla ait Gördes seccade halısıdır (Fotoğraf: 17). Müzeye, Bursa Ulu Cami'nden 17.03.2008 tarihinde nakil edilmiştir. Teşhirde Salon 1'de sergilenmektedir. Ölçüleri 161 cm x 290 cm'dir. Havları dökülmüş ve renkleri solmuş bir halıdır. Mihrap zemininde bordo renk; krem, kırmızı, mavi ve pembe renkler kullanılmıştır. Çift yönlü mihraplıdır. Ters "V" şeklindeki mihrap kemerleri basamaklıdır. Mihrap köşeleri pahlıdır. Mihrap zemininde stilize bitkisel motiflerden oluşan bir çiçek demeti yer almaktadır. Çiçek demetinden her iki yönde mihrap kemerlerine doğru simetrik bir şekilde düşey olarak yerleştirilen birer karanfil motifi uzanmaktadır. Mihrabın iç kısmını yarı stilize lale motifleri süslemektedir. Mihrap köşeliklerinde alan kare sahalara bölünmüş ve bu kare şekillerin içerisine stilize çiçek motifleri yerleştirilmiştir. Çift yönlü mihrabın her iki tarafında yer alan dikdörtgen çerçevelerde stilize ejder motifi yer almaktadır. Halı dört bordürlüdür. Zemini çevreleyen birinci, ikinci ve dördüncü bordürlerde farklı üsluplarda tasvir edilen stilize bitkisel motifler yer almaktadır. Geniş olan üçüncü bordürde tarak motifi görülmektedir.



Eser 17 - Fotoğraf: 17
Gördes Seccade Halısı
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi

3. Değerlendirme ve Sonuç

Türk halı sanatının önemli bir grubunu seccade halıları oluşturmaktadır. Seccadelerin bugüne kadar bilinen en eski örnekleri 15. yüzyıla aittir. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde (İbrahim Paşa Sarayı) bulunan üç seccade en eski örneklerden olup, iki tanesi yan yana dizilmiş mihraplarla saf seccade olarak dokunmuştur. Bu yüzyıla ait bir diğer seccade Berlin İslam Sanatları Müzesi'ndedir. 16. yüzyıla ait önemli bir grubu Saray seccadeleri ve yine ilk örnekleri bu yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan bir diğer grubu Uşak seccadeleri oluşturmaktadır. 17. yüzyıldan itibaren ise seccade halıları Anadolu'da birçok merkezde dokunmaya başlamıştır (Aslanapa, 2005: 215-249). Bu merkezlerin başında Gördes gelmektedir. Saray halılarının etkisinde gelişme gösteren Gördes halılarının erken örnekleri 17. yüzyıla ait olup, 18. ve 19. yüzyıllarda da dokunmaya devam etmiş, kalitesi ve zengin kompozisyonu ile her dönem rağbet görmüştür. Osmanlı arşivlerinde, Gördes halıcılığına dair belgeleri inceleyen Gökmen (2014), Gördes halılarının önemini vurgulayan şu bilgileri aktarmaktadır;

> (…) 19. yüzyılda Gördes'te üretilen halı ve seccadeler yurt içinde sarayların, sultan kızlarına ait dairelerin, selatin camilerinin, mescitlerin ve mekteplerin tefrişinde kullanılmıştır. Gördes halıları Viyana ve Berlin gibi yurtdışındaki Osmanlı elçilik binalarının döşenmesinde de kullanılmıştır. Nitekim 1870-71 yıllarında silah alımlarındaki yardımlarından dolayı bir Gördes halısı milli sanatımızın değerli bir örneği olarak Crown Palace'ın kabul salonuna döşenmek üzere Amerikan Başkanı'na hediye edilmiştir (214).

Her biri bir sanat eseri niteliği taşıyan Gördes halıları ihtiva ettikleri motif ve kompozisyon özelliklerine göre çeşitli isimler almaktadır. Kız Gördes, Göbekli Gördes, Kandilli Gördes, Avizeli Gördes, Mihraplı Gördes, Sütunlu Gördes, İbrikli Gördes, Elmalı Gördes, Sinekli Gördes, Taraklı Gördes, Barok Gördes ve Asmalı Gördes bu isimlere örnek olarak verilebilir (Bilgin, 1983: 66-79; Deniz, 1986: 13-19; Öztürk-Aydın, 1994: 22-36; Caner, 1996: 19-37). Yukarıda saydığımız isimler içinde "Mihraplı Gördes", Gördes seccade halılarının tamamını kapsayıcı nitelikte bir terimdir. Çünkü seccade boyutunda dokunan halıların hemen hemen hepsinde mihrap motifi yer almaktadır. Mihrap tek yönlü veya çift yönlü olmak üzere iki şekilde tasvir edilmektedir. Kandil, ibrik, tarak, göbek (mihrap zemininde çiçeklerden müteşekkil bezeme) gibi öğeler çift yönlü ya da tek yönlü mihrabı süsleyen motifler olarak kompozisyona katılmaktadır. Bu bağlamda çalışmamızda yer verdiğimiz halılar motif özelliklerinden ziyade, mihrap şemalarına göre (tek yönlü, çift yönlü) değerlendirilmiştir.

Ankara Vakıf Eserleri Müzesi Koleksiyonu'nda 18. ve 19. yüzyıllara ait 17 adet Gördes halısı bulunmaktadır. Bu halılardan 3 tanesi zeminde tek yönlü mihraplı, 14 tanesi zeminde çift yönlü mihraplıdır. Tek yönlü mihraplı halıların her birinde görülen ortak özellik ters "V" şeklindeki mihrap kemerinin köşelerde pahlı olmasıdır. Bu özelliğin dışında örneklerin mihrap kemerleri farklı şekillerde tasvir edilmektedir. Örneğin, Eser 1'de mihrap kemeri düz biçimde birleşirken, Eser 2 ve 9'da basamaklı olarak tasvir edilmiştir. Çalışmamızda yer verdiğimiz tek yönlü mihraplı halılarda dikkat çeken bir husus her birinin mihrap zemin renginin farklı olmasıdır. Lacivert, bordo ve yeşil renklerin kullanıldığı mihrap zemininde farklı kompozisyonlar görülmektedir. Eser 1'de mihrap kemerine asılı kandil motifi, Eser 2'de geometrik üslupta tasvir edilen dört taç yapraklı çiçek ve etrafını çevreleyen stilize bitkisel motiflerden müteşekkil bir madalyon ve Eser 9'da çiçek motiflerinden oluşan dikdörtgen formlu madalyon farklı kompozisyonların örnekleridir.

Çift yönlü mihraplı halılarda mihrap şemasının farklı şekillerde düzenlendiği görülmektedir. Bu düzenlemelerden ilkinde, ters "V" şeklindeki mihrap kemerleri basamaklı olup mihrap köşeleri pahlıdır (2, 5 ve 17 numaralı örnekler). İkinci düzenlemede, ters "V" şeklindeki mihrap kemerleri çengel motifi ile oluşturulmuştur (4, 7, 8, 10, 11, 13, 15, 16 numaralı örnekler). Üçüncü düzenlemede, ters "V" şeklindeki mihrap kemerleri çengel motifi ile oluşturulmuş olup mihrap köşeleri pahlıdır (6, 12 numaralı örnekler). Dördüncü düzenlemede ise mihrap kemerleri ters "V" şeklindedir (14 numaralı örnek). Dolayısıyla mihrap tasarımlarında genel şekil itibariyle üslup birliği, detaylarda ise farklılıklar olduğu görülmektedir. Çalışmamızda yer verdiğimiz çift yönlü mihraplı halılarda ortak olan bir nokta bordo renkli mihrap zeminleridir (6 numaralı eser hariç). Mihrap zeminlerini, stilize çiçek ve yaprak motiflerinden oluşan bir demet ya da geometrik üslupta tasvir edilen dört taç yapraklı çiçek ve etrafını çevreleyen stilize bitkisel motiflerden meydana gelen bir madalyon süslemektedir. Mihrap zemininde yer alan madalyona bazı örneklerde sembolik anlamlarına mukabil kandil (Eser 6) ve ibrik (Eser 7, 10) motifleri de katılmaktadır. Çalışmamızda yer verdiğimiz halıların mihrap zeminlerinde görülen karakteristik özelliklerden biri, mihrap kemerlerine doğru her iki yönde simetrik bir şekilde düşey tasvir edilen karanfil motifleridir. Karanfil, mihrap zemininde esas motif olarak da karşımıza çıkmaktadır (Eser 15). Çift yönlü mihraplı halıların mihrap zemininde stilize çiçeklerden müteşekkil madalyon motifi, tek yönlü mihraplı 2 numaralı örnekte de görülmektedir. Yine çift yönlü mihraplı 6 numaralı örnekte, mihrap kemerine asılı kandil motifi tek yönlü mihraplı 1 numaralı örnekte olduğu gibi manevi anlamına mukabil seccadenin tezyinatına katılmaktadır. Dolayısıyla çalışmamızda yer verdiğimiz örneklerde tek yönlü mihraplı ve çift yönlü mihraplı halılarda kompozisyonunu oluşturan motiflerin ortak olduğu görülmektedir.

Halıların mihrap köşeliklerinde tasvir edilen motifler tek yönlü ve çift yönlü mihraplı halılarda farklılık göstermemektedir. Örneğin tek yönlü mihraplı 2 numaralı örnek ile çift yönlü mihraplı 3 ve 17 numaralı örneklerin mihrap köşeliklerinde tasvir edilen stilize çiçek motifleri aynı üsluptadır. Mihrap köşelikleri ekseriyetle stilize çiçek ve yaprak motifleri ile süslenmektedir. Çift yönlü mihraplı 6 numaralı örnekte ise stilize çiçek ve yaprak motifleri arasında hançer biçimli yapraklar ve kelebeği andıran çiçekler yer almaktadır.

Araştırma grubumuzu oluşturan halılarda, Eser 2'de mihrabın sadece altında, diğer tüm örneklerde mihrabın hem üzerinde hem de altında dikdörtgen çerçeveler yer almaktadır. Bu çerçevelerde en çok görülen motif stilize ejder figürüdür. Çalışmamızda yer verdiğimiz örneklerde bitkisel motiflerle harmanlanmış oldukça stilize bir şekilde tasvir edilen bu figür, 6 numaralı örnekte gerçeğe yakın bir üsluptadır. Ejder figürü dışında 1 numaralı örnekte geometrik karakterli çiçekler, 9 numaralı örnekte ise kelebeği anımsatan iri taç yapraklı çiçek motifleri dikdörtgen çerçeveleri süsleyen diğer motiflerdir.

Halıların bordürlerini en çok "tarak" olarak isimlendirilen motif süslemektedir (Örnek 2-4, 8, 10-12, 15-17). Testere gibi dişli tasvir edilen bu motif, stilize iki çiçek motifi ile birlikte betimlenmektedir. Bordür boyunca tarak ve çiçek motifleri şaşırtmalı olarak yinelenmektedir. Çalışmamızda yer verdiğimiz halıların bordürlerinde görülen bir diğer süsleme, üzerinde küçük çiçek motifleri tasvir edilen bir açık bir koyu renkli ince dar şeritlerin kaydırmalı olarak yinelenmesi ile oluşan kompozisyondur (Örnek 1, 9, 14). Karakteristik bu iki bordür kompozisyonu dışında stilize çiçek ve yaprak motifleri çalışmamızda yer verdiğimiz halıların bordürlerini süslemektedir.

Sonuç olarak, araştırma grubumuzu oluşturan halılarda, mihrap tek yönlü ve çift yönlü olarak tasvir edilmektedir. Mihrap tasarımında görülen farklılık mihrap kemerlerinde ortaya çıkmaktadır. Ters "V" şeklindeki mihrap kemerlerinin özellikle çift yönlü mihraplı örneklerde basamaklı olması ya da çengel motifi ile oluşturulması ve mihrap köşelerinin pahlı olması yaygındır. Mihrap zeminlerinde, tek yönlü mihraplı halılarda farklı renkler görülürken, çift yönlü mihraplı halılarda ekseriyetle bordo renk kullanılmaktadır. Mihrap zeminlerinde tasvir edilen kompozisyon tek yönlü ve çift yönlü mihraplı halılarda farklılık göstermemektedir. Genellikle stilize çiçek ve yaprak motiflerinden müteşekkil bir çiçek demeti veya stilize çiçek motiflerinden meydana gelen madalyon mihrap zemininde yer almaktadır. Mihrap zemininde en çok tasvir edilen çiçek motifi kısmen üsluplaştırılmış karanfil, objelerde ise kandil ve ibrik motifleridir. Mihrap köşeliklerinde stilize çiçek ve yaprak motifleri, mihrabın üzerinde ve altında yer alan dikdörtgen çerçevelerde stilize ejder figürü tasvir edilmektedir. Bordürlerde ise tarak motifi ile stilize çiçek ve yaprak motiflerinden oluşan kompozisyon görülmektedir.

Kaynaklar

Aslanapa, O. (2005). *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Bilgin, F. Ü. (1983). "Eski Gördes Seccadeleri", *Manisa Turizm Derneği*, S. 4, s. 66-79.

Caner, Ş. (1996). "Kula, Demirci ve Gördes Halılarında Form ve Anlam Sorunu", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Edirne.

Deniz, B. (1986). "Gördes Halıları", *Bilim Birlik Başarı*, S. 45, s. 13-19.

Deniz, B. (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları,* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Gökmen, E. (2014). *Osmanlı Dönemi Gördes Halıcılığı*, Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Yayınları.

Öztürk, İ.-Aydın, Ö. (1994). "Türk Halıcılığının Tarihsel Gelişimi ve Gördes Halıları", *Türkiyemiz*, C. 24, S. 72, s. 1994, s. 22-36.

Etnografik Madeni Takılar Üzerine Bir Analiz: Ahlat Müzesi Örneği

Ercan ÇALIŞ[1]

Giriş

Günümüzde küçük ve mütevazı bir ilçe olan Ahlat, Van Gölü'nün kıyısında, Bitlis iline bağlı bir ilçedir. Muş ve Van illerine komşu olan Ahlat, verimli topraklarıyla dikkat çekicidir. Bunun yanı sıra, stratejik konumundan dolayı tarih boyunca pek çok sayıda medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Doğu Roma, Mervaniler, Selçuklular, Ahlatşahlar, Safaviler ve Osmanlılar bunlardan sadece birkaç tanesini oluşturmaktadır. Son dönemde Ahlat, özellikle Selçuklular dönemine tarihlenen anıtsal mezar taşlarıyla gündeme gelmektedir.

Bölgenin zengin bir kültürel tarihe sahip olması, yöreye ait tüm eserlerin incelenmesini daha da önemli kılmaktadır. Bu itibarla Ahlat Müzesi'nde bulunan bir grup etnografik madeni takı da ait oldukları döneme, pek çok açıdan ışık tutmaktadır.

Eserlerin korunup saklandığı ve sergilendiği müzeler, toplumların geçmişine ayna olma noktasında, önemli bir işleve sahiptir. Bunun yanı sıra müzeler, kültür ve sanat ürünlerini gerek sergileyip gerekse de yayınlayarak, kültürel mirasa yönelik toplum için bir eğitici ortamı hazırlamaktadır. Kar amacı gütmeyen bu kurumlar, halka açık olarak hizmet sunan yapılardır. Müzecilik anlamında Anadolu'da ayağı yer tutar ilk faaliyetler 19. yüzyılın ortalarına denk gelmektedir. Ağırlıklı olarak eski ve değerli silahlar ile çeşitli antik eserlerin saklanıp korunduğu ilk müze olan Müze-i Hümayum, günümüz müzecilik anlayışından çok uzaktı (Yücel,2000:32). Türk tarihinde müzecilikte asıl ilerlemeler Cumhuriyet dönemiyle başlamıştır. Bu dönemde Ankara Etnografya Müzesi'nin hizmet vermeye başlamasıyla o güne dek gelinen en ileri noktaydı. Bu kapsamda geçmişi itibarıyla çok zengin bir kültürel mirasa sahip Ahlat'ta bulunan müzedeki bir grup etnografik eserin incelenmesi, hem Türk İslam sanatları açısından hem de Türk sanatı açısından önemlidir.

Takılar, günümüzde özellikle de kadınlar tarafından elbiseleriyle beraber bir ahenk sağlamak üzere takılırken, bir yandan da takılarla çeşitli sembolik mesajlar verilmek istenmektedir. Tarih boyunca da takılar, bu ve buna benzer amaçlarla kullanıldığı bilinmektedir. Ortaya çıkış sürecinde pek çok el sanatları ürünlerinde olduğu gibi, takıların da doğada bulunan malzemelerden üretildiği görülmektedir. Yapımında kullanılan malzemelerin başında ilk etapta mercan, abanoz, kemik ve deniz kabukları gibi malzemeler görülürken, zamanla da deri, değerli madenler ve taşlar sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Takı yapımında kullanılan malzemeler açısından özellikle madenlerin keşfinden sonra işlenmeye başlanması, takı sanatının gelişip evirilmesinde bir mihenk taşı olmuştur. Özellikle de değerli madenlerden altın ve gümüşün üretime dâhil edilmesiyle, takıların estetik inceliğini artırdığı gibi kullanım alanının da yaygınlaşmasını sağlamıştır. Böyle bir sonucun ortaya çıkmasında, teknoloji ile birlikte bu tür madenlerin daha kolay şekil alabilme yapısı etkili olmuştur. Bunun yanı sıra, takı yapımında kullanılan diğer malzemelerden ayrı olarak altın ve gümüş gibi madenler, paslanmaya direnç

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Ercan, Çalış, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, ercancalis6547@gmail.com

gösterebilme özellikleri ile beraber istenildiğinde farklı bir şekilde yeniden kullanıma alınabilmesi, onları diğer malzemelerden ayırmıştır. Ayrıca anılan bu değerli madenlerin keşfiyle beraber kıymetleri de fark edilerek, para yerine kullanılmaya başlanması ve dolayısıyla ticareti kolaylaştırıp hızlandırdığı için toplumu büyük oranda rahatlatmıştır (Kaplan, 2003: 9). Günümüzde de özellikle de altın, hala paranın yerini tutabilme özelliğini devam ettirmektedir. Anlaşılmaktadır ki geçmişten günümüze dek kimi madenler, bir değişim aracı olarak para yerine kullanıldığı gibi, başta süs öğesi olmak üzere çeşitli sembolik yönleriyle de kullanılmıştır.

Yukarda da değinildiği gibi tarih boyunca pek çok madde takı yapımında kullanılmıştır. Takının yapımında kullanılan ilk maddeler arasında yer alan deniz kabukları, kemik ve fildişi gibi organik malzemeler, iklim şartlarından etkilenme riskleri yüksek olduğundan günümüze daha az sayıda ulaşmıştır. Ele alınan çalışmanın esasını da oluşturan madeni takıların yapımında kullanılan madenlere bakıldığında, keşifleriyle beraber insanoğlunun hayatını kolaylaştırmada önemli bir gelişme olmuştur. Madenler takıların yapımında kullanıldığı gibi pek çok sayıda araç ve gereçlerde de kullanılarak, insan yaşamına dair büyük bir değişim ve dönüşüm gerçekleştirmiştir. Doğanın insana sunduğu çok sayıda olanaklarının yanında, doğada kendiliğinden var olan madenler de doğanın insanoğluna sunduğu büyük bir armağandır. Takılarda kullanılan malzemeler açısından büyük bir paya sahip olan madenler, ele alınan bu çalışmanın da bir ayağını oluşturmaktadır. Günümüze erişmiş madeni takılara bakıldığında yoğunluk durumuna göre madenlerden altın, gümüş, bakır, demir iken; alaşımlardan ise tunç ve pirinç görülmektedir. Öte yandan elmas, zümrüt, safir ve yakut gibi değerli taşlar ile akik, malahit, opal, lapis lazuli gibi yarı değerli taş ile benzeri malzemeler de altın ve gümüş gibi metallerle beraber kullanıldıkları görülmektedir (Bingöl, 1999:19-21).

Keşfiyle beraber altın, tüm madenler arasında günümüze dek en çok tercih edilen maden olmuştur. Altının doğada az bulunması değerini bir yandan arttırırken, paslanmayan ve bozulmayan özelliği de bu değerini daha da artırmıştır. Benzer bir özellik gösteren diğer bir maden de gümüştür. Ancak gümüş dayanıklılık açısından altından ayrılarak zamanla oksitlenebilmektedir. Zira kazılarda ele geçirilen gümüş eserlerdeki oksitlenmelerin gözlemlenmesi, gümüşün altına kıyasla bu zayıf yönünü doğrulamaktadır. Ama yine de altınla beraber gümüş, günümüzde gerek halk arasında gerekse de piyasa değeri açısından kıymetli madenler olarak kabul görmektedir. Bakır ise altın ve gümüşe göre doğada daha fazla bulunmasından dolayı kullanım alanının da genişlemesiyle, insan hayatını kolaylaştırmada daha etkin olduğu söylenebilir. Bakır diğer pek çok araç ve gereçlerde kullanıldığı gibi süs eşyasında da kullanım alanı bulmuştur. Çayönü, Çatalhöyük ve Suberde kazılarıyla ele geçirilen Neolitik Çağ'a ait bir grup yüzük ve boncuk gibi süs eşyalar, doğal bakırdan üretilmiştir (Köroğlu, 2004:4). Bir bakır kalay alaşımı olan tunç ile bakır çinko alaşımı olan pirinç de madeni takıların yapımında kullanılan metaller arasındaki önemli yerini almıştır. (önemli yer tutar)

Ahlat Müzesi'nde bulunan Osmanlı dönemine ait etnografik takılar, Selçuklulardan bu yana Anadolu'ya hükmeden Osmanlıların sanat anlayışlarını ortaya koymada önemli bir veri olmuştur. Osmanlılar özellikle de yükselme döneminde el sanatlarının diğer pek çok alanında olduğu gibi takı ve kuyumculuk sanatında da çok ileri bir noktaya erişerek, bu alanda da dünyada söz sahibi olmuştur. Gerek Ahlat Müzesi gerekse de Anadolu'da bulunan diğer müzelerin etnografik salonlarında sergilenen ve depolarında bulunan Osmanlı dönemine ait etnografik madeni takılarda bakır, gümüş, pirinç ve altın madeni öncelikli olarak kullanıldığı görülmektedir.

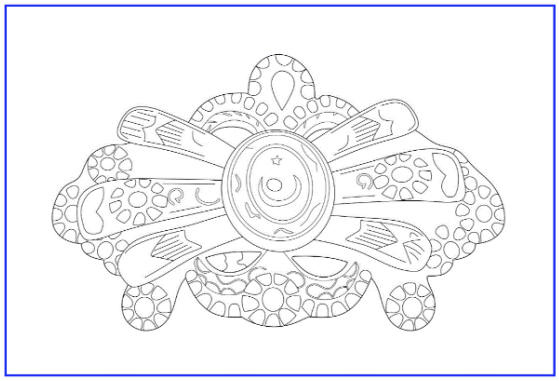
Osmanlılarda özellikle de saray ve çevresinde mücevheratın büyük ilgi gördüğü bilinmektedir. Osmanlılarda takı ve kuyumculuk sanatıyla beraber diğer pek çok el sanatlarının sanat anlayışı, Ehli Hiref olarak bilinen bir yapılanma tarafından belirlenerek yürütülürdü. 1526 tarihli Kanuni Sultan Süleyman zamanındaki bir Ehli Hiref defterinde doksan kişilik kuyumcu ustanın çalıştığından bahsedilmektedir (İrepoğlu, 2000: 102-104). Öte yandan saray dışında da kuyumculuk faaliyetleriyle uğraşan kişilerin azımsanmayacak bir çoğunlukta olduğu tahmin edilmektedir. Nitekim tarih boyunca değerli maden ve taşlardan yapılmış takılar, insanlar tarafından başta süsleme olmak üzere pek çok amaçlarla üzerlerinde taşıdıkları bilinmektedir. Bu açıdan etnografik madeni takıların ele alınıp incelenmesi, Osmanlı sanatı ve tarihi açısından değerli ve önemlidir.

Ahlat müzesinin de dahil olduğu Anadolu'da bulunan çok sayıda müzelerin etnografik salonlarında, Osmanlı dönemine tarihlenen madeni takılar arasında küpe, bilezik, yüzük, gerdanlık, kolye, halhal, zülüflük, kemer ve kemer tokası gelmektedir. Dile getirilen bu eserlerin her biri, kültürün birer yansıması olarak Osmanlı kültürünün yayılması ve tanıtılmasında katkı sunmuştur. Taşınır kültür varlıkları arasında yer alan etnografik madeni eserler, bu anlamda toplumların görünen bir yüzüdür. Zira toplumlar kültürlerini geçmişte olduğu gibi günümüzde de sahip oldukları etnografik eserler yoluyla dış dünyaya tanıtırlar. Yine aynı şekilde ülkeyi ziyaret eden yabancılar/turistler de toplumu daha çok etnografik eserleriyle tanımaya çalışırlar. Kaldı ki bir toplum bilimi olan etnografya, toplumların maddi kültür öğelerini incelediği bilinmektedir. İçinden çıktığı toplumun maddi kültür ürünleri inceleyen etnografya bilimi, toplum oluşumuyla da yakından ilgilidir. Bu bağlamda etnografik madeni eserler, toplumların bir anlamda hüviyetini oluşturan unsurlardan biridir. Dolayısıyla bu eserler bir yandan toplumların ortak ve benzer yönlerini ortaya koyarken, bir yandan da birbirinden ayrılan yönlerini de belgelemektedir.

Örnekler



Fotoğraf 1



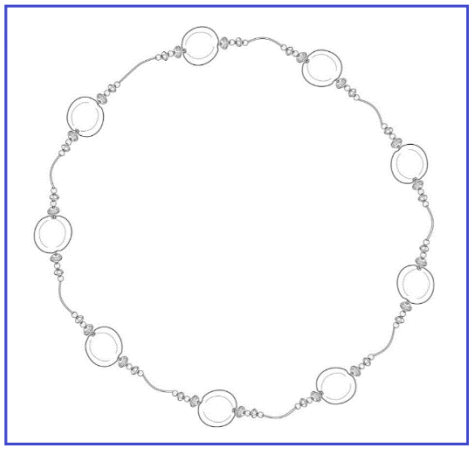
Çizim 1

Örnek no : 1
Fotoğraf no : 1
Çizim no : 1
Envanter no : 197 (2156)

Ürünün adı : Kemer Tokası
Kullanılan malzeme : Tunç
Ölçüleri : 8.9X5.6 cm.
Ait olduğu dönem : Osmanlı (19. yy. sonu, 20. yy. başı)
Bulunduğu yer : Bitlis Merkez
Müzeye geliş şekli : Satın Alma (Burhanettin AZVURAN)
Müzeye geliş tarihi : 06.05.1991
Kullanılan teknik : Dövme, Ajur, Kazıma ve Güverse
Kompozisyon : Zemindeki ana levha ile birlikte toplam sekiz adet levhadan meydana gelen eser, fiyonk formundadır. Zemindeki ana levhanın yüzeyi güverse tekniğinde olup enli tarafları karşılıklı biçimde bir çift göz motifli formunda ajurludur. Hafif kıvrak yaprak şeklinde altı adet levha, zemindeki levha üzerine boyuna doğru oturtulmuştur. Altı adet levhalardan ortadakiler diğerlerinden daha büyük ve güverselidir. Eserin merkezinde yer alan kubbeciğin üst orta yüzeyine ay ve yıldız motifi kazınarak işlenmiştir. Yoğun oksitlenmelere maruz kalan toka tam ve sağlam olarak günümüze ulaşmıştır.



Fotoğraf 2



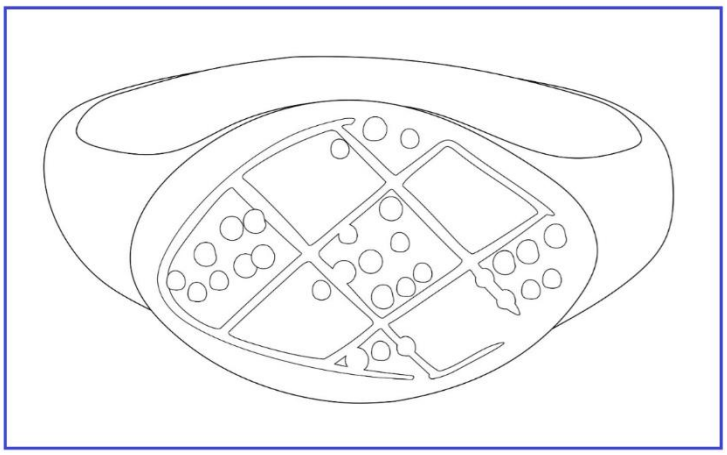
Çizim 2

Örnek no : 2
Fotoğraf no : 2
Çizim no : 2
Envanter no : 2017/7-E
Ürünün adı : Kolye
Kullanılan malzeme : Pirinç - Cam
Ölçüleri : Halat Uzunluğu: 160 cm.
Ait olduğu dönem : Osmanlı (19. yy. sonu, 20. yy başı)
Bulunduğu yer : Erciş / VAN
Müzeye geliş şekli : Satın Alma (Bayram Aka Akyüz)
Kullanılan teknik : Döküm

Kompozisyon : Boyun veya göğüs takısı olarak da adlandırılan kolye, bir halat zinciri ile 9 adet dairesel formlu cam boncuk arasına yerleştirilmiş pirinçten çan ve topçuk formlarda oluşturulmuş sarkaçlardan meydana gelmektedir. İnce ve uzun bir boyun zinciri ile bu zincire takılmış sarkıtlar sade ve zarif bir kompozisyona sahiptir. Dairesel formda oluşturulmuş yassı cam boncuklar 4x4 çapındadır. Cam boncuklar arasında çan ve silindirik formlu sarkaçlar bulunmaktadır. Sarkaçlar dairesel formlu cam boncuklar arasında simetrik bir şekilde dönüşümlü olarak birbirini takip etmektedir. Bir iç kalıp hazırlanarak tasarlanmış sarkaçların içi boştur. Çan formundaki sarkaçları meydana getiren yarım daire şeklindeki plakaların birleştiği yer hafif düzeyde bombelidir. Bombeli olan kısım bir şerit şeklini almışken, sarkaçların yüzeyi ise dilimlere ayrılmıştır. Yakın bir döneme tarihlenen eser tam ve sağlamdır.



Fotoğraf 3a/b



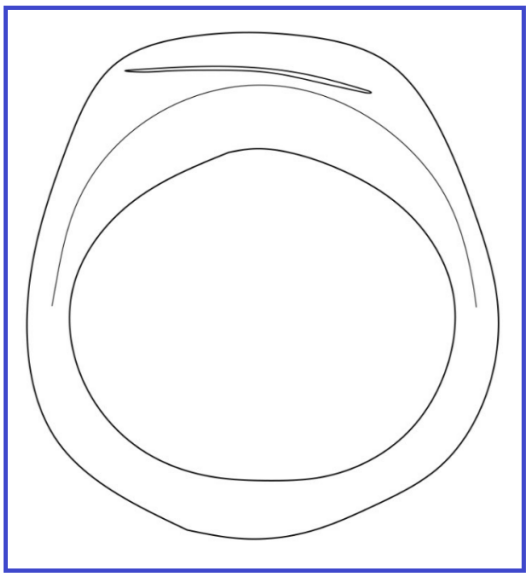
Çizim 3

Örnek no : 3
Fotoğraf no : 3a/b
Çizim no : 3
Envanter no : 2019/132/A
Ürünün adı : Yüzük
Kullanılan malzeme : Tunç
Ölçüleri : 1.8X1.9
Ait olduğu dönem : Osmanlı (18. yy. sonu, 19. yy başı)

Bulunduğu yer : Bitlis Adilcevaz
Müzeye geliş şekli : Satın Alma (Ercan BOĞA)
Müzeye geliş tarihi : 21.06.2017
Kullanılan teknik : Döküm, Kazıma
Kompozisyon : Dairesel formlu bir halka ile üzerindeki oval şekilli bir plaka (kaş)'dan meydana gelen yüzük sade bir süsleme programına sahiptir. İnce, hafif ve yüksek formlu yüzükler sınıfına giren yüzük halkasının içi ve dış kısmı sade ve düzdür. Kaş kısmına doğru hafif düzeyde genişleyen halkanın uçları kaş kısmının altında birleştirilmiştir. Halkanın alt dış kısmında dışa doğru kabartılmış küçük bir çıkıntı bulunmaktadır. Oval kesitli kaş kısmı kazıma tekniğinde kare alanlara ayrılarak geometrik bir süslemeye dönüşmüştür. Kenarlarda yer alan karelerle ile merkezi karenin içi noktasal bezeklidir. Eserde aşarı korozyonlaşma olduğundan olası üzerindeki diğer süslemeler kaybolmuştur.



Fotoğraf 4



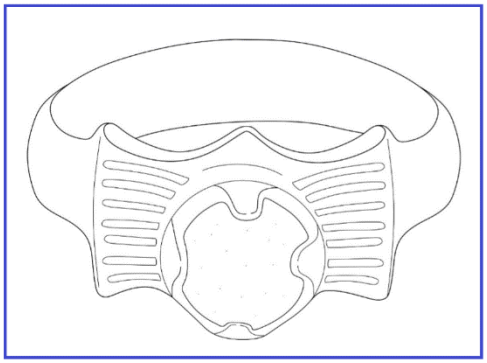
Çizim 4

Örnek no : 4
Fotoğraf no : 4
Çizim no : 4
Envanter no : 2017-3-E
Ürünün adı : Yüzük
Kullanılan malzeme : Tunç
Ölçüleri : 2.2X1.9 cm.
Ait olduğu dönem : Osmanlı (18. yy. sonu, 19. yy başı)
Bulunduğu yer : Koleksiyoner
Müzeye geliş şekli : Satın Alma (Muhammed AYTEKİN)
Müzeye geliş tarihi : 04.03.2016
Kullanılan teknik : Döküm

Kompozisyon : Döküm tekniğinde tek parçadan meydana gelen eser, oldukça sade bir tasarıma sahiptir. İçi dolu yüzük halkası kaş kısmına doğru genişlemektedir. Elips forma sahip yüzük halkasının iç kısmı düz dış kısmı bombelidir. Eser halkasının simetrisi bozulmuş olup yer yer içe ve dışa doğru çıkıntı yapmıştır. Kaş kısmı yüksek bir forma sahip olmasına karşın, yüzeyinde herhangi bir yuva veya süsleme bulunmamaktadır. Kaşın kenar kısımları içe doğru ovalleştirilerek, kaş kısmının oval kesitli olmasını sağlamıştır. Eser tam ve sağlam olmakla beraber ciddi oksitlenmelere maruz kalmıştır.



