



journal of arts

International Peer-Reviewed and
Open Access Electronic Journal

Uluslararası Hakemli ve Açık
Erişimli Elektronik Dergi

ISSUE/SAYI

4

VOLUME/CİLT: 5
YEAR/İL: 2022

E-ISSN : 2636-7718
DOI : 10.26809/arts



HOLISTENCE
publications



journal of arts

E-ISSN: 2636-7718

DOI: 10.31566/arts

International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal
Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi

Volume / Cilt: 5

Issue / Sayı: 4

Year/Yıl: 2022

WEB: <https://journals.gen.tr/arts>

E-mail: jarts.editorial@gmail.com

Address: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 29, D. 119
Merkez-Çanakkale/TÜRKİYE

ABSTRACTING & INDEXING DİZİN & İNDEKS

The European Reference Index (ERIHPLUS)

Scientific Indexing Services

Academic Research Index: ResearchBib

International Services For Impact Factor and Indexing (ISIFI)

Infobase Index

Journal TOCs

Society of Economics and Development

Directory of Research Journals Indexing (DRJI)

Google Scholar

Science Library Index

Academic Journal Index (AJI)

Scipio-ro

International Institute of Organized Research (I2OR)

Idealonline

CROSSREF

Scimatic

ROOT Indexing

ROAD

Budapest Open Access Initiative

PKP Index

ASOS Index

Bielefeld Academic Source Engine: BASE

OCLC WorldCat

SI Factor

EZB (Electronic Journals Library)

ABOUT THE JOURNAL

Journal of Arts

(E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566) is an international peer-reviewed and periodical journal. It aims to create a forum on arts. In this framework, high quality theoretical and applied articles are included. It brings together the views and studies of academicians, researchers and professionals working in all branches of arts. The Journal publishes research papers in the field of arts.

Articles published in the journal; It can be freely accessed, readable, downloaded, copied, distributed, printed, scanned, linked to full text, indexed, transmitted as data to the software, and used for any legal purpose without financial, legal and technical barriers.

The publication language of the journal is Turkish and English.

The articles are sent electronically via the Manuscript Submission System.

Owner

Holistence Publications

Contact

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D.119, Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

WEB : <https://journals.gen.tr/arts/index>

E-mail : jarts.editorial@gmail.com

GSM: +90 530 638 7017 / WhatsApp

DERGİ HAKKINDA

Journal of Arts

(E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566), uluslararası hakemli ve süreli bir dergidir. Dergi, sanatın temellerinin tartışıldığı bir forum oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede, yüksek kalitede teorik ve uygulamalı makalelere yer verilmektedir. Sanat alanlarında çalışan akademisyenler, araştırmacılar ve profesyonellerin görüş ve çalışmaları dergide bir araya getirilmektedir. Journal of Arts, bütün sanat alanlarında yapılmış çalışmalara yer vermektedir.

Dergide yayınlanan makaleler internet aracılığıyla; finansal, yasal ve teknik engeller olmaksızın, serbestçe erişilebilir, okunabilir, indirilebilir, kopyalanabilir, dağıtılabilir, basılabilir, taranabilir, tam metinlere bağlantı verilebilir, dizinlenebilir, yazılıma veri olarak aktarılabilir ve her türlü yasal amaç için kullanılabilir.

Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir

Yazılar, Makale Takip Sistemi üzerinden elektronik ortamda gönderilmektedir.

Sahibi

Holistence Publications

İletişim Bilgileri

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D.119, Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

WEB : <https://journals.gen.tr/arts/index>

E-mail: jarts.editorial@gmail.com

GSM: +90 530 638 7017 / WhatsApp

EDITORS

EDITOR-IN CHIEF

Evren KARAYEL GÖKKAYA

Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine Arts,
Painting Department, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: karayevren@gmail.com

CO-EDITORS

Tuba KORKMAZ

Assoc. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Çan Vocational
School, Handicrafts Department, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: krkmzbtb@gmail.com

SECTION EDITORS

Sculpture and Conceptual Art

Arzu PARTEN ALTUNCU

Assoc. Prof., Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department of
Sculpture, Kocaeli, TÜRKİYE, e-mail: partenonarzu@gmail.com

Theater / Theater History And Theory

Vecihe Özge ZEREN

Assist. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty
of Fine Arts, Department of Theater, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: vozgezeren@comu.edu.tr

Cinema / Television

H. Çağlar DOĞRU

Assist. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of
Communication, Department of Radio, Cinema and Television,
Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: caglardogru@comu.edu.tr

Graphic Design Editor

Özlem UYAN

Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University GSF Graphic Department,
Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: ozlemue@hotmail.com)

Ceramics and Glass Department

Yeşim ZÜMRÜT

Doç., Çanakkale Onsekiz Mart University Ceramics and Glass
Department, Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: zumrutyesim@gmail.com

Music

Fikret Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY

Assoc. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University, State Conservatory,
Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: fm.kucukaksoy@comu.edu.tr

MANAGING EDITOR

Laura AGOLLI

Oakland University Masters in Public Administration
with specialization in Healthcare Administration, USA,
e-mail: lagolli@oakland.edu

DESIGNER

İlknur HERSEK SARI

Holistence Academy, TÜRKİYE,
e-mail: holistence.dizgi@gmail.com

Contact

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D. 119,

Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

GSM: +90 530 638 7017 / WhatsApp, e-mail : jarts.editorial@gmail.com

EDİTÖRLER

BAŞ EDİTÖR

Evren KARAYEL GÖKKAYA

Prof., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Resim Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: karayevren@gmail.com

YARDIMCI EDİTÖRLER

Tuba KORKMAZ

Doçent, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çan MYO, El
Sanatları Bölümü Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: krkmzbtb@gmail.com

ALAN EDİTÖRLERİ

Heykel ve Kavramsal Sanat

Arzu PARTEN ALTUNCU

Doç., Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel
Bölümü, Kocaeli, TÜRKİYE, e-mail: partenonarzu@gmail.com

Tiyatro/Tiyatro Tarihi ve Teorisi

Vecihe Özge ZEREN

Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel
Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail:
vozgezeren@comu.edu.tr,

Sinema / Televizyon

H. Çağlar DOĞRU

Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim
Fakültesi, Radyo, Sinema, Televizyon Bölümü, Çanakkale,
TÜRKİYE, e-mail: caglardogru@comu.edu.tr,

Grafik Tasarım Editörü

Özlem UYAN

Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi GSF Grafik Bölümü,
Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: ozlemue@hotmail.com)

Seramik ve Cam Bölümü

Yeşim ZÜMRÜT

Doç., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Seramik ve Cam Bölümü,
Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: zumrutyesim@gmail.com

Müzik

Fikret Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY

Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: fm.kucukaksoy@comu.edu.tr

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Laura AGOLLI

Oakland University Masters in Public Administration with
specialization in Healthcare Administration, ABD,
e-mail: lagolli@oakland.edu

TASARIM

İlknur HERSEK SARI

Holistence Academy, TÜRKİYE, e-mail: holistence.dizgi@gmail.com

İletişim

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D. 119,

Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

GSM: +90 535 848 12 12 / WhatsApp, e-mail : jarts.editorial@gmail.com

EDITORIAL BOARD / EDİTORYAL KURUL

Velimir VUCICEVIC

Prof., Art University of Belgrade, Ceramic- Sculpture Department,
SERBIA e-mail: vvukicevic@sbb.rs

Tim HILTABIDDLE

Prof., Salem State University, Graphic Design, USA, e-mail: timhilt@
yahoo.com

Juan Bernardo PINADA

Prof., Zaragoza University, Dance Department, SPAIN

Jerzy WYPYCH

Prof., Adama Mickiewicz University, Department of Education in Fine
Arts, POLAND, e-mail: jwypych@amu.edu.pl

F. Deniz KORKMAZ

Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Art and Design,
Department of Visual Arts, Eskişehir, TÜRKİYE, e-mail: fdenizkorkmaz@
ogu.edu.tr

H. Esra ÇİZMECİ AVCI

Assoc. Prof. Dr., Canakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine
Arts, Department of Ceramic and Glass, Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail:
esracizmec@comu.edu.tr

Elif AVCI

Assoc. Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Art and
Design, Department of Visual Arts, Eskişehir, TÜRKİYE, e-mail: elifavci@
ogu.edu.tr

Yıldız GÜNER

Assist. Prof. Dr., Mimar Sinan Fine Arts University, Department of
Sculpture, İstanbul, TÜRKİYE, e-mail: yildiz.guner@msgsu.edu.tr

Milos DJORDJEVIC

Assist. Prof. Dr., University in Kragujevac, Faculty of Education,
Printmaking Study, Belgrade, SERBIA

REFEREES IN THIS ISSUE / BU SAYININ HAKEMLERİ

Berna Coşkun Onan

Assoc. Prof. Dr., Bursa Uludağ University/Türkiye

Rasim Soylu

Assoc. Prof. Dr., Sakarya University/Türkiye

Yeşim Zümrüt

Assoc. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University/Türkiye

Mert Yavaşca

Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University/Türkiye

Zeynep Özge Kalyoncu

Assist. Prof. Dr., İstanbul Topkapı University/Türkiye

Sevgi Kayalıoğlu Kocaispir

Assist. Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli University/Türkiye

Aslı İğit

Assist. Prof. Dr., İstanbul Medeniyet University/Türkiye

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Rembrandt'ın resimlerinde Doğu dünyasına ait unsurların
sanatsal açıdan incelenmesi

187

Artistic examination of elements belonging to the Eastern world in Rembrandt's paintings

Oğulcan Öz

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Niğde Müzesi teşhir salonu ve deposunda bulunan halı
örnekleri

201

Carpet samples in Niğde Museum exhibition hall and storage

Semra Kılıç Karatay

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Picasso'nun mavi dönem resimlerinde melankoli kavramının yeri

213

The place of the concept of melancholy in Picasso's blue period paintings

Çisem Oğraş

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Yeni Medya platformlarında sanal gerçeklik uygulamalarının
geleceği ve bilim kurgu evrenindeki yansımaları

223

*Virtual Reality applications' future in new media platforms & reflections in Science Fiction
cinema*

İlkan Devrim Dinç

“This page is left blank for typesetting”



HOLISTENCE
publications

Bu sayfa dizgiden dolayı boş bırakılmıştır

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Rembrandt'ın resimlerinde Doğu dünyasına ait unsurların sanatsal açıdan incelenmesi

Artistic examination of elements belonging to the Eastern world in Rembrandt's paintings

Oğulcan Öz 

Öğr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Programı, Türkiye,
e-mail: ogulcanoz@outlook.com

Öz

Sanat tarihçilerinin Maniyerizm'den sonra ve Rokoko'dan önce gelen dönemi tanımlamak için kullandıkları bir terim olan Barok, tarihsel sürecine bakıldığında ilk olarak İtalya'da ortaya çıkmış ve sonrasında Fransa, İspanya ve Hollanda gibi Avrupa şehirlerine sıçrayarak bu ülkelerde yaşayan pek çok sanatçıyı etkisi altına almıştır. Bu sanatçılardan biri de Hollandalı ressam Rembrandt Harmenszoon van Rijn olmuştur. Her ne kadar Rembrandt denildiği zaman, akla ilk olarak sanatçının "Gece Devriyesi" gibi ikonik yapıtları gelse de sanatçının birçok resmini Doğu dünyası üzerinden kurguladığı dikkat çekmektedir. Bu kontekste, XVII. yüzyılda Amsterdam'ın uluslararası ticaretin merkezi haline gelmesi ve böylelikle Doğu ülkelerinden birçok Şark ürününün Hollanda'ya ulaşması, pek çok çağdaşı ile beraber Rembrandt üzerinde de derin bir iz bırakmıştır. Kariyeri boyunca bu öğeleri, üzerinde en çok çalıştığı portreler ve Kitâb-ı Mukaddes'te geçen olayları ele aldığı; yağlı boya, desen ve gravür çalışmalarında titiz bir şekilde tasvir eden Rembrandt, böylece yapıtlarına mistik bir Doğu atmosferi kazandırmış ve resimlerinde Doğu ile bağlantı kurarak farklı bir dünya kurgulamıştır. Sanatçının, Doğu dünyası ile kurmuş olduğu bu bağlantı ise çağdaşları ve kendisinden sonra gelen bazı ressamın fantezist bakış açısıyla ele aldıkları tasvirlerden ziyade, Doğu'nun orijinaline sadık kalma çabalarından dolayı farklılık göstermiştir. Bu makale kapsamında da sırasıyla Barok dönem ile Hollanda Altın Çağı resim sanatının karakteristik özelliği hakkında bilgi verilmiş, araştırmanın geri kalan kısımlarında ise Rembrandt'ın Doğu dünyasından esinlenerek yoğunlaştığı çalışmaları derlenerek irdelenmiştir. Böylece, dönem sanatına Rembrandt ve Doğu dünyası özelinde farklı bir pencere açılarak bakılmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Barok, Hollanda Altın Çağı, Rembrandt, Doğu, Resim.

Citation/Atf: ÖZ, O., (2022). Rembrandt'ın resimlerinde Doğu dünyasına ait unsurların sanatsal açıdan incelenmesi. *Journal of Arts*. 5(4): 187-199, DOI: [10.31566/arts.5.4.01](https://doi.org/10.31566/arts.5.4.01)

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Oğulcan Öz
E-mail: ogulcanoz@outlook.com



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

Baroque, a term used by art historians to describe the period after Mannerism and before Rococo, first appeared in Italy when looking at its historical process, and then spread to European cities such as France, Spain and the Netherlands and influenced many artists living in these countries. One of these artists was the Dutch painter Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Although when Rembrandt is mentioned, the artist's iconic works such as "The Night Watch" come to mind first, it is noteworthy that the artist constructs many of his paintings through the Eastern world. In this context, the fact that Amsterdam became the center of international trade in the XVII century and thus many Oriental products from Eastern countries reached the Netherlands left a deep mark on Rembrandt along with many of his contemporaries. Throughout his career, Rembrandt meticulously depicted these elements in his works of oil paintings, patterns and engravings, in which he dealt with the portraits he worked on the most and the events mentioned in the Bible, thus, he gave his works a mystical Eastern atmosphere and constructed a different world by connecting with the East in his paintings. This connection that the artist has established with the Eastern world is rather than the depictions that his contemporaries and some painters who came after him dealt with from the fantasy point of view, it differed due to the East's efforts to remain faithful to its original. Within the scope of this article, information was given about the characteristic feature of the painting art of the Baroque period and the Dutch Golden Age respectively, in the remaining parts of the research, Rembrandt's works inspired by the Eastern world were compiled and examined. Thus, it has been tried to look at the art of the period by opening a different window specifically for Rembrandt and the Eastern world.