Fotoğraf 5a/b



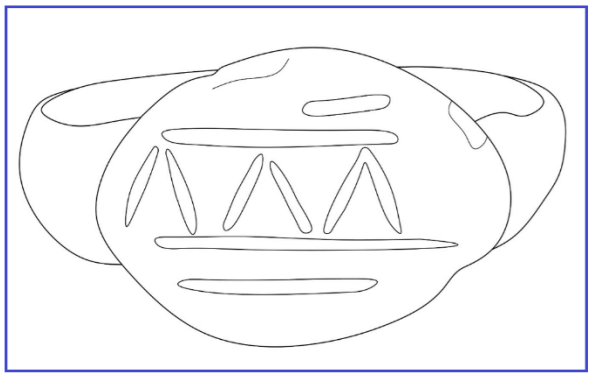
Çizim 5

Örnek no : 5
Fotoğraf no : 5a/b
Çizim no : 5
Envanter no : 2017/24/A
Ürünün adı : Yüzük
Kullanılan malzeme : Tunç
Ölçüleri : 2.2X1.8
Ait olduğu dönem : Osmanlı (18. yy. sonu, 19. yy başı)
Bulunduğu yer : Muş (Taşoluk Köyü)
Müzeye geliş şekli : Satın Alma (Ferdi BİNGÖL)
Müzeye geliş tarihi : 14.01.2016
Kullanılan teknik : Döküm, Mıhlama.

Kompozisyon : Dairesel ve yassı formda oluşturulmuş bir halka ile fiyonk formlu bir kaş kısmından meydana gelen eser, merkezi bir kompozisyon göstermektedir. Halkanın iç kısmı düz, dış kısmı ise düz ve bombeli bir forma sahiptir. Hafif yüksek ve kıvrık şekilli kaş kısmındaki plakanın üzeri yivlendirilmiştir. Dikdörtgen bir düzenlemeye sahip fiyonk formlu kaş bölümünün orta kısmına siyah bir taş, mıhlama tekniğinde monte edilmiştir. Taşın tutmasını sağlayan olasılıkla üçgen şekilli hazırlanmış plakanın kanal kenarlıkları oldukça hasar görmüştür. Eser tam ve sağlam olarak günümüze erişse de üzerindeki yoğun oksitlenmelerden dolayı olası taşın üzerindeki ince bezekler kaybolmuştur.



Fotoğraf 6a/b



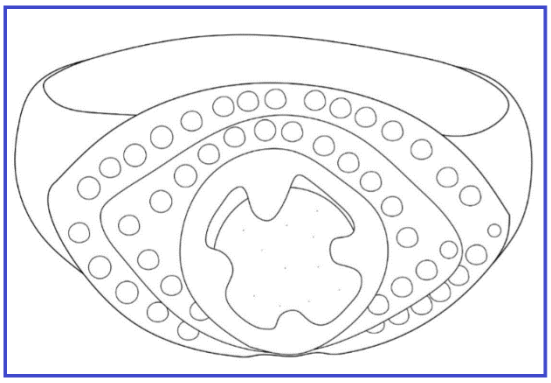
Çizim 6

Örnek no : 6
Fotoğraf no : 6a/b
Çizim no : 6
Envanter no : 2019/137/A
Ürünün adı : Yüzük
Kullanılan malzeme : Tunç
Ölçüleri : 1.9X2 cm.
Ait olduğu dönem : Osmanlı (18. yy. sonu, 19. yy başı)
Bulunduğu yer : Bitlis Adilcevaz
Müzeye geliş şekli : Satın Alma (Ercan BOĞA)
Müzeye geliş tarihi : 21.06.2017
Kullanılan teknik : Döküm ve Kazıma.

Kompozisyon : Elips kesitli yüzük halkası ile bir kaş plakası olmak üzere toplam iki levhadan meydana gelmiştir. Enli ve yassı yüzük halkasının içi dolu ve düz, dış kısmı ise hafif şekilde bombelidir. Eserin kaş bölümü oval kesitlidir. Kaş kısmının yüzeyinde kazıma tekniğinde geometrik süslemeler mevcuttur. Boyuna doğru geniş ve simetrik olmayan iki çizgi arasında bulunan "V" şekilli süslemeler zikzak motifi şeklindedir. Oldukça ciddi oksitlenmelere maruz kalan eserin olası ince süslemeleri ile gerçek rengi kaybolmuş durumdadır. Yüzüğün kaş bölümünün bir kenarındaki küçük bir eksiklik dışında eser sağlamdır.



Fotoğraf 7a/b



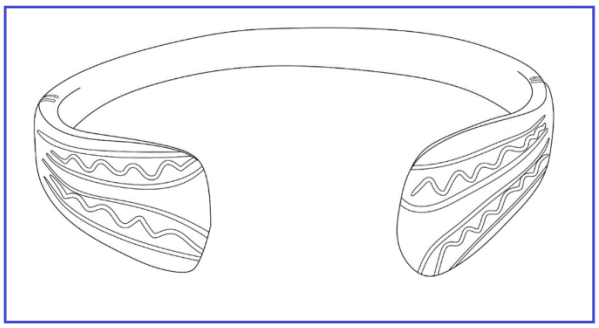
Çizim 7

Örnek no : 7
Fotoğraf no : 7a/b
Çizim no : 7
Envanter no : 2017/21/A
Ürünün adı : Yüzük
Kullanılan malzeme : Tunç
Ölçüleri : 2.7X2.2
Ait olduğu dönem : Osmanlı (18. yy. sonu, 19. yy başı)
Bulunduğu yer : Muş (Taşoluk Köyü)
Müzeye geliş şekli : Satın Alma (Ferdi BİNGÖL)
Müzeye geliş tarihi : 14.01.2016
Kullanılan teknik : Dövme ve Mıhlama

Kompozisyon : Enli ve yassı bir halka ile kademeli şekilde yükseltilmiş bir kaş bölümünden meydana gelen eser oldukça özgün bir tasarıma sahiptir. Hafif iç bükey eser halkasının uç kısımları, kaş kısmının altında birleştirilmiştir. Eser halkasının içi düz, dış kısmı ise hafif şekilde bombeli ve sadedir. Halkanın alt kısmının dış yüzeyinde, dışa taşkın kabara şekilli bir bezek bulunmaktadır. Oval kesitli ve kayık formlu kaş bölümündeki plaka üç kademelidir. En üst bölümde mıhlama tekniğinde yeşil bir taş monte edilirken, diğer iki kademeli bölümde ise noktasal şekilli yan yana sıra halinde oyuklar bulunmaktadır. Eser halkası deformasyona uğrayarak simetriği bozulmuştur. Bunun yanı sıra eser tam ve sağlam olmakla beraber aşırı oksitlenmelere maruz kalmıştır.



Fotoğraf 8a/b



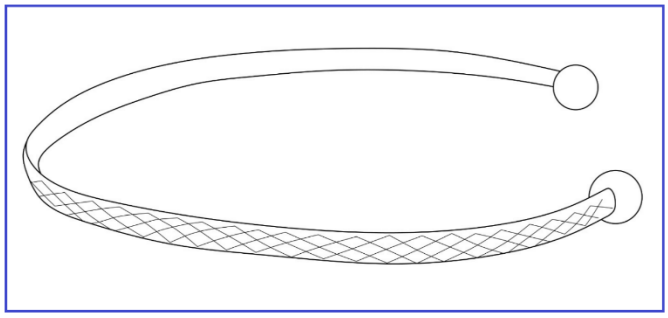
Çizim 8

Örnek no : 8
Fotoğraf no : 8a/b
Çizim no : 8
Envanter no : 2017/1/E
Ürünün adı : Bilezik
Kullanılan malzeme : Tunç
Ölçüleri : 5.6X5.1 cm.
Ait olduğu dönem : Osmanlı (18. yy. sonu, 19. yy başı)
Bulunduğu yer : Koleksiyoner
Müzeye geliş şekli : Satın Alma (Muhammed AYTEKİN)
Müzeye geliş tarihi : 04.03.2016
Kullanılan teknik : Dövme ve Kazıma
Kompozisyon : Tek bir levhadan meydana gelen bilezik oval kesitlidir. Halka formlu eser ayrık uçlara sahiptir. Eserin ayrık uçları dövme tekniğinde yassılaştırılmıştır. Eser ortadan uç kısımlara doğru

genişleyerek, estetik bir görünüm sağlamanın yanında kullanışlı hale getirilmesi de sağlanmıştır. Eserin iç kısmı düz ve sade tutulmasının yanında dış kısmı kazıma tekniğinde geometrik bezelidir. İki bordür içine alınan zikzak motifli geometrik süslemeler esere haraketlilik sağlamıştır. Aşırı oksitlenmelere maruz kalan eser tam ve sağlamdır.



Fotoğraf 9a/b

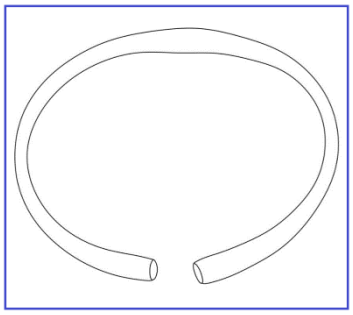


Çizim 9

Örnek no : 9
Fotoğraf no : 9a/b
Çizim no : 9
Envanter no : 2019/21/E
Ürünün adı : Bilezik
Kullanılan malzeme : Bakır
Ölçüleri : 5.6
Ait olduğu dönem : Osmanlı (19. yy. sonu, 20. yy. başı)
Bulunduğu yer : Muş
Müzeye geliş şekli : Satın Alma (Yakup ŞAVLI)
Müzeye geliş tarihi : 13.09.2017
Kullanılan teknik : Dövme ve Kazıma
Kompozisyon : Halka formlu eser, tek bir levhadan meydana gelmektedir. Gövde ile ayrık iki uçtan oluşan eser, dövme tekniğinde ince hafif bilezikler grubuna girmektedir. Yassı gövde kısmının iç kısmı düz dış kısmı baklava dilimli motifle bezelidir. Kazıma tekniğinde, gövde yüzeyine döşenen baklava dilimli motif, geometrik bir süsleme meydana getirmiştir. Eserin ayrık uçları topuz başlı olup üzerinde herhangi bir bezeme bulunmamaktadır. Ele alınan eser tam ve sağlamdır.



Fotoğraf 10



Çizim 10

Örnek no : 10
Fotoğraf no : 10
Çizim no : 10
Envanter no : 2017/7/A
Ürünün adı : Bilezik
Kullanılan malzeme : Tunç
Ölçüleri : 5.3 cm.
Ait olduğu dönem : Osmanlı (18. yy. sonu, 19. yy başı)
Bulunduğu yer : Bitlis Adilcevaz
Müzeye geliş şekli : Satın Alma (Vedat GÜNAY)
Müzeye geliş tarihi : 12.01.2016
Kullanılan teknik : Döküm ve Dövme
Kompozisyon : Döküm yapım tekniğinde meydana getirilen eser, içi dolu ve oval kesitlidir. Silindirik bir gövdeden meydana gelen eser, ayrık iki uca sahiptir. Gövdeden uç kısımlara doğru hafif şekilde kalınlaşarak, uç kısımlar dairesel olarak nihayetlendirilmiştir. Eser gövdesinin orta yerinde dövme tekniğinde bir bölüm yassı hale getirilerek inceltilmiştir. Enli ve yassı bilezikler grubu içinde değerlendirilebilecek olan eser, tam ve sağlamdır. Eserde yoğun oksitlenmeler mevcuttur.

Değerlendirme ve Sonuç

Selçuklu ve Osmanlı tarihi ve sanatı açısından büyük bir öneme sahip olan Ahlat, tarihi mimari eserleri, mezar taşları ve doğal güzellikleriyle günümüzde kendisinden oldukça yüksek sesle söz ettirmektedir. Bunun yanı sıra, Ahlat Türk kültürünün yoğrulup kökleşmesinde Anadolu'nun önemli yerleşkelerinden biridir. Bu açıdan Selçuklu ve Osmanlılar tarafından bölgede üretilen tüm sanat eserleri ayrı ayrı değerlendirilip tanıtılması, Anadolu Türk sanatı açısından önemli bir kaynak teşkil edecektir.

Beğenme ve beğenilme isteğiyle insanın üzerinde taşıdığı süsleme sanatının temsilcisi olan takılar, süsleyiciliği ile birlikte sembolik bir anlatım gücüne sahip özelliğiyle, tarih boyunca farklı form ve üsluplarla gelişim serüvenini sürdürmüştür. Medeniyetler ve toplumlar birikimlerini sonraki nesillere kültürel öğeleriyle aktarabilmektedir. Bu öğelerin aktarılmasında sanat unsuru önde gelmektedir. Bu itibarla çalışmada ele alınan etnografik takıların sanatsal değerlendirilmesi yapılarak, içinde çıktığı toplumun maddi kültürü irdelenmiştir.

Satın alma yoluyla müzeye kazandırılan ve çalışmaya dahil edilen 10 eserden 5'i yüzük, 3'ü bilezik iken, geriye kalanlardan birer adet de kemer tokası ve kolyedir. Yapımında kullanılan malzeme açısından eserler değerlendirildiğinde örnek 2'de pirinç ve cam, örnek 9'da bakır ve geriye kalan diğer örneklerde de tunç malzeme kullanılmıştır. Form, süsleme ve teknikler açısından yüzükler incelendiğinde, örnek 3 ve 6'da yer alan yüzüklerin kaş kısımlarında düz bir plaka yerleştirilerek, üzerlerine geometrik süslemelerin işlendiği görülmektedir. Örnek 4'te yer alan yüzüğün kalın etli, sade ve düz olduğu, geriye kalan örnek 5 ve 7'nin ise kaş kısımlarında mıhlama usulüyle bir taşın monte edildiği görülür. İncelenen bir diğer eser grubu ise bileziklerdir. Bu grupta bulunan 3 adet bilezik dairesel formlu olup ayrık uçlara sahiptirler. Örnek 8'de yer alan eserin ayrık uçları inceltilerek yassılaştırılırken, örnek 9'da yer alan eserin ayrık uçları topuz başlı, örnek 10'da yer alan eser ise silindirik bir gövde yapısıyla bilezikler birbirinden ayrılmaktadır.

Değerlendirilmeye alınan eserlerin tür çeşitliliğine dikkat edilmiş, form ve süsleme açısından daha önce tanıtılıp yayınlanmış benzer örneklerden azami düzeyde kaçınılmıştır. Ayrıca benzerlikleri göz önüne alınarak, müzelerin etnografik salonlarında teşhir edilenler dışında kalan örnekler ele alınmaya çalışılmıştır. Çünkü pek çok müzenin teşhir bölümündeki eserler tanıtılıp yayınlanmıştır. Zira bu çalışmada da ele alınan örnekler, Ahlat Müzesi teşhirinde bulunanlar dışında, etnografik depoda muhafaza edilenler ile arkeolojik bölümde yer alan eserlerdir. Farklı ve özgün bir çalışma ve sonuç çıkarma arzusu böyle bir yönelimi doğurmuştur. Burada amaç çeşitli müzelere ait yayımlanmış teşhir bölümündeki etnografik eserler, Ahlat Müzesi teşhirindeki etnografik eserlerle aynı form ve süsleme kompozisyonlarını içermesinden dolayı, tekrardan kaçma ve yeni form ve süsleme unsurlarını ortaya koyma çabasıdır. Bu bağlamda çalışmaya dâhil edilen eserlerden 3 tanesi müzenin etnografik bölümünden seçilirken (Örn. 1,2,9), 2 tanesi İslami olarak kayıt edilen bölümden (Örn. 4,8) ve geriye kalan 5 tanesi (Örn. 3.5.6.7.10) de Arkeolojik bölümdeki eserlerden seçilmiştir. Müzenin Etnogafik bölümü dışında kalan eserlerin incelemeye alınmasında, form ve süsleme özellikleri ile Osmanlı dönemine tarihlenen etnografik eserlerle büyük benzerlikler içermesidir. Diyarbakır Müzesi Etnografik eser salonunda bulunan 2 adet yüzük örnek olarak verilebilir (Foto. 11,12). Bunun yanı sıra eserlerin Adilcevaz ve Muş gibi çevre bölgede bulunup satın alma yoluyla müzeye kazandırılması da bu ihtimali güçlendirmektedir. Öte yandan 2011-2015 tarihleri aralığında Prof. Dr. Gülsen BAŞ başkanlığında, Bitlis Kalesi'nde Osmanlı Döneminin XVI ve XIX. yüzyıllarına ait mimari katmanlarında Arkeolojik kazı çalışmaları yapılmıştır. Bu kazı çalışmalarında ele geçirilen buluntulardan bazı takı öğeler (Baş, 2018: 87), çalışmaya dâhil edilen eserlerle yakın ilişki içinde oldukları görülmüştür (Bk. Foto. 13,14.)



Foto. 11



Foto. 12

Değerlendirilen eserler arasında yer alan 6 numaralı örnekle benzer özellikler gösteren bir örnek 2/328/08 envanter numarasıyla Diyarbakır Müzesi Etnografik salonunda muhafaza

edilmektedir (Bk. Foto. 11). Satın alma yoluyla Diyarbakır Müzesi'ne kazandırılan 11 nolu fotoğraf sıra numarasında yer alan eser ile örnek 6'da incelenen eser, elips kesitli yüzük halkaları ile düz bir plakadan meydana gelen kaş kısımları benzeşmektedir. İki eser, kaş kısımlarındaki kazıma tekniğinde oluşturulmuş zikzak motiflerle birbirine benzerken, form açısından birbirinden ayrılmaktadır. İncelemeye alınan örnek 5 ve 7'de yer alan eserlerle taşın kaş kısımlarına monte ediliş biçimiyle birebir benzerlik gösteren bir eser, 970 envanter numarasıyla Diyarbakır Müzesi Etnografik eser bölümünde yer almaktadır (Bk. Foto. 12). Eserlerin kaş kısmındaki yuva kenarlarının yükseltilerek üçgen (VV) şeklinde kesilmiş olmaları yönüyle, aynı dönemde oluşturulmuş eser olma ihtimalini güçlendirmektedir.



Foto. 13 (G. BAŞ'tan)



Foto. 14 (G. BAŞ'tan)

Karşılaştırmaya dâhil edilen Bitlis Kalesi Kazı buluntuları ile ele geçirilmiş yüzüklerin yapımında kullanılan teknik, süsleme ve form (Foto. 13,14) özellikleri, ele alınan yüzüklerle paralellik göstermektedir. Döküm tekniğinde oluşturulan elips ve dairesel şekilli yüzüklerin halkaları ile yüksek kaş formları ve kaş kısmına açılan yuvalara taşların monte edilme biçimi, örnek benzerlikler olarak kabul edilebilir. Karşılaştırmada kullanılan (Foto. 13) örnek yüzüğün kaş kısmındaki taş, bir mıhlama usulü olan ve murassa eser olarak Osmanlı'da kabul edilen bir yöntemle yuvaya takılmıştır. Benzer bir uygulama, çalışmada yer alan Örnek 5 ve 7'de de görülmektedir. Bu iki eserin de kaş kısımlarındaki taşın yuvaya monte edilme biçimi, yine benzer bir yöntem olan alaturka mıhlama usulüyle yapıldığı görülür.

Takı sanatının kökleri, paleolitik çağa kadar gider ve insanlık kültürünün en temel öğelerinin ortak paydasından birisini oluşturur. Türk sanatında süsleme başta olmak üzere çeşitli amaçlarla kullanılmış takıların çok önemli bir yeri vardır. Bu itibarla takıların geleneksel özellikleri, Türk kültürü hafızasında kalıcı bir yer edindiği gerçeği, günümüzde takılara olan ilgiden anlaşılmaktadır. Bu çalışmada etnografik kültürel değerleri korumanın önemi bir daha anlaşılmıştır. 21. Yüzyıla gelindiğinde pek çok eserde olduğu gibi takıların da özenle korunması gerekliliği kaçınılmaz olmuştur.

Sonuç olarak; Müzede bulunan ve çalışma sonucunda etnografik eser olarak kabul edilen örneklerin sanatsal değerlendirilmeleri yapılarak, Osmanlı sanat anlayışına bir bölümüyle ayna tutulmuştur. Eserlerde kullanılan malzeme ile süsleme programları incelenerek, bir yönüyle Osmanlı'ya ait kültür tasvir edilmeye çalışılırken, bir yandan sosyal hayatın ve deneyimlerin resmedilmesi sağlanmıştır. Böylelikle Osmanlı kültürüne ait gözlemler yazılı bir metne dönüştürülerek, kayıt altına alınması sağlanmıştır.

Kaynakça

Baş, G. (2018). Bitlis Kalesi , Arkeolojik Kazı Çalışmaları (2011-2015), İstanbul.

Bingöl, F. R. I. (1999). *Anadolu medeniyetleri Müzesi, Antik Takılar*, Ankara.

Gül, İ. (2000). "Bir İmparatorluğun Görkemi Osmanlı Mücevheri" *P, Sanat Kültür Antika, Çağlar Boyunca Takı ve Mücevher*, Sayı 17, İstanbul.

Kaplan, K. (2003). *Türkiye'de Kuyumculuk ve Altın*, İstanbul Ticaret Odası, Yayın No:2003-43, İstanbul.

Köroğlu, G. (2004). *Anadolu Uygarlıklarında Takı*, İstanbul.

Yücel, E. (2000). İslam Öncesi Türk Sanatı*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları*, İstanbul.

Plastik Sanatlarda Başarı ve Başarısızlık Olguları Üzerine

Fırat Engin[1]

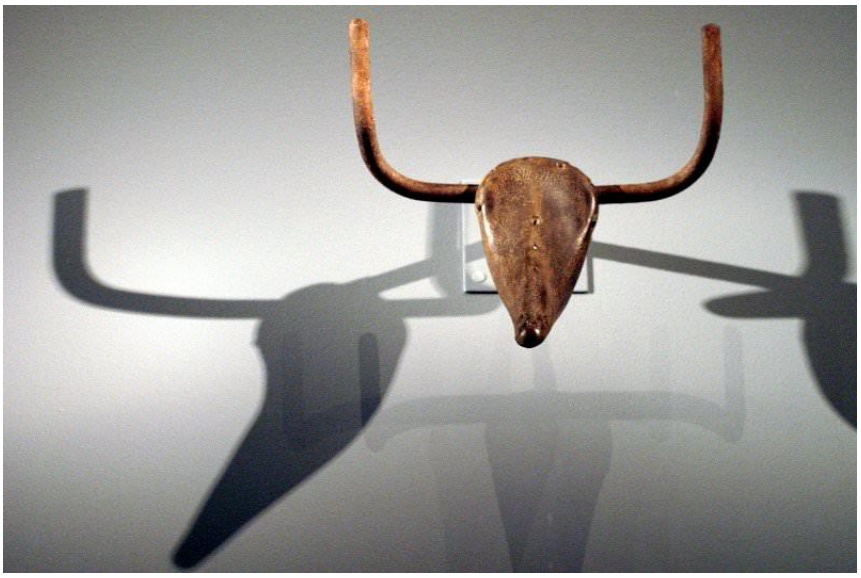
Giriş

Doğada bir bitkinin çiçek açması, her insanda farklı bir etki yaratabilir. Bu olayın güzelliğini görmek her insan için ona özel etkilenme kaynağıdır, çünkü doğa böyledir: Güneşin her gün doğması ve her akşam batması, dalgaların sesi, rüzgarın uğultusu, çiçeğin kokusu, toprağın rengi. Bütün bu olaylar ruhumuza dokunan güzelliklerdir. Bilim, bu olaylar karşısında duyguların değil mantığın yolunu izler, doğa olaylarının neden ve nasıl olduğunu bize bilimsel metotlarla açıklar. Ama insan, hayata karşı anlam arayışı içinde olan, mantığın yanı sıra duygularının da izinde hareket eden bir canlıdır. Yani bir bitkinin çiçek açmasının arkasındaki nedeni ve nasılını bir bilim insanı gibi sorgulamaz; onun üzerindeki güzellik arayışını tinsel bir gerçeklikte arar. Bu anlamda insan, karşısındaki nesneyi reel alanından sıyırır, irreel[2] alanında değerlendirir. Sanat da kendine bu irreel alanda bir gerçeklik yaratmaya çalışır. Nesnelerin imgeleri, kavramları sanatçının konusu haline gelir. Dolayısıyla sanatsal gerçeklik, bilimsel gerçeklikten ayrılır. Sanatsal gerçekliğin kendi dünyasında, bildiğimiz her nesne, kavram ve konu, özel bir alanda kendini var eder. Sanatçının özelliği de, bu yeni gerçekliğe bizi ikna edişidir: Picasso'nun "Boğa Başı" (Görsel 1) adlı heykeli, bisikletin selesi ve gidonun üst üste kullanılarak yapılması ile elde edilmiştir ama biz onun yine de bir "Boğa Başı" imgesi olduğuna inanırız. Bu bir süreç işidir; Sanatçının deneyimleri, düşünceleri, hayalleri, ütopyaları, kırgınlıkları, küskünlükleri ve mutlulukları gibi pek çok düşünsel aşamanın toplamı sanatçının ikna edici gücüyle birleşince, ona inanmamızı sağlar.

Bir sanatçının sanatta başarılı ya da başarısız olup olmadığı üzerine bir yazı yazmak işte bu nedenlerden dolayı oldukça zordur. Çünkü sanatsal gerçeklik, bilimsel gerçekliğin izlediği yolu izlemez. Sanatta başarının göstergeleri sanatçının anlık, münferit hikayesinden çok, bütüncül sürecinin bizde bıraktığı izlerde aranabilir.

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Fırat, Engin, Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölüm, firatengin@hitit.edu.tr

[2] Bildiride bahsedilen reel ve irreel kavramları; İsmail Tunalı'nın Estetik Kitabında "Nicolai Hartmann'da Estetik Obje Belirlenmesi" başlıklı bölümde bahsedilen reel alanın bir bilgi objesi olarak tanımlanması, irreel alanın ise maddeye dayanan tinsel bir varlığa işaret etmesi olarak ele alınmıştır.



Görsel 1. Pablo Picasso, 1942, Boğa Başı / Bull's Head
Pablo Picasso. Erişim: 27.02.2019. https://www.pablopicasso.org/bull-head.jsp

Plastik Sanatlarda Başarı Ve Başarısızlık Olguları Üzerine

Barack Obama, Amerika Birleşik Devletleri 44. Devlet Başkanlığı seçim kampanyası kapsamında 8 Ocak 2008 tarihinde New Hampshire'da bir konuşma yaptı. Bu konuşmasında eğitim, sağlık, uluslararası ilişkiler, küresel ısınma, gelir eşitsizliği vb. birçok alanda değişim vaat etti, iddialarda bulundu. Her iddiasını sloganı haline gelen "Yes We Can" cümlesiyle tamamlaması dikkat çekiciydi. Türkçe'ye "Başabiliriz" anlamında çevirebileceğimiz bu kelime, böylelikle siyasette ilk kez slogan olarak da kullanılmış oldu. Başarmak kelimesinin Türk Dil Kurumunun çıkardığı Güncel Türkçe Sözlükte; Bir işi istenilen biçimde bitirmek, muvaffak olmak anlamlarına geldiğini görüyoruz. Barack Obama da somut olarak dile getirdiği iddialarını başaracağını, tüm dünya ile New Hampshire'de paylaştı. İki dönem yaptığı Başkanlık sürecinde iddialarını ne kadar başarıp, başaramadığı bu bildirinin konusu değil ama başarabiliriz sloganı üzerinden başarılı olmak adına gösterilen kuvvetli ve kararlı iddianın, konumuzun kapsamına girdiği düşünülebilir. Çünkü başarmanın arkasında her zaman bir iddia vardır.

Başarılı olmak, başarmak kavramlarının önce ailede başlayan ve sonrasında da eğitim sistemi ile devam eden, bireyin aklına kodlanan olgular olduğunu görebiliriz: Birçok pedagog; çocuğunuzun her istediğini siz yapmayın, çocuğunuz kendi başına başarmayı deneyimlesin der. Hatta bu anlamda, başarı ödüllendirilir. Öyleyse başarı kavramı, iddianın yanı sıra ödüllendirme ile de ilişkilendirilebilir. Örneğin; bir ebeveynin çocuğuna, eğer bunu başarırsan sana karşılığında oyuncak alırım dediğini çok kez işitmişizdir. Öyleyse iddia – başarı – ödül ilişkisinin bize toplumsal olarak kodlanan bir eylem biçimi olduğu görülebilir. Çocukluk çağından, kariyer sahibi olmaya ve hatta oradan hayatımızın sonuna kadar yaşama biçimimize yön veren bu eylem biçiminin, bizim temel yaşam pratiğimiz olduğu da düşünülebilir.

Peki ya Başarısızlık ?

Başarısızlık başarının aksine, iddiada bulunduğumuz olgunun istediğimiz şekilde gerçekleşmemesi olarak tanımlanabilir. Başarısızlık deneyiminde iddia başarısız olur, ödül gerçekleşmez. Ödüle ulaşamayan iddia çökebilir, başarının getirdiği gurur, mutluluk gibi olumlu düşünceler yerini hayal kırıklığı, suçluluk duygusu vb. olumsuz düşüncelere bırakabilir.

Kuşkusuz hiçbir kavram ve düşünce keskin tanımlamalarla formüle edilemez. Her olay ve kavram kendi içinde birçok nüans barındırır. Olgular ve kavramlar kendi içinde pek çok farklı bakış açısı ile ele alınabilir. Ancak somut veriler, başarı ve başarısızlığı tanımlamada en çok başvurulan rasyonel değerlerdir. Bir olayın fen bilimleri veya sosyal bilimler açısından değerlendirilmesi somut ve gerçek veriler üzerinden açıklanabilir. Örneğin bir matematik probleminin sonucu, formülü ne kadar zor da olsa, kesinlik arz eder. Bilimde, doğası gereği her deneyin bir sağlaması yapılır ve sonuç sabittir.

Sanatta Durum Nasıl ?

Peki somut ve gerçek veriler ışığında kategorize edebileceğimiz pek çok olgu ve kavramı sanatsal gerçeklik içerisinde nasıl tanımlayabiliriz? Örneğin Sanatta başarı ve başarısızlığı nasıl ayırt edebiliriz, başarıyı ve başarısızlığı belirleyen etkenler neler olabilir?

Belçika'lı sanatçı Rene Magritte'in "İmgelerin İhaneti" (Görsel 2) resmine baktığımızda Magritte, gerçeklik algımızı yerle bir eder. Resimde gösterilen pipo nesnesidir fakat gösterilmek istenen pipo nesnesinin imgesidir. Sanatçı bizi bu fikir üzerine düşündürmeye sevk eder, bunu yaparken de resme yazmış olduğu Fransızca 'Bu bir pipo değildir' cümlesinden faydalanır. "İmgelerin İhaneti" sanatta bir devrim niteliğindedir. Çünkü o güne kadar baktığımız her resmi de kapsayacak genişlikte bize imgeler dünyasının kapısını aralar. Bu dünyada hiçbir nesne bildiğimiz anlamda işlevlere sahip değil, hiçbir figür de bildiğimiz duygu ve düşünceler dünyasına ait değildir. Sanatçı kendi imgesel dünyasında her figür ve nesneye istediği rolü verebilir, anlamın sınırlarını zorlayabilir. Bu türden bir deneyim karşısında kendi reel dünyamızdan sıyrılır sanatın gerçeklik dünyasında yolculuğa başlarız.



Görsel 2. Rene Magritte, 1929, İmgelerin İhaneti / The Treachery of Images
Sartle. Erişim: 27.02.2019, https://www.sartle.com/artwork/the-treachery-of-images-rene-magritte

Magritte'ın bize gösterdiği bu yeni gerçekliğe itiraz edemeyiz. Çünkü, resimde gördüğümüz nesnenin aslında bir pipo olmadığı fikrine varır ve onu yeni gerçekliğinde kabulleniriz. Bu anlamda sanatçı önemli bir fikri başarmış olur. Ama Magritte'den yaklaşık 12 yıl önce, Fransız – Amerikalı Sanatçı Marcel Duchamp, "Çeşme" (Görsel 3) adlı çalışmasını yaptığında işler daha da karmaşık bir haldedir. Duchamp çalışmasında bir hazır nesneyi (pisuar) ters çevirerek, sanat eseri iddiasıyla ortaya koyar. Sanatın tüm temel değer ve ilkelerini (asil malzeme, estetik anlayış, güçlü konu, teknik vb.) ters yüz eden bu çalışma, iyi ya da kötü bir eser olmanın ötesinde, sanat olup olmadığı tartışmalarını yaratmıştır. Bu keskin tavır, dönemin sanat izleyicisi açısından da sanat kurumu için de pek olumlu karşılanmamıştır.

> Bn. Beatrice Wood, görgü tanığı olarak, pisuar olayını şöyle aktarır:
> -Bu yakışıksız bir şey! Diye bağırdı George Bellows, dehşet içindeki bakışlarını ters yüz ederek tahta bir kaide üzerine yerleştirilmiş beyaz fayanstan bir pisuardan kaçırarak
> - Bu bakış açısına bağlı. Karşılığını verdi Arensberg
> - Bunu sergileyemeyiz.
> - Sergilememiz gerekir. Altı dolar göndermiş. Yönetmeliğimizde 'sanat' olarak seçilebilecek her şeyi kabul etmemiz gerektiği söylüyor.
> Karşılıklı atışmaları kreşendo'ya yükselirken, Bellows dayanamayıp bağırdı:
> - Bir sanatçı tuvale yapıştırılmış beygir tezeği gönderdiğinde, bu şeyi de sergilemek zorunda olduğumuzu mu iddia ediyorsunuz?
> - Korkarım öyle. Karşılığını verdi Arensberg, sevecen bir tonla. "Çünkü eğer güzelliği ifade tarzı buysa, bu seçimine ancak saygı gösterebiliriz. Üstelik, eğer R. Mutt'un bu objesine nesnel bir gözle bakacak olursanız, hatların güzel ve alımlı olduğunu görürsünüz. Öte yandan, bunu ters yüz edilmiş bir şekilde yerleştirmekle, formunun açıklığını ortaya çıkarmış ve aynı zamanda da yeni şeye dikkatimizi çekmiş oluyor" (Batur, 2002, s.312).

Duchamp'ın bu provokatif özellikteki eseri, ilerleyen süreçte sanat tarihinde bir devrim olarak okunacak ve onun açtığı yeni yoldan sanatın anlatım olanakları ve ifade biçimleri çok genişleyecektir. Örnekleri çoğaltmak mümkün ama hem Duchamp hem de Magritte'ın sanatsal gerçekliğin bu genişleyen evreninde, anlamın ve gerçekliğin sınırlarını genişlettiklerini düşünebilir, bu anlamda onları başarılı birer sanatçı olarak düşünebiliriz. Ama biz onların sanatlarındaki başarının altını çizerken, onlardan önce yapılan sanatı da başarısız olarak nitelendiremeyiz. Ya da onlardan önce yapılan sanatı başarılı varsayarsak, onları başarısız olarak mı nitelendireceğiz? Elbette hayır. O zaman denebilir ki sanatın doğası, başarıyı ve başarısızı belirlerken, rasyonel bilimlerin izlediği yolu izlemez. O zaman konumuzun başına dönmek gerekirse sanatta başarı ve başarısızlığı tartışırken, bunu rasyonel diğer alanlardan ayırarak sanatın kendine özgü dinamikleri üzerinden incelemek gerektiği düşünülebilir.



Görsel 3. Marcel Duchamp, 1917, Çeşme / Fountain
Tate. Erişim: 27.02.2019. https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573

Sanatta Okul, Üslup, Nesne, Dil ve Mekan Olgularının

Başarı ve Başarısızlıktaki Etkileri

Akademik ortamı, usta çırak ilişkisinden günümüz sanat okullarına kadar uzanan büyük bir gelenek olarak düşünebiliriz. Sanatın temel ilkelerinin, gramerinin öğretildiği bu kurumlar, sanatçılar tarafından zaman zaman kuralcı ve sıkıcı olarak da algılanmışlar, hatta sanatçıların akademik kurallara karşı çıktıkları, akademi ile iyi geçinemedikleri sıkça dile getirilmiştir. Zaten Sanat tarihine baktığınızda, sanatsal hareketlerin genelde bir karşı hareket tarafından sorgulandığını görürüz. Bu bağlamda gerek akademiye karşı tavırları, gerekse de birçok üslup ve akımın birbiri ile çatıştığını görebiliriz. 19.yy'da Akademinin düzenlediği salon sergileri bu olguya iyi bir örnektir: Bu sergilere katılan genç sanatçılar belli bir jüri tarafından seçilirlerdi ve sanatçılıkları bir anlamda tescil edilmiş olurdu, yani başarılı sayılırlardı. "Zaman içinde artan başvurular dolayısıyla Paris'te Salon sergilerine 3000 başvuru" (Bursalı,2013,s.15) reddedilmiştir. "Bu reddedilen sanatçıların başlattığı karşı kampanya sonucu 'reddedilenler salonu' başlığı altında resmi salona alternatif bir sergi düzenlenmiştir" (Bursalı,2013,s.15). Yine aynı dönemde bu alternatif serginin yanı sıra, Fransız Ressam Gustave Courbet, "1855 yılında Paris Dünya Fuarı'na kabul edilmeyen resimleri ile kişisel sergisi 'Gerçeklik Pavyonu'nu açmış ve böylece bağımsız bir tavır sergileyerek otorite dışında da sanatsal anlayışın var olduğunu vurgulamıştır" (Bursalı,2013,s.15). Bu örneklerden anlaşılacağı üzere sanatın akademik otoritesine karşı uygulanan alternatif yöntemler 19.yy'a kadar dayanmaktadır ve bu reddedilen sanatçılar, sanat tarihinin rüştünü ispat eden önemli isimleri arasında yerlerini almaktadırlar. Benzer bir durum günümüz sanatçı inisiyatifleri için de geçerlidir. Birçok sanatçı inisiyatifi ve kolektifi, akademik kurallara ve hiyerarşik düzene ters düşerler, akademik çevreler tarafından pek de hoş karşılanmayan etkinlikler düzenlerler. Ama bakıldığında zaman içerisinde bu inisiyatiflerin karşı tutumlarına rağmen, birçok otorite tarafından başarılı bulundukları düşünülebilir, günümüz sanat dünyasının birçok önemli etkinliğinde yer aldıkları görülebilir. Demek ki akademik ortamın kendisi de sanatta başarı ve başarısızlık kriterlerini tam anlamıyla belirleyemez.

Akademi faktörü gibi aynı durum, sanatın başka diğer dinamikleri açısından da geçerlidir: Üslup, mekan, nesne ve dil açısından değerlendirdiğimizde örneğin 60'lı yılların sanat hareketlerindeki değişimleri ele alabiliriz. Bu dönemin sanatçıları karşı çıktıkları her bir olgunun karşısına çok güçlü yeni önermeler sunmuşlardır. Bunlardan bazıları şu şekilde sıralanabilir;

- Güçlü sanat kurumlarının varsayımlarımı yıkmak
- Sanat nesnesinin önemini ve sanatın alınan-satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak
- Algılama sınırlarını sorgulamak
- İmge ve dil arasındaki ilişkileri irdelemek
- Sanat kavramını estetikten ayırmak
- Süreç/ürün ilişkisini sorgulamak
- Galeri/müze/sanat dergisi sistemine bir alternatif geliştirerek, sanat yapıtlarını yaygınlaştırmak için yeni yollar bulmak
- Sanat yapıtını sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmak

(Atakan,1998,s. 12).

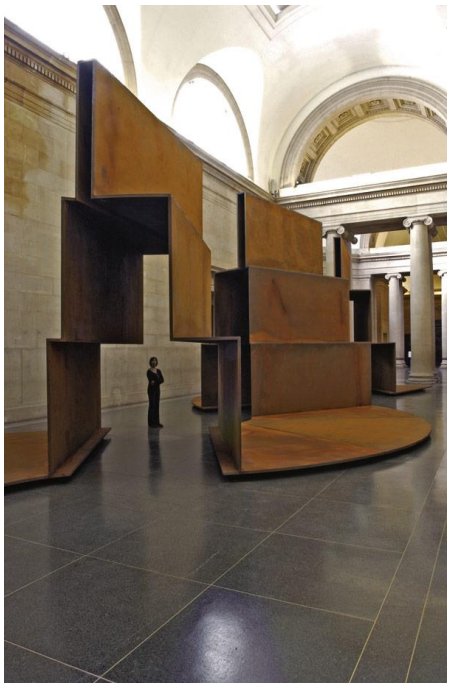
Bu kadar radikal iddiaları olan 60'lı yılların sanat hareketleri, bu savlarını destekleyecek birçok iş üreten sanatçıların tarihidir aslında. Yves Klein, Josep Kosuth, Daniel Buren, Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Marina Abramoviç, Chris Burden, Nam June Paik, Yoko Ono, Hans Haacke, Michelalengelo Pistoletto ve daha birçoğu. Bu sanatçılar performanstan, videoya, kamusal yerleştirmelerden, eylemlere, vücut sanatından, yeryüzü sanatına kadar birçok farklı yeni disiplini de ortaya çıkarmışlardır. Artık sanatsal anlatı; ne natüralist geleneğin sınırları içindedir, ne de formalist dilin hakimiyetine, asil malzemelerin ve seçkinlerin tekeline hizmet etmemektedir. Bu dönemin, sanat tarihi açısından sanatın anlatım olanaklarını ve yaratıcı çeperlerini genişlettiği açıkça görülebilir. Bu dönem, sanatta akademi fikrinin de sorgulanmasını sağlamış, akademiler alışkanlıklarını ve ezberlerini bozarak yeni açılımları programlarına dahil etmiştir. Hatta akademi gibi, müzeler, galeriler vb. kurumlar da bu oluşumlara zemin hazırlayacak yeni pozisyonlar geliştirmişlerdir. Bütün bu örnekler ışığında, sanatta başarısız gibi görünen sanatçı ve sanatsal olaylar karşısında kesin hükümlü olmamamız gerektiğini düşünebiliriz. Örneğin; İzlenimci ressamların, 20.yy'ın başında yaptıkları resimleri izleyicilerin öfkesinden ve başarısızlık yaftalarından korumak için sakladıkları, yüksek ulaşılamayan duvarlara astıkları hep söylenir. Norbert Lynton, "1870'lerde ve 1880'lerde hemen hemen herkes küçümsüyordu bu resimleri" (Lynton,1991,s.14) diye yazacaktır. Dolayısıyla sanat tarihinin genel tanımlamalarını ve doğrularını göz ardı edemeyeceğimiz gibi, sanatta bir olayın ya da kavramın değişik perspektiflerden okunduğunda hem başarılı hem de başarısız olarak algılanabileceğini de unutmamalıyız.

Şu ana kadar sanat tarihinin majör olaylarından ve akışından örneklendirdiğimiz başarı, başarısızlık ve ödül kavramlarını değerlendirmeyi daha minör ölçekte ele alabiliriz. Çünkü her sanatçının hikayesi aslında bu konuyu daha kapsamlı olarak anlamamıza yardımcı olacaktır.

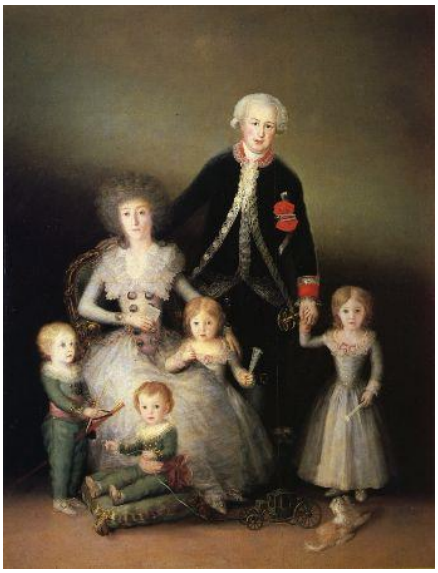
Örneğin İngiliz heykeltıraş Anthony Caro'nun Royal Academy'deki öğrencilik ve asistanlık yıllarında benimsediği akademik üslubunu daha sonraları değiştirdiği görülebilir (Görsel 4). Okul döneminden sonra Caro'nun İngiliz heykeltıraş Henry Moore ile tanışması ve 1960'lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'ne yaptığı seyahat ile nesne, kavram, teknik vb. dinamiklerin hepsi, işlerinde dönüşüm göstermiştir (Görsel 5). Sanatçının kendine tanıdığı bu yıkma ve yeniden kurma tavrı, sanatçının coğrafya, dil, mekan, bilgi ve kültürel olarak geçtiği eşiklerin etkisiyle ve akademik farklılıklarla açıklanabilir. Peki malzeme repertuarı, biçim dili vb. radikal anlamda değişiklik gösteren sanatçının yeni üslubu bir öncekinden daha mı başarılıdır? Kuşkusuz böyle bakmamak gerekir. Sanatta kabuğunu kırmak, değişiklikler izlemek sanatçıların en temel hakkı ve özgürlük alanıdır. Biz kişisel olarak İspanyol Ressam Francisco Goya'nın bir dönemini (Görsel 6) diğer döneminden (Görsel 7) daha başarılı bulabiliriz ama Goya aslında her dönemiyle de çok başarılıdır. Benzer bir örnek Picasso için de söylenebilir. Picasso, "Değişik itkiler kaçınılmaz olarak değişik ifade yöntemleri gerektiriyor. Bu, evrim ya da ilerleme anlamında değil, insanın ifade etmek istediği fikrin ve bunu ifadede kullanılacak araçların uyarlanması anlamına gelir." (Berger,1999,s.39) der. Çok üsluplu olmak ve değişim göstermek ilk başta sanatçının başarı ya da başarısızlığı olarak görülebilir. Ancak sanatçıların geçirdikleri üslup değişimlerine rağmen süreçlerinin bütününe bakmalı ve sanatçının özündeki hikayeye kulak vermeliyiz bu yöntemle değerlendirmemiz daha akılcı olacaktır.



Görsel 4. Anthony Caro, 1955, Uyanan Kadın / Women waking up
Mongoos Magazine. Erişim: 27.02.2019



Görsel 5. Anthony Caro, 2005, Millbank Basamakları / Millbank Steps
Mongoos Magazine. Erişim: 27.02.2019



Görsel 6. Francisco Goya, 1788, Osuna Dükü ve Ailesi / The Duke of Osuna and His Family
Leblebitozu. Erişim: 27.02.2019



Görsel 7. Francisco Goya, 1810, Savaşın yıkımları ve yapılacak hiçbir şey yok / The Disasters of War, And There's Nothing To Be Done Leblebitozu. Erişim: 27.02.2019

Sanatta Açılımlar, Fırsatlar, Şans ve Tesadüfün Başarıdaki Etkileri

Tarihte hiç olmadığı kadar sanatsal etkinliğin örgütlendiği bir dönem içerisindeyiz: Bienaller, sergiler, projeler, etkinlikler, festivaller vb. her yanı sarmış durumda. Şu an interneti açtığınızda sanatçıların başvurabileceği birçok ödül, proje, sergi ve etkinlik mevcut. Günümüzde sanatçılara büyük olanaklar sunan bu etkinlikler aynı zamanda özgeçmişi doldurmak, genişletmek adına da önemli bir fırsat. Günümüzde özgeçmiş sanatçılar için artık neredeyse bir karne. Yani başarı ve başarısızlığın bir çeşit somut verisi. Eğer bir sanatçı önemli ve kaliteli küratörlerle iş birliği yapmışsa, yazılı ve görsel basında yer aldıysa, önemli koleksiyonlarda yer bulmuşsa, önemli müze ve galerilerde sergiler yapmış, önemli bienal vb. etkinliklere katıldıysa, bu sanatçının başarı öyküsünü belirlemektedir. Peki ya bu sistemin dışında kalan bir sanatçı, bilinçli olarak çok az görünür olmuşsa, o zaman başarılı olarak değerlendirilemez mi? Örneğin bazı sanatçılar çok görünür olmanın aksini tercih etmekte ve kariyerlerini yavaş bir tempoda ilerletmekte. Kuşkusuz artık 19.yy'ın ya da 20.yy'ın şartlarında yaşamıyoruz ama yine de birçok sanatçının bunca kitle iletişim aracına rağmen hala geç keşfedildiği de bir gerçek. O zaman bu sanatçılar keşfedildikleri anda mı başarılı olmuş oluyorlar? Ya da sanatçı yapıp ettiğiyle her zaman onu meşrulaştıracak bir ele mi ihtiyaç duyuyor? Tartışmamız da tam bu noktada hararetleniyor: Açılımlar, fırsatlar, şans ve tesadüf faktörleri her sanatçı için aynı zamanda kapıyı çalmıyor. Ama zaman zaman da bu olaylar farklı tepkilere de yol açabiliyor. Örneğin; bir yarışmaya gönderilen bir çalışmanın reddi, bu çalışmanın daha farklı bir platformda olumlanmasına engel olmuyor ve bu durumun yaratacağı etki bir başka kapının açılmasına olanak sağlayabiliyor. Ya da bir sanatçı uzun zamandan beri çalıştığı bir konuda muhatap bulamazken, kendisinden daha az üreten ve çalışan bir sanatçının geniş muhataplara ulaşması onu sanki daha başarısızmış gibi gösterebiliyor.

Örneğin Young British Artist[3] grubunu düşündüğümüzde, sanat hamisi olan İngiliz sanat koleksiyoneri ve iş adamı Charles Saatchi'nin, bu grubun üyeleri olan Damien Hirst, Tracey Emin ve

[3] 1980'lerin sonunda kurulan genç İngiliz sanatçılar grubu.

daha birçok sanatçıya el verdiğini görebiliriz. Eğer Charles Saatchi'nin hamiliği olmasaydı, bugün bu sanatçılar gerçekten de sahip oldukları şöhrete ulaşabilirler miydi? Sanatta destekler, fırsatlar ve olanaklar her çağ için geçerlidir; İtalyan Rönesans'ı kendisini Medici ailesine borçludur. Ya da Kanuni Sultan Süleyman olmasaydı, Mimar Sinan, bu kadar büyük eserler yapabilir miydi? Bu anlamda destek, tesadüfler ve fırsatların sanatçıların başarılarında büyük bir etken olduğunu düşünebiliriz. Ama yine de bu olanaklara ulaşamayan birçok sanatçı için başarısız kelimesini kullanmaktan çekinmeliyiz. Çünkü sanat sadece göz önünde, popüler olan değildir. Sanat tarihinin es geçtiği birçok sanatçı zaman içerisinde yeniden keşfedilmekte ve geç kalınan hakları teslim edilmekte. Hollanda'lı ressam Van Gogh bu anlamda en temel örneklerden biridir; yaşarken sahip olamadığı üne ölümünden çok sonra kavuşmuştur.

Sonuç

Günümüzde sanatçının kariyeri sanat üretmenin ötesinde başka dinamiklere de bağımlıdır. Dolayısıyla her sanatçı kariyerini ilerletecek stratejilere sahip olmak, günümüz imkan ve koşullarını iyi kullanmak, çağın gerçeklerini iyi değerlendirmek zorunda kalmaktadır. Bu dinamiklere kör ve sağır kalan bir sanatçının kariyerini ileriye taşıması oldukça zordur. Daha önce de belirttiğimiz gibi sanatçının başarısı ya da başarısızlığı salt bir yöntemi belirlemek mecburiyeti üzerinden değil kendi koşulları, tavrı ve tercihleri üzerinden değerlendirilebilir. Çünkü, günümüzün sert ve rekabetçi sanat piyasasında sanatçılar ilerlemek, ödüllenmek adına birçok rolü yerine getirmek zorundadır. Ancak bütün bu roller aynı zamanda bir tavır meselesidir. Bu noktada sanatçının hedefi ve niyeti çok belirleyicidir. Sanatçının kendi kariyerine dönük öngörüsü özgeçmiş odaklı da olabilir, sanatta ulaşmak istediği salt bir etki de. Ama sanatçı ne yaparsa yapsın, başarı ve başarısızlığı kendi tanımlayamaz. Örneğin İsviçre'li Heykeltıraş - Ressam Alberto Giacometti son nefesinde bile hala bir büst yapamamakla kendini suçlar ve bu anlamda kendini başarısız ilan eder. Oysa ki sanat tarihi Giacometti'yi çoktan altın harflerle modern heykelin en önemli sanatçılarından biri olarak yazmıştır bile. Bu anlamda sanatta başarı ve başarısızlık kavramları öznel bir değerlendirmenin üzerinden değil, birçok değişken faktörün toplamı ile zamanla demlenen ve zeminini bulan bir değerlendirmenin sonucu olarak düşünülebilir.

Kaynakça

Atakan, Nancy (1998). *Arayışlar, Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Batur, Enis (1997). *Modernizmin Serüveni (Haz: Enis Batur)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Berger, John (1999). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı (Çev:Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen)*. İstanbul: Metis Yayınları.
Bursalı, Elif Ayşe. (2013). *Sanatçı İnisiyatifleri ve Sanatçılar Tarafından Yürütülen Mekanların İstanbul Güncel Sanat Alanındaki Rolü*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültür Yönetimi.
Tunalı, İsmail. (2001). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Elektronik Kaynak – Anonim Ağ Sayfası

Encyclopaedia Britannica. Erişim: 27.02.2019.
https://www.britannica.com/topic/Medici-family

Hugill, Robert. (2013). "Sir Anthony Caro", *(Mangoos Magazine).* Erişim: 27.02.2019 http://mongoosmagazine.com/news/anthony-caro-1924-2013/
Leblebi Tozu. Erişim: 27.02.2019. http://www.leblebitozu.com/francisco-goyanin-eserleri-ve-hayati/
New York Times. Erişim: 27.02.2019. https://www.nytimes.com/2008/01/08/us/politics/08text-obama.html
The Art Story. Erişim: 27.02.2019. https://www.theartstory.org/movement-young-british-artists.htm
Türk Dil Kurumu. Erişim: 27.02.2019. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5bda91d7b029c9.97637847

Kültürel Miras Değerlerinin Aktif Sunumu, "Beypazarı Yaşayan Müze" Örneği

Hicran Hanım HALAÇ[1]

Furkan BAYRAM[2]

Giriş

Ankara'nın Beypazarı ilçesinde bulunan Yaşayan Müze; Dr. Sema Demir tarafından 23 Nisan 2007 tarihinde kurulmuştur. Bu müze, Osmanlı mimarîsinin örneklerinden olan bir Türk evinde etkinliklerini sürdürmektedir. Şu anda müze olarak kullanılan yapı, Beypazarı'nda yaşayan Abbaszadelerden Ali Bey tarafından yaptırılmıştır.

Beypazarı Yaşayan Müze, Türkiye'deki müzecilik kavramının farklı bir şekilde ele alınması ile öne çıkmaktadır. Geleneksel müzecilik kavramından farklı olarak uygulanan sunum yöntemi, konuyu canlandırmayı ve yaşatmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda farklı yöntemlerle yaşatma, görselleştirme teknikleri ve aktif sunum tekniklerini uygulayan Yaşayan Müze, bu müzecilik anlayışının Türkiye'deki öncü ve örnek mekânları arasındadır. Müze, sunum tekniğinde ziyaretçi merkez konumdadır. Müzede, iletişim ve etkileşim odaklı sergileme yöntemi, yaşanmayan tarihî süreci katılımcı için yaşanabilirliğini oluşturmanın bir yöntemi olarak kullanılmaktadır. Bu çerçevede geleneksel müzecilik anlayışından farklı olarak, bir etkileşim ve aktarım sahnesine evirilen Yaşayan Müze, katılımcısını pasif konumdan çıkararak aktif olmaya yönlendirir. Ziyaretçi, sergilenen öğelerin ve değerlerin zamanında yaşayan biri haline gelir. Bu kurgu ve düzendeki amaç, müzenin aktarmayı amaçladığı bilgileri etkili ve daha akılda kalıcı bir hale getirmektir. Bu bağlamda somut ve somut olmayan kültürel mirasın birlikte sunumunun etkileşimli ve aktif bir şekilde yapıldığı yaşayan müze, bu değerlerin sunumunda önemli bir yere sahiptir (Yaşayan Müze, Beypazarı).

Bu bağlamda geçmiş ile günümüz arasında iletişim sağlayan, bilgiler aktaran kültürel miras değerlerinin; yaşatılması, nesilden nesile aktarılması ve sürdürülebilirliği açısından bu değerlerin aktarımı, anlatımı ve sunumu önemli bir yere sahiptir. Bu aktarım ve anlatım sonucunda kültürel miras değerlerinin farkında olan, ona sahip çıkan ve onu geliştirip gelecek nesillere aktaran bir toplum oluşturmak esas amaçtır. Kültürel miras değerlerinin sürdürülebilirliği için halkın bilinçlendirilmesi ve katılımı önemlidir. Bu makale kültürel miras değerlerinin sürdürülebilirliği bağlamında somut ve somut olmayan kültürel mirasın birlikte korunması amacıyla yürütülen çalışmaların önemini ortaya çıkarmak ve bu çalışmaların müzecilik boyutunda nasıl ele alındığı ve hangi yöntemlerin kullanıldığını analiz etmek amacıyla oluşturulmuştur.

Bu çalışmada; somut ve somut olmayan kültürel miras değerlerinin eğitiminin önemi ve eğitiminde önemli rol oynayan etkileşimli, aktif katılımlı müzecilik kavramı ele alınmış olup izlenen yol ve yöntemler üzerinden öneriler sunulacaktır.

[1] Doç. Dr. Hicran Hanım HALAÇ, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, hhhalac@eskisehir.edu.tr

[2]Furkan BAYRAM, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimari Koruma Yüksek Lisans Öğrencisi, furkanbayram0669@gmail.com

Kültürel miras değerlerinin sürdürülebilirliği ve korunması için yasal ve yönetsel kararlara ek olarak, kurum ve kuruluşlarla birlikte, halkın bu değerler üzerine bilinçlenmesi ve farkındalığının oluşması önemli bir yere sahiptir. Müzeler; kültürel miras değerlerinin korunmasında, belgelenmesinde, sürdürülebilirliğinde ve sunumunda etkin rol oynayan mekânlardır. Bu bağlamda kültürel miras değerlerinin sunumu ve eğitimini, aktif ve etkileşimli yöntemlerle sergileyen müzecilik kavramı üzerinde durulmuştur. Somut ve somut olmayan kültürel miras değerlerinin sunumunda önemli bir yere sahip olan müzelerin sunum şeklinin, literatür kapsamında ele alınıp bu sunum tekniklerinde etkileşimli, aktif bir şekilde sunumun yapıldığı Beypazarı Yaşayan Müze'nin, mekânsal ve işlevsel özellikleri ile işleyiş biçimi incelenmiş olup değerlendirmeler doğrultusunda önerilerde bulunulmuştur. Bu kültürel miras değerlerinin sürdürülebilirliği bağlamında halkın bilinçlendirilmesinde izlenen bir yöntem olan aktif müzecilik kavramı ve müzelerin günümüzde bu işlevi yerine getirirken izlediği yöntemler ele alınmıştır.

Bu çalışmada, tarihi bir konutun yeniden işlevlendirilmesi sonucu müzeye çevrilmiş olan Beypazarı 'Yaşayan Müze' ele alınmıştır. Müze olmadan önce konut olarak kullanılan tescilli yapıda; mekânsal özelliklerinin korunup yeniden işlevlendirilerek geleneksel Türk konutlarındaki mekânsal ve işlevsel özelliklerinin aktif bir şekilde anlatılarak yaşatılması ve bunun yanında somut olmayan kültürel mirasın da yaşatılması amacıyla değerlerin sunumu da yapılmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın kapsamı, somut ve somut olmayan kültürel miras değerleri, bunların etkileşimli ve aktif bir şekilde sunumu, müzecilik kavramının önemi ve bunun örneklemi olan Beypazarı Yaşayan Müze olarak belirlenmiştir.

Koruma kavramı yasal ve yönetsel bağlamda ele alındığında, korumanın tek bir elden değil ciddi, alanında yetkin bir grup insan aracılığıyla, farklılaşmanın ve gelişmenin göz ardı edilmeden kabullenilerek ve halkın kültürel benliğine saygı gösterilerek ele alınması gerekmektedir (Icomos Geleneksel Mimari Miras Tüzüğü 1999, Madde 1).

Yine başka bir maddesinde şöyle açıklanmaktadır; geleneksel kültürel miras sadece maddi, somut olan şekiller, kütleler, bunları oluşturan elemanlar ve mekânsal düzlemden oluşmaz, bunların kullanılma şekli ve algılanma şekillerini, gelenek görenekleri ve bunlara ilişkin somut olmayan ilişkileri de barındırır (Icomos Geleneksel Mimari Miras Tüzüğü 1999, Koruma İlkeleri Madde 5). Bu maddesi ile bir kültürel miras değeri korunurken onun sadece fiziki özellikleri değil o bağlam için ifade ettiği, somut olmayan, elle tutulmayan değerler yargılarının da birlikte korunması gerekliliğini ifade etmiştir.

Somut kültürel miras değeri olan bir yapı yeniden işlevlendirilirken ve mekânlar kabul görebilir bir düzeye getirilirken; bütünlüğüne, kendine özgü özelliklerine ve biçimine saygı duyulmalıdır. Gelenekselleşmiş mimarlık ürünleri kullanılıyor ise, uygulanacak olan işlemler toplumsal olarak kabul edilebilecek bir dizi kurallar dâhilinde ele alınmalıdır (Icomos Geleneksel Mimari Miras Tüzüğü 1999, Uygulama Kararları Madde 5). Yeniden işlevlendirilen yapının özgün niteliğini kaybetmeden, dönemin şartlarını en iyi ifade edecek şekilde korunup sürekliliği sağlanmalıdır.

Geleneksel mimarlığın somut olan değerlerini korumak amacıyla devletler, kurum, kuruluş ve dernekler tarafından bu değerlerin eğitimi üzerinde, koruma uzmanları tarafından da bu kültürel miras değerlerini medyana getiren kavramlar üzerinde durulup, bilinçlendirme ve eğitiminin yapılması gerekmektedir (Icomos Geleneksel Mimari Miras Tüzüğü 1999, Uygulama Kararları Madde 7).

UNESCO'nun Paris'te 2003 yılında düzenlenen konferansında, "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi" duyurulmuştur. Bu sözleşme, Türkiye'de 19.01.2006 tarihinde

TBMM'de görüşülüp kabul görmüş olup, 21 Ocak 2006 tarih ve 26056 Sayılı Resmi Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe girmiş ve Türkiye'nin de katılımcılığı 27 Mart 2006 tarihinde başarıyla oluşmuştur. (UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi)

Bu kabul edilen sözleşmenin 1. maddesinde somut olmayan kültürel miras değerleri kapsamının çerçevesi aşağıdaki başlıklarla oluşturulmuştur.

A. Somut olmayan kültürel mirasın anlatılmasında dilin bir araç olarak kullanıldığı dile dayalı söylemler ve dile dayalı gelenekler
B. Gösteri Sanatları
C. Halkın ortak Etkinlikleri, Ritüeller ve Festivaller
D. Halk Bilgisi, Evren ve Doğa ile İlgili Uygulamalar
E. El Sanatları Değerleri

Sözleşmenin 3. maddesinde ise tespit, belgeleme, araştırma, koruma, sürdürülebilirlik, üretme, yorumlama, gelecek nesillere aktarma, özellikle örgün ve kitle iletişiminin bilinçlendirme süreçlerinde bu kültürel miras değerlerinin farklı yönlerinin yeniden etkin hale getirilmesi amaçlanmaktadır. Koruma süreci tespit etme, belgeleme ve araştırma yöntemlerinden sonra "müze, sergileme, sunma"yı gerekli görmektedir (SOKÜM Sözleşmesi, 2003: 3. madde).

2007 yılında Viyana'da yapılan 21. Genel Konferansı'nda belirtilen ve günümüzde de etkinliğini sürdüren müze kavramı son olarak; maddi gelir kaygısı gütmeyen, sürekli bir biçimde, halka ve halkın eğitimi için çabalayan, kamusal, "somut" ve "somut olmayan" kültürel mirası ve bağlamını bilinçlenme, üretme ve eğlenme amacıyla, koruma altına alan, inceleyen ve araştıran, aktaran ve sunan mekânsal kurum olarak beyan edilmektedir (ICOM, 2007a: madde 3,1). Bugünkü müzecilik kavramını anlatan tanımlama, Uluslararası Müzeler Konseyi Tüzüğü'nde yayımlanmıştır.

Toplumun tarihini meydana getiren olayları ve o topluma ait kültürel değerlerin mekânsal, fiziksel göstergesi olan tarihi bağlamın, yaşatılması ve gelecekteki nesillere ulaştırılması konusu dâhilinde olan koruma, evrensel bir etkinlik veya düşünce olarak tarihi bağlamda etkin bir kavramdır. Günümüz toplumunu oluşturan bireylerin ihtiyaçlarını yerine getirmekle beraber bir sonraki nesillerin ihtiyaçlarını da yerine getirme düşüncesi olan sürdürülebilirlik kavramı, koruma kavramı ile bağdaşmaktadır. Koruma kavramı sürdürülebilirliğin olabilmesi için vazgeçilmez bir unsurdur (Meşhur, 1999). Bu kapsamda somut kültürel miras değerlerinin yanında somut olmayan kültürel miras değerlerinin korunup gelecek nesillere aktarılması gerekmektedir. Somut kültürel mirasın sadece fiziksel özellikleri bakımından değil o mekâna atfedilen değerler yargısı, onunla iç içe geçmiş olan manevi yaşantı, gelenekler, görenekler, ritüellerde korunması sürdürülebilir bir koruma için önemli bir yere sahiptir.

1. Kültürel Miras Değerleri

Geçmiş nesilden bu zamana gelmiş somut ve somut olmayan eser niteliğindeki eserler ile değerler bir topluluğun birikimsel zenginliği olarak algılanmaktadır. Sonraki nesiller için korunması gerekliliğine inanılan bütün bu eserler ve değerlerin kapsadığı kavramlara "Kültürel Miras" denmiştir. Kültürel mirasın içeriği, üst ölçekte somut ve somut olmayan kültürel miras değerleri olmak üzere iki başlık altında toplanmıştır (Müfettiş, 2009, s.1). Tarihi çevreyi oluşturan kültürel peyzajlar, anıtsal

yapılar, arkeolojik alanlar somut olan değerleri kapsarken dil, gelenek, dans, müzik, ritüeller gibi yaşayan değerler de somut olmayan mirası oluşturur (Ünal, 2014, s.1).

Avrupa Konseyi (Council of Europe) kültürel miras kavramını, "bireylerin değişen, dönüşen değer yargılarının, inanç biçimlerinin, bilgi seviyelerinin ve gelenek, göreneklerinin bir sentezi ve etkileşimi olarak özel mülklerden ayrı olarak açıkladıkları geçmişten miras kalan kaynaklar" olarak açıklamışlardır. Kültürel miras değerlerinin, zaman sürecinde insanlar ve bağlam arasındaki etkileşim sonucunda meydana gelen soyut ve somut tüm öğelerini barındırdığı açıklanmıştır (Council of Europe, 2005).

Şekil 1' de tabloda görüldüğü üzere kültürel mirasın sınıflandırılması yapılmıştır (Dönmez ve Yeşilbursa, 2014, s.427).

KÜLTÜREL MİRAS		
SOMUT KÜLTÜREL MİRAS		SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS
Taşınmaz Kültürel Miras	**Taşınır Kültürel Miras**	Müzik
Mimari Eserler	Resimler	Halk Dansları
Anıtlar	Heykeller	Tiyatro
Arkeolojik sitler	Kütüphane eserleri	Edebiyat
Tarihi merkezler	Arşivler	Sözlü gelenekler
Bina grupları	Takılar ve süs eşyaları	Törenler, Şölenler
Kültürel manzaralar	Eski paralar	Gelenekler
Tarihi parklar, bahçeler	Günlük eşyalar	Görenekler
Kanallar, Köprüler,	Müzik aletleri	El sanatları geleneği
Yel değirmenleri v.b.	Fotoğraflar v.b.	Geleneksel oyunlar v.b.

Şekil 1. Kültürel mirasın sınıflandırılması

1.1. Somut Kültürel Miras Değerleri

1972 yılında, UNESCO 17. Genel Konferansı'nda kültürel mirasları; anıtlar, sit alanları ve tarih, sanat ve bilim yönüyle ele alıp "olağanüstü evrensel değere sahip olan yapılar topluluğu" olarak kategorize etmiş, bu kültür değerlerini koruma ve sürdürebilme hedefiyle sözleşme imzalanmıştır. Yukarıda bahsedilen konular hem doğal hem de insan eliyle oluşturulmuş tarihi çevreyi ifade ettiğinden, somut kültürel miras öğeleri olarak ifade edilmektedirler (Hocaoğlu, 2016, s.220).