Keywords: Baroque, Dutch Golden Age, Rembrandt, East, Painting.

1. GİRİŞ

Sanat tarihindeki dönemler resim sanatı bağlamında incelendiğinde, Doğu dünyasına ait çeşitli unsurların pek çok sanatçının çalışmalarında sıklıkla kullanıldığı ile karşılaşılmaktadır. Bu araştırma kapsamında ele alınan sanatsal akımlardan, XVII. yüzyıla damgasını vuran ve XVIII. yüzyılın ortalarına kadar süren Barok dönemine bakıldığında ise çağın pek çok ressamı ile beraber Hollanda ekolünün en büyük ismi olarak tarif edilen Rembrandt Harmenszoon van Rijn'in çalışmalarında da Doğu'ya ait elemanların yer aldığı açıkça görülmektedir.

Barok dönemi resim sanatı ile birlikte bu dönemde eserler üretmiş olan pek çok çağdaşı gibi Rembrandt da; birçok kitap, makale, bildiri, tez ve seminer çalışmasının konusu olmuş, fakat sanatçının Doğu dünyası ile ilişkilendirerek kurguladığı yapıtları, geri kalan çalışmalarına nazaran daha az incelemeye tabii tutulmuştur. Bu nedenle, bu makale kapsamında Rembrandt'ın bilhassa Doğu dünyasını referans alarak hazırladığı pentür, desen ve gravürleri üzerinde durulmuştur. Bunun yanı sıra, çalışmada temas edilen bir diğer nokta; Rembrandt'ın Doğu'ya hiç gitmemiş olmasına rağmen Oryantalist ba-

kış açısıyla ele alınıp, sanatçıların hayal güçleri doğrultusunda orijinalliğini bozdukları Şark dünyasının, Rembrandt'ın çalışmalarında bu anlayıştan oldukça uzak bir şekilde betimlenmesidir. Hollandalı sanatçının Doğu'ya ait eşyaları toplayarak bir koleksiyon oluşturması ile Babür İmparatorluğu'nun minyatür ustalarından esinle kopyaladığı çalışmalar, ressamın hayali tasvirlerden kaçınması bakımından, bu noktada önemli bir örnektir ve ayrıca Doğu'nun Batı'ya olan etkisini göstermesi açısından büyük önem taşır. Diğer yandan, Rembrandt'ın portre çalışmalarında Hollandalı modelleri Doğulu kıyafetler içerisinde betimlemesi de dönemin burjuvazisininin Doğu'ya olan ilgi ve merakını kanıtlar niteliktedir.

Bu çalışmada hedeflenen asıl amaç; Rembrandt'ın Doğu dünyasına ait çeşitli unsurlardan etkilenmesi sonucu, Doğu coğrafyasına ait pek çok farklı elemana sadık kalarak resimlerini oluşturması ve bu resimler ile de kendi Doğu algısını bizlere göstermesidir. Rembrandt ve Doğu dünyası arasındaki bu ilişkiyi açıklamak amacıyla da araştırma kapsamında gerekli literatür taraması yapılarak döneme ait yerli ve yabancı kitap, makale, tez, sergi kataloğu ve internet kaynakları incelenmiş, metinde ilk olarak Batı sanatında

Barok döneminin genel hatları ile Rembrandt'ın eserlerini ürettiği zaman dilimi olan XVII. yüzyıl Hollanda Altın Çağı ele alınmıştır. Devamında ise bu makalenin esas temelini oluşturan Rembrandt'ın Doğu dünyası ile ilişki kurduğu resimlerinde, Şark'a ait öğelerin sanatçının çalışmalarında nasıl yorumlandığı üzerinde durulmuştur.

Genel olarak Rembrandt'ın en çok otoportreleri ile grup portreleri olmak üzere; dinî, tarihî ve mitolojik konular etrafında ürettiği yapıtlarının inceleme konusu olduğu metinlerden ziyade, bahsi geçen temaların Doğu'dan referans alınarak yeniden kurgulanması ise bu araştırmanın farklı ve özgün yanını oluşturmaktadır. Kısaca, bu makale kapsamında elde edilen bulgulardan yola çıkılarak Batı'nın Doğu ile kurduğu ilişkiler bağlamında, Rembrandt'ın Şark'tan ilham alarak ürettiği çalışmalar aracılığıyla döneme farklı bir perspektiften bakılarak okuma yapılması hedeflenmiştir.

2. BATI SANATINDA BAROK DÖNEMİ

Barok, en genel tanımıyla XVII. yüzyıl Avrupası'nın sanat ve mimarisinde etkin olan üsluba verilen genel addir. İtalya'nın Roma kentinde doğan ve süreç içerisinde diğer Avrupa şehirlerine yayılan bu üslup, Karşı-Reform hareketiyle bağlantılı olarak Katolik ülkelerinde gelişmiştir (Graham-Dixon, 2013: 194).

Barok terim, bir üslup adı olarak ise XVIII. yüzyılın sonlarında Neo-Klasisizm'in kuramcıları tarafından yaygınlaştırılmış, Heinrich Wölfflin, Jakob Burckhardt ve Aloïs Riegl gibi sanat tarihçileri tarafından da özümseme hale getirilmiştir. Klasikçiliğe karşı bir tepki olarak gelişen Barok, Roma'da Maniyerizm'den sonra doğmuş ve Trent Konsili'ni izleyen senelerde ise Katolik kilisesi ve Karşı Reform'un üslubu olarak döneme damgasını vurmuştur. Özellikle Rönesans çağında Hümanizmin de etkisiyle insanın saygınlığı düşüncesi, dönem insanının dünyanın merkezine kendisini yerleştirmesine neden olmuş, böylece din dışı alanlara yönelmesiyle kilisenin iktidarında zayıflamalar başlamıştır. Yüzyıllardır kilisenin egemenliğinde olan sanat da yüksek burjuvazi ile sanat koruyucularının eline geçmiş, lakin XVI. yüzyılın ortaları itibarıyla ortaya çıkan Karşı-Reform hareketi ve bunun

sonucunda patlak veren Otuz Yıl Savaşları neticesinde, burjuvazinin eline geçmiş olan kültürel ve ekonomik güç, yeniden kilisenin ve imparatorun egemenliğine girmiştir (Germaner, 1997: 194-195).

XVI. yüzyılda Avrupa'da patlak veren dinsel kriz, Orta Çağ'ın bütün manevi mirasının sorgulamasına neden olmuştur. Reform ile beraber bu mirastan kopuş başlanmış ve Hristiyan idealinin dünyanın çıkarlarıyla ilişkisi sonucu çürümeye başladığı yüzyılların üzerinden, Hristiyan kaynaklarına geri dönüş yaşanmıştır (Tapié, 2011: 27). Böylece, Reform hareketiyle beraber dinî resim ve heykel yapımı Protestan kiliselerinde yasaklanmışken, Katolik kilisesi; sanatı destekleyerek resim ve heykeli, dinî inancı kuvvetlendirmek ve duyguları canlandırmak amacıyla kullanmış, özellikle 1545 ve 1563 seneleri arasında belirli aralıklarla toplanan Trento Konsili'nde, dinin sanata yol gösterici olmasına karar verilmiştir. Burada ulaşılmak istenen amaç, okuma yazma bilmeyen halk için imgelerin yol gösterici olmasını sağlamak olmuştur. Böylece, resim ve heykelden vazgeçmek yerine bu alanda eser veren sanatçılar desteklenmiş, öte yandan Hristiyanları bölünmeye götürecek her tür nedenin ortadan kaldırılması Konsil tarafından karara bağlanmıştır (Öndin, 2020: 16-17). Bu da dönem sanatının estetiğini belirlemiş, sanatçılar çalışmalarını oluştururken dinî değerleri daha inandırıcı bir şekilde yansıtmaya çalışarak, duyguyu yapıtlarının ana unsuru haline getirmişlerdir.

Dönemin sanatı bağlamında Barok dönem incelendiğinde ise Rönesans döneminde sanatçıyı destekleyen kralın yerini imparatorun alması, sanatın imparator ve imparatorluğun ihtişamını yansıtan bir araç haline gelmesine neden olmuştur. Böylece sanat ihtişamlı, gösterişli ve zengin bir yapıya bürünür. Sanatçılar, Rönesans'ta dış dünyaya yönelik gerçeği ideal olarak yansıtmaya çalışırken farklı olarak Barok dönemde, iç dünyaya yönelerek gerçeğin duygularla yansıtılması üzerinden kompozisyonlarını kurgulamışlardır. İdeal olan yerine doğal olanın yansıtıldığı bu resimlerde, güçlü güçsüz, kutsal olan ve kutsal olmayan nosyonları, manzara, iç mekân, natüremort ve janr resimleri aracılığıyla yansıtılmaya çalışılmıştır (Şentürk, 2012: 128).

Akılcılığa dayalı Rönesans kompozisyonlarında görülen belirli biçimler, Barok ile birlikte değişime uğrayarak dinî içerikli olup olmadığına bakılmaksızın belirsizleşmeye başlamış, öznel gözlem akıl kurallarının önüne geçmiştir. Böylece resimde ışık kullanımını da Rönesans anlayışından farklılaşarak “chiaroscuro” tekniğinin kullanıldığı ve bir anda parlayıp hemen sönecekmiş izlenimi uyandıran ışık altında oluşturulmuştur (M. İpşiroğlu ve N. İpşiroğlu, 2010: 131-132-133). Böylelikle resmedilen an, izleyicide şok etkisi uyandırmakla beraber duygusal olarak anın içerisine çekilmesine yardımcı olmaktadır. Işık ve gölgenin dramatik kullanımının yanında, insana ait duyguların çarpıcı bir şekilde yansıtılması, duyguyu daha iyi yansıtabilmek için diyagonalin hâkim olduğu açık kompozisyon kurallarının uygulanması ve sınırsız bir hareketlilik duygusu izlenimi oluşturulması, Barok resminin karakterize özelliklerindedir. Bu konuda, H. Wölfflin’in; (2015) bir plastik eserin Barok sanatçısı tarafından tek bir düzlem üzerinde hareketsiz hale getirilmesini hayata karşı işlenmiş bir günah olarak ifade etmesi, dönem estetiğinde harekete verilen önemi açığa vurmaktadır.

Maniyerizm’in içselliğine bir tepki olarak XVI. yüzyılın sonunda İtalya’da Caravaggio ve Carracci’ler tarafından biçimlendirilen Barok, süreç içerisinde İspanya, Fransa ve Hollanda gibi Avrupa ülkelerine yayılarak her ülkenin kendi din anlayışı, yaşam biçimi ve kültürel konseptine uygun olarak gelişmiş ve şekillenmiştir.

3. HOLLANDA ALTIN ÇAĞI

XVII. yüzyıl Hollanda tarihine bakıldığında, ülkenin kuzeyde bulunan eyaletlerinin İspanya İmparatorluğu’ndan bağımsızlıklarını kazanmaya çalışmaları ile başlayan Seksen Yıl Savaşı ve bunun sonucunda 1648’de imzalanan Vestfalya Antlaşması ile Kuzey ve Güney Eyaletleri resmî olarak ikiye ayrılır. Böylelikle Kuzey Hollanda, “Birleşik Eyaletler” veya “Hollanda Cumhuriyeti”, 1714’e kadar İspanya egemenliği altında kalan Güney Hollanda ise “İspanya Hollanda’sı” olarak anılmaktaydı (North, 2014: 9). Sanatta ortak bir mirası paylaşan bu iki eyaletten İspanya Hollanda’sı, Katolik mezhebine bağlı kalıp sanatta dinî konulara ağırlık verirken, Protestan olan Hollanda Cumhuriyeti’nde ise dinsel konu-

lara rağbet çok az seviyedeydi (Graham-Dixon, 2013: 195). Öyle ki kutsal kabul edilen heykeller tahrip ediliyor, kiliselerden dinî resimler kaldırılarak boşaltılıyordu. Diğer taraftan Protestanlık ve Hollanda Cumhuriyeti’nin laikleştirilmesi ile birlikte çok geniş bir tür yelpazesinin önü açılmış, ayrıca ülkenin uluslararası ticaret sayesinde ulaştığı refahla, gelişen bir sanat pazarı ortaya çıkmıştı (Melick, 2015: 278). Düzenli olarak kurulan sanat pazarları ile her yıl düzenlenen fuarları ziyarete giden izleyiciler, resim, gravür ve desenler arayarak yerel sanatçılara yatırım yapma amacı gütmekteydiler (Ormiston, 2014: 17). Böylece mali açıdan zenginleşen Hollanda’da sanat koruyuculuğu görevi kilise ve sarayın egemenliğinden çıkarak burjuva sınıfının eline geçmişti. Kilise ve sarayın estetik beğenisi doğrultusunda gelişim gösteren resim sanatı da bundan sonra dönemin burjuvasının beğenilerine göre şekillenmeye başlamıştır (Şentürk, 2012: 142-143).

Michael North’a (2014) göre bir yıl içerisinde 70.000 resim, 110.000 parça kumaş dokuması yapılması, gayri safi millî gelirin 200 milyon gulden’e ulaşması, Avrupa’nın en yüksek okuma-yazma oranına sahip en kentleşmiş ülkesi konumunda bulunması, farklı dinî inançlara gösterilen tolerans ve sanat eserine sahip kişi sayısının ortalamasının çok üstünde olması vb. gibi kriterler, Hollanda’yı XVII. yüzyıl içerisinde eşsiz kılan özelliklerindendi ve Hollanda’yı her şeyin “en sözcüğüyle” tanımlandığı bir ülke konumuna yükseltiyordu.