1972 senesinde yürürlüğe giren Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi'nde korunması gerekli olarak belirlenen miras, kültürel ve doğal miras başlıkları altında ele almıştır (Şekil 1). Yayınlanan sözleşmede "anıtlar, yapı toplulukları ve sitler" kültürel miras bağlamı çerçevesinde ele alınmaktadır. Fiziki çevre ve biyolojik etmenlerden meydana gelen veya bu ikisinin birlikteliğinden oluşan doğal anıtsal yapılar, yer altı ve yerüstü oluşumlar, hayvan ve bitki türlerinin yetişerek meydana geldiği alanlar ve doğal sitler, 'doğal miras' kavramı içinde toplanır. (Basat, 2013, s.62). Şekil 1'deki tabloda belirtilen somut kültürel miras değerleri; taşınmaz kültürel miras ve taşınır kültürel miras olarak ikiye ayrılmaktadır. İnsanların ve doğal çevrenin oluşturduğu kültürel değerlerin bir sonucu olan, o dönemin hakkında bilgi aktarımını sağlayıp anlamını gösteren değer, somut kültürel miras değerleridir.

Kültürel miras değerlerinin yaşatılması için UNESCO tarafından uluslararası anlaşma altlığının oluşturulması hedefiyle ICOMOS'un da yardımıyla çalışmalar başlamıştır. Uluslararası Doğayı ve Doğal Kaynakları Koruma Birliği (IUCN) ve başka etkenlerin kültür ve doğal mirasların yaşatılmasına yönelik çalışmalarının da dâhil edilmesi sonucunda, sözleşmenin son şekli UNESCO Genel Konferansı'nda 1972 yılında kabul görmüştür. Bu sözleşmede en önemli unsur, doğal ve kültürel alanların korunmasına ilişkin olan kavramların bir belgede toplanıp sunulmasıdır (Somut Kültürel Miras İhtisas Komitesi).

1.2. Somut Olmayan Kültürel Miras

UNESCO somut olmayan kültürel miras tanımını; toplumların ve kimi zaman toplumu meydana getiren insanların kültür miras değerlerinin bir öğesi olarak açıkladıkları etkinlikler, temsiller, söylemler, bilgiler, yetenekler ve bunlarla ilintili olan eşyalar ve kültürel mekânlar olarak belirtmiştir. Geçmişten günümüze süregelen bu somut olmayan kültürel miras, toplumun etrafıyla, tabii ortamla ve geçmişiyle ilişkilerine bağlı bir şekilde, durağan olmayan bir şekilde yeniden oluşturulmakta ve o topluma kimlik ve süreklilik hissi kazandırmaktadır (SOKÜM Sözleşmesi, 2003: madde 2). Bu tanımlar doğrultusunda somut kültürel mirasın durağan olmasının yanında bu değerler içinde var olan somut olmayan kültürel miras değerleri ise canlı, yaşayan, evrilen bir konumdadır.

Somut olmayan kültürel miras bir taraftan insanlara özlük, aitlik ve süreklilik duygusu katmakta diğer taraftan alt başlıkta bireyi, üst ölçekte toplumu üreticiliğe yönlendirmekte, tabii ve beşeri çevrenin hiyerarşisine, toplum içerisindeki huzur ve refaha olumlu etki katmakta bunların sonucunda da topluma maddi kaynak oluşturmaktadır. Somut olmayan kültürel miras; gelenekselleşmiş bilgiyi, yeteneği ve uygulamayı; eğitimsel, kültürel, doğal veriler gibi alanlarda sağlık hizmetleri, tabii rezervler sistemlerinin yönetimi, sürekliliği olan kalkınma, huzur ve refahı yüksek toplumu, içeriğine dâhil edebilecek veya katabilecek vasıftadır (SOKÜM Sözleşmesi).

1972 yılında yayınlanan Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi'nde tanımlanan kültürel miras değerlerinin tümünün somut olarak değerlendirilmesi, 2003 tarihinde yayınlanan Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'nin oluşturma sebebinin ve terim adının oluşumunda etkin bir rol oynamıştır. Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi'nin yayınlanmasının sonrasında UNESCO belgelerinde; folklor, popüler ve geleneksel kültür, maddi olmayan miras ve sözlü ve somut olmayan kültürel miras gibi ifadelere yer vermiştir (Oğuz, 2013, s.1).

2.Kültürel Miras Değerlerinin Farkındalık ve Bilincinin Oluşturulması

Kültürel miras değerlerinin sürdürülebilirliği ve korunması konusunda, başta UNESCO olmak üzere birçok kurum ve kuruluş çalışmalarını yürütmektedir. Bununla birlikte devletlerin kendi bünyesindeki kurumlar da bu değerlerin korunmasına ilişkin etkinliklerini sürdürmektedir. Bu konuda Türkiye 1983 yılında Doğal ve Kültürel Dünya Mirasının Korunması Sözleşmesi'ni, 2006 yılında ise Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'ni imzalamıştır (Oğuz, 2007, s.5). Yine Türkiye, 1989 yılında Avrupa Mimari Mirasın Korunması Sözleşmesini, 1999 yılında da Arkeolojik Mirasın Korunmasına İlişkin Avrupa Sözleşmesi'ni imzalamıştır.

Kurum ve kuruluşların yapmış olduğu çalışmalara rağmen kültürel miras değerlerinin tam manasıyla koruma sorununun önüne geçememiş olması, halkın da kültürel miras değerlerinin koruma kavramı üzerinde bilinçlendirme ve dâhil etme durumunu ortaya çıkarmıştır. Kültür mirasının sürdürülebilirliği konusunda uluslararası belgelerin oluşturulması, Avrupa ülkelerinin hukuksal süreçlerine ilişkin çalışmaların yürütülmesi, konusunda uzman, sorumlu ve etkin kuruluşların kurulması, devlet aracılığıyla yapılması gerekenlerin yapılması ile iyi bir yol alınmıştır. Fakat bu çalışmalar salt manada kültürel miras değerlerini korumada tümüyle yeterli olmamıştır (Dönmez ve Yeşilbursa, 2014, s.428-429).

Somut ve somut olmayan kültürel miras değerlerinin korunması ve sürdürülebilirliği açısından vatandaşların bilinçlendirilmesi bu değerlere karşı olan hassasiyetlerini, algılarını ve sahiplenme öngörülerini besleyecektir. İnsanlığın ortak değeri olan somut ve somut olmayan kültürel mirasın unutulmasına, yağmalanmasına, kaçırılmasına izin vermeyen bu değerlerin korunmasında geliştirilmesinde, insanlığa sunulmasında önemli bir yere sahip olan vatandaşların bu duruma gelmesi ancak bu değerlerin iyi bir şekilde tanıtılması, anlatılması ve aktif bir şekilde katılımcı olarak dâhil edilmesi durumunda meydana gelecektir. Özellikle gelecek nesillerin temeli olan çocukların bu kültürel miras değerleri konusunda bilinçli olması, bu konularda bilgi sahibi olması, aktif bir katılım göstermesi önemli bir yere sahiptir.

Tarihi eserlerin yaşatılması ve benimsetilmesinde direkt olarak halkın kendisinin koruma konusuna dâhil edilmesi bir çözüm olarak ifade edilmiştir (Akurgal, 1998, s.126). Halkı, kültürel miras değerlerinin koruma konusunda bilinçlendirmek için eğitim yaşamı boyunca bilgilendirmenin önemi vurgulanmıştır (Uçankuş, 2000 s.760).

Kültürel bir değerin miras olarak kabul görmesi için söz konusu o değere toplumun sahip çıkması gereklidir. Kültürel değerler ve varlıklar toplum tarafından benimsenmeli, korunmalı, eğer somut olmayan kültürel miras değeri ise yaşatılması sağlanmalı ve insanlara fark ettirilmelerinin yanında tanıtılması da sağlanmalıdır. Ancak bu şartlar yerine getirildiğinde kültürel değerler toplum tarafından miras olarak kabul edilecektir (Mourato ve Mazzanti, 2002, s.51).

Bu değerlerin eğitiminde de kişilerin aktif olarak katılabileceği, birçok yönüyle duyu organlarına hitap eden, etkileşimli olarak bilgilenmeyi sağlayan, pasif ve dinleyici noktasından çıkıp gözlemleyen faktörlerin ön planda tutulması önemlidir. Bu bağlamda kültürel miras değerlerinin sunumunun yapıldığı mekânlar olan müzeler önemli bir yere sahiptir. Müzeler; kültürel miras değerlerinin somut bir şekilde sunumunun yapıldığı mekânlardır. Kültürel miras değerlerinin eğitiminde önemli bir yere sahip olan müzelerin, bu değerleri sadece nesne-obje odaklı sunumunu yapması nedeniyle değil, bu değerlerin toplum açısından neyi ifade ettiği, bu değerlerin gelişim, oluşum sürecini etkileşimli ve aktif bir biçimde sunması nedeniyle ziyaretçinin daha iyi algılanması ve akılda kalması açısından da önem arz etmektedir. (Acar, 2017, s.1-2).

2.1. Kültürel Mirasın Değerlerinin Eğitiminde Müzelerin Yeri

Müze; kültür, sanat, tarih, bilim verilerinin devamlı şekilde sunumunun yapılması amaçlanarak oluşturulan ve bu değerlerin sunumunda topluma vakfedilen mekân olarak tanımlanmıştır. (M. Sözen ve U. Tanyeli 1987, s.168). Kültür Bakanlığı'nın 1989 tarihli yönetmeliğindeki açıklamada ise müze, "Kültür miras öğelerinin tespitini yapan, bilimsel verilerle ele alan ve bu değerleri topluma sunan,

toplumun bilinçlenmesini sağlayan ve insanların dünya görüşünü üst seviyeye çıkarmada her zaman faaliyette olan kuruluşlardır" şeklinde tanımlanmıştır (Gerçek, 1999, s.11). Müzelerin eğitimsel olarak ele alınmasına dair olan açıklamada ise müzelerin; üreticilik, bilimsel, gözlem, hayal gücünün oluşması ve gelişmesine olumlu etkide bulunabilecek bir bilinçlendirme kurumu mekânı olarak tasviri yapılmıştır (Atagök, 1999, s.137).

Koruma bilincinin oluşturulabilmesi; eserlerin sergilendiği mekanlar ve ziyaretçiler ile eserler arasında bir bağ kurabilmesi ile bağdaşmaktadır. Bu kültürel miraslar sadece sergilenen eser kalıbından çıkıp insanlarda merak duygusu uyandırarak kendisine çekme yetisine sahip olmakta ayrıca bugün ve geçmiş arasında kurulan bir köprü olmaktadır. Miraslarımıza olan ilginin artırılabilmesi ise ziyaretçinin esere ulaşabilme isteğinin oluşturulması ya da artırılması bu da kişi sayısının yani eser ile bağ kurabilen kişi sayısının artması anlamına gelmektedir. (Halaç ve Akbaş, 2017, s. 301)

Günümüzde müzelerin görevi, 'nesne-obje' odaklı yaklaşımdan 'insan ve toplum' odaklı yaklaşıma evrilmiştir. Artık, müzecilikte, müzelerin toplumsal tarafı ve toplumun somut ve somut olmayan kültürel mirasa ulaşımına ilişkin konular ön plana çıkmaktadır. Bu dönüşümün sonucunda müzenin obje odaklı sunumunun yanında aktiviteleriyle var olması ve bir hazine/depodan daha fazlası olan atölye gibi çalışması, hatta çekici ve eğitsel etkinlikler ve yorumlar meydana getirmesi gerekmektedir. 'Yaşayan müze' bu görüş bağlamında müzecilikte önemli bir yere sahip olarak, önem kazanmaktadır. (Akmehmet, 2017, s.2)

2003 yılında kültürel miras kavramının daha da açılması ile birlikte, müze kavramının kapsamı da bu durumdan etkilenmiştir. Kaybolmaya yüz tutmuş olan diller, sözlü miras, geleneksel müzik ve performans biçimleri, gümrük, törenler, folklor, topluluklar ile grupların somut olmayan ve yaşayan mirasları da kültürel miras değerleri kavramına dâhil olmuş olup; ardından müze kavramının kapsamı da Seul'da düzenlenen 21. ICOM Genel Kurulu'nda şu şekilde genişletilmiştir: "(…)Müze, toplumun ve gelişiminin hizmetinde olan, halka açık, insana ve yaşadığı çevreye dair tanıklık eden somut ve somut olmayan malzemeler üzerine araştırma yapan, toplayan, koruyan, bilgiyi paylaşan ve inceleme, eğitim ve zevk alma amacıyla sergileyen, kâr amacı gütmeyen, sürekliliği olan bir kurumdur" (Akmehmet, 2017, s.3).

Bu somut ve somut olmayan kültürel miras değerlerinin anlatımında sadece bu değerleri sunmakla kalmayıp bu değerlerin sürdürülebilirliği açısından hem öğreten hem de yaptıran bir müzecilik anlayışı gelişmiştir. Bu müzecilik anlayışında durağan, sadece izleyici konumunda olan ziyaretçiler aktif, etkileşimli bir hale geçerek katılım sağlamış olmaktadır. Bu yöntem, bu değerlerin daha akılda kalıcı olması ve bu değerlerin sürdürülebilir olması açısından büyük bir rol sahibidir.

2.2. Müzelerde Etkileşimli Sunum Teknikleri

Müzeler, geçmişten günümüze kadar, insanlığın ortak mirası olan değerleri barındıran alanlar olmuşlardır. Eserlerin; sadece görsel bir nesne olarak ele alınmaması ve etkileşimli bir şekilde algılanması, ait olduğu zamanın ve özünün anlaşılabilmesi için etkin bir şekilde aktarılması ve anlatılması gerekir. Bunun için kültürel mirası koruma altına almak, sürdürülebilir bir hale getirmek ve bu konudaki bilinç ve farkındalığı artırmak adına kültürel çeşitliliği içinde barındıran müzelerin de farklı sunum teknikleri ile oluşturulması önemlidir. Ziyaretçiye geçmiş tarihi yaşatabilmek, yaşadığı bu

deneyimle beraber kültürel miras farkındalığını oluşturmak veya geliştirmek adına müzeler önemli bir rol oynamaktadır.

Sergi yani sunum, elde var olanları gerek göstermek gerekse ticari amaçla ziyaretçilere aktarmak amacıyla düzenlenmiş bir sistemdir. Sunmak, teşhir etmek manasındadır. Sergileme, teşhir etme teknikleri, ihtiyaçlara ve teknolojik gelişmelere ilişkin dönüşen ve gelişen bir biçimdedir. Şimdiki dönemde müzelerde sunum teknikleri içeriği ve sergilerin ne amaçla oluşturulduğu incelendiğinde farklı sunum tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir (Ergen, 2013, s.130).

Son zamanlarda geleneksel müzecilik kavramından evrilip, birer eğitim alanı haline gelen müzelerde, sunum alanlarının yeni bir değişim sürecine girdiği görülmektedir. Kültürel değer ve objelerin sunumunun daha etkili aktarabilmesi ve ziyaretçilere anlatılmak isteneni etkili bir biçimde verilebilmesi amacıyla hikâyeleştirerek anlatımın daha çok benimsendiği ve "nesne odaklı sergilemeden ziyaretçi odaklı sergilemeye" doğru geçişin olduğu görülmektedir (Tekin, 2017, s.159).

Bu makale kapsamında ele alınan Beypazarı Yaşayan Müze, Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi gibi birçok müzecinin de kabul ettiği üzere, hikâye anlatımı ile destekli müzeler aktarılmak istenen kültürel miras değerlerinin sunumunu gerçekleştirmiş olurlar. Bu sergileme işlemi, bir araya gelerek belli bir düzenin oluşumunu sağlayan ve nesneleri destekleyen etiketler, görseller, etkinlikler, aktiviteler ve söylemler gibi birçok parametre öğesi ile gerçekleştirilmektedir.

2.2.1. Somut ve somut olmayan kültürel mirasın birlikte sunumu

Somut kültürel miras değerlerinin "durağan" olması, somut olmayan kültür miras değerlerinin ise yaşam içerisinde yeniden oluşması, değişmesi kültürel mirasın korunması konusunda farklı problemleri beraberinde getirmiştir. 1989 yılında UNESCO'nun Tavsiye Kararı'nda folklorun korunmasını anlatmak amacıyla 'koruma' ifadesini kullanırken, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesinde 'bağlamında yaşatma' ifadesini kullanması bu miraslar arasındaki farklılığın oluşmasında önemli yere sahiptir (Basat, 2013, s.61).

Yukarıda bahsedilen 'durağanlık' ve 'aktiflik' kavramlarına rağmen somut kültür mirasının meydana gelmesini sağlayan toplumdan ve bağlamında meydana gelen etkilerden, somut olmayan kültürel miras değerleri ise kendisinin hayat bulduğu somut bağlamdan tümüyle kopuk bir şekilde ele alınması yanlış olacaktır.

Geleneksel mimarinin somut ve somut olmayan kültürel değerlerinin birlikteliğinin geleneksel döneme göre biçimlendiği ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda bu birlikteliğin anlaşılması, somut ve somut olmayan kültürel mirasın bütünleşik bir biçimde ele alınması koruma süreçlerinde önemli bir yere sahiptir (Karakul, 2007, s.151).

Somut olmayan kültürel mirasta; mimaride uygulanan geleneksel tekniklerinin korunması konusunda bir farkındalık yaratılmaya çalışıldığı, ele alınan mimari eserin ne şekilde yapıldığı, yapının inşası esnasında usta ile çırak çalışanlarının işi nasıl ele aldıkları, öğrendikleri, bu deneyimin nesiller boyu nasıl aktarılıp geldiği, geleneksel mimari yapının hangi etmenler doğrultusunda oluşan bir ürün olduğunu ve bunun gibi verilerin Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi açısından önemli bir yerinin olduğunu ifade edilmektedir (Gürçayır, 2011, s.7).

Bu bağlamda somut ve somut olmayan kültürel miras değerlerinin korunması, gelecek nesillere aktarılması ve sürdürülebilirliğinin birlikteliği önemi anlaşılmış olup, bu değerlerin sunumunun yeniden

kurgulanarak aktarılabilmesi üzerine çalışmalar yürütülmüştür. Örneğin somut kültürel miras kapsamındaki bir yapı çevresindeki bağlama göre değerlendirildiğinde daha detaylı ve kapsamlı bir anlam kazanmaktadır. Bu sebeple kültür mirasının sürdürülebilirliği için hem somut hem de somut olmayan kültürel miras değerlerinin kavranmasına yönelik çalışmalar yürütülmelidir. Çünkü ne somut olanı, etrafında oluşan etkinliklerden, yaşantılardan, ne de somut olmayan kültürel mirası somut değerlerden kopuk bir şekilde ele almak ikisini de tam manada anlaşılmasını sağlayamayacağı için mümkün değildir. Bu sebeple somut ve somut olmayan kültürel miras değerlerinin bütünleşik bir biçimde ele alınarak korunması kültür mirası açısından için vazgeçilmez bir unsurdur. (Basat, 2013, s.62). Korunma değeri olarak birbirinden ayrılmayan bu kültürel miras değerlerinin birlikte sunumunun yapıldığı Beypazarı Yaşayan Müze örneklem olarak ele alınmıştır.

3. Beypazarı Yaşayan Müze Örneği

Müzelerde etkileşimli, aktif ve katılımcı olma konusunun ele alındığı bu makalede, ziyaretçilerin mekân ile etkileşime geçebilmesi ve bağ kurabilmesini sağlayan yaşayan müze kavramı incelenmiştir. Katılımcı merkezli sunum tekniklerinin kullanıldığı müze sergileme alanlarının, hikâyeleştirme yöntemi bağlamında oluşturulmasında, "ilgi çekici", "merak uyandırıcı" ve "ziyaretçiyi mekâna bağlayan" fikirsel ürünlerin gerçekleştirilmesi gerekliliğinin sonucu oluşturulan Beypazarı Yaşayan Müze ele alınmıştır.

Beypazarı, Ankara'ya 98 km uzaklıkta bulunan ve Ankara'nın kuzeybatısında bulunan bir ilçedir. Beypazarı'nın İpek Yolu üzerine kurulması tarih süresince bu bölgenin ticari açıdan önemli olması ve yerleşimin sürekli olmasına sebebiyet vermiştir. Tarihi kent, 19. yüzyıl dönemi geleneksel mimari yapılarından oluşan Türk kenti niteliği taşımaktadır. Beypazarı'nın tarihi kısmı, çarşı ve çevresindeki 6 mahalleden oluşmaktadır. (Aklanoğlu, 2010, s.172).

Ankara'nın tarihi kenti olan Beypazarı, köklü kültürü ve bu kültürün hâlen içinde yaşatıldığı tarihî evleriyle yaşayan bir kent dokusuna sahiptir. Kent dokusunu oluşturan temel özelliklerini muhafaza etmeyi başaran Beypazarı halkı sahip olduğu tarihi yapılarda yaşamlarına devam etmektedir.

Yaşayan Müze, geç dönem Osmanlı mimarîsinin seçkin örneklerinden biri olan Beypazarı konağında hizmet vermektedir. Temel duvarları taştan, geri kalan kısımları ahşaptan, kerpiç veya tuğla dolgudan yapılmış olan evler, dıştan sıvalı olup üstleri kiremit çatı ile örtülüdür. Yaşayan Müze olarak hizmet veren "Abbaszadeler Konağı" Beypazarı'nın ileri gelen ailelerinden Abbaszadelerin büyük oğlu Ali Bey tarafından yaptırılmıştır. 19. yüzyılın sonlarında inşa edilen bu konak, ihtişamı, orijinalliği ve geleneksel mimarîsi ile döneminin özelliklerini yansıtmaktadır (Tablo 1) (Karaduman, Müze Tanıtım).

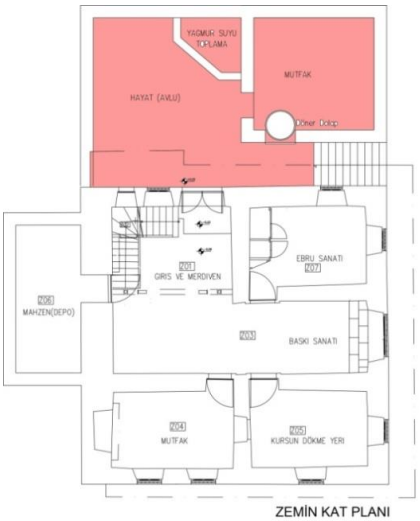


TABLO 1: Yaşayan Müzenin Giriş Cephesi (http://www.beypazarihabertv.com)

3.1 Yaşayan Müzenin Mekânsal Analizi

Yaşayan Müze'de ziyaretçi ilk olarak kostümlü rehberle karşılanarak Yaşayan Müze'nin mekânsal ve etkinlik alanına dâhil olmuş olur. Ziyaretçi, ilk olarak yapının hayat (avlu) kısmına giriş yapar ve tarihi konak hakkında bilgilendirilir. Bu alanda mani çarkı, yağmur suyunun deposu ve mutfak hacimleri vardır. Mutfak bölümünde Türk yemek kültürüne ait çoğu 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başına tarihlenen araç ve gereçlerin sunumunun yanı sıra kaybolmaya yüz tutmuş atasözlerinin, deyimlerin mutfak kültürü ile ilgili olanlarının hikâyeleri de kostümlü müze rehberleri tarafından anlatılmaktadır (Tablo 2-a-b-c-d).

TABLO 2: Zemin Kat Mekânsal Analizi (Hayat (Avlu), Mutfak, Dönen Dolap)



ZEMİN KAT PLANI





a: Hayat (Avlu) Alanından Görünüş **b:** Hayat (Avlu) Karşılama Etkinliği

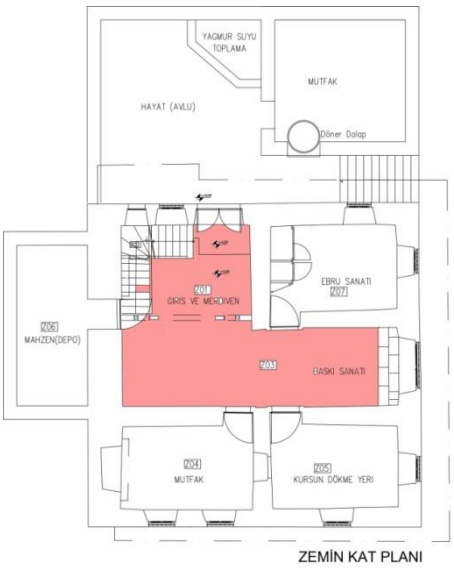




c: Dış Mutfaktan Görünüş **d:** Dönen Dolaptan Görünüş

Daha sonrasında iç mekâna geçilerek buradaki mekânlardan oluşan hayat katı hakkında bilgi verilir. Her bölümde ziyaretçiye müze rehberleri eşlik eder. Konağın hayat bölümünde Türk geleneksel sanatlarla ve yok olmaya yüz tutmuş geleneklerle ilgili de sergilemeler yapılmakta, etkinlikler düzenlenmektedir. Örneğin giriş alanında somut olmayan kültürel miras değeri olan ıhlamur baskı atölyesi bulunmaktadır. Bu atölye kısmında hem ıhlamur baskı hakkında bilgi alıp hem de ziyaretçi için bulunan ıhlamur baskı kalıplarıyla kendinize ayraç, cüzdan, çanta gibi küçük, işlevsel objeler oluşturulabilir (Tablo 3-a-b-c-d).

TABLO 3: Zemin Kat Mekânsal Analizi (Giriş ve Merdiven Alanı, Baskı Atölyesi)





a: Giriş Alanı Görünüşü



b: Merdiven ve Mahzen Kapısı



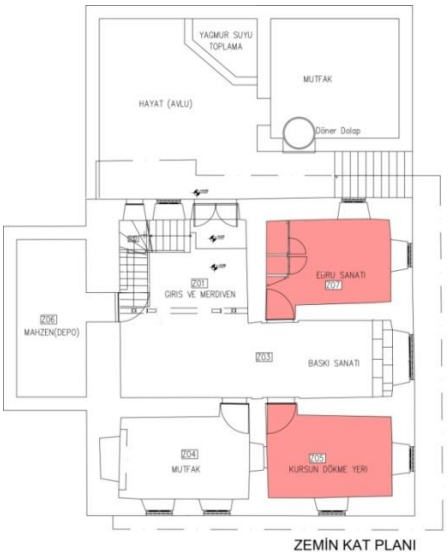
c: Baskı Atölyesi Alanı



d: Uygulamalı Baskı Atölye Örneği

Yine hayat katında, yani zemin katta, Türk geleneksel sanatlarla ve yok olmaya yüz tutmuş geleneklerle ilgili de sunumlar yapılıp etkinlikler düzenlenmektedir. Ebru etkinlik (misafir odası) bölümünde gömme ahşap dolaplar, işlemeli tavanlar ve el işçiliği raflarla birlikte geleneksel Türk ebru sanatı hakkında bilgi alıp, yapılışını izleyebilir ve kendiniz ebru sanatı etkinliğini yapabilirsiniz (Tablo 4-a-b). Yine aynı hayat katında eskiden kiler olarak kullanılan mekân, kurşun dökme etkinliği odasına dönüştürülmüş, eski dönemlerde nazara karşı yapılan kurşun dökme işlemi hakkında bilgi verilip uygulamalı olarak yapıldığı atölye ortamı oluşturulmuştur. Ziyaretçi isteği doğrultusunda, kurşun döktürme işlemi orada anlatımını yapan kişinin de yardımıyla ziyaretçiler tarafından denenmektedir. (Tablo 4-c-d).

TABLO 4: Zemin Kat Mekânsal Analizi [Ebru Sanatı (Misafir Odası), Kurşun Dökme Odası (Kiler)]



ZEMİN KAT PLANI


a:Ebru Sanatı Etkinlik Odası

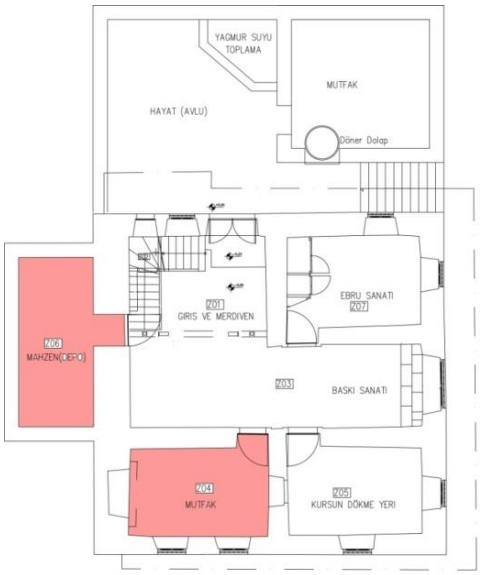

b: Ebru Sanatı Ziyaretçi Etkinliği


c:Kurşun Dökme Odası


d: Kurşun Dökme Etkinliği

Hayat katındaki mutfak bölümünde Türk yemek kültürüne ait çoğu 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başına tarihlenen araç ve gereçlerin sunumu kostümlü müze rehberleri tarafından anlatılmaktadır (Tablo 5-a-b). Hayat katında son olarak mahzen kısmı bulunur. Mahzen, besinleri yazın sıcaktan, kışın dondan korumak üzere oluşturulan bir mekândır. Beypazarı halkının, geçmişte tanık oldukları yangından etkilendikleri için bu mahzende değerli gördükleri obje ve değerli elbiseleri, bindallıları muhafaza ettiği bilgisi alınmıştır (Tablo 5-c-d).

TABLO 5: Zemin Kat Mekânsal Analizi [Mutfak, Mahzen (Depo)]

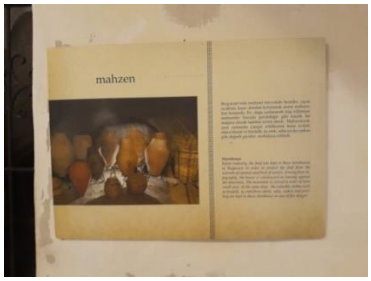


ZEMİN KAT PLANI


a:Mutfak


b:Mutfak


c:Mahzen(Depo) Kapısı



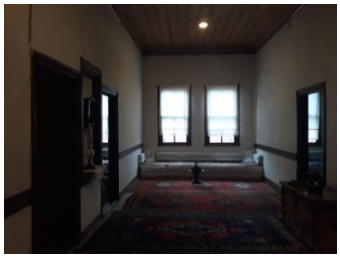
d: Mahzen (Depo) Bilgi Tablosu

Birinci kat ise geleneksel Beypazarı mimarisinde çardak katı olarak isimlendirilir. Bu alanda gün içerisinde aile bireylerinin vakitlerinin büyük bir kısmını geçirdiği, oda kapılarının açıldığı bölüm olan sofa bölümü bulunmaktadır. Sofa kısmı yine gelen misafirlerin de oturtulduğu mekânlar olarak kullanılmıştır. Bu mekânda sedir ve önünde eskiden ısınmayı sağlayan mangallıklar bulunmaktadır. Bu mangallıkların üzerindeki kuş figürü misafirlere evin müsaitlik durumunu anlatır niteliktedir. Eğer kuşun başı kalkık biçimde ise müsait oldukları, eğer kuşun başı inikse müsait olmadıkları anlaşılmaktadır (Tablo 6-b-d). Yine bu mekân ile aynı katta bulunan, aile büyüklerinin zamanının çoğunu geçirdiği üç tarafı kapalı bir tarafı açık olan "eyvan" bölümünün anlatımı yapılmaktadır. Yani mekânın somut olarak kültürel mirasının sunumunun yanında bu mekânın yaşantısı içerisinde somut olmayan kültürel miras değerleri de anlatım ve gösterim yöntemiyle aktarılmaktadır (Tablo 6-a-c).

TABLO 6: 1. Kat (Çardak Katı) Mekânsal Analizi (Sofa, Eyvan)



1. KAT PLANI


a:Sofa Bölümü


b:Mangallık(Başı Kalkık Kuş)


c:Eyvan Bölümü


d:Mangallık(Başı İnik Kuş)

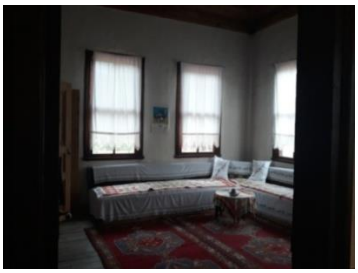
Birinci katta yani çardak katında çeşitli işlevlerle kullanılan odalar bulunmaktadır. Bu katta ilk halinde gelin odası olarak kullanılan iki tane oda orijinal hali korunarak ziyaretçilere bu odaların mimarisi ve kültürel yansıması olan oda düzeninin canlı bir şekilde sunumu yapılmaktadır. Yeni gelin odasında çeyizlik, yatak yüklük ve gusülhanenin anlatımı yapılırken diğer yandan somut olmayan gelenek ve göreneklerin yansıması olan söylemlerden de bahsedilmektedir. Büyük gelin odasında ise yine odanın mevcut durumu korunarak odanın yaşantısı hakkında bilgi verilmektedir. Bu odada gelen ziyaretçilere masallar anlatılarak dönemin kültürel özellikleri yaşatılmış olmaktadır (Tablo 7 a-b-c-d).

TABLO 7: 1. Kat (Çardak Katı)Mekânsal Analizi (Yeni Gelin Odası, Büyük Gelin Odası)


a:Yeni Gelin Odası


b: Yeni Gelin Odası





c. Büyük Gelin Odası

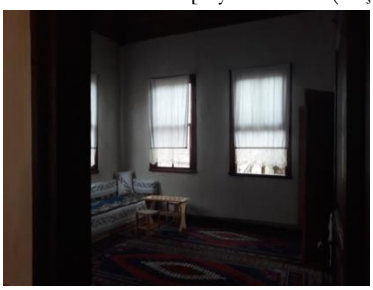


d. Büyük Gelin Odası

Bu katta bulunan geleneksel Türk evindeki başoda mekânı ile kışlık odası korunarak etkinlik odaları olarak işlev kazandırılmıştır. Başoda evin büyükleri tarafından kullanılan içerisinde yüklük, gusülhane bulunan bir mekândır. Bu mekânın tavanı buğday motifli ahşap kaplıdır ve bu motiflerin evin bereketini yansıttığı ifade edilmektedir. Bu odada eski Türk oyunlarından mangala, üçtaş, peçiç gibi oyunlar hakkında bilgi verilmekte ve ziyaretçi tarafından oynanabilmektedir. Eskiden kışlık oda diye tabir edilen mekânda ise ısınma amaçlı kullanılan bir ocak kısmı bulunmakta olup ev halkının kış mevsiminde bu odada vakit geçirdiği bilgisi verilmektedir. Ayrıca bu odada gösteri oyunları (Hacivat ve Karagöz) ve geleneksel elbiseler sergilenmektedir. Ziyaretçiler Hacivat ve Karagöz oyununu hem oynayabilir, hem de geleneksel kıyafetlerini giyebilirler (Tablo 8 a-b-c-d).