Bu ve bunun gibi sebepler doğrultusunda prestijli bir konuma yükselen sanatçı, belli kurumların baskısından kurtularak özgür bir çalışma ortamına kavuşmuş ve resimlerindeki konu çeşitliliği artmıştır. Dinî resimlerin yanında tarihî resimler, portre, gündelik yaşamdan sahneler içeren janr resimleri, peyzaj ve natürmort olmak üzere çeşitli konular üzerinde resimler yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemde bu tarz resimler içerisinde ele alınan bir diğer türde, Doğu’ya özgü içerik barındıran resimler olmuştur. Özellikle Doğu dünyası ile kurulan ilişkiler çerçevesinde Avrupa’da Rönesans’tan beri gözlemlenen Şark’a özgü öğelerle donatılan bu resimler, Barok dönem içerisinde de görülmekte, Hollanda Baroku’nun en önemli isimlerinden gösterilen

Rembrandt Harmenszoon van Rijn'in çalışmalarında da net bir şekilde izlenebilmektedir.

4. REMBRANDT HARMENSZOOON VAN RIJN VE DOĞU KONULU RESİMLERİ

15 Haziran 1606 tarihinde Leiden'de, Harmen Gerritsz van Rijn ile Cornelia Willemsdochter van Zuytbrouck'un oğlu olarak dünyaya gelen Rembrandt Harmenszoon van Rijn, yaklaşık yedi yaşındayken Leiden'deki bir Latin okulunda eğitim almaya başlamış, 1620 yılında ise üniversiteye kaydolmuştur. Ancak, belli bir süre sonra ailesi çocuklarında gördükleri resim sanatına olan ilgiyi fark etmelerinin ardından, Rembrandt'ı üç yıllığına çırak olarak Jacop Isaacs van Swanenburg'un yanına vermişlerdir. Fakat, sanatçının resimleri üzerinde asıl etkiyi 1624 ve 1625 yılları arasında yanında çalıştığı Pieter Lastman yapmıştır (Rosenberg, 1964: 3-8-9-11).

1626 itibarıyla usta ressam olarak çalışmaya başlayan Rembrandt, 1631-1632 yıllarında Amsterdam'a yerleştikten sonra kentten önde gelen portre ressamlarından olmuş, özellikle çalışmış olduğu grup portreleriyle bu alandaki başarısını kanıtlamıştır. Çalışmalarının ana merkezini portreler oluştursa da tarihî, dinî ve mitolojik konularda da rüşünü ispatlayan sanatçı, çarpıcı ışık efektleri ile resimlerinde hareketi başarıyla oluşturmuştur. Sanatçının eserlerinde çok derin ve ruhsal bir kavrayışın yansıması net olarak hissedilebilmektedir (Graham-Dixon, 2013: 229).

Ayrıca, resmettiği figürlerin kendileri kadar onların aralarındaki uzama da değer veren Rembrandt, betimlediği figürleri çok daha derine paylaşmak konusunda çekingen kalmamıştır. Buna rağmen, kompozisyonun temel elemanlarından; simetri, piramidal şekiller ve diğer çizgisel yönleri, sadece sınırlayıcı ve düzenleyici bir güç olarak addetmiştir. Sanatçı için asıl zorluk ise; figürler arasındaki boş uzamda, derinlik yanılması meydana getirmek olmuştur (Riegl, 2019: 292).

Rembrandt'ın Doğu dünyası üzerinden kurguladığı çalışmalara gelindiğinde ise sanatçının Doğu'ya ait objeleri pek çok çalışmasında kullandığı dikkat çekmektedir. Rembrandt'ın hatıyatı incelendiğinde bulunduğu ülkenin dışına

hiç çıkmadığı bilinmektedir. Fakat, sanatçının yaşadığı şehir olan Amsterdam'ın, uluslararası ticaretin merkezi haline gelmesi, bölgenin Doğu Hindistan şirketinin merkezi olması ve Doğu dünyasından devletler ile yürütülen ticari ilişkiler, bu coğrafyaya ait çeşitli unsurların ülkeye girmesini kolaylaştırmıştır. Böylelikle, Doğulu tüccarlar ve beraberlerinde getirdikleri ticari malların Hollanda'ya gelmesi, Doğu'ya yönelik ilgiyi arttıran etkenlerden biri olmuştur. İpek kumaşlar, sarıklar, halılar ve kılıçlar gibi eşyalardan oluşan bu mallar ile yabancı ve egzotik olana duyulan heves, moda haline gelerek yeni bir sanat türünün ortaya çıkmasını kolaylaştırmıştır. Özellikle resimlerde moda unsurunun bir parçası olarak tercih edilen bu eşyalar, aynı zamanda kişilerin statüsünü de belirgin hale getirmek için kullanılmıştır.

Tarih boyunca dünyanın en büyük güçlerinden biri olan Osmanlı İmparatorluğu'nun yaptığı savaşlar ile Batı dünyasına korku salması, Avrupa'nın henüz savaş dışında pek fazla müşahede edemediği Doğu hakkında kendi hayal güçlerini kullanarak farklı bir dünya tasvir etmelerine ve Oryantalist algının oluşmasına neden olduğu bilinmektedir. Bu ve benzeri sebeplerden dolayı yüzyıllar boyunca Batılılara oldukça gizemli ve merak uyandıran bir bölge izlenimi sunan Şark, Hollanda'nın en büyük ressamı olarak kabul edilen Rembrandt'ın da ilgisini çekmiş ve sanatçı Doğu dünyasına ait gözlemlerini pek çok yapıtında kullanmıştır.

Bu kısımda ek bir paragraf açılıp Oryantalizm kavramının irdelenmesi, çalışmanın geri kalanı için önem taşımaktadır. XIX. yüzyılda gelişen bir bilim dalı olan Oryantalizm, Fransızca "Orientalisme" kelimesinden türemiştir ve bu kelime, başlangıçta Doğu'lu insanların din, dil ve tarihlerinin araştırılması anlamında kullanılmıştır. Daha sonraları ise bu terim, Théophile Gautier'nin yazıları aracılığıyla Doğu dünyasını temel alan bir resim türü için kullanılmaya başlanmış ve o zamandan beri de Batıların İslam dünyası karşısındaki tutumlarını ifade eden yaygın bir terim olarak kullanılmaya başlanmıştır (Germaner ve İnankur, 1989: 9).

Diğer yandan, Şarkiyatçılık alanında otorite kabul edilen Edward Said'e (2017) göre bu nos-

yon; Batı'dan güçsüz olduğu için Şark'a kararlı bir biçimde empoze edilmiş siyasî bir öğreti biçimi olarak görülmüş ve Batı'nın bu dayatması, Doğu'nun güçsüzlüğüyle birlikte farklılığının da görmezden gelinmesi olarak tanımlanmıştır. Aynı zamanda, Oryantalizm ile birlikte meydana gelen Doğu'yu tanıma ve tanımlama eğilimi, Batı'nın Doğu'ya bakışını net olarak belirlemiş ve bu bakışa göre Doğular; kendilerini ifade etmekten yoksun, ilkel, çocuksu, kurnaz ve dinsel sapkınlık içerisinde olarak tasvir edilmişlerdir (Gürçağlar, 2018: 29).

Oryantalist resimlerin konularına değinilecek olduğunda ise sıklıkla vahşet temasının işlenmesine olanak sağlayan savaş ve av sahneleri ile erotizm barındırıp dönemin Avrupalısına ilgi çekici gelen harem, hamam ve esir pazarı sahneleri ile karşılaşılmaktadır. Bu resimler her şeyden önce Avrupa toplumuna belgesel örnekler olarak sunulmuş, böylelikle de Oryantalist sanatçı hem Batılı izleyicilerin isteklerine karşılık vermiş hem de bunların Hristiyan olmayıp ahlaki farklılığa sahip bir topluma özgü olduğunu göstererek kendisini vicdani sorumluluktan kurtarmıştır. Öte yandan, Doğu kadınının sergilendiği harem ve hamam sahnelerinin Batılı izleyicinin ilgisini çekmesinin bir diğer sebebi de bu mekânlara kesinlikle girilememesi olmuştur. Bu da Oryantalist sanatçıların model kullanmakla beraber hayal güçlerinin de resimlerini oluşturmalarında önemli bir etken olduğunu göstermektedir (Germaner ve İnankur, 1989: 42-44).

Bu bağlamda, Rembrandt'ın eserleri dikkate alındığında, sanatçının çalışmalarında Doğu'ya ait öğeler görülmesine karşın, Şarkiyatçı bir bakış açısıyla karşılaşılmamaktadır. Oryantalizmin konularını oluşturan ve fantezist bir yaklaşımla ele alınan harem ve zevküsefa sahneleri, köle pazarları ve egzotizm yüklü manzara resimlerinden ziyade, Rembrandt'ın yapıtlarında Doğu'nun, bu konseptlerde ele alınmadığı ve aslına sadık kalınarak çalışılmış izlenimi uyandırdığı görülmektedir.

Rönesanstan sonra, kısa bir süre içerisinde tüm Avrupa'ya yayılan Doğu modasının, resim alanındaki en büyük temsilcisi haline gelen Rembrandt'ın, Moğol minyatürlerini kopya etmesi, Türklere ait çeşitli silahlar ile İran kumaşlarını

toplayarak büyük bir koleksiyon oluşturması (Germaner ve İnankur, 1989: 16) da sanatçının Doğu'ya olan ilgisi ve sadık kalmaya çalışmasının delili olarak gösterilebilir.

Bu konuda, sanatçının kendi çağdaşlarından olup İspanyol Barok resminin öncü isimlerinden olan Diego Velázquez'in Resim 1.'de yer takılan "Buffon Don Cristóbal de Castañeda de Pernia (Barbarroja)" adlı çalışmasının incelenmesi önem taşımaktadır. Bu resimde, Buffon Don Cristóbal de Castañeda de Pernia adlı saray soytarısı, Velázquez tarafından Türk kıyafetleri içerisinde betimlenmiş ve Kaptan-ı derya Hayrettin Paşa'nın kızıl sakalından dolayı kendisine verilen Barbaros lakabı, bu saray soytarisına verilmiştir. Velázquez, böylelikle resmettiği saray soytarısı üzerinden Türkleri aşağılama yoluna gitmiştir (Öz, 2019:39-40). Rembrandt'ın her ikisi de 1635 tarihli olan "Doğu Kıyafetli Bir Erkek Portresi" (Resim 2) isimli eseri ile "Doğu Kostümlü Adam" (Resim 3) adlı çalışmalarını incelendiğinde ise Rembrandt'ın resimlerinde Velázquez'in portre çalışmasında olduğu gibi bir aşağılama yoluna gitmediği ve resmedilen modellerin Şarkiyatçı bakış açısının aksine gerçeğe yakın bir şekilde önyargısız olarak tasvir edildiği görülmektedir.

Resim 1. Velázquez, "Buffon Don Cristóbal de Castañeda de Pernia (Barbarroja)", 1637-1640, Tuval üzerine yağlı boya, 200 x 121 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.



Kaynak: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-bufon-barbarroja-don-cristobal-de-castaeda-y/aee743bc-d140-4f65-b486-a39db4ba2f1b>

Bu eserlerden ilkin Resim 2.'de görülen "Doğu Kıyafetli Bir Erkek Portresi" adlı çalışma incelenildiğinde, kimliği bilinmeyen orta yaşlı sakallı bir erkek figürüyle karşılaşılmaktadır. Resmin modeli Doğu'lu biri olmamasına rağmen, sanatçının hassasiyetle işlediği, kompozisyonun üçte birlik bir alanını kaplayan sarık, sarığın üzerindeki değerli taşlar, sarık kuşağının sol omuz üzerinden sarkıtılması, modelin boynunda görülen inci bir kolye ve giymiş olduğu ağır altın brokar ceket gibi detaylarla bize Doğulu gibi gösterilmeye çalışılmıştır. Ek olarak, bu resim bir süreliğine Rembrandt Okulu ve Govert Flinck'e atfedilse de resim materyalinin Rembrandt'ın diğer bazı resimlerinde kullandığı malzemeyle aynı özelliklere sahip olduğunun anlaşılması üzerine, resmin Rembrandt'a aitliği konusunda fikir birliğine varılmıştır (Brinkmann vd, 2021: 101).

Resim 2. Rembrandt, "Doğu Kıyafetli Bir Erkek Portresi", 1635, Tuval üzerine yağlı boya, 72 x 54.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.



Kaynak: <https://kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/2020/rembrandts-orient/#&gid=null&pid=5>

Resim 3.'te yer alan "Doğu Kostümlü Adam" adlı çalışmada da Doğu kıyafetler içerisinde bir figürün ihtişamlı bir sarık taktığı görülmekte, modelin boynuna altın bir zincirle gevşekçe bağlanmış kürk astarlı bir pelerinin de omuzlarını örttüğü izlenmektedir. Diğer taraftan resmedilen figür, sağ eli ile belindeki kuşağı kavrarken, sol eli ile de tahta bir asayı tutmaktadır. Kısacası, iki resim üzerinden genel bir kaniya varılacak olduğunda Rembrandt'ın bu eserler aracılığıyla, zamanın popüler konularından olan Os-

manlı ve Pers kıyafetlerini, dönemin Hollandalı zenginlerine giydirerek yeni bir tarz oluşturma yoluna gittiği ve böylece dönemin entelektüel koleksiyonerlerine hitap edebilmeyi amaçladığı fikrine varılabilmektedir.

Resim 3. Rembrandt, "Doğu Kostümlü Adam", 1635, Tuval üzerine yağlı boya, 98,5 x 74,5 cm, Andrew W. Mellon Koleksiyonu.



Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Man_in_Oriental_Costume.jpg

Her ne kadar XVII. yüzyılda Doğu'ya seyahat ederek bizzat gören Hollandalı sayısı sınırlı olsa da Kitâb-ı Mukaddes'te anlatılan olayların geçtiği bölge Şark'tı ve Rembrandt ve çağdaşları bu topraklara gitmeseler de Hollanda'nın düz ve yeşil kırsalından ziyade, hayali kayalık manzaralarda kendi Doğu'larını oluşturarak Eski ve Yeni Ahit'ten sahneleri resmettiler. Beytullahim, saraylar ve tapınakları açık koyu zıtlığına dayalı loş mekânlar olarak ele alan Rembrandt ve arkadaşları, resimsel öge olarak egzotik türbanlar, cüppeler ve kılıçları kullanarak çalışmalarına özgünlük katmışlardır. Böylelikle, Tanrı'nın bilgeliğinin İsrailoğullarına açıklandığı veya Hristiyan kurtuluş mucizesinin gerçekleştirildiği bu mistik yerler, sanatçıların resimlerinde meydana getirdikleri hayali Doğu'nun oluşumunda etkili olmuştur (URL-1, 2022). Bu bağlamda, Rembrandt'ın, portrelerinin yanı sıra Kitâb-ı Mukaddes'te geçen olayları ele aldığı "Davud, Saul'un Önünde Goliath'ın Başına İle" (Resim 4), "Daniel ve Kiroş, İdol Bel'in Huzurunda" (Resim 5) ve "Haman Kaderini Öğreniyor" (Resim 6) adlı yapıtları, bu tarz üzerinden oluşturduğu pentür ça-

lişmalarına verilebilecek örneklerden birkaçıdır.

Resim 4. Rembrandt, “Davud, Saul’un Önünde Goliath’ın Başı İle”, 1627, Tuval üzerine yağlı boya, 38,2 x 31 cm, Kunstmuseum Basel, İsviçre.



Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/David_con_la_cabeza_de_Goliath_delante_de_Sa%C3%BA1%2C_por_Rembrandt.jpg

Rembrandt’ın yirmili yaşların başında çalıştığı ve Resim 4.’te gösterilen “Davud, Saul’un Önünde Goliath’ın Başı İle” adlı eserinde, Kitâb-ı Mukaddes’in Eski Ahit kısmından Davud ile Kral Saul arasında geçen bir kısca anlatılmıştır. Bu bölüm, Eski Ahit’in 1. Samuel Kitabı’nda şu şekilde geçmektedir: “Davut Golyat’ı öldürüp ordugaha döner dönmez, Avner onu alıp Saul’a götürdü. Golyat’ın kesik başı Davut’un elindeydi. Saul, “Kimin oğlusun, delikanlı?” diye sordu. Davut, “Kulun Beytlehemli İşay’ın oğluyum” diye karşılık verdi. (URL-2, 2022). Saul’la Davut’un konuşması sona erdiğinde, Saul oğlu Yonatan’ın yüreği Davut’a bağlandı. Yonatan onu canı gibi sevdi. O günden sonra Saul Davut’u yanında tuttu ve babasının evine dönmesine izin vermedi.” (URL-3, 2022).

Rembrandt’ın Eski Ahit’teki bu kısımdan etkilenerek hazırladığı çalışmasında ise ilginç olan, sanatçının genç Davud tarafından kesilmiş olan Golyat’ın başının sunulduğu İsrail Kralı Saul’u, beyaz sarığı ve altın rengindeki gösterişli kaftanıyla tam bir Doğulu padişah gibi tasvir etmiş olmasıdır. Ayrıca ordugahta görülen askerlerin ele alınışında da genel olarak Doğu, özelinde ise sınırları çok geniş bir coğrafyayı kaplayan Osmanlı İmparatorluğu’nun etkisi, kıyafetler ve silahların ele alınma biçiminde net olarak görülür. Armonide kullanılan renklerle de Doğu atmosferi, Rembrandt tarafından hissettirilmeye çalışılır.

Resim 5. Rembrandt, “Daniel ve Kiros, İdol Bel’in Huzurunda”, 1633, Tuval üzerine yağlı boya, 23.5 x 30.2 cm, The J. Paul Getty Müzesi, Los Angeles, ABD.



Kaynak: https://www.artfixdaily.com/news_feed/2021/05/16/5785-rembrandt%E2%80%99s-orient-conveys-more-than-a-fascination

Resim 5.’te gösterilen “Daniel ve Kiros, İdol Bel’in Huzurunda” adlı yapıtta ise Pers Kralı Büyük Kiros, Peygamber Daniel’e neden herkesin yaptığı gibi Tanrı Bel’in idolüne tapmadığını sormakta, Daniel ise karşılık olarak insanların kil ve bronz kullanarak yaptığı heykellere değil, yaşayan bir Tanrı’ya ibadet ettiği cevabını vermektedir. Bu cevaba itiraz eden ve Bel’in her gün kendisine kurban olarak sunulan et ve şarabı ertesi günün sabahına kadar tükettiğini savunan Kiros, bunun Bel’i canlı yaptığını savunur. Bunu kanıtlamak için de putun bulunduğu mekânı, sunuların getirilmesinin ardından mühürletir. Ancak, Bel’in rahipleri geceleri yiyecekleri taşımak için gizli giriş yaptıklarından, ertesi sabah adak sofrası bomboş bulunur. Fakat, tapınak mühürlenmeden önce Daniel, kralın huzurunda zemini küllerle kaplattığı ve bu küllerin üzerinde rahiplerin ayak izleri bulunduğundan Kiros, Daniel’e mabedi yıkması için izin verir (Brinkmann vd, 2021: 230).

Rembrandt’ın Daniel Kitabı’nın apokrif kısmından aldığı bu konu üzerinden de Doğu’ya ait elemanları resminde kullandığı net bir şekilde görülür. Buradaki parlak renkteki gümüş elbise, desenli altın brokar pelerin ve görkemli bir sarık içerisinde betimlenen Pers kralı sayesinde, resme mistik ve egzotik bir hava katılmıştır.

Resim 6.'da ise Rembrandt'ın son dönem çalışmalarından "Haman Kaderini Öğreniyor" adlı yapıtı gösterilmektedir. Rembrandt uzmanları bu resmin konusu hakkında tartışmakta olsalar da Ermitaj Müzesi'ne göre resmin konusu, Kral Ahaşveroş'un Etiyopya'dan Hindistan'a uzanan topraklarındaki bütün Yahudileri öldürmeyi amaçlayan gözden düşmüş hizmetkari Haman'ı ele almaktadır ve resimde Kraliçe Ester ile kuzeni Mordekay tarafından gerçek yüzü ortaya çıkarılan Haman, asılacağını öğrenir. Diğer taraftan, resmin bilinen diğer ismi ise Eski Ahit'te geçen Davud'un ordusunun komutanlarından Uriya'nın karısı Batşeva'ya duyduğu arzuyu anlatan bölüme atfen "Davud ve Uriya"dır (Ormiston, 2014: 237). Resme bakıldığında kompozisyonun en önünde konumlandırılan ve psikolojik olarak çökmüş durumda olduğu güçlü bir şekilde vurgulanan Haman'ın, takmış olduğu kavuk, kavuğun üzerindeki değerli taşlar ve giydiği kıyafetle, resmin sağ tarafında görülen ve Doğulu bir padişahı andıran kıyafetler içerisindeki yaşlı bir adam figürü sayesinde, Şark'a ait öğeler başa-rılı bir şekilde yansıtılmıştır.

Resim 6. Rembrandt, "Haman Kaderini Öğreniyor", 1665, Tuval üzerine yağlı boya., 127 x 117 cm, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya.



Kaynak: <https://www.codart.nl/guide/agenda/the-fall-of-haman-rembrandts-picture-in-the-mirror-of-time/>

Rembrandt'ın boya çalışmalarının yanında, Doğu dünyasından esinlenerek birçok desen ve gravür üzerinde de çalıştığı bilinmektedir. Zamanın en büyük gravür ustalarından biri olan Rembrandt'ın, yağlı boya tablolarında görülen

portreler, İncil'de geçen olaylar ve günlük yaşamdan kesitler sunan çalışmaları gibi, Doğu'ya özgü başlık takan ve tunik giyen figürleri, mimari detaylara sahip kompozisyonlar içerisinde gravürlerinde de kullandığı görülmektedir. Böylelikle, gizemli bir Doğu atmosferi, bu çalışmalar aracılığıyla da izleyiciye net bir şekilde yansıtılır. Gravür iğnesi kullanılarak yapılan ve koleksiyonerlerin yağlıboya tablolara göre çok daha az bir maliyetle sahip olabildiği bu baskılar aracılığıyla sanatçının ürettiği gravürler, oldukça fazla baskı yapabilmiş ve bu sayede geniş çapta yayılarak, Rembrandt'ın zamanın hatırı sayılır saygınlığına bir sanatçısı konumuna yükselmesine yardımcı olmuştur.

Bu bağlamda, Rembrandt'ın Şark dünyasından esinlenerek oluşturduğu Resim 8.'de gösterilen "Haraç Parası" adlı baskısı ile yine Rembrandt'ın aynı temalı dört portre serisinden Resim 7.'deki "İkinci Doğulu Portre", ile Resim 9.'da gösterilen "Üçüncü Doğulu Portre" adlı eserleri, sanatçının Doğu temalı gravür baskılarına örnek verilebilir. Rembrandt'ın Resim 10.'da yer alan "Doğu Giysili Erkekler Grubu ve Bir Dilencinin İki Yarım Boy Çalışması" adlı etüdü de Hollandalı ustanın sayısız desen çalışmalarından Doğu'ya ait öğeler içeren çizimlerine verilebilecek önemli bir örnek-tir.

Resim 7. Rembrandt, "İkinci Doğulu Portre", 1635, Gravür, 15.1 x 12.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.



Kaynak: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1829-0415-26

Resim 8. Rembrandt, “Haraç Parası”, 1634, Gravür, Kunstmuseum Basel, İsviçre.



Kaynak: <https://prolog.museum-barberini.de/en/5994/rembrandt-s-orient>

Resim 9. Rembrandt, “Üçüncü Doğulu Portre”, 1635, Gravür, 15.4 x 13 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.



Kaynak: <https://prolog.museum-barberini.de/en/5994/rembrandt-s-orient>

Resim 10. Rembrandt, “Doğu Giysili Erkekler Grubu ve Bir Dilencinin İki Yarım Boy Çalışması”, 1641-1642, Kâğıt üzerine karışık teknik, Varşova Üniversitesi Kütüphanesi, Polonya.



Kaynak: <https://prolog.museum-barberini.de/en/5994/rembrandt-s-orient>

Resim 11. Bilinmeyen Hintli Bir Sanatçı, “Dört Molla” (Milyonzimmer’in tablolarından oluşan panelden), 1627-1628, Kâğıt üzerine karışık teknik, Schönbrunn Sarayı, Viyana, Avusturya.



Kaynak: https://www.getty.edu/art/exhibitions/rembrandt_india/inner.html

Resim 12. Rembrandt, “Bir Ağacın Altında Oturan Dört Molla”, 1656-1661, Kâğıt üzerine karışık teknik, British Museum, Londra, İngiltere.



Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Four_Mullahs_Seated_under_a_Tree%2C_Rembrandt%2C_c._1656-61.jpg

Daha öncede bahsedildiği gibi, Hollanda Doğu Hindistan Şirketi-Verenigde Oostindische Compagnie'nin (VOC) 1602 yılında kurulmasıyla birlikte, uluslararası ticaretin merkezi haline gelen Amsterdam'a, Dünya'nın pek çok yerinden çeşitli sanat eserleri gelmeye başlamıştır. Bilhassa, Babür hükümdarlarının serveti ve siyasî amaçlarını anlatan çizimler ile İslam dininin tanıtıldığı eserler, Hindistan'ın Surat limanından kalkan VOC gemileriyle Hollanda'ya ulaşmış ve Rembrandt'ın muhtemelen çevresindeki bir VOC yetkilisi aracılığıyla ulaştığı bu çizimler, sanatçının hayal gücünü ateşlemiştir. Öte yandan Babür atölyeleri, popüler bir kompozisyonun birçok versiyonunu ürettiğinden, Rembrandt'ın hangi Hint eserlerini çalışmalarına kaynak olarak kullandığı net olarak bilinmemektedir. Ancak, Rembrandt'ın açık havada oturan dört Müslüman Molla'yı çizdiği eseri (Resim 12), Viyana'daki Schönbrunn Sarayı'nda bulunan bir tabloyla (Resim 11) açıkça örtüşmektedir (URL-4, 2022). Bu çalışmalar aracılığıyla da Rembrandt'ın Doğu dünyasına olan merakı, sanatçının Babür İmparatorluğu minyatürlerinden esinlenerek yaptığı kopyalar aracılığıyla anlaşılabilir. Dahası, Rembrandt'ın bizzat görmediği Doğuyu, Doğulu sanatçıların eserlerinden faydalanarak anlamaya çalışması da usta ressamın dikkat çeken diğer bir yanına işaret eder.

Resim 13. Rembrandt, "Atlı Babür Soylusu (Şah Cihan)", 1656-1661, Kâğıt üzerine karışık teknik, British Museum, Londra, İngiltere.



Kaynak: https://www.getty.edu/art/exhibitions/rembrandt_india/inner.html

Rembrandt'ın yine aynı şekilde, Şah Cihan da dahil olmak üzere pek çok Babür İmparatoru'nun minyatür resimlerinden esinlenerek kopya çizimler yaptığı görülmektedir. Hint sanatına hayran olduğu anlaşılan Rembrandt, kariyerinin sonlarında hemen her konuda çizimler yapmasına rağmen, özellikle porteler ve kostüm tasvirleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Özellikle çizdiği portelerde; Babür hükümdarlarının yüz hatlarını, türbanlarını, kıyafetlerini, takılarını, silahlarını ve ayakkabılarını titizlikle taklit ettiği görülmektedir. Rembrandt'ın Resim 13.'te gösterilen "Atlı Babür Soylusu (Şah Cihan)" ile Resim 14.'teki "Ayakta Bir Deccani Asilzadesi" adlı eserleri de bu hassasiyetin görüldüğü çalışmalardan bazılarıdır. Sonuç olarak, Rembrandt ve ona ilham veren Hint saray ressamı, tamamen farklı dünyalarda yaşayıp faaliyet gösterecekleri aralarındaki farklılıklar yaratıcı yeni işlerin oluşmasına hizmet etmiş, bu da sanatçıların sanatsal uygulamaları üzerinde düşünmeleri ve zenginleştirmeleri konusunda kendilerine yeni olanaklar sunmuştur (URL-5, 2022).

Resim 14. Rembrandt, "Ayakta Bir Deccani Asilzadesi", 1656-1661, Kâğıt üzerine karışık teknik The British Museum, London.



Kaynak: https://www.getty.edu/art/exhibitions/rembrandt_india/

5. SONUÇ

Tarihi süreç içerisinde Batı dünyasının Doğu ile kurduğu askerî, ticari ve diplomatik ilişkiler, Batı'nın kendisinden çok farklı gördüğü bu kültüre olan ilgisini arttıran etkenlerden birisi olmuştur. Bu etkilerde, her zaman olduğu gibi sanata yansımış ve böylelikle dönem sanatçıları kişisel yorumlarıyla kendi Doğu algılarını çalışmalarını aracılığıyla ortaya koymuşlardır. Bu sanatçılardan biri de XVII. yüzyıl Barok döneminin ünlü ressamı Rembrandt Harmenszoon van Rijn olmuştur.