TABLO 8: 1.Kat (Çardak Katı) Mekânsal Analizi [Oyun Odası (Başoda), Gösteri Odası(Kışlık oda)]





a: Baş oda (Oyun Odası)



b: Baş oda (Buğday motifli tavan)



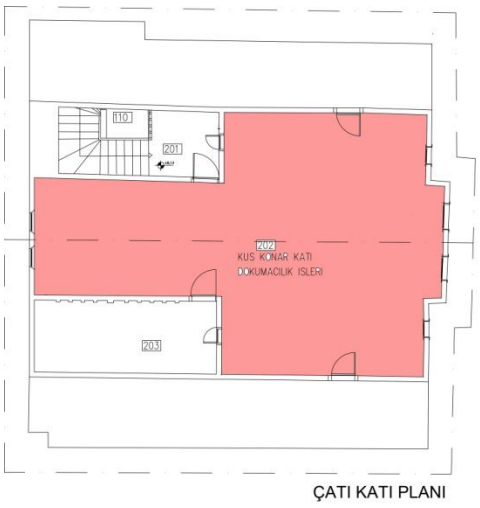
c. Gösteri Odası (Kışlık Oda)



d. Gösteri Odası (Geleneksel kıyafetler)

Son kat olan; Beypazarı geleneksel konut mimarîsinde adına "guşgana" denen çatı katında ise geleneksel dokuma tezgâhı alanı bulunmaktadır. Dokuma tezgâhının ürünleri olan ipek şalları, peştamalları ve birçok ürünün sunumu bu alanda yapılmaktadır. Beypazarı dokumacılık örneklerinin sergilendiği, satışa sunulduğu bir bölümdür. Bu alandaki dokuma tezgâhları aktif bir halde kullanılıyor ve kadın emeğine dayalı bir sektör olan dokumacılık örnekleri yine kadınlar tarafından meydana getiriliyor. Kadın istihdamı konusunda duyarlı ve pozitif ayrımcı bir yaklaşımın olduğu gözlerden kaçmamaktadır. (Tablo 9 a-b-c-d).

TABLO 9: Çatı Kat (Guşgana) Mekânsal Analizi (Dokuma Atölyesi)





a: Dokuma Atölyesi



b: Dokuma Atölyesi



c. Dokuma Atölyesi



d. Dokuma Atölyesi

Beypazarı Yaşayan Müze, somut olarak Geleneksel Beypazarı Evlerinin somut kültürel miras değerlerinin aktarılması noktasında hem de içerisindeki etkinliklerle mekânsal olarak özdeşleştirilmiş olan somut olmayan kültürel miras değerlerinin sunumunun yapıldığı bir müzedir. Geleneksel müzecilik anlayışından çok etkileşimli, aktif bir şekilde mekânların, sadece fiziksel özelliklerini değil, içerisindeki yaşantıyı da sunması kültürel miras değerlerinin halk tarafından algılanması bağlamında farklı bir yöntemdir. Somut ve somut olmayan kültürel mirasın bütünleşik bir şekilde ele alması, bunu görselleştirip yaşatması, ziyaretçiyi merkeze alması özelliğiyle bu değerlerin sürdürülebilirliği noktasında önemli bir yere sahiptir.

4.Sonuç

1972 yılında imzalanan Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi ve 2003 yılında imzalanan Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi ile birlikte kültürel miras değerlerinin korunması ve sürdürülebilirliği adına çalışmalar yürütülmüştür. Somut ve somut olmayan kültürel mirasın birbirinden ayrı bir şekilde ele alınamayacağı ve bütünleşik bir şekilde korunması gerekliliği vurgulanmıştır.

Kültürel miras değerlerinin korunması disiplinler arası ortak bir şekilde çalışmayı gerektiren bir kavramdır. Somut ve somut olmayan kültürel mirasın sürdürülebilirliği için dünyada ve Türkiye'de,

kurum ve kuruluşların yasal ve yönetsel boyutları korumayı tek başına tam manası ile yapamaması sebebiyle, mirasın korunması ve sürdürülebilirliği ancak o değere sahip toplumların bilinçlendirilmesi yoluyla olabilecektir. Bu bilinçlendirme çalışmalarında halka vakfedilen müzelerin bu yöndeki çalışmaları önemli bir yere sahip olup birer eğitim kurumu niteliği taşımaktadırlar. Bu durum, bilinçlendirme yönüyle halka bu değerlerin nasıl sunulduğu kavramını önemli kılmaktadır. Geleneksel müzelerin nesne-obje odaklı olmaktan çıkarılması, insanı ve toplumu merkeze alıp bu şekilde yeniden biçimlenişi yeni bir müzecilik anlayışını oluşturmuştur. Bununla birlikte müzelerin sunum biçimi de değişmiş olup, etkileşimli, aktif ve ziyaretçiyi kendine dâhil eden mekânlar haline gelmiştir. Bunun sonucunda ziyaretçi yaşamadığı dönemi hikayeleştirilmiş anlatımlarla ve etkinliklerle daha kalıcı bir şekilde deneyimlemektedir.

Beypazarı'nda bulunan Yaşayan Müze; somut miras olan geleneksel konut mimari özelliği taşıyan yapıyı koruyup yeniden işlevlendirerek müzeye çevirmekte ve mekânsal olarak sadece fiziksel özelliklerini değil, o mekânın aslındaki yaşantısını da geleneksel Türk evi kapsamında sunmaktadır. Bununla birlikte somut olmayan kültürel miras değerlerinin de etkileşimli ve katılımcı olarak sunumunu yapmaktadır. Sunum tekniği olarak yaşatma, etkinliklerle uygulama ve hikayeleştirme anlatım biçimleri kullanılarak ziyaretçi odaklı bir sunum tekniği kullanılmaktadır. Bu da ziyaretçinin farklı duyu organlarına hitap ettiği ve deneyimleme imkanı sunduğu için bilinçlendirmede daha etkili olmaktadır. Bu etkileşimli ve ziyaretçiyi aktif bir şekilde katılımcı haline getirerek sunmak ve sergilemek bütüncül bir şekilde kültürel mirasın sürdürülebilirliğini sağlamaktadır. Bu şekildeki aktarım biçimi hem geleneksel mimariyi hem de somut olmayan kültürel mirasın yaşatılarak gelecek nesillere aktarılması noktasında büyük öneme sahiptir.

Kaynakça

Acar, A. (2017). Müze ve Sergilemelerde Etkileşimli Tasarım Çözümleriyle Bilgiyi Görselleştirmek(Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları, 2017)

Akahmet, K.T. (2017). Yaşayan Müze Kavramı Üzerine Bir İnceleme, Yaratıcı Drama Dergisi 2017, 12(2), 1-16, (www.yader.org)

Aklanoğlu, F. (2010). Geleneksel Yerleşmelerde Kültür Turizmi: Beypazarı Örneği(Kastamonu Üni., Orman Fakültesi Dergisi, 2010, 10 (2): 125-136)

Aslan, Z., ve Ardemagni, M. (2006). "Introducing Young People To The Protection Of Heritage Sites And Historic Cites." Web: http://www.iccrom.org/, adresinden 19.05.2019 tarihinde alınmıştır.

Atagök, T.(1999). Yaşayan Müze ve Eğitim. Sanat Dünyamz71 223-227.

Metin Basat, E. (2013) Somut ve Somut Olmayan Kültürel Mirası Birlikte Koruyabilmek(http:/www.millifolklor.com adresinden 18.05.2019 tarihinde alınmıştır.)

Council of Europe. (2005). "Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society, Faro 27.10.2005. Web: http://conventions.coe.int/Treaty/EN/Treaties/Html/199.htm, adresinden 19.05.2019 tarihinde alınmıştır.

Dönmez, C. ve Yeşilbursa, C. C. (2014) "Kültürel Miras Eğitiminin Öğrencilerin Somut Kültürel Mirasa Yönelik Tutumlarına Etkisi" Web: http://ilkogretim- online.org.tr adresinden 19.05.2019 tarihinde alınmıştır.

Ergen, B. A. (2013) Sanat Yapıtı Sergileme ve Sunum Çeşitlerine Örnekler Eşliğinde Bir Bakış. (Akdeniz Sanat Dergisi, 2013, Cilt 6, Sayı 11)

Gerçek, F. (1999). Türk Müzeciliği. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gürçayır, S. (2011) "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi Üzerine Eleştirel Bir Okuma", Millî Folklor 92(Kış 2011): 5-12.

Halaç, H. H. & Akbaş, E. (2017). Arkeoloji Müzelerinde Çağdaş Sunum Teknikleri: Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesi. Route Educational & Social Science Journal, s. 298-312

Hocaoğlu, Dilek. (2016). "Beypazarı'nın Kültürel Mirasa Dayalı Kentsel Markalaşmasında Tasarımın Rolü", Millî Folklor, 28 (109), s.220.

Karakul, Ö. (2007) "Tarihi Çevrelerde Halk Mimarisi: Somut Olmayan Kültürel Mirasın Yaşama Mekânları", Millî Folklor 75(Güz 2007): 151-163.

ICOM (2007a). ICOM Statutes. 21st ICOM General Conference, Vienna.

ICOM (2010). Key concepts of Museology. (Ed: A. Desvallées and F. Mairesse) Published by Armand Colin.

Karaduman, Ü.(2017) Müze Tanıtım (folklor/edebiyat, cilt:23, sayı:92, 2017/4)

Meşhur, M. Ç. (1999). Tarihi çevrelerin korunması sürecinde yeni yaklaşımlar, Amasya kenti örneği, Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi).

Mourato, S. ve Mazzantı, M. (2002). Economic Valuation Of Cultural Heritage: Evidence And Prospects, ĠnMarta De La Torre (Ed.), Assessing The Values Of Cultural Heritage. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.

Müfettiş, Müşerref Can (2009) "Çalışma Raporu, Kültürel Miras ve Müzecilik." (Kültür ve Turizm Bakanlığı Eylül,2009)

Oğuz, M. Ö.(2013). "Terim Olarak Somut Olmayan Kültürel Miras", Millî Folklor, 2013, Yıl 25, Sayı 100,s.1.

Oğuz, M. Ö. (2007). UNSECO, Kültür ve Türkiye. Milli Folklor, 73, 5-11.

Somut Kültürel Miras İhtisas Komitesi (http://www.unesco.org.tr/Pages/176/18/Somut-Kültürel-Miras-İhtisas-Komitesi sayfasından 18.05.2019 tarihinde alınmıştır.

Sözen, M. ve Tanyeli U. (1987). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Yayınevi.

UNESCO, https://halkbilim.aku.edu.tr/somut-olmayan-kulturel-mirassokum-nedir/ sayfasından 18.05.2019 tarihinde alınmıştır.

Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi(*) Paris, 17 Ekim 2003, (https://ich.unesco.org/doc/src/00009-TR-PDF.pdf) adresinden 19.05.2019 tarihinde alınmıştır.

Tekin, G. (2017) Dönüşen Müzecilik ve Müzede Öğrenme: Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi Örneği (Millî Eğitim Sayı 214, Bahar/2017)

Uçankuş, H. T. (2000). Bir İnsanlık ve Uygarlık Bilim Arkeoloji: Tarih Öncesi Çağlardan Perslere Kadar Anadolu. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ünal, Z. G. (2014). Kültürel Mirasın Korunması, İsmep Rehber Kitaplar.

Yaşayan Müze, Beypazarı, (http://www.yasayanmuze.net/page2.aspx) adresinden 23.05.2019 tarihinde alınmıştır.

Sürrealist Filmler Bağlamında Mimarlık ve Sinema İlişkisi: Inception Filmi

Gülşah Üner[1]

Ebru Erdoğan[2]

Giriş

Mimarlığın en basit tanımı yapı yapma sanatı ve bilimidir. Tarih boyunca birçok mimar ve teorisyen tarafından yapılmış olan mimarlık tanımları incelendiğinde mimarlığın farklı disiplinleri içeren, birçok değişken ve bileşeni içinde barındıran dinamik bir özellik taşıdığı görülmektedir. Yaşamın doğrudan içinde var olan mimarlık sanatı, tarihsel süreçte şehir planlama, felsefe, arkeoloji, bilim, teknoloji, politika ve hukuk gibi pek çok alanla etkileşim halinde olmuştur. Doğasında var olan sunum gereği görsel iletişim biçimleriyle ilişkisi kaçınılmazdır. Diğer disiplinlerle iş birliği sürecinde; özellikle görselliği içeren disiplinlerle etkileşim içinde biçimlenmiştir. Modern dünyanın yeni sanatı olarak beliren ve hızla gelişen fotoğraf ve buna bağlı olarak sinema sanatı da mimarlığın etkileşim halinde olduğu sanat dallarından biridir (Ergin, 2007: 1, 13).

Sinema; mekan tasarımcısına, kural dışı mekan temsilleri üretme fırsatı vermesinin; mimarlık için bir test sahası olmasının; mekansal deneyim hafızaları üretmesinin ve mekansal farkındalık yaratmasının yanı sıra, mekan tasarımcısıyla teknik ve yöntemlerini de paylaşmıştır. Sinema ve mimarlık; birbirleriyle iç içe olmalarının ve birbirleriyle etkileşmelerinin yanı sıra, hem birbirlerine ilham kaynağı olmalarıyla hem de birbirlerinin tasarım yöntemlerini ve tekniklerini kullanmaları yönüyle birbirlerinden beslenirler. Sinema mimarlığı araç olarak kullanırken, mimarlık sinemayı insan bilincinin derinliklerine ulaşmak için katalizör olarak kullanır. Her iki disiplin de yaşanan mekanı konu alır ancak temsil ve deneyimlenme süreçleri/biçimleri farklıdır. Sinema mimarlık üzerinde belirgin izler bırakırken, mimarlık da kendi estetik yönünü sinemaya aktarır (Beşışık, 2013: 11, 13).

Sinema ve mimarlık ilişkisinin, sadece estetik yaklaşımlar ve set tasarımları bakımından değil, filmlerin mimari eleştiriye kattıkları ve modern çevreyi olduğu kadar tarihi çevreyi de farklı bakış açılarıyla gösterme güçleri yönünden anlaşılmaya çalışılması, film söylemlerinin tarih, sosyoloji gibi alanlarda meşruiyet kazanması ile bağlantılı olarak düşünülebilir. Televizyon ve sinema gibi teknolojik araçların ortaya çıkması, görsel kültür ürünlerinin dünya üzerindeki dolaşımını hızlandırmış ve arttırmıştır. Bir kitle iletişim aracı olan sinema ile birlikte bu görsel kültür kaynakları insanların yaşam biçimlerini ve dünyayı algılamalarını etkilemiştir (Meterelliyoz, 2010: 29).

1. Bilim Kurgu Filmleri Üzerinden Sürrealizm

Sürrealizmin sözlük anlamı; aklın, geleneklerin, alışkanlıkların denetiminden uzak bilinçaltı gerçeklerini yansıtan, yani bilinen gerçekle bağını kesip kendince bir gerçek yaratmak amacını güden edebiyat ve sanat akımıdır. Breton için Sürrealizm estetik ve ahlaki bir kaygı duymadan, mantık

[1] Arş. Gör., Gülşah, Üner, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, gulsah.uner@selcuk.edu.tr

[2] Doç. Dr., Ebru, Erdoğan, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, erdogan@selcuk.edu.tr

tarafından uygulanan kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendisini ifade etme biçimidir (Çanğa, 2016: 10- 11). İlk başta edebiyat alanında ortaya çıkan Sürrealizm giderek resim, heykel, tiyatro ve sinema alanlarına yayılmıştır. 1919-39 yılları arasında gücünün doruğuna ulaşmış ve uluslararası bir nitelik kazanmıştır. Akım, özellikle kendini sinemada göstermektedir (Coşkun, 2017: 121- 122).

Bilim kurgu filmleri bilim ve hayal gücünün birleşmesinden oluşmaktadır. Dolayısıyla bize var olmayan mekanları kurgulayıp film yapma olanağı sunmaktadır. Sinemanın mimarlık alanıyla kesişim gösterdiği en önemli konulardan biri var olmayan mekanlar kurgulayıp sunmasıdır (Bektaş, 2017: 203). Bilim kurgu filmleri var olmayan mekanları sunmaları veya ileri teknolojiyi işlemeleri bakımından yenilikçi filmler arasında sayılabilmektedir. Teknolojinin gelişmesi; insanoğlunun deneyimlerinin ve bilgi sahibi olduğu yeniliklerin artmasına sebep olmakta ve böylelikle bilim kurgunun da kendine yeni öyküler üretebildiği görülmektedir. Çünkü elde olan verilerle bir sonraki olabilir olanlar düşünülmekte ve bilim kurgu metninin konusunu geliştirmektedir (Özbanazı, 2004: 50). Yenilikçi filmler, tarz ve biçimleri sayesinde seyircilere daha iyi hayat fikirleri sunabildikleri gibi günümüzle ilgili eleştirel düşünceler de ortaya koyabilir veya insan varoluşuna ilişkin felsefi aydınlanma da sağlayabilmektedir. Filmlerde seyircilerin mevcut hayat ve zamanlarının sınırlarını aşarak yaşama ve varoluş tarzları tasavvur etmelerini sağlayacak ütopyacı bir boyut potansiyel olarak vardır. Filmlerdeki daha iyi bir dünyaya dair idealize görüşler farklı ideolojiler sunabilir. Bu görüşler eleştirel bir biçimde deşifre edildiğinde kendi döneminin ideolojik sorunsallarına ve mücadelelerine ışık tutabilmektedir (Kellner, 2011: 35).

Sürrealizmin Bilim kurgu sinemasındaki örnekleri 1902 tarihli Georges Melies'in *"Le Voyage Dans La Lune" (Ay'a Yolculuk)* (Görsel-1) filmiyle başlamaktadır. Film, Türkiye'de de "Bilim kurgu Edebiyatının Babası" olarak bilinen Jules Verne'nin *"Dünya'dan Ay'a"* , *"Ay'ın Çevresinde Seyahat"* ve H.G. Wells'in *"Ay'daki İlk İnsanlar"* adlı eserlerinden esinlenmiştir (Çoker, 2016: 18- 19). Sinemanın sürrealist anlayışında George Melies'in farklı bir yeri olmasının sebebi onun görsel ve sanatsal yolla ifade etme şeklinden ileri gelmektedir (Çanğa, 2016: 55).



Görsel-1: Le Voyage Dans La Lune, Ay'a Yolculuk, 1902.

1926 yılına kadar birçok film çekilmiştir. Ancak bilim kurgu sineması özellikle "*Metropolis"* filmiyle kendini göstermiştir. *Metropolis* filmi döneminin çeşitli teknolojik ve toplumsal değişimleri çerçevesinde set tasarımını gerçekleştirmiştir. Geleceğe dair tahminlerin ortaya konulmasında film çekildiği dönemden izler taşımaktadır. Dönemin şaşırtıcı icatları toplumsal ve teknolojik gelişmeleri

Metropolis kentinin oluşturulmasında önemli birer etken olarak düşünülebilir. Diğer taraftan bu tasarımların ortaya konulmasında ekrana yansıtılan görüntünün geleceği ve geleceğe dair öngörüleri yansıtabilmesi adına çeşitli tasarım elemanlarından ve tasarımda biçimlendirme ilkelerinden faydalanılmıştır. Filmin geleceğe dair öngörülerini ve bir nevi uyarılarını paylaşması ve anlatımındaki açıklık filmin hala popülerliğini sürdürmesini sağlamaktadır. Nitekim filmin öngördüğü isyanlar ve uzlaşmalar ilerleyen dönemlerde gerçekten dünya üzerinde yaşanmıştır (Yardım, 2012: 94).

30'lu yılların sonunda ise *"Flash Gordon"* (1936) gibi bilim kurgu dizilerinin ön planda olduğu görülmektedir (Babaoğlu, 2004: 55). 40'lı ve 50'li yıllarda II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle istila, soğuk savaş, gezegenler arası savaşları konu eden bilim kurgu filmleri çekilmektedir. 50'li yıllarda soğuk savaş psikolojisinin toplumlar üzerinde oluşturduğu korku ve içe dönük baskı, bilim kurgu filmleriyle dışa dönük bir şekilde uzaya taşınmıştır. 50'li yılların ikinci yarısından itibaren ise korku öğesi dönemin çizgi kahramanlarıyla anlatılmaktadır. 1950'lerde bilim kurgu sineması kültürel ve politik sebeplerden dolayı tutunulacak bir dal olarak algılanmıştır. 60'lı yıllarda nükleer savaş ve atom bombasının yarattığı kaygılar konu olarak ele alınmıştır. İnsanlığın uzaya çıkmasıyla uzay keşifleri filmlere konu olmaya başlamıştır. Dönemin en önemli filmleri arasında Arthur C. Clarke'ın romanından uyarlanan, Kubrick'in *"2001 A Space Odyssey"* (1968) olduğu gösterilebilir (Gerçek, 2014: 18). Kubrick'in uzayın derinliklerinde kurguladığı maceranın ana ekseninde bilgisayar-insan ilişkileri irdelenmektedir. İnsana uzaydaki bu olağanüstü çabası sırasında yapay zekayla donatılmış bilgisayarlar hizmet edeceklerdir. Bu bilgisayarların karar verme mekanizmalarının özgür iradeye dönüştüğü noktada insan çıkarlarıyla çatışması ise, filmin uzaydaki insan yaşantısını betimleyen tüm projeksiyonlarının yanı sıra, bilim kurgu sinemasında günümüze kadar sıklıkla işlenen bir spekülatif tema olarak karşımıza çıkmaktadır (Özen, 2006: 71).

Bilim kurgunun, 1970'li yıllardan itibaren sinemanın da yardımıyla görselliği ağır basan bir tür olduğu söylenebilir. 1977 yılında bilim kurgu filmlerinin başlangıcı sayılan *"Star Wars",* gelişen teknolojinin film sanayisine kazandırdığı kaliteyle günümüze ulaşmıştır. Bu dönemlerde yapılmış önemli filmlerden mekanları ile örnek olan Ridley Scott yapımı *"Blade Runner"* adlı filmi de örnek gösterilebilmektedir. 20. yy sonlarına doğru ise sanal kavramı bilim kurgu sinemasını etkisi altına almaya başlamıştır. Film sektörü, bilimkurgu sinemasında *Siberuzay* temasını kullanmaya başlamıştır. *"Matrix"* filmi bunların başında gelmektedir. 2001 yılı yapımlı *"Final Fantasy"* adlı yapıtın ise sanal gerçekliğin kullanılmasında yeni bir devri başlattığı söylenebilir. Söz konusu yapıt, bilgisayar ortamında yapılmış olsa da ne tam olarak gerçeği yansıtmakta nede tam olarak bilgisayar ortamında yapıldığı anlaşılmaktadır (Öztürk, 2012: 92- 93).

Sinema, bugünün teknolojik durumuna bakış açılarını geleceğe yansıtarak ideolojik bilim kurgu filmleri yapmaktadır. Filmler, mimarlık ürünlerine göre daha hızlı ve çabuk tüketilirler. Bu sebeple teknolojinin yorumu, günlük yaşama önce bilim kurgu filmleri aracılığıyla girer. Mimarlar, yeninin yaratılmasında bir deneme alanı oluşturmak için bilim kurgu sinemasından yararlanır. Ayrıca bilim kurgu sineması, mimarlığa yeni bakış açıları kazandırır. Bilim kurgu filmleri aracılığıyla geleceğin dünyasıyla ilgili yorumlar yapılıp, gelecekteki olası problemler için çözümler üretilebilir. Farklı tartışma ortamları sağlayarak geleneksel algıyı değiştirecek perspektifler kazanılabilir (Tong, 2005: 72).

Bu çalışmanın asıl konusunu oluşturan rüya kavramı filmde; rüyadan rüyaya geçmek, ayık rüya görmek, rüyalarda sanal dünyalar yaratmak gibi birçok şekilde görülmektedir. Bu bağlamda

bakıldığında *Inception* filminde bilinçaltının derinliklerinde yaşayan binlerce dünya olduğu görülmektedir. Rüya sahnelerinde bükülen kaldırımlar ve değişen sahneler gerçeği yansıtacak kadar özenle hazırlanmıştır. Dolayısıyla film sahnelerinin yaratıcılık ve gerçekçilik konusunda müthiş bir uyum sağlaması filmi önemli kılmaktadır. Filmin zamanın göreceliği ve simülasyon kuramına kadar birçok konu hakkında yenilikçi ve farklı yaklaşımlar getirme çabası olduğundan filmi sürrealizm kapsamında incelemek doğru olacaktır. Nitekim sürrealizm kavramı Freud'un psikanaliz kuramını temel alarak ortaya çıkmıştır. Psikanaliz kuramı ise; bilinçaltı, rüyalar ve ütopya kavramlarını barındırmaktadır. Bu bağlamda araştırma kapsamında ele alınan *Inception* filmi ve söz konusu kavramlar ortak paydada buluşmaktadır.

1.1. Sürrealizm Üzerinden Inception Filmini Okumak

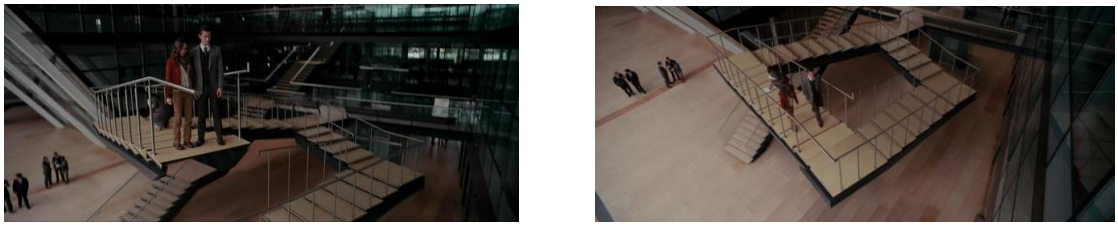


Görsel-2: Inception, Sürrealist Sahne.

Inception, (Görsel-2) Christopher Nolan tarafından yazılan ve yönetilen bilim kurgu türünde bir ABD filmidir. Filmin yayınlanmasından kısa bir süre sonra son 25 yılın en iyi filmleri arasında gösterilmiştir. *Inception*; rüyaların gerçek hayat ile karıştığı ve aslında hangisinin gerçek olduğunun dahi bilinemediği rüyalar dünyasında gezinti sunan, özgün bir bilim kurgudur. Doğaüstü ve büyülü gerçekçi tonları, bilim kurgu ve fantazmatik sinema estetiği ile harmanlayan ilginç senaryosuyla, Leonardo Di Caprio'nun üst düzey performans sergilediği bir filmdir. Bu yapımda sanatçı, çok yetenekli bir hırsız olan "Dom Cobb" ile karşımıza çıkmaktadır. Uzmanlık alanı, zihnin en karanlık ve savunmasız olduğu rüya görme anında, bilinçaltının derinliklerindeki değerli sırları çekip çıkarmak ve onları çalmaktır. Cobb'un bu nadir insanlarda görülebilecek yeteneği, bu ender görülen mahareti, onu kurumsal casusluğun tehlikeli yeni dünyasında aranan bir oyuncu yapmaktadır. Aynı zamanda bu durum onu uluslararası bir kaçak yapmakta ve sevdiği herşeye malolmaktadır. Cobb'a içinde bulunduğu durumdan kurtulmasını sağlayacak bir fırsat sunulmaktadır. Mükemmel soygun yerine, Cobb ve takımındaki profesyoneller bu sefer tam tersini yapmak zorundadır; görevleri bir fikri çalmak değil onu yerleştirmektir. Eğer başarırlarsa, mükemmel suç bu olacaktır.

Inception filminde mimarlık eğitimi almış olan karakterin yaşadığı olaylar dizisini görülmektedir. Filmde rüya içinde rüya fikri işlenmektedir. Rüyaları kullanarak rüya sahibinden bilgi sızdırma hedeflenmektedir. Öncelikle rüya içerisinde mekanlar ve kurgular oluşturulmaktadır. Hayal gücünü ve

aldıkları eğitimleri birleştirerek rüya içerisinde dikkat çekmeden rüya sahibine her şey normalmiş düşüncesi verilerek bu fikir hırsızlığını gerçekleştirilmektedir. Rüya sahibinin, bu tarz bilinçaltı işlemlere karşı eğitim almış olduğu ve bu durum için de rüya içerisindeki paradokslardan yararlandığını söylemek doğru olacaktır. Resimlerde bile algılanması güç olan bu paradokslar filmlerde (Görsel-3) kolayca işlenebilmektedir. Paradokslardan yararlanmalarındaki hedef rüya sahibinin rüyasındaki figürlerin saldırılarından kurtulmaktır (Bektaş, 2017: 43).



Görsel-3: İnception, Paradoks Sahnesi.

Paradokslar dışında filmde hayal gücünün rüya ile birleşimini ve farklı mekanların yaratılmasının da mümkün olduğu görülmektedir. Bu bağlamda rüya içinde rüya görmeleri farklı kurgu ve mekanlar (Görsel-4) tasarlamalarını gerektirmektedir (Bektaş, 2017: 43).



Görsel-4: Karakterlerin Rüyasında Tasarlamış Olduğu Mekan.

Karakterler binaları anılarından ve hayal güçlerinden faydalanarak tasarlamışlardır. Rüya içerisinde geçirdikleri zaman bütün bir şehri tasarlamalarına yeterli olmuştur. Rüyadaki mekanı terk ettikten yıllar sonra geri dönüldüğünde şehrin harabeye dönüştüğü gözlemlenmektedir. Şehirdeki yok oluş kurgusal bir şekilde verilmiştir. Sürekli depremler ve yıkım olmaktadır. İnsanlar olmadığı zaman veya kullanılmayan binaların yok oluşuna bir gönderme yapıldığı düşünülmektedir. Rüya içerisinde hayal güçlerini kullanarak farklı özelliklere sahip binalar tasarlayabilmişlerdir. Daha yüksek binaların rüya içerisinde yapıldığını, gerçek dünyanın sınırlayıcılığından uzak tasarımların rüya içerisinde nasıl işlendiği filmde görülmektedir. Tasarlamış oldukları binalar gerçeğe çok yakındır. Filmdeki bu sahnede yeşile yer verilmediği doğadan uzak bir şehir tasarlamış oldukları gözlemlenmektedir (Bektaş, 2017: 45).

Sinemanın doğuşu ile Freud'un psikanaliz kuramı aynı dönem olan 1895-96 dönemine denk gelmektedir. 19. yüzyılın sonlarında, sinema sanatıyla aynı dönemlerde gelişen psikanalizin ana çalışma alanlarından biri de bilinçaltıdır. Freud'a göre bilinçaltının en kapsamlı ele alınabileceği alan rüyalardır. Rüyalarda zihnin ve bedenin oto-kontrol mekanizması zayıflar, geçmişten gelen sorunlar ortaya çıkar

(Ormanlı, 2011: 55). Psikanaliz ruhsallığın değişik boyut, süreç ve katmanlarını inceleyen bir bilim dalıdır ve bilinçdışımızın en derin noktasındaki ruhsal sorunlarımızın kaynağını bulma ve onları giderme amacı taşır. Her iki olgu da 20.yüzyıla damgasını vuran ve derinden etkileyen değiştiren olgulardır ve ortak bir çıkış noktasına sahiptirler. Psikanaliz kişisel rüyaları açıklamaya çalışırken, sinema ise kendini halkın rüyalarını yansıtmaya adamıştır (Ormanlı, 2011: 57- 58). Dolayısıyla Freud'un psikanaliz kuramıyla sinemanın rüya olgusunun ortak paydada buluştuğu söylenebilir. Ayrıca Freud'un psikanaliz kuramı sürrealizm akımına da zemin oluşturmuştur ve Freud'un psikanaliz kuramına karşın geliştirilen manifestolar sürrealist sanatçıların gerçeküstü eserler üretmesine katkı sağlamıştır.

Mekanın idealleştirilmesi hatta ütopyalaştırılması (hayal edilmesi) ise Cobb'un rüya mekanlarında gözlemlenebilmektedir. Cobb'un geçmişinden oluşturduğu şimdide, üst üste binen imgeler dolayısıyla gerçeği ve rüyasındaki mekanı karıştırdığı görülür. Bu nedenle rüyasında mekan tasarlayamamaktadır. Bu tasarımlar Cobb'un yansımaları tarafından çökertilmektedir. Geçmişinde oluşturduğu kentsel ölçekteki tasarımında gerçekliği eşiyle birlikte paylaşmış ve bu durumdan kaynaklı olarak sonucunda eşinin ölümüne sebep olmuştur. Filmin sonlarında gördüğümüz gibi öncesinde ütopyalaştırmış olduğu şehir, filmin sonunda yıkılmaktadır (Görsel-5). Çünkü Cobb da ütopyasını ayakta tutan saf anısını anı imgelerle birlikte değiştirmiş, bu anıdan vazgeçmiştir. Cobb'un ütopyası tamamen anılardan ve alışkanlıklardan sıradan ve gündelik öğelerden oluşmaktadır. Daha filmin girişinde mimara yaptığı yegane açıklama olan *"Çünkü anılarından oluşan bir rüya inşa etmek hayal ve gerçek arasındaki farkı ayırma yetini kaybettirir"* uyarısını kendisi göz ardı etmiş ve hayalini gerçekle karıştırmıştır. Gerçekliğin yeniden hayalin yerine geçtiği noktada ise hayali yani ütopyası çökmüştür (Ülker, 2011: 84-85).



Görsel-5: Inception, Gerçek ve Hayalin Yer Değiştirmesi.