Ancak, Rembrandt'ı çağdaşları ve kendisinden sonra gelecek sanatçılardan ayıran kriter, Neo-Klasik ve Romantik üsluplardaki gibi fantastik ve kurgusal olarak ele alınan resimsel içeriklerden ziyade, sanatçının kompozisyonlarında Doğu'nun aslına sadık kalınarak yorumlanmasında yatar. Bu, Rembrandt'ın dönem burjuvasının Doğulu kıyafetler içerisindeki portreleri ile dinî ve tarihî içerikli resim çalışmalarında Şark'a özgü öğelerin ele alınma biçiminde kendisini gösterir.

Bu bağlamda, Rembrandt'ın Hollanda Doğu Hindistan Şirketi'nin yürüttüğü ticari ilişkiler sayesinde ulaştığı Babür minyatürlerinden birebir yararlanarak kopyalar yapması ile Türkler ve İranlılara ait çeşitli eşyaları toplayarak kendine ait büyük bir koleksiyon oluşturması, Doğu'nun Batı karşısında oluşturduğu yenilmezlik imajının, XVII. yüzyıl itibarıyla kaybedilmeye başlamasıyla birlikte Şarkiyatçı anlayışın neredeyse her alanda olduğu gibi, Avrupa'nın sanatında da kendisini hissettirdiği ve Doğu'yu konu alan resimlerin diğer yıllara nazaran daha fantastik ve kurgusal bir yapıya dönüşerek yorumlandığı resimlerin (Öz, 2019: 207) aksine, Doğu; Rembrandt'ın çalışmalarında orijinaline sadık kalınarak çalışılmış izlenimi uyandırması bakımından önem taşımaktadır ve sanatçının eserlerini bahsi geçen dönem çalışmalarından farklı kılar.

Rembrandt'ın eserlerinde izlenen Doğu'nun, Oryentalist tarzda eser üreten sanatçıların resimlerinden farklı olmasının nedenlerinden birisi de XVII. yüzyıl Hollanda'sında Doğu teriminin herhangi bir ideolojik anlayış etrafında şekillenmeden, basitçe Doğu olarak anlaşılmasından ileri gelmektedir. Özellikle XIX. ve XX. yüzyıllarda

baskın hale gelen Oryantalizmin, Orta Doğu ülkeleri ile Arap dünyası üzerinde otorite iddiası ima eden ve Avrupa merkezci bir tutumun sanatçının dönemi itibarıyla benimsenmemiş olması, Rembrandt'ın yapıtlarındaki Doğu'nun gerçeğe yakın olarak ele alınmasındaki önemli etkenlerden birisi olmuştur (URL-6).

Öte yandan, Hollanda'da faaliyet gösteren kuruluşların, Batı'ya ulaştırdığı Doğu kültürüne ait öğelerin yanı sıra, kutsal kitapların Orta Doğu'da ortaya çıkması ve yayılması da bu ilgiyi tetikleyen nedenlerden birisi olmuştur. Örneğin; Kitâb-ı Mukaddes'te geçen öyküler ve bu öykülerdeki figürler resmedilirken, sanatçıların Doğu'nun görselliğini etkili bir biçimde yansıtabilmek adına, Şark coğrafyasına özgü giysi ve aksesuarları kullanmaları, dönemin bu janra ilgi duyan ressamlarının elde etmeye çalıştığı bir gerçeklikten ibaret olmuştur. Sanatçılar, bu gerçekliği elde edebilmek amacıyla da Orta Doğu ve Asyalı ressamların ürettiği eserleri sıklıkla etüt etmişlerdir. Batılı sanatçıların kutsal kitap öykülerine olan ilgisinin sebebi ise Rönesans ve öncesine dayanan ticari bir refleksten ileri gelmektedir. Bu refleks, Rönesans sonrası sanatında da sürmüş, Orient terimi ile çerçevelenen Ortadoğu ve Asya medeniyetlerinin coğrafi, maddi ve kültürel verileri, kendi başlarına bir göstergeler bütünü oluşturmuştur.

Bu makale aracılığıyla da Rembrandt'ın Doğu dünyası ile kurduğu ilişkiler bağlamında, çeşitli eserleri örnek olarak gösterilmiş ve bu çalışmalar sayesinde XVII. yüzyıl Hollanda Barok sanatı özelinde, Rembrandt'ın Doğu temalı resimleri incelenmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

BRINKMANN, B. vd. (Ed.). (2021). *Rembrandt's Orient, West Meets East in Dutch Art of Seventeenth Century*, Germany: Prestel Publishing.

GERMANER, S. ve İNANKUR, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, ISBN: 975-7522-00-7.

GERMANER, S. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (Cilt 1.). Rona, Z. ve Beykan, M. (Editörler), *Barok Üslup* içinde (s. 194-195). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, ISBN: 975-7438-52-9.

GRAHAM-DIXON, A. (Ed.). (2013). *Sanat Atlası*, (Çev: B. Kovulmaz vd.). İstanbul: Boyut Yayıncılık, ISBN: 978-975-23-0697-4.

GÜRÇAĞLAR, A. (2018). *Hayali İstanbul Manzaraları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ISBN: 975-08-1023-6.

İPŞİROĞLU, M. ve İPŞİROĞLU, N. (2010). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, ISBN: 978-605-88901-0-7.

MELICK, T. (Ed.). (2015). *Tarih Boyunca Sanat, Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar*, (Çev: D. Şendil ve S. Evren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ISBN: 978-975-08-3172-0.

NORTH, M. (2014). *Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret*, (Çev: T. U. Belge). İstanbul: İletişim Yayınları, ISBN: 978-975-05-1415-9.

ORMISTON, R. (2014). *Rembrandt, 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri*, (Çev: M. B. Albayrak). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, ISBN: 978-605-332-092-0.

ÖNDİN, N. (2018). *Barok Resim ve Heykel Sanatı*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, ISBN: 978-605-9452-18-2.

ÖZ, O. (2019). *Oryantalizm ve Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları*, Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

RIEGL, A. (2019). *Hollanda Resminde Grup Portreciliği*, (Çev: F. T. Kazancı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, ISBN: 978-605-9452-46-5.

ROSENBERG, J. (1964). *Rembrandt Life&Work*, London: Phaidon Press.

SAID, E. (2017). *Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları*, (Çev: B. Ülner). İstanbul: Metis Yayınları, ISBN: 978-975-342-236-9.

ŞENTÜRK, L. V. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ISBN: 978-975-539-648-4.

TAPIÉ, V-L. (2011). *Barok*, (Çev: I. Ergüden). Ankara:

Dost Kitabevi Yayınları, ISBN: 978-975-298-446-2.

WÖLFFLIN, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (Çev: A. Cemal). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, ISBN: 978-605-66139-0-6.

URL-1. <https://prolog.museum-barberini.de/en/5994/rembrandt-s-orient>, Erişim Tarihi: 09.07.2022.

URL-2. <https://incil.info/kitap/sa1/17>, Erişim Tarihi: 09.07.2022.

URL-3. <https://incil.info/kitap/sa1/18>, Erişim Tarihi: 09.07.2022.

URL-4. https://www.getty.edu/art/exhibitions/rembrandt_india/inner.html, Erişim Tarihi: 10.07.2022.

URL-5. https://www.getty.edu/art/exhibitions/rembrandt_india/inner.html, Erişim Tarihi: 10.07.2022.

URL-6. <https://vernissage.tv/2021/03/12/rembrandts-orient-west-meets-east-in-dutch-art-of-the-17th-century-highlights-1-3/> Erişim Tarihi: 24.07.2022

“This page is left blank for typesetting”



HOLISTENCE
publications

Bu sayfa dizgiden dolayı boş bırakılmıştır

Niğde Müzesi teşhir salonu ve deposunda bulunan halı örnekleri

Carpet samples in Niğde Museum exhibition hall and storage

Semra Kılıç Karatay 

Dr. Öğr. Üyesi., Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Öğretmenliği, Türkiye, e-mail: semra.kilic@hotmail.com

Öz

Halı sanatı insanlığın ihtiyacı sonunda ortaya çıkmış ve insanlığın yaşadığı dönemlere göre değişim yaşadığı tarih boyunca üretilen örneklerden anlaşılmaktadır. Halı sanatının tarihçesi oldukça eskidir ve ne zaman başladığı bilinmemekle birlikte insanlığın var olduğu zamandan beri yapıldığı düşünülmektedir.

Halı sanatında kullanılan desen ve renk kompozisyonları dokunan ürünlerin dönemi, bölgesi ve genel özellikleri hakkında bilgi vermektedir. Dokuma sanatı halı, kilim ve tekstil olmak üzere gruplarda sınıflandırmak elde edilen örneklerin incelenmesinde kolaylık sağlamaktadır.

Niğde ili ve çevresinde halı dokumacılığı çok eski zamanlara tarihlenmektedir. Niğde yöresi halılarının başlangıç tarihini kesin olarak gösteren bir belge bulunmamaktadır. Ancak halı sanatının köklü zengin bir geçmişe sahip olduğu bilinmektedir. Niğde ve çevresinde dokunmuş olduğu düşünülen dokumalar bugün Niğde Müzesi teşhir salonunda ve depoda bulunan özel bölmelerde korunmaktadır. Müzede korunan bu halı örnekleri Niğde yöresinde halı sanatının çok eskilere dayandığını göstermektedir. Müzede bulunan halılar tarihi bir belge olarak önem taşımaktadırlar.

Bu çalışma ile Niğde müzesinde bulunan 20 adet halı örneklerinin renk ve desen kompozisyonlarının incelenmesi görüntü, kayıt ve envanter incelemeleri yapılarak hazırlanmıştır. Halı örneklerinin incelenerek literatüre yazılı kaynak olarak kazandırılması amaç edinilmiştir.

Anahtar kelimeler: Niğde, Halı, Renk, Desen, Müze

Citation/Atf: KILIÇ KARATAY, S., (2022). Niğde Müzesi teşhir salonu ve deposunda bulunan halı örnekleri. *Journal of Arts*. 5(4): 201-212, DOI: 10.31566/arts.5.4.02

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Semra Kılıç Karatay
E-mail: semra.kilic@hotmail.com



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

Carpet art emerged at the end of humanity's need and it is understood from the examples produced throughout history that humanity has experienced changes according to the periods in which it lived. It is not known that the history of carpet art is quite old and it is not possible to specify the exact date of its beginning, and it is thought that it has been made since the time of mankind.

Patterns and color compositions used in carpet art provide information about the period, region and general characteristics of the woven products. Classifying the weaving art in groups such as carpets, rugs and textiles provides convenience in the examination of the samples obtained.

Carpet weaving in and around Niğde province dates back to ancient times. There is no document showing the exact date of the beginning of the carpets of the Niğde region. However, it is known that carpet art has a deep and rich history. The weavings thought to have been woven in and around Niğde are preserved in the exhibition hall and special compartments in the warehouse of the Niğde Museum today. These carpet samples preserved in the museum show that the carpet art in the Niğde region dates back to ancient times. Carpets preserved in the museum are important as historical documents.

With this study, the color and pattern compositions of 20 carpet samples in the Niğde museum were examined by making image, recording and inventory examinations. It is aimed to examine the carpet samples and to bring them to the literature as a written source.

Keywords: Niğde, Carpet, Color, Pattern, Museum

1. GİRİŞ

Halı dokuma geleneğinin Orta Asya'dan günümüze kadar bir Türk sanatı olduğu ve Türklerin yaşadıkları coğrafyalarda bu sanatı devam ettirdiği günümüze kadar ulaşan örneklerden anlaşılmaktadır. Günümüzde gelebilen en eski halı örneği olan Pazırık halısı bunun en güzel örneğidir. Dokumanın Türk düğümü ile dokunmuş olması da yine dokumanın Türklerle başlamış olabilme görüşünü desteklemektedir. Ancak genel olarak desen ve renk kompozisyonu açısından değerlendirildiğinde günümüzde bilinen ilk dokuma örneği değildir.

Pazırık halısı, halı yapımında bir başlangıç değil, çok uzun bir geçmişi olan ileri bir aşamayı belgeliyor. O aşamaya gelinceye kadar kim bilir neler yapılmıştır ve de yapılmış olması gerekir. Aksi halde nice kuşaklar ürünü bir ustalık isteyen o görkem ve incelik başarılamazdı (Tekçe, 1993:34).

Halı dokumalarında genellikle sarma veya germe tezgah örnekleri kullanılmaktadır. Dokumanın kalitesine göre hazırlanan çözgünün alt

ve üst leventlere takılması ile elde edilen çözgünün gerdirilerek dokuma boyunca her bir sıra arasında atkı ipinin bir veya daha fazla atılarak düğümlerin sıkıştırılması ile elde edilen dokuma örneğidir. Hav yükseklikleri halının yöresine ve kalitesine göre değişiklik göstermektedir.

“Tarihin en büyük ve en önemli göçebe topluluklarından olan Türkler; Orta Asya bozkırlarında yaşadıkları topraklarda edindikleri yaşam kültürünü göç süreci ve sonrasında gittikleri yerlere taşımışlar, aileleri ile birlikte çadırlarını, kullandıkları araç-gereçlerini ve çeşitli amaçla kullandıkları halı ve kilimleri ayrıca hayvanlarını da yanlarında taşımışlardır”(Geçgel, 2013: 8).

Türklerde, halı dokumaların evlerin zemininde yaygı olarak kullanılmasının yanı sıra duvarlarda ve duvar kenarlarında dekoratif süs eşyası olarak kullanılması bir gelenek olarak günümüze kadar gelmiştir. Özellikle çeyizler için dokunan dokuma örneklerinde yer yaygısı olarak dokunan dokuma örneklerinin yanında yastık, minder, çanta, heybe ve seccade gibi dokuma örneklerine de rastlanmaktadır.

“İnsanoğlunun günümüzden yaklaşık 10 bin yıl önce yerleşik hayata geçerek hayvanları evcilleştirilmesiyle birlikte dokumacılık sanatı da doğup gelişmiştir. Dokumacılık ilk başlarda insanoğlunun gereksinimi sonucu doğmuş olsa da daha sonraları gelişip zenginleşerek ihtiyaç olmaktan çok, tüm yaşam biçiminde yer bulan sosyal ve sanatsal bir kimlik olmuştur. Dolayısıyla halı ve diğer dokuma yaygılar, toplumun kültürünü inanç gelenek ve göreneklerini yansıtan çok önemli belgelerdir” (Kardeşlik, 2010:115).

Niğde, tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış halı dokuma merkezlerimizden olan bir ilimizdir. Niğde ve çevresinde dokuma tezgahına genellikle ısdar adı verilmekte olup genellikle eskiden sarma ama son zamanlarda ise germe tezgah kullanılmıştır. Yörede dokumanın tarihi çok eski tarihlere dayanmaktadır. Halı dokumada usta olan dokumacılar, birden fazla dokuma örneğinin desenini harmanlayarak kendi desenlerini üretmişlerdir. Bu üretilen yeni desen örnekleri ya kareli desen kâğıtlarına aktarılarak renklendirilip dokumalarda desen örneği olarak kullanılmış ya da küçük dokuma örneklerine aktarılarak dokumalarda dokuma örnek olarak kullanılmıştır. Halı dokuma örneği olarak bilinen bu küçük dokuma örnekleri içinde birden fazla desen kompozisyonu bulunmaktadır. Niğde bölgesinde dokumalar eskiden beri bir geçim kaynağı olmuştur.

“Nevşehir, Niğde, Konya yöresi halılarının kompozisyonlarındaki başarı, renklerin yüzeydeki seçici dağılımları ile mükemmeliyete ulaşmıştır. Yöre insanının sadece etrafındaki imkânlarla elde ettiği renkleri, halının yüzeyinde yan yana gelişinden dolayı oldukça doğru değerlendirdiği görülür” (Çiloğlu, 1999:98)..

“XVI, XVII ve XVIII. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli halıcılık merkezlerinden biri olan Niğde ilinde el dokusu halıcılık faaliyetleri ile ilgili olarak elde edilen bilgilere Sultan Abdülaziz devri kayıtlarında da rastlanmaktadır. Burada, “haşhaş yağı, kitre, kök boya, finik, gül yapağısı, kilim, halı, halı yastık, terki heybesi, çarşı heybesi, şalvar, aba, kıl işi, çadır, kıl harar (büyük çuval), köstek, pey bent (bakağı), torba vb.” gibi dokuma ve dokumayla ilgili malzemeler belirtilmektedir” (Çelik:50-51).

Niğde ve çevresinde halı dokuma sanatının başlangıç tarihi bilinmemekte olup müzede elde edilen halı örnekleri incelendiğinde desen ve renk kompozisyonu olarak bunu belgelemektedir.

“Müze için Atagök “müzeler; yaratıcılık, mantık, gözlem, hayal gücü ve beğeni duygusunun oluşmasına ve gelişmesine katkıda bulunabilecek yaygın eğitim kurumları” olarak ifade etmektedir” (Atagök, 1999:137)

Rivier'e göre müze “Kültürel değerlere sahip bir bütünü çeşitli araçlarla korumak, incelemek, değerlendirmek ve özellikle halkın estetik beğenisinin yükselmesi ve eğitimi için sergilemek amacıyla kamu yararına çalışan, sanata, bilime, tarihe, sanata, teknolojiye ait koleksiyonları bulunan sürekli kurumlardır.” (Riviere, 1962:23-24).

“Müze sözcüğünün ilk defa telâffuz edildiği yıllarda konu sadece “Âsâr-ı Atika” yani eski eserler kavramıyla sınırlı kalmıştır (Adıgüzel ve Öztürk, 1999:74-75).

Fotoğraf 1. Müze teşhir alanından bir görünüm



Kaynak: Kılıç Karatay, 2020.

Niğde ili müzecilik tarihi ile ilgili olarak 1997 yılında yayımlanan Niğde '97 adlı kitapta Göze ve diğerlerine göre “Niğde’de ilk müzecilik faaliyetleri 1939 yılında Karamanoğulları Ali Bey tarafından yaptırılan Akmedrese’ de başlamıştır. II. Dünya savaşı sebebi ile 1939-1950 yılları arasında Akmedrese depo olarak kullanılmış ve 1957 yılında Akmedrese’de Niğde müzesi müdürlüğü kurularak binanın teşhir-tanzim yapılarak ziyarete açılmıştır. Modern müzecilik imkanlarına ve teşhir alanının yetersiz olması nedeniyle 1971 yılının Temmuz ayında yeni müze binasının temeli atılmıştır (Göze vd, 1997:161-162).

Niğde müzesinde bulunan 20 adet halı örneği genel olarak değerlendirildiğinde dokuma sanatının bu bölgede çok eski tarihlere dayandığını göstermektedir. Dokumalarda kullanılan motifler boncuk, çiçek, hatayi, elibeline koçboynuzu, hayat ağacı, mihrap, kandil, suyu, sandık, hayat ağacı, göz, küpeli ve yaprak gibi motifler kullanılmıştır. Müzede bulunan dokumalarda kenar suyu deseninde sadece kilise desen kompozisyonuna ait dokuma örneği dikkat çekmektedir. Niğde'nin Müslüman toplumlar dışında farklı din ve medeniyetlere ev sahipliği yapmış olduğunun bir belgesi olarak kabul edilebilir (

Dokumaların renk kompozisyon özelliklerine bakıldığında genel olarak kırmızı, mavi, sarı, siyah, kahverengi, beyaz, turuncu renklerin kullanıldığı görülmektedir. Halıların desen kompozisyonlarda geometrik ve bitkisel motiflerin hakim olduğu görülmektedir. Halı örneklerinden taban, çeyrek, yastık ve minder dokumaları ¼ rapor olarak dokunmuştur. Seccade dokumaları ise ½ rapor olarak dokunmuştur. Niğde sınırları içinden toplanarak ya da bağışlanarak müzede korunan dokumaların kim veya kimler tarafından dokunduğuna dair bir bilgi bulunmamaktadır. Müzede bulunan dokuma örnekleri taban, yastık, para kesesi, seccade ve çeyrek halısı olarak sınıflandırılabilir.

2. NİĞDE MÜZESİNDE BULUNAN HALI ÖRNEKLERİ

Müzede bulunan halı örneklerinin dokunma tarihi, kimin dokuduğu veya nerede dokunduğunu gösteren herhangi bir belge bulunmamaktadır. Halı örnekleri genel olarak sağlam olup bazı bölgelerinde yıpranmalar bulunmaktadır. Halılarda Türk düğümü kullanılmış, atkı, çözgü ve dokuma iplerinde hammadde olarak yün kullanılmıştır. Müzede bulunan dokuma örnekleri Niğde İl müdürlüğü ve Niğde Müze müdürlüğünden alınan izin ile uzman kişiler tarafından müze içerisinde yer alan boş mekanlarda çekilmiştir. Dokumaların envanter numarası olanlar çalışma içerisinde belirtilmiştir. Envanter numarası olmayanlar ise görselleri kullanılarak çalışılmaya dahil edilmiştir.

2.1. Örnek 1

Fotoğraf 2. Halı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020.

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Deposu, 02.07.2020

Envanter No: 154

Kullanım Türü: Halı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözgü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Bitkisel motiflerin yoğun olduğu halı örneğinin eski dönemlere ait olduğu düşünülmekte olup dokuyucusu, tarihi veya Niğde'de nerede dokunduğuna dair herhangi bir belge yoktur. Halının sadece saçak kısmında bozulmalar görülmekte olup genel itibarıyla sağlamdır.

2.2. Örnek 2

Fotoğraf 3. Halı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Teşhir Salonu,

02.07.2020

Kullanım Türü: Halı**Durumu:** Sağlam**Atkı:** Yün**Çözüğü:** Yün**Düğüm Tekniği:** Türk düğümü

Genel Özellikleri: halının kim tarafından veya dokunduğu tarih bilinmemektedir. Sağlam olan halı teşhir salonunda sergilenmektedir. Niğde veya çevresinde dokunduğu düşünülmektedir. Zeminde kırmızı rengin hakim olduğu halı örneğinin kenar suyu kısmında siyah renk hakimdir. Zemin desen kısmında göz motifinin hakim olduğu kenar suyunda ise çiçek motifinin hakim olduğu desen kompozisyonu görülmektedir. Halıda hem zeminde hem de kenar suyu içten ve dıştan çevreleyen zikzak suyolu desen kompozisyonunda yoğun olarak kullanılmıştır.

2.3. Örnek 3

Fotoğraf 4. Halı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Teşhir Salonu, 02.07.2020

Kullanım Türü: Halı**Durumu:** Sağlam**Atkı:** Yün**Çözüğü:** Yün**Düğüm Tekniği:** Türk düğümü

Genel Özellikleri: Genel olarak incelendiğinde sağlam olan halıda stilize edilmiş bitkisel motifler ağırlıklı olup zemin şeritlerinde kırmızı renk yoğun kullanılmıştır. Halının dokunduğu tarih ve dokuyucusu kesin olarak bilinmemektedir. Halı bağış yoluyla veya herhangi bir eski tarihi bir binadan alınıp alınmadığına dair bilgi yoktur.

2.4. Örnek 4

Fotoğraf 5. Halı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Teşhir Salonu, 02.07.2020

Kullanım Türü: Namazlık Halısı**Durumu:** Sağlam**Atkı:** Yün**Çözüğü:** Yün

Genel Özellikleri: Kırmızı rengin hakim olduğu zeminde mihrap ve nişler zemin deseninde kullanılmıştır. Kenar suyunda ise kullanılan Kufi yazıyı andıran desen kompozisyonu Selçuklu dönemi halılarına benzerlik göstermektedir. Ayrıca kenar suyunda çiçek motifinin de kullanıldığı görülmektedir. Niğde yöresinde dokunan halının tarihi veya kim tarafından dokunduğuna dair belge bulunmamaktadır. Teşhir salonunda sergilenen halı sağlam olup saçaklarında yıpranmalar bulunmaktadır.

2.5. Örnek 5

Fotoğraf 4. Halı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Teşhir Salonu, 02.07.2020

Kullanım Türü: Çift Başlı Kartal Halısı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözüğü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Halının sadece saçak kısmında deforme olup genel durumu sağlamdır. Halı 14.yy yapısı olan Sungur Bey camisinde bulunmuştur. Halının 19.yy Osmanlı dönemine ait olup, caminin kuzey giriş kapısı üzerindeki taş kabartmalarda yer alan süsleme motiflerin halı üzerindeki desenlerle aynı olması halının Niğde'de yapılmış olabileceğini göstermektedir.

2.6. Örnek 6

Fotoğraf 6. Halı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Teşhir Salonu,

02.07.2020

Kullanım Türü: Namazlık Halısı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözüğü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Saçak kısımlarında deforme olan halı örneği genel olarak sağlamdır. Bazı bölgelerinde renk solması görülmektedir. Halının yöresel ismi bilinmemekle birlikte kim tarafından veya hangi tarihte dokunduğuna dair bir belge yoktur. Halının başlangıç ve bitiş kenar suyu kısımları desen kompozisyonunda farklı dokunduğu görülmektedir.

2.7. Örnek 7

Fotoğraf 7. Halı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Teşhir Salonu, 02.07.2020

Kullanım Türü: Halı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözüğü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Halının her iki uç kısmında bulunan saçak kısımlarında yıpranma görülmektedir. Desen kompozisyonunda geometrik motifler yoğun olarak kullanılmıştır. Müzede teşhir salonunda sergilenen halının nereden veya kimin dokuduğu ve hangi tarihte dokunduğuna dair kesin bilgi bulunmamaktadır.

2.8. Örnek 8

Fotoğraf 8. Halı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Deposu
02.07.2020

Envanter No : 45

Kullanım Türü: Halı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözüğü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Halının orta zemin kısmının desen kompozisyonunda bitkisel motiflerin hakim olduğu halı örneğinin kenar kenar suyu kısmı desensiz düz çerçeve şerit şeklinde dokunmuştur. Halı sağlam olup halının havlı kısmında hiçbir bozulma veya deforme bulunmamaktadır. Saçaklarında yıpranma ve kopma olduğu görülmektedir. Depo kısmında özel bölmelerde saklanmaktadır.

2.9. Örnek 9

Fotoğraf 9. Halı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Deposu,
02.07.2020

Envanter No: 62

Kullanım Türü: Halı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözüğü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Saçak kısmı bozulan halı örneği müzenin deposunda özel bölmelerde korunmaktadır. Halıda kullanılan motifler toplu halısı diye bilinen halılarla benzer olduğundan Niğde yöresinde dokunduğu düşünülmektedir. Kim tarafından veya hangi tarihte dokunduğu kesin olarak bilinmemektedir.

2.10. Örnek 10

Fotoğraf 10. Halı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Deposu,
02.07.2020

Kullanım Türü: Halı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözüğü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Halıda Kandil motifinin zeminde başlangıç ve bitiş kısımlarında kullanıldığı görülmektedir. Genel olarak sağlam olan halının genelinde geometrik motifler kullanılmıştır. Kandil motiflerinin her iki yanında sütunlar bulunan halının Niğde bölgesinde dokunulduğu düşünülmektedir. Elibelinde ve koçboynuzu motifleri de desen kompozisyonunda kullanılmıştır.

2.11. Örnek 11

Fotoğraf 11. Halı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Deposu, 02.07.2020

Kullanım Türü: Halı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Zengin desen ve renk kompozisyonuna hakim olan halının saçak kısımlarında deforme olup diğer bölgelerinde herhangi bir deforme bulunmamaktadır. Müzenin deposunda korunmakta olup halının Niğde yöresinde veya çevresinde dokunulduğu düşünülmektedir. Müzede bulunan diğer birçok halı halı örneklerinde olduğu gibi dokunduğu yıl veya dokuyucusu bilinmemektedir.

2.12. Örnek 12

Fotoğraf 12. Halı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Deposu, 02.07.2020

Envanter No: 2011/4

Kullanım Türü: Halı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Halı desen kompozisyonu ile dikkat çekmektedir. Zemin kısmında dört sütun arasında kiliseyi andıran desen bulunmaktadır. Halının kenar suyu kısmında kilise deseni daha belirgin olarak görülmektedir. Halının ne zaman veya kim tarafından dokunduğuna dair kesin bilgi mevcut değildir. Halının deseni incelendiğinde bölgede daha önce yaşamış gayrimüslüm kişiler tarafından dokunulduğu düşünülmektedir. Halının zemin kısmında kırmızı ve lacivert renklerin, kenar suyu kısmında ise krem renk halı iplerinin kullanıldığı görülmektedir. Halıda kilise dışında kandil, kazayağı ve çiçek motiflerinin desen kompozisyonunda yer aldığı görülmektedir.