Sinema zamanı diğer sanat dallarının hiç birinin ele almadığı bir biçimde ele alır ve onu öyle tüketir. Sinema kendine özgü bir zaman biçimidir. Sinemada zaman ve mekan birlikteliği, *"zaman içinde zaman"* olgusundan dolayı gerçek yaşamdakinden farklıdır ve onu meydana getiren sinema sanatçısının yarattığı dünya ve yaratım süreciyle doğrudan ilgilidir (Gülüş, 2006: 36). Zaman türleri fiziksel, biyolojik ve psikolojik zaman olarak ayrılır. Filmde psikolojik zaman ağır basmaktadır. Psikolojik zaman insanın algılama biçiminden kaynaklanan zaman türüdür. Einstein'ın İzafiyet teoreminin de içinde bulunduğu psikolojik zamana göre, güzel vakitlerin hızlı, kötü vakitlerin yavaş geçiyor gibi algılanması, sürenin duygu ve sezgilere göre değişmesi psikolojik zaman algısından kaynaklanır (Erdoğan, Yıldız, 2018: 4). Filmde geçen psikolojik zaman ise gerçek zamandan çok farklıdır. Filmde rüyanın üçüncü aşamasında ana karakterlerden birinin rüyada çok fazla kaldığından dolayı yaşlandığı (Görsel-6) ve karakterin

gerçekle sanalı artık ayırt edemez duruma geldiği görülmektedir. Yaşamış olduğu boyutu gerçek olarak kabul etmektedir. Karakterlerden bir diğeri bu gerçeklik algısını ona hatırlatmaya, unutmuş olduğu rüya gerçeğine onu inandırmaya çalışmaktadır (Bektaş, 2017: 208).



Görsel-6: Inception, Zaman Kavramı, Rüyada Karakterin Yaşlanmış Hali.

Sinema filmi, olayları sunma konusunda uzmandır. Sinema filmi başlı başına bir kurgudur. Her an farklı görünür, oysa resim ve heykelde böyle zamansal bir ilerleme yoktur. Devinimin en önemli özelliklerinden biri bu olduğu için, estetik kurallar gereği sinema, devinimi kullanır ve yorumlar (Arnheim, 2002: 154). Devinim mimari temsilde binaların hareketli bir temsili olarak kendini göstermiştir. Devinimli olarak tasvir edilen binalar (Görsel-7) sinemanın hareket ve zaman imgelerini barındırıyor olsalar da bu tasvirler gündelik hayattan oldukça kopuktur ve bu çizimlerin çoğunun inşa edilmemiş olması bunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir (Ala, 2014: 78- 79).



Görsel-7: Inception, Mimaride Devinim.

Dolayısıyla mimarlığın ilgilendiği konulardan biri de, mekan içinde hareket eden bireyin, hareketiyle birlikte, mekan algısında oluşan değişimdir. Holl'un, söz konusu durum hakkında; *"Mekan içinde devinirken önünüzde perspektifler açılır, kapanır, ışık girer ve kesilir. Çeşitli ardışık durumlar oluşur ve insan algısı buna dayanır. Sinemadaki durumla söz konusu algılama biçimi arasında paralellikler kurabilirsiniz. Şöyle ki; sinematik mekan, sinemada zaman içinde gerçekleştirilen eylemle beliren mekan, mekanın arkitektonik kavranışını olanaklı kılabilir"* (Tong, 2005: 15-16) biçiminde açıklaması vardır.

Sonuç

Film mekanları mimarlık için mimari ögeleri vurgularken, mimari mekanı görüntüyü aktaran öge olarak kullanan sinema sanatcıları için görsel mekan dinamikleri çok önemlidir. Mekan kurgusu ve etkileşimi mimarlık ve sinema disiplinlerini birleştiren yapı taşlarından biri olarak her iki disiplinin birbirine olan ilgisinin belirgin özelliğini oluşturmaktadır (Ersoy, 2010: 40). Her sanat dalının gelişmesine katkı sağladığı gibi teknoloji sinemayı da biçimlendirmiştir. Sanayi Devrimiyle birlikte gerçek mekanlar sinemada kurgulanan öykülere yetmemeye başlamıştır. Böylece yeni mekân tasarımları sinemanın gündemini oluşturmaktadır. Teknolojinin sinemada yer almasıyla birlikte bilim kurgu filmleri ortaya çıkmıştır. Böylelikle bireyler geleceği düşlemekte, gelecekte nasıl mekanlarda yaşayacağını hayal etmektedirler. Bu bağlamda bilim kurgu filmleri bireylerin mimari mekanlara farklı bakış açılarıyla bakmasını ve bireylerin mimarlığa yeni bir bakış açısı kazandırmasını sağlamaktadır. Bunu yaparken teknolojik gelişmeleri kullanmakta ve gelişmeleri yönetmenin bakış açısına göre yorumlamaktadırlar (Erbay vd., 2017: 472- 473).

Bilim kurgu sineması bağlamında mimariye yansıyan tasarımlar doğrultusunda gelecek öngörü kavramının mimarlık ve mekan tasarımı ile ilişkisi bir çok araştırmaya konu olmuştur. İnsanlığın mekan olgusuna bakış açısı, formel, işlevsel ve strüktürel anlamda tarih boyunca pek çok evrim geçirmiştir. Tarihin farklı dönemlerinde, mimarlık farklı akımların etkisi altında kalmıştır ve böylece sürekli bir dönüşüm içerisinde olmuştur. Çünkü mimarlığın gelişimi hayatın geri kalanından bağımsız değildir. Dolayısıyla, geleceğin mimarisinin ve mekan tasarımlarının da geleceğin insanının değişen alışkanlıkları doğrultusunda değişeceğini ön görmek yanlış bir yaklaşım olmamaktadır. Ayrıca bu değişimlerin dönemin teknolojisi, estetik değerleri ve dünya ihtiyaçları doğrultusunda günümüzdekinden oldukça farklı olacağı da şimdiden ön görülebilir bir gerçektir (Tekin, 2016: 106).

Sonuç olarak sürrealizm ortak paydasında mimarlık ve sinema ilişkisi *Inception* filmi üzerinden değerlendirilmiştir. Araştırma kapsamında ele alınan söz konusu filmde mekanlara sürrelist bir bakış açısıyla yaklaşılmıştır. Filmdeki sıradışı mekanlar olağan kalıpların dışında ele alınarak gerçeküstü bir anlatımı mimariye kazandırmıştır. Bu durum ise açık bir şekilde mimari sinema ilişkisini sürrealist bir bakış açısıyla ortaya koyar niteliktedir.

Kaynakça

Arnheim, Rudolf (2002). *Sanat Olarak Sinema.* (Çeviren: Rabia Ünal). Ankara: Öteki Yayınevi.

Beşışık, Gökçe (2013). *Sinema ve Mimarlıkta Mekan Kurgusu ve Kavrayışı.* Bina Bilgisi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Çanğa, Elif (2016). *Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında Sürrealizm ve Luis Bunuel Sineması.* Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.

Erbay, Muteber, Şahiner Tufan, Ayşe, Konakoğlu, Zeynep Nilsun (2017). *Sinemada Geleceğin Mekanları: Uzay Temalı Filmler.* İleri Teknoloji Bilimleri Dergisi, Voluma/6, 471-480.

Ek Bektaş, Elif Hicret (2017). *Sinema ve Mekan İlişkisi Açısından Bilimkurgu Filmlerine Bir Bakış.* Mimarlık ve Yaşam Dergisi, Sayı/2, Cilt/2, 37-54.

Erdoğan, Ebru, Yıldız, Zeynep (2018). *Zaman ve Mekan Kavramları Arasındaki Paradoksal İlişkinin "Bulut Atlası" Filmi Üzerinden Okunması.* METU JFA Advance Online Dergisi, No/1, Cilt/35, 1-25.

Ergin, Sibel (2007). *Mimarlık ve Sinema Etkileşiminin Sinemasal Mekana Etkileri ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasından Bir Örnek: "Uzak"*. Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Ersoy, Esra (2010). *Mimarlık ve Sinema Etkileşimi Bağlamında Mekansal İmge Kullanımıyla Durağan Mekanın Dinamik Mekana Dönüşümü*. Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Gedik Ala, H. Merve (2014). *Mimari Temsilde Hareket İmgesi: Gündelik Hayat ve Sinematografi Üzerinden Bir Okuma*. Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Gülüş, İhsan (2006). *Sinemada Görsel Zaman ve Mekan Kurgusu.* Radyo Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Kellner, Douglas (2013). *Sinema Savaşları* (1.Baskı). (Çeviren: Güral Koca). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Meterelliyoz, Ümit (2010). *Ridley Scott Sinematografisinde Mekan Kullanımı*. Bilişim Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Ormanlı, Okan (2011). *Başlangıç Filminde Psikanalitik Öğeler ve Rüya Olgusu*. Yedi, DEÜ GSF Dergisi, Sayı/6, 55-62.

Özbanazı, Ozan (2004). *Çağdaş Hollywood Bilim-Kurgu Sinemasında Görsel Etkiler ile Yaratılan Sinemasal Gerçeklik*. Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Özen, Gökberk (2006). *Bilim Kurgu ve Etki Alanı Üzerinden Geleceğin Yapay Çevrelerinin Değerlendirilmesi*. Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Öztürk, Belis (2012). *Sinemada Mekan Tasarımının İncelenmesi: Bilim Kurgu Sineması Örneği*. İç Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Tekin, Alpay (2016). *Bilim Kurgu Fimlerinde Yaratılan Tematik Mekanların Tasarım ve Üretim Süreçlerinin Analizi*. İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Tong, Burçin (2005). *Distopik Bilim-Kurgu Filmlerindeki Mekan Çözümlemeleri (1980-2000)*. Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Ülker, Şafak Şilan (2011). *Mimarlık ve Sinema Ortak Alanında Zamansallık ve Gelecek Mekanları*. Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Yardım, Sevcan (2012). *Bilim Kurgu Fimlerinde Mekan ve Öğelerinin Biçimlenişiyle Gelecek Algısının Oluşturulması Üzerine Bir Araştırma*. İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kahramanmaraş Üdürgücüler Konağı Restorasyonu Sırasındaki Yeni Bulguların Müdahale Yöntemlerine Etkisi

Hicran Hanım HALAÇ[1]

Hatice Kübra ATICI [2]

Giriş

Doğu Akdeniz Bölgesi'nde yer alan Kahramanmaraş ilinin doğusunda Malatya, Adıyaman, güney ve güneydoğusunda Gaziantep, batı ve güneybatısında Adana, kuzeybatısında Kayseri, kuzeyinde Sivas illeri bulunmaktadır.

Kahramanmaraş, tarihi boyunca birçok yerleşime ev sahipliği yapmıştır. Yapılan arkeolojik çalışmalar neticesinde ilk yerleşmelerin paleolitik çağda oluşmaya başladığı anlaşılmaktadır ("Kahramanmaraş'ın Tarihi", 2019). Bu nedenle her katmanda farklı bir döneme ait yapılar bulunmaktadır. Bunlar kimi zaman restorasyon sırasında kimi zaman altyapı çalışmaları sırasında ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Kahramanmaraş kent merkezinde bulunan Üdürgücüler Konağı'nın restorasyonu sonucunda ortaya çıkan bulgularla restorasyonun ne ölçüde değişebileceği bu yüzden restorasyon uygulamasının, proje ve araştırmalarla eşzamanlı ilerlemesi gerekliliğini göstermek ve bu konuda farkındalık yaratmaktır.

Çalışmada Kahramanmaraş ilinin yerleşim tarihi anlatılacak, Maraş'taki taşınmaz kültür varlıklarının durumu hakkında bilgiler verilecektir. Daha sonra Türkiye'de restorasyon, inşaat, altyapı çalışmaları sırasında yeni bulgular ve eserlere yer verilecek, Kahramanmaraş Üdürgücüler Konağı anlatılacak, restorasyonu ve restorasyon sırasında açığa çıkan bilgiler eşliğinde restorasyon kararları nasıl etkilenmiş işlenecektir.

Çok Katmanlı Kentler

Çok katmanlı kentler uzun bir tarihsel süreç geçiren, bu süreç boyunca yerleşim yeri olan günümüzde de yer altında ve üstünde farklı dönemlerden eserler barındıran kentlerdir (Bilgin Altınöz, 2002, s.1). Ülkemizde yer alan kentler genellikle uzun bir sürecin sonunda oluşmuştur. Bu uzun süreç boyunca çeşitli devletlerin hakimiyetine giren şehirlerimiz savaşlarla, depremlerle, doğal afetlerle yıkılıp yeniden yapılmıştır. Her dönemki toplum bir öncekinden etkilenmiştir ve şehirlerimiz buna göre şekillenmiştir. Anadolu toprakları binlerce yıldır yaşam ve yerleşim yeri olmuştur. Bu nedenle Anadolu'nun heryeri değişik dönemlerden izleri bazen yan yana bazen üst üste taşımaktadır.

[1]Doç. Dr. Hicran Hanım HALAÇ, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, hhhalac@eskisehir.edu.tr

[2]Hatice Kübra ATICI, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimari Koruma Yüksek Lisans Öğrencisi, haticekubraatici@gmail.com

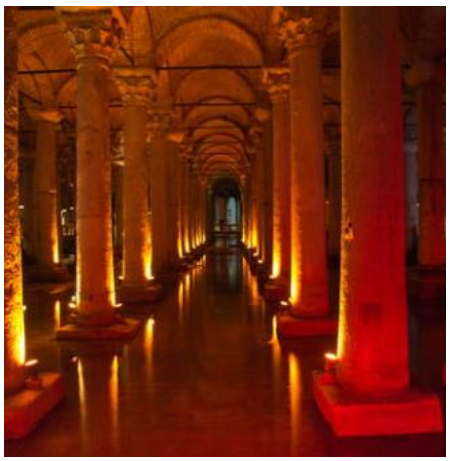
Bütün bu katmanlar korunurken tek tek değil bir bütün olarak korunmalıdır. Çok katmanlı kentlerde süregelen tarihsel katmanlaşmanın korunabilmesinde mevcut araç ve yöntemler yetersiz kalmaktadır. Bu da zaman içinde çok katmanlılık özelliğinin yitirilmesine sebep olmaktadır.

Çok katmanlı kentlerin geleceğini tasarlayabilmek için geçmişini iyi bilmek gerekir. Geçmişten gelen belgeleri araştırarak, mevcudu belgeleyerek, değerlendirerek kentin geleceğinin şekillenmesine katkıda bulunulur (Bilgin Altınöz, 2006, s.2). Bu sebeple korunacak olan kültürel mirası doğru araştırılması ve belgelenmesi gerekmektedir.

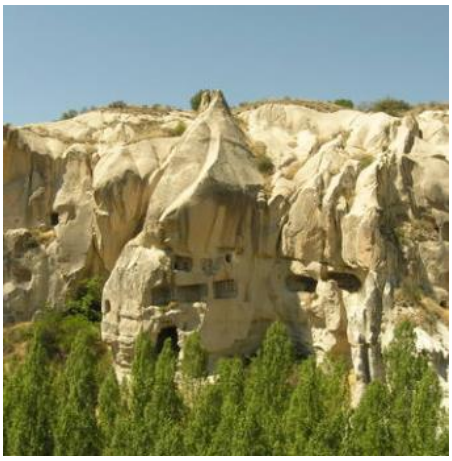
Tablo 1. Ülkemizden Çok Katmanlı Kentlere Örnekler



Fotoğraf 1. Bergama ("Bergama ve Çok Katmanlı", 2019)



Fotoğraf 2. İstanbul ("İstanbul'un Tarihi Alanları", 2019)



Fotoğraf 3. Kapadokya ("Göreme Milli Parkı", 2019)

Kahramanmaraş Yerleşim Tarihi

Maraş'ta paleolitik, neolitik, kalkolitik ve tunç devirleri yaşanmıştır ("Geleneksel Tarihi Maraş Konakları", 2019). Şehre Hititler zamanında Markasi, Roma Dönemi'nde Germanicia denmiştir. Roma İmparatorluğu zamanında Maraş, Kommagene Krallığına bağlıydı. İmparatorluğun ikiye ayrılmasından sonra Doğu Roma tarafından yönetilen Germanicia, stratejik olarak önemli bir konuma sahipti. Şehre

yapılan Arap akınlarından sonra Müslümanlar ile Hristiyanlar arasındaki mücadele uzun yıllar boyunca devam etmiştir (Gökhan, 2014, s.76).

Tarihi süreç içinde Hititler, Asurlar, Persler, Medler, Makedonyalılar, Grekler, Romalılar, Selefkiler, Sasaniler, Bizanslılar, Haçlı Kontlukları, Selçuklular ve son olarak Osmanlıların idaresinde kalmıştır (Koç, 2010, s.48). Bu bilgiler ışığında Kahramanmaraş uzun bir tarihsel süreç boyunca yerleşim görmüş, zaman zaman depremlerle, savaşlarla şehir yıkılıp tekrar inşa edilmiştir. Bu nedenle şehir merkezi sürekli değişmiştir. Bugünkü merkezi olan Maraş Kalesi etrafında şehir gelişmeye devam etmektedir.

Tablo 2. Kahramanmaraş Kalesi



Fotoğraf 4. Maraş Kalesi Güneydoğudan Görünümü ("Kahramanmaraş Kalesi Sur", 2018)

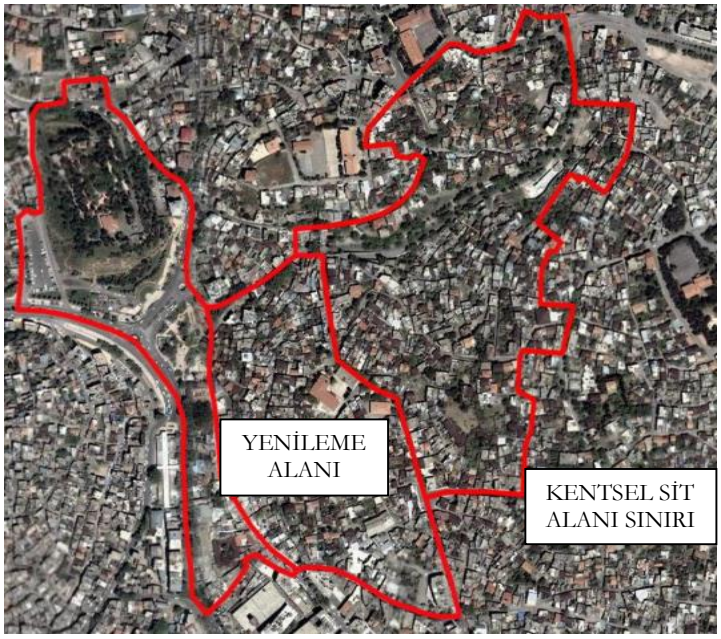


Fotoğraf 5. Maraş Kalesi Kuş Bakışı Görünümü ("Kahramanmaraş Kalesi Sur", 2018)

Kahramanmaraş Kentsel Sit Alanı

Dulkadiroğlu Beyliğinden sonra Osmanlı idaresinde kalan Maraş ilinin; Kale, Ulu Cami, Kapalı Çarşı, hanlar, hamamlar, kent meydanı ve bunların etrafında bulunan konut dokusunu oluşturan bölge Koruma Kurulu tarafından Kentsel Sit Alanı olarak ilan edilmiştir"(Kahramanmaraş Beylik ve Osmanlı Dönemi Sivil Mimarlık Eserleri, 2012).

> "Sit Alanının Koruma Amaçlı İmar Planı hazırlanma sürecinde Sit Alanında bulunan ve Sit Alanını ikiye bölen Tarihi Ticaret Bölgesi ve mahallelerinin bulunduğu 10 ha'lık Ekmekçi ve Kurtuluş Mahallelerinin bir kısmı 2006 yılı Belediye Meclis Kararı ve 2007 Nisan Bakanlar Kurulu Kararı ile "Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması" kapsamında "yenileme alanı" ilan edilmiş ve Koruma Amaçlı İmar Planı 26 ha üzerinden tamamlanmıştır"(Kahramanmaraş Beylik ve Osmanlı Dönemi Sivil Mimarlık Eserleri, 2012).



Fotoğraf 6. Kahramanmaraş Kentsel Sit Alanı ve Yenileme Alanı ("Kahramanmaraş'ta Sit Alanı", 2019)

Kahramanmaraş'taki Taşınmaz Kültür Varlıklarının Durumu

Maraş, depremde yıkılmasından sonra Dulakdiroğulları Beyliği tarafından bugünkü şehir merkezi olan Kale ve çevresine taşınmıştır (Atalay, 1916, s.169). Kale ve çevresinde bulunan Kapalı çarşı, hanlar, hamamlar, eski ve yeni bedesten ile Ulu Cami geleneksel kent dokusunu oluşturan ögelerdir (Paköz, 2013, s.32). Bunun dışında Maraş'ta pekçok han, hamam, medrese ve cami bulunmaktadır.

> **"**Maraş'ta Evliya Çelebinin 1648 yılı Maraş ziyaretinde gözlemlediği 6 tane han bulunmaktadır. Evliya Çelebi bunlardan en bilinenlerin ise Acem Hanı ve Müftü Han olduğunu belirtmektedir "(Kahramanmaraş Beylik ve Osmanlı Dönemi Han, Hamam ve Medreseleri, 2012).

Hamamların ise altı tanesi kullanılmakta, üç tanesi kullanılmamakta, bir tanesi de müzeye çevrilmiş olup toplam on hamam bulunmaktadır. Maraş'ta günümüze ulaşmış medreseler Divanlı ve Acem Medreseleridir.

Kahramanmaraş ilinde günümüze ulaşan cami ve mescidlerin birçoğu minaresi haricinde orjinal özelliklerini yitirmişlerdir. Çeşitli sebeplerle zarar gören cami ve mescidlerin yenilenmesinde eskiye ait kitabeleri ya da minare kaideleri caminin herhangi bir yerine yerleştirilmiştir. Böylece yapının geçirdiği dönemleri anlama konusunda yardımcı olmuştur (Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi)

Çok sayıda geleneksel el sanatlarının icra edildiği atölye ve dükkanların bulunduğu, Osmanlı Dönemi şehir ticaret merkezi sayılan kapalı çarşı, bedestenle bakırcılar çarşısı arasında iki bölüm

halindedir (Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi).

Hititler zamanında inşa edilen kale geçirdiği dönemler boyunca çeşitli tamir ve ilaveler yapılarak günümüze kadar gelmiştir ("Kahramanmraş Kalesi",2019). Şehir Maraş Kalesi etrafında şekillenmiştir.

20. yüzyıl başlarında Kahramanmaraş ilinin ekonomisinin büyük bir kısmını tarım oluşturmuştur. Ekonominin tarıma dayalı oluşu ve iklimsel faktörler nedeniyle evlerin alt katı kagir üst katları bağdadi yapım tekniğiyle yapılmıştır. Bazı yapıların hem zemin hem birinci katı taş tekniği ile yapılmıştır. Bağdadi yapım tekniğinde ise bazen ahşap karkas üzeri bağdadi çıta bazense ahşap karkas arası kerpiç dolgu tekniği kullanılmıştır. Zemin katta sokağa bakan cepheler ya penceresizdir ya da tepe penceresi bulunmaktadır. Üst katta kullanımdan dolayı çok pencere bulunmaktadır (Fotoğraf 7, Fotoğraf 8).Tek katlı yapılan evlerde ise zemin kat yüksek tutularak ahır, samanlık gibi bölümler yerleştirilmiştir (Erol, 1993, s.114)

Tablo 3.Geleneksel Maraş Evlerine Örnekler



Fotoğraf 7. Çiftaslanlar Konağı
("Geleneksel Tarihi Maraş", 2019)



Fotoğraf 8.Dedeoğlu Konağı
("Geleneksel Tarihi Maraş", 2019)

Maraş evlerinin çoğunluğu dışarıya kapalı yaşam biçimi nedeniyle avlulu yapılmıştır. Evlere giriş avluya açılan kapıdandır. Dış kapı iç içe iki kapıdan oluşmaktadır. Küçük kapı insanların kullanımı için, büyük ise hayvanlar ve eşyaların taşınımı içindir. Bu kapılara enikli yada kuzulu kapı denmektedir (Fotoğraf 9, Fotoğraf 10). Avluda bulunan havuz hayvanların su içmesi ve temizlik için kullanılır (Savaş, 2005).

Kahramanmaraş'ta evler genellikle iki katlıdır. Evin zemin katı ahır, odunluk, samanlık ve depo gibi bölümlerden oluşur. Ayrıca kış ayları için yiyeceklerin muhafaza edildiği mahzen bulunmaktadır. Mahzene mutfak veya diğer odalardan açılan kapı ile girilir (Savaş, 2005).

Tablo 4. Kahramanmaraş Geleneksel Evlerinde Avlu Kapısı Örneği



Fotoğraf 9.Enikli Kapı Örneği
("Geleneksel Tarihi Maraş", 2019)



Fotoğraf 10.Enikli Kapı Örneği
("Geleneksel Tarihi Maraş", 2019)

Restorasyon, Hafriyat ve Altyapı Çalışmaları Sırasında Yeni Bulgulara Ulaşılan Yapılar

Ülkemizde restorasyon, hafriyat ve alt yapı çalışmaları gibi sebeplerle farklı katmanlara rastlanmaktadır. Bu tarz nedenlerle ortaya çıkan yeni bulgular başta planlanan süreci, projeyi, tarihi araştırmaları etkilemektir. Bunlara örnek verilecek olunursa Antakya Hilton Müze Otel inşaatından önce 400 yataklı bir otel projesi olarak planlanmıştır. Çift bodrum katı olan otelin inşaatı sırasında mozaiklere rastlanmıştır. Bundan sonra çalışmalar durdurulmuş ve mozaik ne kadar yer kaplıyor diye araştırılmaya başlanmıştır. Yapılan çalışmalar neticesinde mozaiğin büyük bir alanı kapladığı anlaşılmış ve inşaat durdurulmuştur. Bunun üzerine eski proje bir kenara atılarak altı müze üstü otel şeklinde bir proje çizilmiştir. Otel 26 kazığın üzerine oturan konteyner odalar olarak tasarlanmıştır (Fotoğraf 11, Fotoğraf 12).

Tablo 5.İnşaat Sırasında Ortaya Çıkan Bulgular



Fotoğraf 11. Antakya Müze Otel ("Antakya Müze Otel", 2019)



Fotoğraf 12. Antakya Müze Otel
İnşaat sırasında ortaya çıkan mozaikler
("Antakya Müze Otel", 2019)

Bir başka örnek Bursa İznik'te inşaat kazısı sırasında Roma Dönemine ait çıkan hamam

verilebilir (Fotoğraf 13). Ortaya çıkan hamam kalıntılarında kırmızı tuğladan silindir şeklinde yapılmış su yolu, hemen yanında taştan üç basamakla inilen kişisel banyo havuzu ve üç metre uzunluğunda iki metre genişliğinde geometrik şekillerin olduğu yer mozaiği bulunmaktadır. Ortaya çıkan evin ise zengin bir Romalıya ait olduğu tahmin edilmektedir ("İnşaat Kazısında Roma Hamamı", 2019).



Fotoğraf 13. İznik'te İnşaat Kazısı Sırasında Çıkan Hamam ("İnşaat Kazısında Roma", 2019)

Kahramanmaraş'ta Cumhuriyet Hanı, Arslan Bey Konağı ve Üdürgücüler Konağı'nın restorasyonu sırasında zemin altında farklı dönemden eserlere rastlanmıştır. Ayrıca Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi'nin alt yapı çalışmaları sırasında tarihi bir masmala (zeytinyağı üretiminde kullanılan makine) bulunmuştur (Fotoğraf 14, Fotoğraf 15). Cumhuriyet Han'ın zemin katının altında 15.yüzyıla ait dört oda ve masmala bulunmuştur (Fotoğraf 16, Fotoğraf 17). Üdürgücüler Konağı ve Arslan Bey Konağı'nın restorasyonu sırasında ise Roma Dönemine ait mezarlar (Fotoğraf 18, Fotoğraf 19) bulunmuştur (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi).

Tablo 6. Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi'nin Alt Yapı Çalışmaları Sırasında Çıkan Masmala



Fotoğraf 14.("Kahramanmaraş'ta Tarihi Bir", 2018)



Fotoğraf 15. ("Kahramanmaraş'ta Tarihi Bir", 2018)

Cumhuriyet Hanı, Kentsel Sit Alanı içerisinde yer almakla birlikte kent merkezinin en hareketli çarşısı olan Maraş Çarşısının kuzeybatı köşesinde ve Ulu Cami ile Marmara Hamamı arasında bulunmasıyla da büyük öneme sahiptir. Hanın üzerinde yapının inşasına ilişkin herhangi bir kitabe mevcut değildir. Bundan dolayı hanın kim tarafından ne zaman yapıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Ancak hanın mimari özelliklerine bakıldığında iki farklı dönemde inşa edildiği görülmektir. Doğu ve Batı olmak üzere iki bölümden oluşmuş kompleks bir yapı niteliğindedir (Kahramanmaraş Beylik ve Osmanlı Dönemi Han, Hamam ve Medreseleri, 2012).

Tablo 7. Restorasyon Sırasında Yeni Bulgular



Fotoğraf 16. Cumhuriyet Han'ın Altında Çıkan 4 Oda (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)



Fotoğraf 17. Cumhuriyet Han'ın Altında Çıkan Masmala (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)



Fotoğraf 18. Kahramanmaraş Arslan Bey Konağının Restorasyonu Sırasında Çıkan Kaya Mezarları (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)



Fotoğraf 19. Kahramanmaraş Arslan Bey Konağının Restorasyonu Sırasında Çıkan Kaya Mezarları (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)

Kahramanmaraş Üdürgücüler Konağı

Üdürgücüler Konağı Kahramanmaraş merkez Dulkadiroğlu ilçesi, Kurtuluş Mahallesi'nde bulunmaktadır. Kentsel Sit Alanı içerisinde yer almaktadır.



Fotoğraf 20. Kahramanmaraş Tarihi Kent İçindeki Konumu
(maps.google.com)

Yapının ilk inşa tarihi hakkında yazılı bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak ev sahibi ve çevre halkı ile yapılan görüşmeler doğrultusunda, yapıyı bir zaman dilimine Seval UÇAR addetmiştir. Yapının içinde bulunduğu tarihi yerleşim dokusu incelendiğinde de Geç Osmanlı ya da Cumhuriyet Dönemi eseri olduğu söylenebilir (Uçar, 2017).

Parsel üzerine inşa edilen dört yapıdan üç tanesi yığma diğeri betonarmedir. Batıdaki yapının zemin katı kaba yonu taş, üst katı bağdadi teknikle yapılmıştır. Zemin katta bulunan iki oda özgününde iki katlı olmasına karşın mevcutta aradaki döşeme kaldırılmış ve tek hacimli mekan elde edilmiştir. Üst kata ahşap merdivenle ulaşılmaktadır. Merdiven üst kata bulunan sofaya çıkmaktadır. Bu katta iki adet oda, bir adet ıslak hacim, sofadan ve merdivenden geçilen birer oda daha bulunmaktadır (Kahramanmaraş Beylik ve Osmanlı Dönemi Sivil Mimarlık Eserleri, 2012).

Doğu yönünde bulunan yapı zemin artı iki kattan oluşmaktadır. Zemin kat tek mekandan oluşmaktadır ve depo olarak kullanılmaktadır. Üst katlara ahşap merdivenle çıkılmaktadır. Birinci ve ikinci katta sofa yer almaktadır. Sofayı taş kaide üzerinde ahşaplar taşımaktadır. Birinci katta sofaya

açılan iki adet oda bulunmaktadır. İkinci katta aynı plan şemasında olmasına karşın sonradan yapılan eklerle sofa daraltılmış ve yeni mekanlar eklenmiştir. Yapının birinci ve ikinci kat cephesi sacla kaplıdır (Fotoğraf 23) (Kahramanmaraş Beylik ve Osmanlı Dönemi Han, Hamam ve Medreseleri, 2012).

Güneydeki yapı ise kaba yonu taş kullanılarak tek katlı inşa edilmiştir. Sonraki dönemlerde yapıya bir kat daha eklenmiştir. Yapının ilk inşa edildiği zamanlarda bu mekan ahır ve odunluk olarak kullanılmıştır. (Fotoğraf 21) (Kahramanmaraş Beylik ve Osmanlı Dönemi Han, Hamam ve Medreseleri, 2012).

Tablo 8. Üdürgücüler Konağı Restorasyon Öncesi Hali



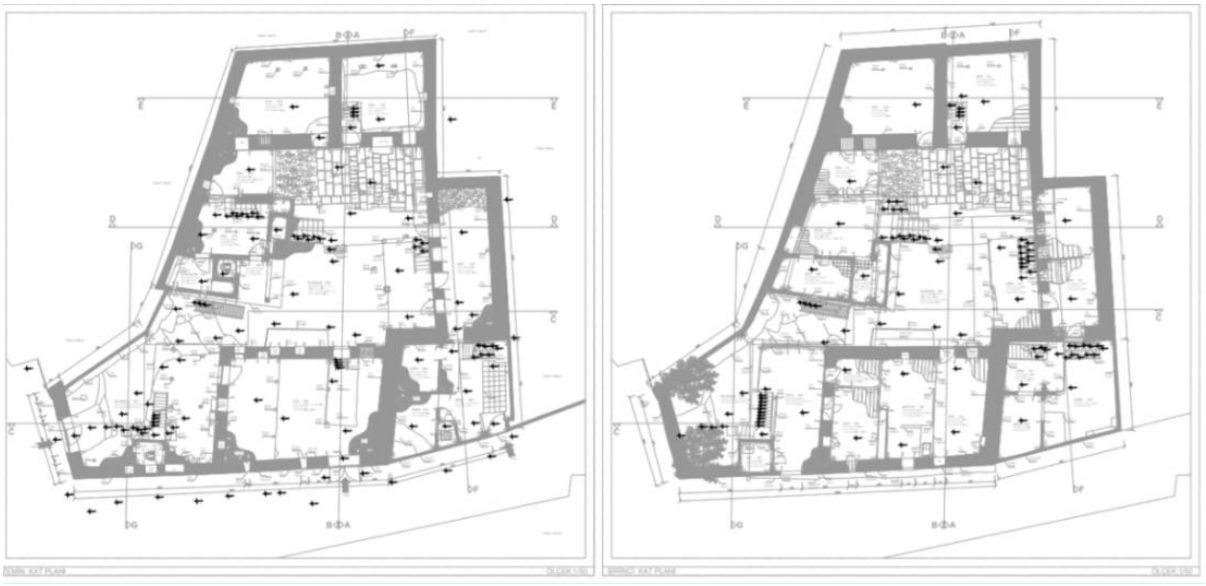
Fotoğraf 21. Üdürgücüler Konağı Sokak Cephesi (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)



Fotoğraf 22. Binaya Girilen Enikli Kapı (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)



Fotoğraf 23. Cephedeki Sac Kaplama (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)



Fotoğraf 24. Kahramanmaraş Üdürgücüler Konağı Rölöve Projesi Zemin ve Birinci Kat Planı (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)



Fotoğraf 25. Kahramanmaraş Üdürgücüler Konağı Rölöve Projesi İkinci ve Üçüncü Kat Planı (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)

Rölöve ve tarihi araştırma çalışmalarından sonra yapı dört ayrı dönemde incelenebilir:

1. Dönem

Yapının inşa edilmesiyle başlayan dönemdir. Yapılan incelemeler doğrultusunda plan tipolojisi ve yapım tekniği göz önüne alınırsa kuzey yönündeki yapının ana yapı olduğu ve toplamda 2 kattan oluştuğu söylenebilir. Üst katın eyvanlı açık sofalı olarak inşa edildiği sonraki dönemlerde müdahaleye

uğrayarak değiştiği gözlemlenmiştir. Yine bu dönemde doğu ve güneydeki yapıların ahır ve odunluk olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Yapının güneyinde bulunan taş kemerli giriş kapıları ile batısında bulunan enikli ana giriş kapısının yapım tekniğinin aynı olması güney yönündeki yapının özgün olduğunu kanıtlamaktadır (Fotoğraf 26, Fotoğraf 27).