2.13. Örnek 13

Fotoğraf 13. Halı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Deposu, 02.07.2020

Envanter No: 11

Kullanım Türü: Halı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Niğde yöresinde dokunulduğu bilinmekte olup dokuyucusu veya dokundu-

ğu tarih bilinmemektedir. Müzenin deposunda özel bölmelerde muhafaza edilmektedir. Saçak kısımlarında bozulmalar veya kopmalar bulunmaktadır. Halı genel olarak günümüzde Niğde bölgesinde dokunan çeyizlik halı örnekleri ile benzerlik göstermektedir.

2.14. Örnek 14

Fotoğraf 14. Halı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Deposu, 02.07.2020

Envanter No: 155

Kullanım Türü: Halı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözüğü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Zengin bitkisel desen kompozisyonuna sahip olan halı örneğinin saçak kısımlarında bozulma ve kopma görülmektedir. Halının Niğde bölgesinde dokunduğu fakat tarihi ve dokuyucusuna dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Depo bölümünde korunmaktadır. Halının göbek kısmında yer alan motif ve her iki tarafını çevreleyen sütunların olduğu zemin desen kompozisyonu dikkat çekmektedir.

2.15. Örnek 15

Fotoğraf 15. Halı para kesesi



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Deposu, 02.07.2020

Envanter No: 2014/19

Kullanım Türü: Halı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözüğü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Para kesesi olduğu düşünülen örneğin bir yüzü halı olarak diğer yüzü ise kilim olarak dokunmuştur. Niğde veya çevresinde dokunduğu bilinmesine rağmen nerede ve kim tarafından dokunduğu kesin olarak bilinmemektedir. Halının para koyma amacı ile dokunulduğu düşünülmektedir. Halıda cicim tekniğinde desenler de kullanıldığı görülmektedir. Genel olarak sağlam olan halı müzede depo bölümünde özel bölmelerde saklanarak korunmaktadır.

2.16. Örnek 16

Fotoğraf 16. Tülü örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Deposu, 02.07.2020

Kullanım Türü: Tülü halısı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Niğde bölgesinde dokunmuş ve Tülü halısı olarak bilinen halı örneğidir. Müzenin deposunda özel bölmelerde korunmaktadır. Genelde Yörük ailelerinin çadırlarda haşere veya böceklerden korunmak için yer yaygısı olarak kullanılan halı örneğinin bölgedeki Yörük aileleri tarafından dokunulduğu düşünülmektedir. Ancak dokunuş tarihi ve kimin dokuduğu bilinmemektedir

2.17. Örnek 17

Fotoğraf 17. Yastık halısı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Deposu, 02.07.2020

Kullanım Türü: Yastık halısı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Müzenin deposunda özel bölmelerde korunan yastık halısının Niğde bölgesinde dokunduğu düşünülmektedir. Halının genelinde herhangi bir deforme bulunmamaktadır. Desen kompozisyonu olarak yörede dokunan yastık halı örnekleri ile benzer olduğu için Niğde yöresinde dokunduğu düşünülmektedir. Yörede yastık halısı olarak bilinen halı örneğinin içinde hasır dolgusu mevcuttur.

2.18. Örnek 18

Fotoğraf 18. Yastık halısı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Deposu, 02.07.2020

Kullanım Türü: Yastık halısı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Halı Niğde yöresi yastık halılarından olup, Niğde ve çevresinde dokunulduğu düşünülmektedir. Dokunduğu yer veya tarihe dair belge bulunmamaktadır. Halının desen kompozisyonu yörede günümüzde dokunan yastık halı örnekleri den kompozisyonu ile aynı olduğu görülmektedir. Herhangi bir bölgesinde

bozulma bulunmamaktadır. Müzede depoda özel bölmelerde saklanarak korunmaktadır.

2.19. Örnek 19

Fotoğraf 19. Minder halısı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Deposu, 02.07.2020

Kullanım Türü: Minder halısı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözüğü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Halının genelinde büyük oranda deforme olduğu görülmektedir. Saçak kısımları bozulmuş hatta çoğunluğu dökülerek bitme aşamasına gelmiştir. Kenar örgüsünde de sökülme meydana gelmiştir. Halının nerede veya kim tarafından hangi tarihte dokunduğu bilinmemektedir.

2.20. Örnek 20

Fotoğraf 20.Minder halısı örneği



Kaynak: Kılıç Karatay 2020

Bulunduğu Yer: Niğde Müzesi Deposu, 02.07.2020

Kullanım Türü: Minder halısı

Durumu: Sağlam

Atkı: Yün

Çözüğü: Yün

Düğüm Tekniği: Türk düğümü

Genel Özellikleri: Müzenin deposunda özel bölmelerde korunan halı minder halı örneği olup saçak ve kenar kısımlarında bozulma ve dökülme görülmektedir. Halının tarihi veya dokuyucusu hakkında kesin bilgi bulunmamaktadır. Halının Niğde veya çevresinde dokunduğu düşünülmektedir. Halının desen özelliği bakımından yörede dokunmuş halı örnekleri ile benzerlik göstermektedir.

3. SONUÇ

Halı dokuma sanatı insanoğlunun yaşamında geçmişten beri önemli bir yere sahip olmuştur. Halı dokuma sanatı ilk olarak insanoğlunun ihtiyacı sonucu ortaya çıkmış daha sonrasında sanat olmuştur. İlk zamanlarda ısınmak ve yer yaygısı olarak dokunan halı dokuma örnekleri zaman geçtikçe değerli bir sanat eseri olmuştur.

Niğde ve çevresinde elde edilen ve bugün Niğde Müzesi'nde bulunan halı dokuma örnekleri yörenin dokuma bakımından zengin olduğunu göstermektedir. Müze görevlileri ile yapılan görüşmeler neticesinde müzede bulunan halı dokuma örnekleri müzenin kurulduğu zamanlarda ve sonrasında Niğde ve çevresinde dokunmuş örnekler olduğu görüşü elde edilen görüşlerden biridir.

Müzede bulunan dokuma örnekleri namazlık, çeyrek, minder, para kesesi, taban halısı olarak sınıflandırılabilir. Dokumaların genelinde malzeme olarak koyun yünü kullanılmıştır. Dokumaların renk ve desen kompozisyonları oldukça zengindir. Dokumalarda geometrik ve bitkisel motiflerin kullanıldığı desen kompozisyonları kullanılmıştır.

Dokumalar arasında özellikle çift başlı kartal ve kiliseli dokuma örneği dikkat çekmektedir. Dokumayı çevreleyen kenar suyu kısmında desen olarak sadece kilisenin kullanılmasından dolayı Kiliseli halı olarak bilinen halı dokuma

örneği yörede dokumanın eski dönemlerde sadece Müslümanlar tarafından dokunmadığı ve Müslüman olmayan halkın da dokuma yapabildiğini göstermektedir. Dokumanın zemin bölümünün desen kompozisyonunda kilisenin bölümleri kullanılmıştır. Halının bir asırdan fazla dokuma örneği olduğu düşünülmektedir. Sadece saçak ve kilim kısımlarında yıpranma olan dokumanın genel durumunun sağlam olduğu görülmektedir.

Müzedeki dikkat çeken dokuma örneklerinden bir diğeri ise 14.yy yapılan Sungur Bey Camisi'nde bulunan 19.yy Osmanlı dönemine ait çift başlı kartal halısıdır. Dokumanın desen kompozisyonunda bulunan süsleme desenlerinin Sungur Bey Cami'nin kuzey giriş kapısı üzerindeki taş kabartmalarda yer alan süsleme motifleri ile aynı olması dokumanın Niğde bölgesinde dokunmuş olabileceği görüşünü desteklemektedir.

Para kesesi olarak bilinen dokuma örneğinin ön yüzü halı dokuması, arka yüzü ise kilim dokuması üzerine cicim tekniği ile yapılmıştır. Müzede yer alan diğer dokuma örnekleri incelendiğinde yörenin dokuma kültürünün çok eski tarihlere dayandığını ve yüzyıllar boyunca nesilden nesle aktarılarak kültür varlıklarımızdan biri olan dokuma sanatının önemli bir yeri olduğu göstermektedir. Müzede muhafaza edilen dokuma örneklerinin ham maddesi yün olup, bazı ufak tefek deformeler olsa da bugün genel durumlarının sağlam olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

- ADIGÜZEL, H., ÖZTÜRK, F. (1999). *Türk Eğitim Düşüncesinde Okul Müzesinden Müze Pedagojisine Değişim. Eğitim ve Bilim* 14 (114) 73-81.
- ATAGÖK, T. (1999). *Yaşayan Müze ve Eğitim. Sanat Dünyamız* 71 223-227.
- ÇİLOĞLU H., (1999) *Nevşehir, Niğde, Konya Yöresi Halılarının Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi*, Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, Cilt:10, Sayı:28
- ÇELİK A. (200) *Niğde Sungurbey Camii'nde: Bulunmuş*

Olan" Çift Başlı Kartal Figürlü Halı" Üzerine Düşünceler, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, sayı:9

GEÇGEL TÜRLÜ A.(2013) "*Kıvalı Ellerin Sanatı Niğde Halıları*" Ankara

GÖZE K., ALTIN B. N., GEDİK İ., ATABEY H., ÖZMEL İ., ÖNCÜ A., ERTANA T. (1997), *Niğde '97*, Önder Matbaacılık, Ankara

KARDEŞLİK, S., (2010) "*İstanbul Vakıflar Halı Müzesinde Konservasyon Çalışmaları ve Yeni Keşfedilen Selçuklu Halıları*." Restorasyon Yıllığı Dergisi

RİVIERE, G.H. (1962). *Müzelerin Eğitimdeki Rolü Hakkında. Unesco Bölge Semineri* (Çeviren; Selma İNAL) İstanbul: ICOM Millî Komitesi Yayınları 1

TEKÇE E. F. (1993).*Pazırık Altaıylardan Bir Halının Öyküsü*, Kültür Bakanlığı, Ankara

Picasso'nun mavi dönem resimlerinde melankoli kavramının yeri

The place of the concept of melancholy in Picasso's blue period paintings

Çisem Oğraş 

Öğrenci, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Türkiye, e-mail: cisemogras@gmail.com

Öz

Bu çalışmada İspanyol ressam Pablo Picasso'nun Mavi Dönem resimleri ile melankoli kavramını birbirine bağlayan unsurlar araştırılmıştır. Tarih içerisinde sürekli anlam değişimlerine uğrayan melankoli kavramının çeşitli tanımlamaları üzerinde durulmuştur. Mavi rengin kullanımı, mavi dönem ile melankoli kavramını birbirine bağlayan unsurların başında gelir. Batı kültüründe ve Hıristiyan inancında mavi rengin melankoliyi ifade ediyor oluşundan ve rengin tarihteki simgesel anlamlarından yola çıkılarak sanatçının mavi rengi baskın olarak kullandığı bu sanat dönemi; konu, üslup ve biçimsel özellikleri açısından incelenmiştir. Bu bağlamda "Yaşam", "Kör Adamın Kahvaltısı", "Yaşlı Gitarist", "Trajedi", "İhtiyar Yahudi ve Erkek Çocuk" adlı eserler, plastik dil ile içerik açılarından incelenerek çözümlemeleri yapılmış ve melankoli kavramı ile bağdaşan noktaları tespit edilmiştir. Ortaya çıkan bağlayıcı unsurlar açısından bakıldığında dönemin gelişimde melankoli kavramının yeri ve etkisi araştırılmıştır.

Anahtar kelimeler: Pablo Picasso, Mavi Dönem, Melankoli, Üslup, Renk

Citation/Atf: OĞRAŞ, Ç., (2022). Picasso'nun mavi dönem resimlerinde melankoli kavramının yeri. *Journal of Arts*. 5(4): 213-221, DOI: [10.31566/arts.5.4.03](https://doi.org/10.31566/arts.5.4.03)

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Çisem Oğraş
E-mail: cisemogras@gmail.com



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

In this study, the elements that connect the Spanish painter Pablo Picasso's Blue Period paintings with the concept of melancholy were investigated. Various definitions of the concept of melancholy, which has undergone constant changes in meaning throughout history, are emphasized. The use of the color blue is one of the elements that connects the blue period and the concept of melancholy. Based on the fact that the color blue expresses melancholy in Western culture and Christian belief and the symbolic meanings of the color in history, this art period in which the artist used the color blue dominantly; The subject has been examined in terms of style and stylistic features. In this context, the works named "Life", "Blind Man's Breakfast", "Old Guitarist", "Tragedy", "Old Jew and a Boy" were analyzed in terms of plastic language and content, and the points compatible with the concept of melancholy were determined. From the point of view of the emerging binding elements, the place and effect of the concept of melancholy in the development of the period was investigated.

Keywords: Pablo Picasso, Blue Period, Melancholy, Wording, Colour

1. GİRİŞ

Antik çağdan başlayarak günümüze kadar ulaşan melankoli kavramı kara safranın fazlalığı ile hastalık, delilik, dahilik ve zaman zaman da mizaç türü olarak anılarak çeşitli anlam değişimlerine uğramıştır. Arkhigenes melankoli için "herhangi bir imgelemi izleyen bir ruhsal çöküntü"dür demiştir (Prigent,2009: 21). Orta çağda melankoli, acedia adını almış ve şeytanın insanı kandırması olarak nitelenmiştir. Rönesansta insancıl bir temel ile dahilikle yan yana anılan kavram, klasik dönemde hayranlık duyulan etkisini kaybetmiştir. Geçen zaman ve insan hayatında yaşanan değişimler de kavramın hayata ve sanata yansıma şeklini değiştirmiştir. Bu değişim, Picasso'nun meydana getirdiği sanat dönemi ile daha belirgin hale gelmiştir.