Tablo 9. Üdürgücüler Konağı Güney Sokak Cephesi



Fotoğraf 26**.** Taş Kemerli Giriş Kapısı İzleri (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)



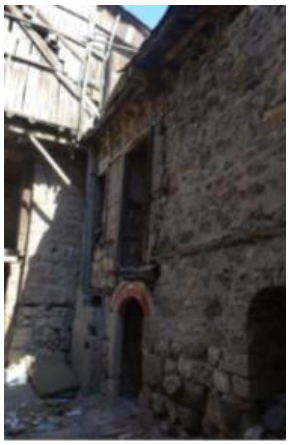
Fotoğraf 27**.** Taş Kemerli Giriş Kapısı İzleri (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)

2. Dönem

Yapının geçirdiği ikinci dönem 20.yüzyılın başları olarak söylenebilir. Bu dönemde konut ihtiyacı sebebiyle doğu yönündeki tek katlı yapıya iki katın daha eklendiği tespit edilmiştir. Ayrıca güney yönündeki ahır bölümüne bir kat daha ilave edildiği ve bu kata ulaşım için avludan merdiven yapıldığı düşünülmektedir. Avludaki merdiven izleri bunu doğrular niteliktedir.

Merdivenin kullanılabilmesi için muhdes bir kapı boşluğu açıldığı daha sonra merdivenin yıkılmasıyla kapının işlevini yitirdiği görülmektedir (Fotoğraf 28, Fotoğraf 29). Kuzey yöndeki sofanın içindeki tuvaletin tavanında özgün kirişler ve kapatılmış pencere izleri görülmektedir. Bu da tuvaletin sonradan eklendiğinin kanıtıdır (Fotoğraf 30).

Tablo 10. Üdürgücüler Konağı Güneydeki Yapı Avlu Cephesi



Fotoğraf 28. Cephede Açılan Muhdes Kapı Boşluğu (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)



Fotoğraf 29. Cephede Açılan Muhdes Kapı Boşluğu (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)

Tablo 11. Üdürgücüler Konağı Kuzeydeki Yapı



Fotoğraf 30. Kuzey Yöndeki Sofanın İçerisinde Bulunan WC (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)



Fotoğraf 31. Sonradan İlave Edilmiş Merdiven (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)

3. Dönem

1960 ve 1990 yılları arasında bulunan zamanı kapsamaktadır. Önceki dönemlerde eklentilere maruz kalan yapıya bu dönemde küçük müdahalelerde bulunulmuştur. Üst kata çıkan merdivenin

bağlandığı döşemenin uzatılması ahşap dikmelerin konumundan anlaşılmaktadır. Böylece merdivenin sonradan ilave edildiği ve merdiven için ikinci ve üçüncü katın döşemelerinin uzatıldığı düşünülmektedir (Fotoğraf 31). Güney cephede bulunan merdivenin muhdes olduğu yapı izlerinden ve pencerelere olan konumundan belli olmaktadır.

4. Dönem

1990 ile 2017 yılları arasını kapsamaktadır. Betonarme yapı bu dönemde eklenmiştir. Rölöve, tarihi araştırma ve restitüsyon çalışmalarından sonra restorasyon için kararlar verilmiştir. Yapılan incelemeler ve araştırmalar sonucunda geleneksel Maraş evi geçirmiş olduğu müdahalelere ve eklentilere rağmen özgün niteliklerinin çoğunu günümüze kadar korumuştur. Yapının en büyük sıkıntıları betonarme eklentiler ve yanlış müdahalelerdir. Yapının yakın tarihe kadar hala kullanılıyor olması süreklilik değerine sahip olduğunu gösterir. Bu değerin gelecek nesillerde de devam etmesi için yapıya yeni bir işlev verilmesine, malzeme bozulmaları ve taşıyıcılık sorunlarının çözülmesine, çağdaş yapım tekniklerinin kullanılmasına karar verilmiştir.

Kahramanmaraş Üdürgücüler Konağı Restorasyonu Sırasında Ortaya Çıkan Bulgular Sonucunda Alınan Yeni Müdahale Kararları

İç avluda bulunan betonarme eklenti kaldırılmıştır (Fotoğraf 32).Taşıyıcılığını yitirmiş dikmeler kaldırılmış yerine yenileri konulmuş ve taş kaide üzerine oturtulmuştur. Özgün olmayan ve niteliğini yitirmiş merdivenler sökülerek üst katlara çıkılan ahşap merdivenler imal edilmiştir. Yine özgün olmayan, niteliğini yitirmiş, çürümüş pencere ve kapılar sökülerek yerine özgün detayda kapı, pencere elemanları imal edilmiştir. Bağdadi duvarlar üzerindeki sıva raspa ile sökülerek alttan çıkan çıtalar kontrol edilip kıtıklı sıva ile sıvanmıştır (Fotoğraf 33). Çatı konstrüksiyonu kontrol edilmiş, zeminine ısı yalıtımı yapılmıştır.

Tablo 12. Üdürgücüler Konağı Restorasyon Uygulamaları



Fotoğraf 32. Betonarme Eklenti Yıkım Aşaması (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)



Fotoğraf 33. Sıva Raspası Yapımı (Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)



Fotoğraf 34. Üdürgücüler Konağı Restorasyon Aşaması
(Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)

Konağın güneyinde bulunan yapının Z-05 (Fotoğraf 36, Fotoğraf 37) mekânında zemin temizliği esnasında Roma Dönemi'ne ait kaya mezarları bulunmuştur (Fotoğraf 35). Mezarın yarısı yapı altında yarısı yolun altındadır. Bu nedenle mezara çelikle güçlendirme yapılmış, mezarların zarar görmemesi ve yük binmemesi için üzerine yapılacak olan yapı çelik taşıyıcılı sistemle yapılmıştır.



Fotoğraf 35. Roma Dönemi Kaya Mezarları
(Hatice Kübra ATICI'nın Arşivinden)

Tablo 3. Üdürgücüler Konağı Roma Dönemi Kaya Mezarı Çıkan Mahal



Fotoğraf 36.Üdürgücüler Konağı Zemin Kat Planı
(Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)



Fotoğraf 37.Üdürgücüler konağı kaya mezarları üstündeki mahal
(Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi)

Tablo 14. Üdürgücüler Konağı Restorasyon Sonrası Hali



Fotoğraf 38. Restorasyon Sonrası Mezarların Üstündeki Mahal (Hatice Kübra ATICI'nın Arşivinden)



Fotoğraf 39. Restorasyon Sonrası Mezarların Üstündeki Yapı (Hatice Kübra ATICI'nın Arşivinden)



Fotoğraf 40. Üdürgücüler Konağı Restorasyon Sonrası Diğer Bölümler
(Hatice Kübra ATICI'nın Arşivinden)

Sonuç

Kahramanmaraş ilinde bulunan Üdürgücüler Konağı'nın sahibi olan Dulkadiroğlu Belediyesi'nin isteği doğrultusunda yapıya çok amaçlı bir işlev verilmiştir. Halkın kullanabileceği, atölyelerde halka eğitim verileceği ve konaklama alanlarının olduğu bir yapı tasarlanmıştır.

19.yüzyıl sonlarına doğru inşa edildiği düşünülen yapı üç adet eski yapı ve bunlara ek olarak muhdes bir betonarme ekten oluşmaktaydı. Restitüsyon çalışmalarında sonradan eklendiği anlaşılan niteliksiz mimari ögeler ve kütleler kaldırılmıştır. Taşıyıcılığı zayıflamış olan dikmeler yenilenmiş ve taş kaide üzerine oturtulmuştur. Niteliğini yitirmiş merdivenler sökülerek üst katlara çıkan ahşap merdivenler imal edilmiştir.

Batı yönünde bulunan kemerli kuzulu ana girişten girilen yapının zemin kotundaki farklılıklardan dolayı avlu içerisinde taş merdivenlerle sirkülasyon sağlanmaktadır. Girişin hemen önünde bulunan merdivenlerle güneyde bulunan yapının önündeki açık teras bölümüne ulaşılabilmektedir. Güney yönünde bulunan yapının zemin katı çok amaçlı salon olarak düşünülmüştür. Mekanın zemin kotundaki farklılıklarından dolayı taş merdiven bulunmaktadır. Çok amaçlı salonun üst katında makam odası bölümleri bulunmaktadır.

İç avlu bölümünde bulunan betonarme eklenti yıkılarak avlu genişletilmiştir. Doğu yönündeki yapının alt katı tuvalet ve depo üst katı ise kütüphane olarak düşünülmüştür. Kuzeydeki yapının ise zemin katında mutfak ve konferans odası birinci katında atölyeler çözümlenmiştir. Yapının son katında ise misafirhane ve konaklama olarak işlevlendirilmiştir.

Yapının restorasyon uygulama süreçleri tamamlanmış olduğundan, yapının değişim süreçlerini izlemek mümkün olmuştur. Güneydeki yapının zemin katında yapılan zemin temizleme işlemleri sırasında bir alt kotta bulunan Roma Dönemi kaya mezarlarına rastlanmıştır. Mezarların yarısı çok amaçlı salon olarak kullanılması düşünülen zemin katın altında yarısı ise yolun altında kalmaktadır. Mezarların zarar görmemesi için çeliklerle mezara güçlendirme yapılmış üstündeki yapı çelik taşıyıcılı sistemle çözülmüştür. Revize restorasyon projesi çizilmemiştir.

Kahramanmaraş'ta birçok uygarlığın yaşaması sebebiyle her katmanda farklı bir döneme ait yapılar bulunmaktadır. Bunlar kimi zaman restorasyon sırasında kimi zaman altyapı, inşaat kazı çalışmaları sırasında ortaya çıkmaktadır.

Üdürgücüler Konağı'nın; tarihi araştırma, restorasyon ve restitüsyon aşamaları incelenerek, restorasyon sırasında ortaya çıkan bulgularla restorasyonun tekrar değerlendirilmesi yapılmış ve uygulanan değişiklikler anlatılmıştır. Bir yapıda restorasyon öncesindeki araştırmalar oldukça önemlidir çünkü yeni bulguların ortaya çıkmasıyla restorasyon büyük ölçüde değişebilmektedir. Restitüsyon aşamaları için ise önemli verilere ulaşılmaktadır. Bu nedenle tarihi araştırma ve proje, restorasyon uygulamaları esnasında çıkan bulgularla sürekli olarak beslenmeli ve gelişmelidir.

Kaynakça

Atalay, B. (1916, çev. 2008). *Maraş tarihi ve coğrafyası*. İstanbul. Ukde Kitaplığı

Bilgin Altınöz, G. (2002). Koruma Karar Verme Sürecine Katkı Olarak Çok-Katmanlı Kentlerdeki Tarihsel Katmanlaşmanın Değerlendirilmesi; Coğrafi Bilgi Sistemlerini Temel Alan Bir Yaklaşım Uygulama Örneklemesi: Bergama.

Bilgin Altınöz, G. (2006). Çok Katmanlı Kentteki Tarihsel Katmanlaşmayı Çözümlemek: Kent Arkeolojisi.

Erol, İ. (1993). Kahramanmaraş ve Gaziantep'teki Geleneksel Evler. Anadolu Sanat Dergisi, 1, Eskişehir, s.115.

Gökhan, İ. (2014, 2 Nisan). Roma ve Bizans Dönemlerinde Germanicia (Maraş). *Kapadokya Tarih ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, s. 76-87.

Koç, K. (2010). *Kahramanmaraş'ta Sosyal Hayatın Fiziki Yapıya Etkisi*. Kahramanmaraş. Ukde Yayınları.

Paköz, A. (2013). Maraş Sivil Mimari Yapılarının İncelenmesi ve Gözlüklü Ali Evi Restorasyon Önerisi.

Paköz, A. (2015). Geleneksel Maraş Evlerine Bir Örnek: 'Gözlüklü Ali Evi'. Megaron Dergisi, 10(1) s. 25-42.

Savaş, M. (2005, 12 Şubat). Kahramanmaraş' ta Eski Evler. Madalyalı Tek Şehir Kahramanmaraş Dergisi, 85(17). Ankara.

Uçar, S. (2017). Kahramanmaraş Üdürgücüler Konağı Sanat Tarihi Raporu.

Kahramanmaraş Beylik ve Osmanlı Dönemi Sivil Mimarlık Eserleri. (2012). Kahramanmaraş Belediyesi Yayınları.

Kahramanmaraş Beylik ve Osmanlı Dönemi Han, Hamam ve Medreseleri. (2012). Kahramanmaraş Belediyesi Yayınları.

Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi

Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Arşivi.

Hatice Kübra ATICI Arşivi

Kahramanmaraş Kalesi Sur Duvarları Restorasyonu İşi. (26.12.2018). Erişim Adresi: http://gazianteproloveveanitlar.gov.tr

Kahramanmaraş'ta Tarihi Bir Zeytin Masmalası. (26.12.2018). Erişim Adresi: www.marasgundem.com.tr

Google Maps. (17.04.2019). Erişim Adresi: maps.google.com

Bergama ve Çok Katmanlı Kültürel Peyzaj. (20.04.2019). Erişim Adresi: whc.unesco.org

İstanbul'un Tarihi Alanları. (20.04.2019). Erişim Adresi: whc.unesco.org

Göreme Milli Parkı ve Kapadokya Kaya Siteleri. (20.04.2019). Erişim Adresi: whc.unesco.org

Kahramanmaraş'ta Sit alanı Olan Yerler. (02.05.2019). Erişim Adresi: http://www.marasnews.com

İnşaat Kazısında Roma Hamamı. (08.05.2019) . Erişim Adresi: www.milliyet.com.tr

Kahramanmraş Kalesi. (08.05.2019). Erişim Adresi: www.kahramanmaraskulturturizm.gov.tr

Geleneksel Tarihi Maraş Konakları. (09.05.2019). Erişim Adresi: https://kahramanmaras.bel.tr

Kahramanmaraş'ın Tarihi. (09.05.2019). Erişim Adresi: https://kahramanmaras.bel.tr

Antakya Müze Otel. (09.05.2019). Erişim Adresi: www.haberturk.com

Kıyısal Alanların Peyzaj Mimarlığı Açısından Değerlendirilmesi; Doğu Karadeniz Kıyı Şeridi Örneği

Parisa GÖKER[1]

Hilal KAHVECİ[2]

Giriş

Kıyısal alanlar, dünyada ve Türkiye'de dikkat çeken ve dinamik peyzaj karakterleri sunmaktadır. Kıyısal alanlarının ekolojik yapısının zengin kaynak potansiyeline sahip olması ve ulaşılabilirliğin kolay olması yüzyıllardır kıyıları yerleşim ve dinlenme alanı olarak çekici kılmıştır. Bu nedenle kıyılar ekonomi, ticaret, turizm, rekreasyon alanları ve yerleşim amaçlı insanlar tarafından yoğun talep görmekte ve müdahalelere maruz kalmaktadır. Türkiyede önemli kıyı alanlarına sahip Doğu Karadeniz Bölgesi gerek iklim gerekse topoğrafik yapısı açısından farklılık gösteren, zengin bitki tür çeşitliliğine sahip ve görsel açıdan kara ve denizin kucaklaştığı dinamik etkiye sahip kıyısal habitatlar içermektedir. Yapılan çalışma kapsamında Doğu Karadeniz Bölgesi kıyısal alanlarında farklı özellikte ve ekolojik açıdan zenginlik içeren kıyı habitatlarının (koy-burun, akarsu ağzı, kumsal, kayalık habitatlar vb.) var olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca Doğu Karadeniz kıyı kesiminde şehirlerarası sahil yolunun geçmesiyle ve alan kazanmak adına birçok alanda kıyı dolgusu yapıldığı, bu durumun ekolojik ve estetik açıdan olumsuzluklara yol açtığı belirlenmiştir. Fakat kıyı dolguları ile yapılan Doğu Karadeniz sahil yolu bu olumsuzluklara rağmen zaman ve ekonomik açıdan kullanıcılara ulaşım kolaylığı sağlamıştır. Sonuç olarak Doğu Karadeniz kıyısal habitatları önemli doğal zenginliklere sahiptir ve kullanıcıların taleplerini karşılamaktadır. Bu habitatlar işlevsel olmalarının yanında çevreye ekolojik ve estetik faydalar sağlamaktadır. Bu peyzaj öğelerinin kayıt altına alınarak gelecek nesillere aktarılması için yapılacak peyzaj planlama ve tasarım çalışmalarında değerlendirilmesi gerekmektedir. Ayrıca Doğu Karadeniz kıyı alanlarında ulaşım kolaylığı kıyılara olan talebi arttırmakta kentleşmeyle bozulmalar yaşanmaktadır. Bu olumsuzlukların önüne geçilmesi için kıyı mevzuatı gözden geçirilmeli ve gereken yaptırımlar uygulanmalıdır.

Zaman içinde gelişen teknoloji ve artan nüfus kentleşmeyi arttırmakta çevre sorunlarını da beraberinde getirmektedir. Böylece insanların sürekli etkileşim halinde olduğu çevrede doğal kaynaklar hızla azalmaktadır ve geri dönüşümü zor tahribatlar oluşmaktadır. Bu nedenledir ki artık yapılan planlamalar da çevreye çok fazla müdahale edilmeyen doğala yakın yaklaşımlar önem kazanmıştır. Peyzaj mimarlığı disiplini olarak doğadan esinlenerek doğayı tasarlamak, ekosistemlerin sürdürülebilirliğine yardımcı olacak planlamalar yapmak, farklı coğrafik, ekolojik ve kültürel ortamlara görsel anlamda değer kazandıracak tasarımlar oluşturmak çok yönlü önem taşımaktadır (Sarı, 2013).

[1] Parisa GÖKER1, Dr. Öğr. Üyesi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, parisa.goker@bilecik.edu.tr

[2] Hilal KAHVECİ2, Dr. Öğr. Üyesi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, hilal.kahveci@bilecik.edu.tr

Kıyısal alanlar dünyada ve Türkiye'de dikkat çeken ve dinamik peyzaj karakterleri sunmaktadır. Kıyısal alanlar, karanın su kaynağıyla birleştiği alanlar olarak, birer geçiş zonu niteliğinde olup iki ekolojik ortamında özelliğini barındırması nedeniyle her zaman zengin ekolojik değerler taşımaktadır. Bu nedenle kıyı alanlarının çok farklı ekolojik birimleri içerdiği görülmektedir. Kıyılardaki ekolojik zenginlik ile insan faaliyetleri arasındaki ilişkinin bir denge içerisinde geliştiği peyzajların, zaman içerisinde hızlı nüfus artışı, sanayileşme, teknolojik gelişmeler gibi etkenler ile bozulduğu görülmektedir. Tüm doğal alanlarda olduğu gibi kıyılarda da ekonomik değer kazanımı, ekolojik değerlerin üzerinde görülerek yapılan müdahaleler geri dönüşü imkansız sonuçların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Kıyılar üzerindeki baskıları azaltmak amacıyla geçmişten günümüze uluslararası platformlarda birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların ortak amacı; kıyıların sahip oldukları kaynak değerlerinin saptanarak, koruma kullanma dengesi içerisinde sürdürülebilir bir anlayış içerisinde ele alınması gerekliliğini vurgulamak ve bir yandan da ekonomik gelişmeyi desteklemek olarak belirtilebilir (Sesli ve vd., 2003; Kap, 2010; Aktepe, 2010).

Türkiye'de kıyıların korunması ve toplum yararına kullanılması, kıyı mevzuatının başlangıcından bu yana başta Anayasa olmak üzere, Medeni Kanun, Kıyı Kanunu, Kadastro Kanunu gibi çok sayıda kanun ve yönetmeliğin temel ilkesi olmuştur. Kıyı alanlarının planlanmasına ilişkin tüm kanun ve yönetmelikler çerçevesinde çok sayıda kurum ve kuruluş (TC. Çevre ve Şehircilik Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Çevre ve Orman Bakanlığı vb.) kıyı alanlarında yetkili olup yetki sınırlarının belirlenememesi, koordinasyon sorunlarının yaşanması planlama ve imar konularının önündeki en büyük engeller arasındadır (Aktepe, 2010). Kurumların yetki sınırlarının belirlenmesi ve eşgüdümün sağlanması planlamalarda doğayı koruma-kullanım dengesinin kurulmasını sağlayacaktır. Kara ve denizin kesişim noktasında yer alan kıyı alanı ve doğal kaynak değerleri (flora ve fauna, kumul alanlar, kayalık habitatlar, koylar-burunlar), insanoğlunun ihtiyaçları nedeniyle aşırı kullanımlara maruz kalmaktadır. Ekonomik, ticari, turizm-rekreasyon ve yerleşim faaliyetleri, bu kullanımların en önemlileridir. Bu kavramlar arasındaki dengenin kurulması, gelecekte kıyı alanlarının korunabilmesi ve sürdürülebilirliğinin sağlanmasında en önemli adım olacaktır.

Kıyısal Alanların Önemi

Kıyı alanları ve sahil şeritleri kentlinin giderek artan rekreasyon ihtiyacına cevap verecek önemli alanlar içermektedir (Gülez vd., 2007). Kent yaşamından bunalan insanların rahat nefes alabileceği, doğayı yaşayabileceği ortamlara erişim yapılan karayolları veya insanların oluşturduğu yapısal elemanlarla (dolgu sahaları, turistik tesisler vb.) engellenebilmektedir. Oysaki kıyı alanının diğer bölgelerden izole edilmemesi ve kıyı-insan ilişkisinin sağlanması için erişilebilirlik ön planda tutulmalıdır.

Kıyısal alanlar; ikincil ilişkilerin ön planda olduğu, yaşamın tüm alanlarının sıkı kurallarla oluşturulduğu, hiyerarşinin, farklılığın ve insanların birbirlerine yabancılaştığının belirgin bir biçimde ortaya çıktığı kent yaşamının eksik yönlerini, kıyıların, doğal yapısıyla, dinginliğiyle ve açıklığıyla tamamlamakta olduğu bir gerçektir (Duru, 2003; Gülez vd., 2007). Kıyının kentte göremediğimiz başka özellikleri de bulunmaktadır: Daha sağlıklı ve doğaya yakın bir yaşam ortamı olması, daha özgür alanlar

sunması, türlü olanaklardan yararlanmada kente göre daha çok kolaylık ve serbestlik sağlaması bunlar arasında sayılabilir (Duru, 2003). Türkiye de önemli kıyı alanlarına sahip Doğu Karadeniz Bölgesi, ılıman iklimi sayesinde zengin bitki tür çeşitliliğine sahip, farklı topoğrafik özellikleri içeren ve görsel açıdan kara ve denizin kucaklaştığı dinamik etkiye sahip kıyısal habitatlar içermektedir. Yerleşimin ve şehirleşmenin sahile yakın kesimlerinde ağırlıklı olduğu Doğu Karadeniz Bölgesi kıyıları, alan kullanmak adına yapılan kazı-dolgularla gün geçtikçe doğal dengenin bozulduğu kıyı alanlarına dönüşmektedir (Başar vd., 2002; Yüksek vd., 2007; Erüz vd, 2010).

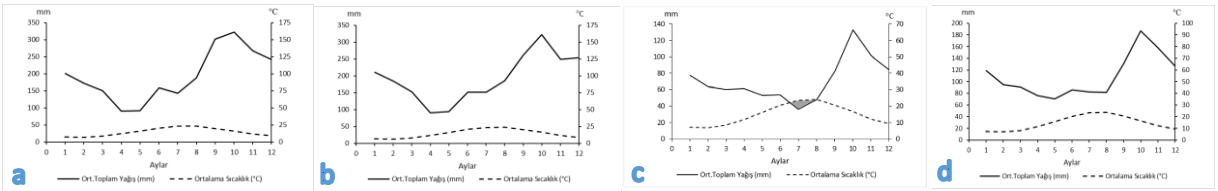
MATERYAL VE YÖNTEM

Çalışma Alanı

Ülkemizde önemli peyzaj alanlarını içeren Doğu Karadeniz Bölgesi kıyı alanları, eşsiz güzelliklere sahip, deniz ve doğanın kucaklaştığı dar bir kıyı şeridine sahiptir. Bu nedenle çalışma alanımız Doğu Karadeniz Bölgesi (Artvin, Rize, Trabzon, Giresun) kıyı alanından geçen Karadeniz Sahil Yolunun kuzeyinde kalan farklı özellikteki habitatlar olarak belirlenmiştir.



Çalışma alanının iklim verileri, alana en yakın istasyon olan Artvin, Rize, Trabzon, Giresun İli Merkez Meteoroloji İstasyonlarından alınan iklim verilerinin kullanılmasıyla elde edilmiştir. Araştırma alanı, Türkiye makroklima iklim tiplerine göre Doğu Karadeniz iklim alanına girmektedir. Bu iklim tipinin özellikleri deniz etkisine bağlı olarak yağışlar en yüksek değerlerde, kışları ılık yazları ise sıcak ve bol yağışların görülmesi olarak tanımlanmaktadır. Meteoroloji İstasyonlarından alınan sıcaklık ve yağış verileri kullanılarak Walter (Çepel, 1995) yöntemine göre sıcaklık-yağış grafikleri oluşturulmuştur.



Şekil 2. İllere ait Walter yöntemine göre çizilmiş sıcaklık-yağış grafiği (a:Artvin, b: Rize, c: Trabzon, d:Giresun)

Doğu Karadeniz Bölgesi yağış bakımından çok zengin olduğundan çok yoğun bir bitki örtüsüne sahiptir. Türkiye florasını oluşturan bitki taksonlarından 2239'u (yaklaşık dörtte biri) bu bölgede doğal olarak bulunmakta, bitkilerin ise yaklaşık %23'ünün endemik olabileceği varsayılmaktadır (Anşin, 1980).

Yöntem

Çalışmanın yöntemi 3 aşamadan oluşmaktadır. Yapılan çalışmanın ilk aşamasında konuyla ilgili ve çalışma alanı ile ilgili daha önceden yapılmış literatür çalışmaları incelenmiştir. 2. Aşamada ise arazi çalışması ve gözlemler yapılmıştır. Bu aşamada Doğu Karadeniz kıyı alanları fotoğraflanmış, farklı özellikteki habitatlar yerinde belirlenerek gözlemler yapılmıştır. Çalışmanın 3. aşamasında elde edilen veriler doğrultusunda Doğu Karadeniz kıyı alanlarındaki farklı habitatlar değerlendirilmiş, görüş ve öneriler geliştirilmiştir.

BULGULAR

Hem görsel açıdan hem de biyolojik bakış açısından kıyıdaki yaşam ve peyzaj karakterlerinde, deniz ağırlıklı etkiler görülmektedir (Gülez 1997; Cengiz 2009). Kıyı çizgisinden belirli bir mesafede içeriye giren kıyı zonundaki ekolojik özellikler ve doğal kaynaklar insan yaşantısını etkilemekte ve kıyı alanlarından farklı şekillerde yararlanılmasını mümkün kılmaktadır (Cengiz 2009).

Doğu Karadeniz Kıyı Şeridinde Yer Alan Doğal Habitatlar

Koy-Burun

Doğu Karadeniz'in dağlarla deniz arasındaki kıyı kesimi, dağların denize olan uzantılarına uyarak koylarla etkileyici peyzaj alanları sunmaktadır. Koylar bu kesime has özel bir görünüm kazandırmakta ve bir kısmı plaj, bir kısmı da doğal liman görevi görmektedir. Fakat günümüzde kıyı şeridine aşırı talepler sunucu dolgu alanları yapılmıştır ve doğal koy-burunların çoğu yok olmuştur.



Şekil 3. Doğu Karadeniz Kıyı şeridinde koy-burun görselleri

Akarsu Ağzı

Akarsuların göl ve denizlere ulaştığı alanlara akarsu ağzı denilmektedir. Bu alanlarda suyun aşınma kuvveti ile taşıdığı üst toprak ve irili ufaklı taşlar birikmektedir. Böylelikle kıyı alanlarında kendine has vejetasyon yapısı ve coğrafi oluşum içeren ilgi çekici peyzaj karakterleri oluşturmaktadır. Doğu Karadeniz kıyı alanlarında da çok geniş olmamakla birlikte küçük ölçekli akarsu ağızları yer almaktadır.



Şekil 4. Doğu Karadeniz Kıyı şeridinde akarsu ağzı örnekleri (1.Artvin; 2. Trabzon)

Kumsal ve Kumul Alanlar

Ekolojik açıdan en önemli habitatlardan olan kıyı kumulları önemli ekolojik ve sosyo ekonomik hizmetler sağlayan kompleks ekosistemler içerir (Şekil 4). Bunlar kıyı koruma, rekreasyon, düzenleme, yiyecek sağlama ve biyolojik çeşitlilik gibi hizmetlerdir. Bu alanlar önemli ekolojik çeşitlilik ve özelleşmiş ve endemik türlerle karakterize edilir (Calvao vd., 2013; Ağır vd., 2014; Owfi, 2005; Miller vd., 2010). Doğu Karadeniz'de Giresun kıyı alanlarında kıyı kumul alanları görülmektedir. Trabzon, Rize ve Artvin kıyılarında ise yolun kıyıya yakın geçmesiyle yapılan dolgular sonucu kumsal alanların çoğu yok olmuştur.



Şekil 5. Giresun kıyı şeridi kumul habitat örneği

Kayalık Habitatlar

Kıyı kayalık alanları insanlara değişik ilgi çekici peyzaj alanları sunarlar. Ekolojik olarak ise vejetasyon açısından zor ortam koşullarına sahiptir. Burada bitkiler rüzgâr ve tuzlu su serpintisi, ince

topraklı eğimli alanlar, erozyon ya da toprak kayması gibi etmenlere maruz kalarak kendilerine yaşam ortamı oluştururlar (Sawtschuk vd., 2010).



Şekil 6. Kayalık habitat örnekleri

Kıyı Dolguları sonucu oluşan habitatlar (Kıyı Tahkimatları)

Doğu Karadeniz Sahil Yolu geçirildikten sonra kıyı boyunca yoğun biçimde kıyı tahkimatları yapılmıştır. Çalışma alanımızın da büyük kısmını kaplayan kıyı tahkimatları üzerinde zamanla bitkiler için yaşam ortamları oluşmuş, kendine özgü vejetasyon birlikleri meydana gelmiştir. Kahveci 2009'da Trabzon ili kıyı alanlarında mevcut kıyı tahkimatları üzerinde yer alan bitki tür çeşitliliğini araştırmış ve önemli ölçüde bitki potansiyeli olduğunu tespit etmiştir.



Şekil 7. Doğu Karadeniz Kıyı şeridindeki tahkimat örnekleri

Doğu Karadeniz Sahil Yolu

Karadeniz Sahil Yolu'nun Samsun ile Sarp Sınır kapısı arasındaki uzunluğu 543 km olup bu yolun 197 km si Karayolları 7. Bölge Müdürlüğü (Samsun) sınırları ve 346 km uzunluğundaki Piraziz-Sarp arası da Karayolları 10. Bölge Müdürlüğü (Trabzon) sınırları içerisinde bulunmaktadır. Yerleşimin yoğun olduğu bu yöreye hizmet veren yol Sarp Sınır Kapısı'nın açılması ile uluslararası bir nitelik

kazanırken üzerinde çok sayıda il, ilçe ve belde bulundurması nedeni ile de bir şehir içi yol görünümü arz etmektedir.

Son yıllarda yapılan Karadeniz Sahil Yolu geçtikten sonra yolun deniz tarafında kıyı dolgularına yönelik çalışmalar hızlanmakta, geride kalan plaj alanlarının da doldurulup kaybolmasına sebep olmaktadır. İnsanlarımızın kıyıyla irtibatını kesmektedir. Kısa vadede daha az para ile yapılacak diye doğa harikası yerlerimizin bu şekilde kaybolması kaygı vericidir. Artan nüfus ve teknolojik gelişmelere karşı duyulan talep üzerine yolların arttırılması elbette ki olacaktır. Fakat böyle büyük projeleri yaparken her türlü alternatifi de irdelemek gerekmektedir (Çelik vd., 2000; Kahveci ve Acar, 2015).



Şekil 8. Doğu Karadeniz sahil yolu görünümü

Doğu Karadeniz Bölgesi Kıyı Vejetasyon Yapısı

Doğu Karadeniz sahil alanları ile iç kesime doğru bakıldığında ana vejetasyon tipleri yönünden dikkati çeken başta Orman vejetasyonu olmak üzere pseudomaki, step ve alpin vejetasyonlarıdır. Doğu Karadeniz Bölgesinde oldukça dar alanda yayılan pseudomaki vejetasyonu, sahilde genellikle dar bir zonda (0-50 (200)m) yayılmakta, ancak asıl geniş yayılışını Çoruh Nehri boyunca (100-500m) yapmaktadır (Anşin, 1980).

Kahveci 2009 doktora tezinde Doğu Karadeniz kıyı şeridinde yetişen bitkileri araştırmıştır. Bu çalışmaya göre Doğu Karadeniz kıyı kesininde 218 farklı bitki taksonu yetiştiği belirlenmiştir. Ficus carica L., Robinia pseudoacacia L., Torilis arvensis (HUDS.) LINK subsp. arvensis (HUDS.) LINK, Clematis vitalba L., Alnus glutinosa (L.) GAERTNER subsp. barbata (C.A. MAYER) YALT., Eupatorium cannabinum L., Setaria glauca (L.) P. BEAUV., Medicago sativa L. subps. sativa L. en çok bulunma yüzdesine sahip türlerdir.



Şekil 9. Doğu Karadeniz Kıyı alanları vejetasyon örnekleri

Doğu Karadeniz Bölgesi Kıyı Dolgusu Sonrası Oluşan Rekreasyon Alanlar

Kıyı alanları insanlar arasında karşılıklı ilişkilere uygun bir ortam sağlaması, geçici de olsa sınıfsal farklılıkların etkisini en aza indirebildiği, insan etkinliklerinin birçoğu için elverişli bir rekreatif ortam oluşturmaktadır. 2000li yıllardan itibaren Doğu Karadeniz Bölgesi'nin dantel gibi kıyılarını hiçe sayarcasına kent-kıyı ilişkisini göz ardı ederek oluşturulan sahil yolunun oluşturduğu problemler kaçınılmazdır. Bu problemleri en aza indirebilmek için dolgu alanları kentlinin rekreasyon ihtiyacına cevap verebilecek kıyısal kent parkları olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Böylece kentlerinin rekreatif alanları ve yeşil alan miktarı arttırılmıştır.



Şekil 10. Doğu Karadeniz kıyı dolguları üzerinde yapılan rekreasyonlar

Sonuç

Kıyı alanları yaşam standardını arttırmaya büyük katkıda bulunan sosyal, ekonomik ve doğal fonksiyonlar sağlarlar. Ayrıca tüm dünyada iklim hareketleri için de etkili alanlardır. Kıyı ve deniz alanları; yok olma tehlikesi ile karşı karşıya olan türler için doğal bir ortam olmakla beraber, bu türlerin yetiştirildiği ve saklandığı alanlar olma özelliğine de sahiptirler (Sesli ve Çölkesen, 2007).

Özellikle ülkemizde kıyı alanlarına olan orantısız talepten dolayı halen süren dolgu alanları insanları huzursuz etmektedir. Örneğin yakın geçmişte kıyı alanlarına yapılan geniş dolgu yüzeyleriyle (yollar, dolgu sahaları, şantiye sahaları, limanlar vb.) kent-kıyı ilişkisi koparılmış, insanların doğal hakkı ellerinden alınmıştır. Artık yapılan bu yanlışın bilincine varan ülkemizde kıyı düzenleme politikaları tekrar gündeme gelmiş, kıyı alanlarının restorasyonu ve rehabilitasyonu konusunda planlama yaklaşımları ön plana çıkmıştır. Gerekli durumlarda kıyı alanlarının doğal olarak korunması öncelik teşkil etmekle birlikte müdahale edilmiş kıyıların yeniden tasarlanması önemli bir süreçtir. Günümüzde peyzaj mimarlığı meslek disiplini ile kıyılarda yapılan düzenleme çalışmaları sayesinde bu mekânlar rekreasyonel aktivitelerini karşılaması açısından tüm halkın kullanımına sunulmakta ve bir yandan da yeni yeşil alanlar elde etme kaygısı taşımaktadır.

Kent-kıyı peyzaj alanlarının birbirine bağlanması yoğun kent hayatından bunalan insanlar için hayati önem taşımaktadır. Bu nedenle kentsel kıyı alanlarının planlanması ve tasarlanması geniş bir altyapı çalışması gerektirmekte, bütüncül planlama esas alınmalıdır (Mavituna, 2007). Karadeniz sahil yolu, kıyı kesimi bitki örtüsünü doğrudan ve dolaylı olarak etkilediği için önemlidir. Yolun etkisiyle oluşmuş kazı-dolgu alanları, kıyı koruma yapıları veya doğal yapıyı bozmadan geçtiği alanlar kullanıcılarına eşsiz manzaralar sunmaktadır. Bu yolda yaya ya da araçla ilerleyenler doğal kıyı alanları ve dolgularla elde edilmiş kıyı habitatlarını görebilmektedirler. Yeşille mavinin uyumunun insana verdiği huzuru yakalayabilecekleri bu alanlar gün geçtikçe tahrip olmaktadır. Bu nedenle mevcut ekolojik ve estetik potansiyelin tespit edilmesi ve planlamalara altlık oluşturması çok önemlidir.

ÖNERİLER

Ülkemizde doğal peyzajın önemli bir parçasını oluşturan kıyı alanları aşırı talep nedeniyle gün geçtikçe tahrip olmakta, verilen zararın önüne geçilememektedir. Kıyı alanlarının sahip olduğu ekolojik ve estetik değerlerin belirlenmesi ve değerlendirilmesine yönelik çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Doğal peyzajlar içeren kıyı habitatları, müdahaleler sonucu oluşmuş kıyı habitatları ve bu habitatlarda yetişen bitki türlerinin peyzaj değerlendirilmesi doğal dengenin onarımı ve ülke ekonomisi için faydalı olacaktır. Kıyı alanlarının sadece kıyı ve sahil şeridi olarak değil, bir bölge olarak ele alınması, sürdürülebilir bir yaklaşımla koruma kullanma dengesinin sağlanması, parçacıl planlama yerine bütünleşik olarak üst ölçekten planlanması gerekliliği esas alınmalıdır. Kıyı alanlarının rehabilitasyonu ve geleceğe yönelik yapılacak olan planlama çalışmalarında mevcutta yer alan doğal bitkilerin kullanılması sürdürülebilirlik açısından daha verimli sonuçlar elde etmemizi sağlayacaktır. Kıyı alanlarında tespit edilen bitkilerin peyzaj tasarımlarında kullanılmasında bitkinin kentsel toleransı, peyzaj etkisi başta olmak üzere, fonksiyonel özelliği, yenilenme özelliği ve ekonomik özellikleri belirlenip, seçim kriterleri değerlendirilebilir. Türkiye'de kıyı alanlarına yönelik yasal düzenlemeler gözden geçirilmeli ve Avrupa Peyzaj Sözleşmesi çerçevesinde ülkemizin sahip olduğu doğal değerlerin belirlenerek bunlar üzerinde baskıları çözümlemeye yönelik adımların atılması gerçekleştirilmelidir.

Kaynaklar

Acar, C., 2015. Kent Parkları Olarak Kıyı Dolgu Alanlarının Değerlendirilmesi; Arsin Sahil Yolu Dolgu Alanı Çevre ve Peyzaj Tasarım Projesi, Plant Dergisi.

Ağır, Ş. U., Kutbay, H. G, Karaer, F. ve Sürmen, B., 2014. The Classification of Coastal Dune Vegetation in Central Black Sea Region of Turkey by Numerical Methods and EU Habitat Types, Rend. Fis. Acc. Lincei, 25, 453-460.

Aktepe, K., 2010. Bütünleşik Kıyı Alanları Yönetimi, Türkiye'nin Kıyı ve Deniz Alanları VIII. Ulusal Kongresi,Nisan-Mayıs,Trabzon, Bildiriler Kitabı I, 23-35.

Anşin, R., 1980. Doğu Karadeniz Bölgesi Florası ve Asal Vejetasyon Tiplerinin İçerikleri, Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.

Başar, E., Köse, E., Erüz, C., Gülten, Y. ve Güneroğlu, A., 2002. Trabzon-Rize Sahil Yolunun Kıyısal Alanlara Fiziksel etkileri, Türkiye'nin Kıyı ve Deniz Alanları 4.Ulusal Konferansı, Kasım, İzmir, Bildiriler Kitabı II, 842-846.

Calvao, T., Pessoa, M. F. ve Lidon, F. C., 2013. Impact of Human Activities on Coastal Vegetation, Emir. J. Food Agric., Review Article, 25, 12, 926-944.

Çelik, B., Değirmenci, F., Yıldırım, S. ve Boğuşlu, H., 2000. Giresun, Trabzon ve Rize İllerindeki Kıyı Çizgisi Değişimleri ve Çözüm Önerileri, III. Ulusal Kıyı Mühendisliği Sempozyumu, Ekim, Çanakkale, Bildiriler Kitabı, 215-229.

Cengiz, C., 2009. Kıyı Alanlarında Ekolojik Planlama: Yalova-Armutlu Örneği, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Çepel, N., 1995. Orman Ekolojisi, İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Yayınları, Üniversite Yayın No:3886, Fakülte Yayın No:433, 4. Baskı, İstanbul.

Duru, B. 2003. Kıyı Politikası-Kıyı Yönetiminde Bütünleşik Yaklaşımlar ve Ulusal Kıyı Politikası, Mülkiyetler Birliği Vakfı Yayınları, Tezler Dizisi:13, Ankara.

Erüz, C., Özşeker, K. ve Seyhan K., 2010. Doğu Karadeniz Sahil Yolunun Kıyı Alanlarına Etkisi, Türkiye'nin Kıyı ve Deniz Alanları VIII. Ulusal Kongresi, Nisan-Mayıs, Trabzon, Bildiriler Kitabı I, 309-316.

Gülez, S. 1997. Kıyısal alanların koruma-kullanma yönünden bütüncül planlaması, Türkiye'nin Kıyı ve Deniz Alanları. I. Ulusal Konferansı, Türkiye Kıyıları'97 Konferansı, Haziran, Ankara, Bildiriler Kitabı, 85-92.

Gülez,S., Kaya, L.,G., Dönmez, Ş., Çetinkale, S.,G. ve Koçan, N., 2007. Mugada Kıyı Alanı Peyzaj Düzenlemesi Üzerine Bir Çalışma, ZKÜ Bartın Orman Fakültesi Dergisi, 9, 12.

Kahveci, H., 2009. Trabzon'da Kıyı Tahkimatlarının Bitki Örtüsü Analizi ve Değerlendirilmesi, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.

Kap, S. D., 2010. İstanbul-Şile Sahil Bandı Kıyı Kullanımının Peyzaj Planlama Kapsamında Değerlendirilmesi: Potansiyeller-Tehditler, Türkiye'nin Kıyı ve Deniz Alanları VIII. Ulusal Kongresi, Nisan-Mayıs, Trabzon, Bildiriler Kitabı I: 267-276.

Mavituna, F., 2007. İzmir Kenti Kıyı Bandında (Güzelbahçe-Bostanlı Arası) Mevcut Rekreasyon Olanaklarının İrdelenmesi Üzerine Bir Araştırma, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Miller, T.E., Gornish, E.S. ve Buckley, H. L., 2010. Climate and Coastal Dune Vegetation: Disturbance, Recovery and Succession, Plant Ecology, 206, 97-104.

Owfi, F. ve Rabbaniha, M., 2005. Habitat Diversity and Marine /Coastal Ecosystems of Iranian side of the Persian Gulf, Oman Sea and Caspian Sea, with Particular Reference to the Protected Area, Marine and Coastal Protected Areas, International Workshop Proceedings, Morocco.

Sarı, D., 2013. Kayalık Habitatların Peyzaj Değerlendirmesi Üzerine Bir Araştırma: Hatıla Vadisi Milli Parkı (Artvin) Örneği, Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.

Sesli, F. A., Aydınoğlu, A.Ç. ve Akyol, N., 2003. Kıyı Alanlarının Yönetimi, TMMOB Harita ve Kadastro Mühendisleri Odası 9. Türkiye Harita Bilimsel ve Teknik Kurultayı Bildiriler Kitabı, TMMOB Harita ve Kadastro Mühendisleri Odası Yayınları, Ankara 757-768.

Sesli, F. A. ve Çölkesen, İ., 2007. Türkiye'de Deniz Kadastrosu Gereksinimi Üzerine Bir Değerlendirme, TMMOB Harita ve Kadastro Mühendisleri Odası 11. Türkiye Harita Bilimsel ve Teknik Kurultayı, 2-6 Nisan, Ankara.

Yüksek, Ö., Önsoy, H., Kömürcü, M., İ., Kankal, M. ve Akpınar, A., 2007. Karadeniz Sahil Yolunun Kıyı Açısından Değerlendirilmesi, 6. Ulusal Kıyı Mühendisliği Sempozyumu, Ekim, İzmir, 9-16.

Seferihisar Kıyı Kentinin Sürdürülebilir Gelişim Bağlamında Değerlendirilmesi

Parisa GÖKER[1]

Özlem Candan HERGÜL[2]

Giriş

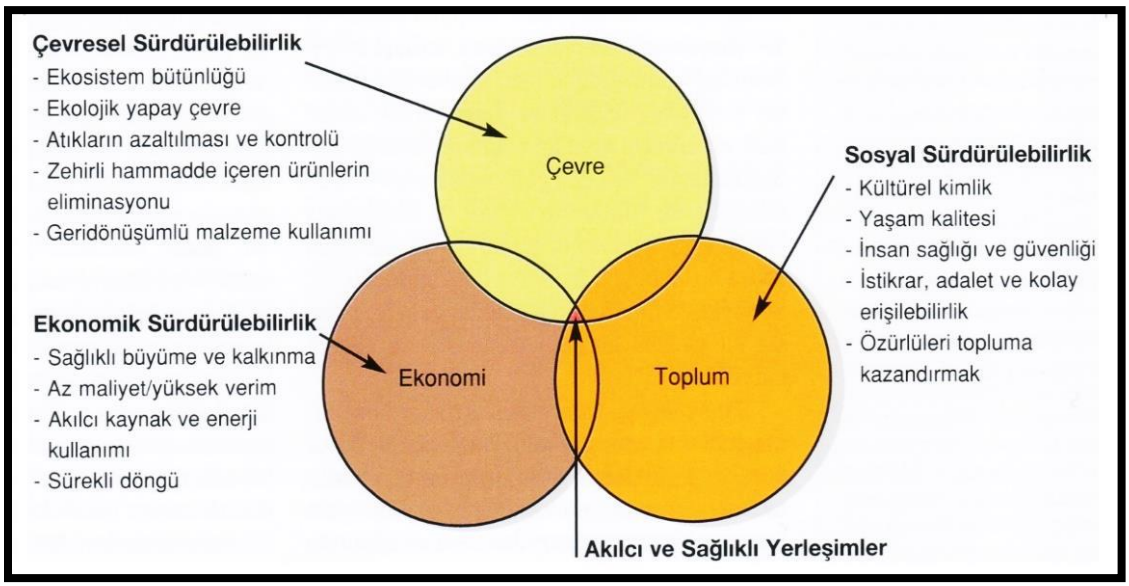
Sürdürülebilirlik kavramı, temel olarak bugünün kaynaklarını ve birikimini gelecek kuşakların da kendi ihtiyaçlarını karşılayabilmesine olanak tanıyarak değerlendirmek olarak tanımlanabilir. Sürdürülebilirlik ekonomik, sosyal ve çevresel olarak değerlendirilmektedir. Çevresel bağlamda kentlerin sürdürülebilirliği doğal kaynak kapasitesi ve kişi başına düşen açık-yeşil alan miktarları bağlamında oldukça önemlidir. Seferihisar, İzmir'e bağlı bir kıyı kasabası olarak coğrafi olarak ve yerel turist kapasitesi bakımından önemli bir konumda bulunmaktadır. Seferihisar'ın 2009 yılında Yavaş Kent Hareketi'ne katılması, kentte büyük çaplı değişimleri beraberinde getirmiştir. Bu değişimler de sürdürülebilirliğe yönelik olumlu adımların atılmasını sağlamıştır. Sonuç kısmında bu kapsamda değerlendirilme yapılmıştır. Sonuç ve değerlendirmeye yönelik olarak; Bir kıyı kenti olan Seferihisar'da yapılan sürdürülebilirliği sağlayıcı uygulamalar irdelenerek, Seferihisar'ın bir kıyı kenti olarak Yavaş Kent Hareketi'ne katılmasıyla kazandığı katma değer ve yaşanan sorunlara ilişkin genel bir değerlendirme yapılmıştır. Seferihisar turizm odaklı bir kıyı kenti olarak sürdürülebilir gelişimi sağlamaya yönelik önemli adımlar atmıştır. Çalışma kapsamında Seferihisar örneğinden hareketle; kıyı kentlerinde yaşanan rant kaynaklı kimlik kaybına yönelik olarak sürdürülebilirlik odaklı çözüm önerileri getirilmiştir. Sürdürülebilirlik; bugünün isteklerini gelecek nesillerin ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak sağlarken, ekolojiyi yani doğal yaşamın dengesini ve ekonomik değerleri gözeten, eşitlikçi, doğal kaynakların dengeli kullanılmasını öngören, yarını da düşünen, toplumsal duyarlılığın ön planda tutulduğu bir kavram olarak nitelenebilir. Günümüzde sürdürülebilirlik kavramı çok çeşitli çalışma alanlarında yer edinen, önemi ve gerekliliği toplumun birçok kesimi tarafından algılanan bir olgu haline gelmiştir. Bu anlamda çok çeşitli meslek grupları multidisipliner çalışmalar geliştirerek, sürdürülebilirliği yaşamın her anına yaymak ve insan duyarlılığını arttırmak için çalışmalarda bulunmaktadırlar (Oğuz ve Külekci 2010).

Sürdürülebilir gelişme ise; çevre değerlerinin ve doğal kaynakların savurganlığa yol açmayacak biçimde akılcı yöntemlerle, bugünkü ve gelecek kuşakların hak ve yararları da göz önünde bulundurularak kullanılması ilkesinden özveride bulunmaksızın ekonomik gelişmenin sağlanmasını amaçlayan çevreci bir dünya görüşüdür (Keleş 1998). Sürdürülebilir gelişme, ekonomik gelişmenin sürdürülebilirlik sınırları içerisinde sağlanmasını öngören bir modeldir. Bir başka deyişle sürdürülebilir gelişme, ekonomik büyüme ile ekolojik dengeyi birlikte ele almakta, gelecek kuşakların gereksinimlerini

[1] Parisa GÖKER1, Dr. Öğr. Üyesi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, parisa.goker@bilecik.edu.tr

[2] Özlem Candan HERGÜL, Dr. Öğr. Üyesi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, ozlem.hergul@bilecik.edu.tr

gidermelerini tehlikeye atmadan bugünkü gereksinimlerin karşılanmasına özen göstermektedir. Sürdürülebilir gelişme düşüncesinin tanımına bakıldığında, gelecek kuşakların ve çevrenin bir paydaş olarak ele alındığı, alınacak kararların bu paydaşlar üzerinde olumsuz etkilerinin göz önünde tutulduğu görülmektedir (Karalar ve Kiracı 2011). Sürdürülebilirlik kavramı, Dünya Doğayı Koruma Birliği (IUCN) tarafından 1982 yılında kabul edilen Dünya Doğa Şartı belgesinde yer almıştır. Buna göre insanların yararlandığı ekosistem, organizmalar, kara, deniz, ve atmosfer kaynaklarının optimum sürdürülebilirliliğini başarabilecek biçimde yönetilmeleri gerektiği ancak bunun ekosistemlerin ve türlerin bütünlüğünü tehlikeye atmayacak biçimde yapılması öngörülmektedir (Yazar 2006, Tosun 2009). Sürdürülebilirlik olgusu temel olarak sosyal, ekonomik ve çevresel olmak üzere üç başlık altında tartışılmıştır. Bu başlıklar hem tekil olarak hem de birlikte değerlendirilerek toplumsal gelişmeyi etkilemektedir.



Şekil 1. Sürdürülebilirliğe ilişkin bileşenler (Edward 2007, Gökşen vd. 2017)

Çevresel olarak sürdürülebilirlik kavramının irdelenmesi

Dünyanın sanayileşmesi, bilinçsiz tüketim alışkanlıkları, nüfusun hızla artması, büyük kentlere yapılan göçler ve kentlerin taşıma kapasitelerinin aşılması gibi dünyayı çevresel bağlamda tehdit eden konular sürdürülebilirlik olgusunun ana odaklarıdır. Özellikle, endüstri devrimiyle birlikte; çevresel olarak yenilenemeyen doğal kaynakların bilinçli kullanımının sağlanması, yenilenebilir enerji kaynaklarının kullanımının teşvik edilmesi ve doğanın korunması öncelikli hedeflerdir. Dünyada küreselleşmenin de etkisiyle, kentler; sosyal, çevresel ve kültürel olarak bir dönüşüm içine girmişlerdir. Bu değişim ve dönüşüm, kentlerde özgünlüğün yok olmasına, kentlerin kimlik kaybı yaşamasına zemin hazırlamıştır. Bu süreçte, bazı kentler bu tip bir yozlaşmanın önüne geçecek çözüm önerileri aramışlardır ve çeşitli kentsel hareketler ortaya çıkmıştır. Yavaş Kent Hareketi (Cittaslow Movement) bu yaklaşımlardan biridir.

Yavaş Kent Hareketi

Hız ve ivme; insanların hayatlarında, endüstri devrimi ve modernleşme sonrası çok belirgin bir yer tutmaya başlamıştır ve teknolojik gelişmelerle ilgili olumlu etkileri olmasına rağmen, sosyo kültürel ve fiziksel alanlarda kaçınılmaz olumsuz değişimlere neden olmuştur. Hızın gelişimini sosyokültürel ve psikolojik bağlamda besleyen en önemli faktörlerden biri hız ve keyif kavramları arasındaki organik ilişkidir. Kundera (2008) ve Honore (2008), hızın keyif tabanlı olduğunu ve toplum tarafından kolaylıkla kabul edildiğini çünkü keyfi beslediğini ve aşamalı olarak alışkanlığa dönüştüğünü vurgulamaktadırlar. Hız, kültürlerin bilgi çağının imkanlarında çok kolayca paylaşıldığı ve ekonomik modellerin dünya kentlerinde ortaya çıktığı bu zamanda şekillendirici bir rol oynamaktadır. Bu yolla, kültürler birbirleriyle etkileşim içine girme şansı bulurlar ve kentler dünya kültürlerinin buluştuğu yeni fiziksel mekanlara dönüşürler (Doğrusoy-Türkseven ve Dalgakıran 2011).

Bu olumsuz ve karanlık yüzüyle yaşama, mekana ve zamana giren "hız", geçmişteki izleri taşıyan ve anlatan zamanın ruhunu *(zeitgeist*) ve mekanın ruhunu (*genius loci*) zedelemeye başlamıştır. Bu hızlı dünya, kapitalizmin bir çıktısı olarak, insanları ve mekanları doğrudan etkilemektedir. Heidegger'e göre, artık "mekanın otantikliği" yıkıma uğramakta ve kentsel mekanlar artık sıradanlaşan ve "yersizleşen" bir süreçte kalitelerini ve kimliklerini de yitirmektedir (Polat 2011). Bununla birlikte; tüketim odaklı kent kültürünü beslemek amacıyla sermayenin belirlediği inşaat ve otomotiv sektörü gibi sektörler ön plana çıkmış ve fonksiyonel beklentiler öncelik kazanmıştır. Dolayısıyla hızlı ve ucuz üretim tercihleri ve buna uygun malzeme seçimleri kentlerde etkili olmuş, konut ve konut çevreleri, otoyollar, sokaklar bu hızlı yaşam ve tüketim döngüsüne uygun hale getirilmiştir. Kentler; tekdüze, aidiyet hissinden uzak, üretilenin hızlı bir biçimde tüketildiği, sürdürülebilir kaynak kullanımının olmadığı problemli alanlar olarak varlığını sürdürmektedir (Hergül 2017). Yirminci yüzyıl kentleri gürültü, kirlilik, plansız yapılaşma, yoksulluk ve suç gibi çok sayıda sorunla karşı karşıya kalmaktadır. Bu sorunlar birçok kentte yerel değerler, peyzaj, tarih, kültür ve doğal ekosistemlerin aşırı tüketimi gibi yaşanabilirlik değişkenlerinin sorgulanmasına yol açmış ve yerellik; sakinleri ve ziyaretçileri tarafından değersiz hale getirilmiştir (Elovich 2012). Yavaş Kent Hareketi bu temel fikirlerden beslenerek, 1999 yılında İtalya'da dört kentin yerel yönetimlerinin öncülüğünde ortaya çıkmış, nüfusu 50.000 (elli bin)'in altındaki kentlerde koruma ve kırsal kalkınma yaratmayı hedefleyen bir harekettir. Hareket, 7 ana başlık altında yaklaşık 70 ölçüt belirleyerek, Yavaş Kent olmak isteyen kentlere bu ölçütler doğrultusunda bir yol haritası sunmaktadır.

Yavaş Kent Hareketi, özgünlüğünü koruma arayışında olan, kimlikli kentlerden oluşan üyeliğe dayalı bir birliktir. Bu uluslararası oluşuma üye kentler; ekolojik, tarihi, kültürel değerlerini, yöresel tatlarını, özgün mimari dokularını muhafaza etmek ve sürdürülebilirlik ilkeleri doğrultusunda geliştirmeyi hedeflemiş kentlerdir. Gelenekselliğin ön planda olduğu, sıkıcılık barındırmayan bir sakin yaşam modelini benimseyen bu kentleşme hareketi, küreselleşmenin yıkıcı etkileriyle yerel kimliğini koruyarak savaşmayı seçen bir politika izlemektedir (Hergül 2017).

Seferihisar

Seferihisar, İzmir'e bağlı bir kıyı kasabası olarak coğrafi olarak ve yerel turist kapasitesi bakımından önemli bir konumda bulunmaktadır. Ayrıca, Seferihisar 2009 yılında küçük ölçekli kentler için önemli bir kentsel girişim olan Yavaş Kent Hareketi (Cittaslow) Ağı'na katılarak kentsel sürdürülebilirliğin sağlanması açısından önemli bir adım atmıştır. Türkiye'nin ilk Yavaş Kenti olan Seferihisar bu harekete katılarak doğal yapısını, yerel ürünlerini, kaynak kapasitesini de içeren birçok sürdürülebilir değerini korumak üzere bazı yükümlülükler üstlenmiştir. Seferihisar'ın Yavaş Kent Hareketi'ne katılmasıyla, Türkiye bu oluşumla tanışmış ve Türkiye'de 14 ilçe daha Yavaş Kent ünvanı almıştır.

Seferihisar'da Yavaş Kent Hareketi kapsamında çok çeşitli çalışmalar yapılmıştır ve bazıları halen sürdürülmektedir. Bu çalışmalar temel olarak sürdürülebilir gelişmeyi sağlayıcı nitelikte kent çehresini ve fiziksel altyapısını geliştirmeye yönelik çalışmalardır. Cittaslow Türkiye (2019)'a göre: "Peyzajda yöresel aromatik bitkilerin kullanılması, güneş enerjili sokak aydınlatma elemanları, karbon salınımının hesaplanması, kompost tesisi ve güneş enerji santrali yapımı gibi vizyon projeleri bulunmakta, yerel yemeklerin keşfedilmesi, yerli tohumların korunması, organik tarımın desteklenmesi, üreticinin ürünlerini aracısız satabileceği üretici pazarları kurulması gibi çalışmalar yapılmaktadır. Teos antik kentinde kazılar tekrar başlatılmakta, Sığacık kalesi sokak sağlıklaştırma çalışmasıyla eski güzelliğine kavuşmaktadır. Seferihisar'ın yerel özelliklerine sahip çıkması insanların bu konudaki farkındalığını arttırıyor ve tabandan tavana yayılan sürdürülebilir bir hareket haline geliyor. Seferihisar'daki değişim ulusal ve uluslararası platformlarda, medyada büyük ilgi uyandırmaktadır (Anonim 2019)."

Seferihisar'ın Sürdürülebilir Gelişim Bağlamında Değerlendirilmesi

Yavaş Kent Hareketi'nin temel felsefesi; kentlerin özgün değerlerini koruyarak, sürdürülebilir gelişimini kendi iç dinamikleriyle sağlamasına yönelik çalışmalar bütününü teşvik etmektir. Seferihisar, 2009 yılından bu yana yaptığı çalışmalarla sürdürülebilir gelişimi sağlayacak uygulamaları desteklemiştir. Seferihisar'da çevresel uygulamalar sürdürülebilirliği destekleyici nitelikte olup, hepsi kenti güzelleştirmek ve çevresel değerini artırmak, sürdürülebilir bir dünyaya katkı sunmak adına önemli uygulamalardır. Bu uygulamalardan bazıları aşağıda detaylandırılmaktadır;

- Sığacık sokaklarındaki güzelleştirme çalışmaları kent çehresinde olumlu değişiklikler sağlamıştır.
- Kentin su ve hava kalitesinin korunması, düzenli kontrollerle sağlanmaktadır. Ayrıca kentsel atıkların toplanarak ayrıştırılması, biyolojik atık su arıtma tesisi kurulması gibi uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Bu uygulamalar çevre ve insan sağlığı üzerinde olumlu etkiler yaratmaktadır.
- Organik tarımın desteklenmesi, tohum takas şenlikleri yapılması gibi uygulamalar dolaylı olarak çevreyi etkileyen uygulamalardır.

- Bölgede kurulan Doğa Okulu; Seferihisar'da sürdürülebilir ve doğaya uyumlu bir yaşam tarzı yaratmak amacıyla, geçmişten bugüne uygulanabilir ve doğaya uyumlu üretim yöntemlerini doğaseverlerle buluşturmak amacıyla kurulmuştur.

Ayrıca ekonomik sürdürülebilirliğe ilişkin olarak;

- Semt pazarında üreticiden tüketiciye bilinciyle satış yapılması, halcilik sisteminin ortadan kalkınması kırsal halkın kalkınması ve yörede yaşayan halkın temiz ve sağlıklı gıdaya daha uygun koşullarda sahip olmasını sağlamıştır.
- Kadın Emeği Evleri'nin 2010 yılında kurulması ile; Eğitim ve ekonomik yetersizliği nedeniyle aile bireylerine ekonomik anlamda bağımlı yaşamak zorunda kalan kadınların, öncelikle meslek edindirme çalışmalarından yararlandırılması sonucu topluma kazandırılmalarını, iş olanakların artırılmasını, gelir düzeylerinin yükseltilmesini ve güç koşullarda yaşayan dezavantajlı grup ve bireylerin (işsiz gençler, çocuklar, yaşlılar, engelliler, kimsesizler) yaşam kalitelerinin yükseltilmesi konsunda önemli adımlar atılmıştır (Anonim 2014, Hergül 2017).

Sosyal sürdürülebilirliğe ilişkin bazı örnekler ise;

- Seferihisar'ın toplumsal uyumunu arttırmak ve farklı kültürleri kaynaştırmak için her sene Seferihisarlılar Buluşması düzenlenmektedir. Seferihisar'a göçle gelen Tokatlılar, Ahıska Türkler, Doğu ve Güneydoğulular ve Karadenizliler gibi sosyo-kültürel gruplar bu şenlikte kendi kültürlerini tanıtmakta, bu sayede farklı kültürel gruplar arasında kaynaşma ve sosyalleşme sağlanmaktadır (Anonim 2019).
- Yerel yönetimlerin çocuk dostu kent ve belediyecilik uygulamaları bulunmakta, bu uygulamalar çocukların; kentte yaşamını daha keyifli hale getirmekte ve aidiyet düzeyini yükseltmektedir.

Sonuç

Günümüzde insanların yaşam alanları; çarpık kentleşme, rant kaygıları, yeşil alanların giderek azalması, iç ve dış göçler gibi nedenlerle dar ve kapalı mekanlara hapsolmaktadır. Bireyler, yaşadıkları kentlerde aidiyet hissinden uzak, çalışma ve barınma odaklı olarak gündelik hayat içinde kaybolmaktadırlar. Bu gidişe ve kentsel dokunun kaybolmasına engel olmak isteyen bazı girişimciler; Yavaş Kent Hareketi gibi organizasyonlarla kent hayatını destekleyici uygulamaları teşvik etmektedirler.

Seferihisar, İzmir'e bağlı küçük ölçekli bir kıyı kasabası olarak, Yavaş Kent Hareketi'ne katılarak, bölgede bir dönüşüm başlatmıştır. Bu dönüşümle birlikte, yerel olarak kentin ekonomik, sosyal ve çevresel sürdürülebilir gelişimini sağlayacak çok sayıda projeyi hayata geçirmiştir. Sürdürülebilirliği temel alan uygulamalar kentlerde uzun vadede refah düzeyini ve yaşam kalitesini yükseltici uygulamalardır. Seferihisar'a yapılacak yatırım ve desteklerin artmasıyla kent hayatını kolaylaştırıcı daha fazla proje hayata geçirilecektir. Ayrıca Seferihisar, sürdürülebilir odaklı gelişim

isteyen birçok kente de örnek olmakta ve yol göstermektedir. Doğa, milyonlarca yıldır kusursuz bir ekolojik denge içindedir. Doğada yaşayan her canlı bu dengeyi koruyacak şekilde varlığını sürdürmektedir. Sadece insanoğlunun yaptığı uygulamalar bu tabiata ve doğal kaynaklara zarar vermektedir. Sürdürülebilir bilinçle yapılacak tüm uygulamalar doğayı koruma yönünde önemlidir ve başka bir dünya olmadığı gerçeğini insanoğluna hatırlatmaktadır.

Kaynaklar

Anonim 2014, Web Sitesi: www.cittaslowturkiye.org, Erişim Tarihi: 10.01.2014.

Anonim 2019, Web Sitesi: www.cittaslowturkiye.org, Erişim Tarihi: 20.04.2019.

Doğrusoy-Türkseven, İ. and Dalgakıran, A. 2011. An Alternative Approach in Sustainable Planning: Slow Urbanism. ARCHNET-IJAR, International Journal of Architectural Research, 5 (1); 127-142.

Elovich, M.A. 2012. Beoming Cittaslow A City's Journey To Becoming A Cittaslow Member. Faculty of California Polytechnic State University, In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of City and Regional Planning.

Hergül, Ö.C. 2017. Kent Kimliğinin Oluşturulmasında Yavaş Kent Modelinin Peyzaj Mimarlığı Açısından İrdelenmesi. Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.

Karalar, R. ve Kiracı, H. 2011. Çevresel Sorunlara Karşı Bir Çözüm Önerisi Olarak Sürdürülebilir Tüketim Düşüncesi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 30: 63-76.

Keleş, R. 1998. Kentbilim Terimleri Sözlüğü, 2. Baskı, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Oguz D., Külekci Cengiz Ö.C. 2010. The Tourism Potential of Slow City Movement: Seferihisar Case, The 5th World Conference for Graduate Research in Tourism, Hospitality and Leisure, 25-30 Mayıs 2010 Kapadokya,Türkiye.

Polat, E. 2011. Kentsel Yaşam Kalitesi, Ağır Ağır Çıkacaksın Bu Merdivenlerden: Yavaş Kent Hareketi (Cittaslow). Mimarlık Dergisi, ISSN 1300-4212 (359).

Tosun Karakurt, E. 2009. Sürdürülebilirlik Olgusu ve Kentsel Yapıya Etkileri. PARADOKS, Ekonomi, Sosyoloji ve Politika Dergisi, ISSN 1305-7979, 5(2).

Current Debates on Social Sciences Human Studies 2

Archaeology and Arts