İspanya'dan Paris'e dönen sanatçının arkadaşının intiharını öğrenmesi ve bundan etkilenmesi sonucunda mavi dönemin oluşum süreci başlamıştır. Picasso'nun eserlerinde betimlenen figürlerin içinde buldukları koşullardan hoşnut oldukları söylenemez. Hayattan ve hayata dair olanaklardan mahrum kalmış hisseden insanların bıkkın ve üzgün halleri resimlerde kendini göstermiştir. Mavi dönemden pembe döneme geçiş katı sınırlar içinde olmamıştır. Pembe döneme geçen sanatçı ızdırap içindeki insanların

büyük üzüntülerini anlatmasa da sirk dünyasının insanlarını durgun ve dalgın şekilde resmetmiştir. Mavi dönemin etkileri burada kendini az da olsa belli etmektedir. (Çelikhhan ,2019: 298-299). Yani mavi dönem, kısa bir zaman dilimini kapsıyor olsa da etkisi yaşandığı dönemin sınırlarını aşmıştır.

Paris'in o dönemki genel yapısı, İspanyol kültürünün ve sosyal eşitsizliklerin, onun üzerinde yarattığı baskı da mavi dönemin oluşumda büyük rol oynayan etkenlerden bir tanesidir. (Warncke, 1991: 86) William Lieberman'nın "Blue and Rose Period" adlı kitabında sanatçının hayatına ve sanatına yön veren olayların mavi döneminin oluşum süreci içerisindeki etkilerine değinilmiş ve mavi rengin üzüntü, ıstırap veren temalar üzerinde işlendiğinden bahsedilmiştir. Dönemin gelişim süreci, eserler üzerinden anlatılmış, konular hayatın içinden ve karamsar bulunmuştur. (Lieberman, 1954)

Pierre Daix'in "Picasso" adlı kitabında mavi renk tonları, konu bağlamında melankoli kavramı ile ilişkilendirilmiştir (Daix, 1965: 35-37). Kavramın sanat dönemindeki yeri konu bağlamında ele alınırken bu ilişkilendirme araştırmaya katkı sağlamıştır. "Picasso World of Children" kitabında sanatçının, mavi rengi resimlerde kullanmakta neden bu kadar ısrarcı olduğu sorusuna çeşitli

sanat eleştirmenleri ve düşünürlerin sözleri ile cevaplar aranmıştır. (Kay, 1984: 43-46) Çeşitli tanımlamalar ve cevaplar bu makalede, resimlerin çözümlenmeleri üzerinden gidilirken mavi rengin melankoli kavramı ile arasındaki ilişkiyi çözmeye noktasında kullanılmıştır. "Geçmişten Günümüze Mavi Simgeçiliği ve Sanat" isimli makalede mavi rengin eski inanışlar ve farklı toplumlardaki düşünsel anlamları üzerinde durulmuştur (Yıldırım, 2017).

Bu makalede de tıp, felsefe ve sanat tarihi içerisinde çeşitli anlam değişimlerine uğrayan melankoli kavramının Picasso'nun Mavi Dönem resimleri ile arasındaki ilişki incelenmiştir. Mavi dönemle melankoli kavramını birbirine bağlayan noktalar bireyin yalnızlığının ve acısının resmedildiği eserler bağlamında araştırılmıştır. Melankoli kavramının sanatçının ortaya koyduğu eserler üzerinde konu, ifade tarzı ve içeriğe olan etkisi, mavi renk unsuru üzerinden araştırılarak, kavramın sanatçının sanat dönemi üzerindeki yeri irdelenmiştir.

2. MAVİ DÖNEM VE MELANKOLİ

Melankoli, Güncel Türkçe sözlüğe göre hüznün anlamına gelmektedir (TDK, 2022). Yunanca'da ise kara safra anlamına gelir. Antik öğretilerde insan vücudunda bulunan dört özsu yani kan, balgam, sarı ve kara safradan sonuncusunun vücutta fazla bulunması hastalıkla bağdaştırılır (Prigent, 2009: 14-15). Burada bahsi geçen kavram bedensel olanla ilintilidir ve tıp dünyasında da hastalık olarak nitelenir. Hastalık kavramı zaman zaman melankolik mizaca dönüşür ve korku, keder, deliliğin sebebinin melankoli olduğu öne sürülür (Binkert, 1999: 103-104). Yani melankoli kavramı bedensel hastalık tanımından uzaklaşarak ruhsal durumlarda kullanılmaya devam eder. Kavram delilikle olduğu kadar dahillikle de ilintilidir ve Aristoteles'in yazınında üstün nitelikleri olan kişilerin neden melankolik olduğu durumu sorgulanır. Bu bağlamda üstün nitelikli kişilerin yani felsefeciler, yazarlar, şairler, ressamlar ve devlet yöneticilerinin melankoli ile iç içe olduğundan bahsedilir. Herakles mitlerinde melankoli bazı kişilerde çok baskın görüldüğünde hastalık kaynaklı krizlere neden olduğu görülmüştür. Bu sebeple eski dönemde yaşayanlar epilepsi krizlerini de melankoliye bağlayarak

bunları kutsal hastalık olarak nitelemişlerdir. (Binkert, 1999:105) Demokritos, Platon, Sokrates bu melankolik kişiliklere örnek olarak verilebilir. (Teber, 2009: 121)

Hıristiyan inancında ise melankoli *acedia* adını alır. Acı ve duyarsızlık anlamlarına gelen bu kavram iblisin insanı kandırması olarak kötü bir durumu niteler. İblisin insanı kandırması düşünceler ile gerçekleşir. Antik Çağ'da melankolik imgelem dehaya neden olurken, burada insanı kötülüğe ve günahkarlığa yönlendirir, duyu dünyasında yarattığı imgeler aleminin içine esir eder (Prigent, 2009: 22-26). Satürn gezegeni de melankoliklerin gezegeni olarak anılmaktadır. Bu sebeple onlara Orta çağ süresince melankoliklere Satürn çocuğu denilmiştir. Orta Çağ'da soğuk, kuru yapıda olduğu öne sürülen gezegenin insanı huzursuz, hüznü hale getirdiği söylenir. Babil astrolojisinde de Satürn gezegeninin olumsuz etkilerinin olduğu düşüncesi yaygındır (Teber, 2009: 159-162).

"Arap astrolojisinde Satürn gezegeninin, bedendeki "kardeş organı" dalaktır. Ve bu inanca göre Satürn gezegeni, özellikle dalak üzerinden insan bedenini, ruhsal dünyasını ve kişiliğini etkiler. Dalak, karaciğerin tersine kuru ve soğuktur..." (Teber, 2009: 163)

Rönesans ile birlikte bu bakış açısı değişmiş ve Satürn gezegeni, yaratıcı güdülerini oluşturan bir konuma gelmiştir. Melankoli kavramı Rönesans döneminde altın çağını yaşamıştır (Teber, 2009: 164-175). Yaratıcı süreçlerle birlikte adı geçen melankoli kavramı toplumda imrenilen bir saygınlık niteliği taşımıştır. İnsancıl bir zeminde dahillikle birlikte anılmıştır. Dürer'in bu kavramla ilgili olan gravür çalışmaları önemli örneklerdendir. Albert Dürer'in "Melancholia I" adlı eserinde melankoli kadın figürü ile ifade edilmiştir. Bakışları uzağa doğru çevrili figür derin bir yalnızlık içindedir. Gravür çalışması izleyicide sarsıcı ve güçlü bir etki bırakır. Sakin ve naif bir içe dönüklük halinde değil de gerçek manada derinlikli bir melankolinin izlenimi içindedir. Bu eserler ayrıntıları incelediğinde ikonografik, felsefi ve sanatsal bağlamda pek çok bilgiyi içermektedir ancak bunları bilmeyenler için de anlaşılır bir etkide olmuştur. (Binkert, 1999 :133-134)

Klasikçilikte melankoli bir sınır haline dönüşür ve boşluğu ifade eden bir figür niteliğine bürünür. Hayranlık beslenen anlamını yitirerek alelade bir duruma dönüşür. Bununla birlikte eski zamanlardaki kutsal hastalıkla gelen bilinçli, sakin duruşlar ve çağrışımların ötesinde anılmaz (Prigent, 2009: 84). Romantizm döneminde ise antik öğretilerdeki bazı özellikler ile ilişki kurulur ve acedia ile birlikte anılan şeytani güç barındıran melankoli kavramını, sanatçılar özgün bir dışavurum biçimi olarak kullanırlar (Prigent, 2009: 89). Zamanla değişen dünya, teknolojik gelişmelerin yaygınlaşması modern dönemde gittikçe kalabalıklaşan kentleri ve yalnızlaşan insanları meydana getirmiştir. Alman filozof Kierkegaard bu dönemi anlatmak için şunları söylemiştir: “Kişilik kendinin sonsuz değeriyle bilincine varmak ister. Başarılı olamazsa hareket durur, bastırılır ve melankoli çıkarılır ortaya.” (Prigent,2009;110) Bu dönem sonrasında ise melankoli kavramı, daha çok bireye ve topluma yönelen Freud’un çeşitli araştırmaları ile yas, sıkıntı, depresyon gibi kavramlarla yan yana anılan bir niteliğe bürünmüştür.

Picasso’nun Mavi Dönem olarak adlandırılan melankolik resimler ürettiği, 1901-1904 yılları arasında geçen süreç Paris’te başlamıştır. Picasso, arkadaşı Carlos Casagemas ile Paris’e gitmiş, Montmartre semtinde bir atölyede kalmaya başlamışlardır. Daha sonra sanatçı Noel için İspanya’ya gitmiş ve Mayıs ayında Paris’e geri döndüğünde arkadaşının intihar ettiğini öğrenmiştir (Spence, 2001: 4). Yaşadığı bu olay sanatçıyı derinden sarsmış ve dönemin oluşum süreci böylece başlamıştır. Casagemas’ın Ölümü ve Casagemas’ın Toprağa Verilişi isimli iki yağlı boya resim yapmıştır. Bu eserlerde ölümün soğuk etkisini ve canlılıktan hareketsizliğe geçişini mavi ve yeşil renkleri baskın şekilde kullanarak hissettirmiştir. Hayatını ve sanat yaşamını etkileyen durumu kendisi de daha sonraki yıllarda şu sözlerle ifade etmiştir. “Beni tablolarımda mavi rengi kullanmaya iten, Casagemas’ı düşünmemdir.” (Spence, 2001: 15)

Dönemi etkileyen yalnızca bu kayıp durumunun sanatçının hayatı üzerindeki etkisi değildir. Paris’in günlük yaşamı ve ressamın gözlemledikleri eserlerinin konu bağlamında temelinin

oluşturmuştur. Sanatçı dansçıları, işletmecileri, yoksulları ve dilencileri eserlerinde konu edinmiştir. Paris yaşamının kalabalığında, kendini ötekileşmiş hissedene bireyin varoluş sorunları da bu konulara örnek gösterilebilir.

Pablo Picasso’nun mavi ve pembe dönem çalışmalarının başkalarının yapamadığı bir yenilik ve başarı olduğu söylenmektedir (Wiegand, 1985: 44). “Yeni üslubun formel kazanımlarıyla sembolizmin yeni türdeki resim içeriklerini kolay anlaşılabilir bir formülde birleştirdi, ki Avrupa resminin 19. yy’ın ikinci yarısında edinmiş olduğu şeylerin bir tür toplamıydı bu.” (Wiegand, 1985: 44)

İspanyol kültürünün de Paris yaşamı kadar bu dönem üzerinde etkisi olmuştur. İspanya’da 1868 devrimi sonrası yaşanan sosyal eşitsizlikler de Picasso’yu etkileyen ve endişelendiren durumlardan biridir (Warncke, 1991: 86). Karmaşık gece hayatına son veren sanatçı bu dönemde üretmekte olduğu hüznü resimler gibi daha kasvetli günler yaşamaya başlamıştır. Sonraki zamanlarda yaptığı resimler için şunları söylemiştir. “Kesinlikle simgeleri resimlemek istemedim; yalnızca gözlerimin önünde beliren görüntülerin resimlerini yaptım; bunlardan gizli bir anlam çıkarmak başkalarına kalmış.” (Spence, 2001: 15)

Değişen tarzı ve ürettiği eserlerin yanı sıra ekonomik zorluklar da yaşamaya başlayan ressam, sanat camiası tarafından da yalnız bırakılmıştır. Fakirlik, yaşlılık, hüznü, mutsuzluk, yalnızlık, fiziksel engel gibi konuları ele alarak mavi renkle ve melankoliyle sembolik hale gelen dönemi ürettiği eserler ile gelişimini sürdürmüştür (Picasso, 2009:18). Alışılmış konular ve desen çalışmalarından uzak, genel sanat kanaatinin dışına çıkan üretimler hem edindiği konularda hem de malzemeyi kullanım biçiminde kendini göstermektedir.

Pablo Picasso’nun monokrom mavi resimler yapma süreci hayatı ve sanat hayatını etkileyen olaylarla bağlantılıdır. Arkadaşının intiharı, İspanya’da yaşanan adaletsizlikler, sanat dünyası tarafından yalnız bırakılması ve ekonomik zorluklar yaşamayı, Picasso’nun sanat hayatında yeni bir döneme girmesine neden olmuştur. Mo-

nokrom mavi rengin tercihi bu dönemi belirleyen önemli etmenlerden birisidir. Ancak sanatçının bu dönemdeki eserleri yalnızca renk ve ton benzeşmesini değil konu ve kapsam perspektifinde de yoğun bir benzerliği bünyesinde taşır (Picasso, 2009: 20). “Mısır fresklerinde mavi, cehennem rengi idi; Altdorfer’den Boecklin’e dek Alman resminde hüznün ve öfke rengiydi; Picasso içinse, özellikle, Greco’nun soğuk renkleri, grimsiler, morumsular ve mavilerdi; daha yenilerden ele alırsak, bunlar Whistler’in mavi ve gümüş uyumlarıdır.” (Garaudy, 1993: 30) Soğuk mavi tonların atmosferinde sanatçı, içe dönük bir ızdırıp halini resmetmiştir.

Andre Salmon, Picasso ile Guillaume Apollinaire’ye ithaf ettiği bir şiirinde mavi dönemi şu şekilde ifade etmiştir. “Mavi dönem. Bir kilisenin sundurmasını kendilerine yurt edinmiş sakatlar, serseriler, sütü kesilmiş analar; yüzyıllık karga” (Garaudy, 1993: 31) Şiirde de ifade edildiği gibi hayatın içinde acı çeken, yalnız ve eksik hisseden bir kesim sanatçının eserlerinde kendini göstermektedir.

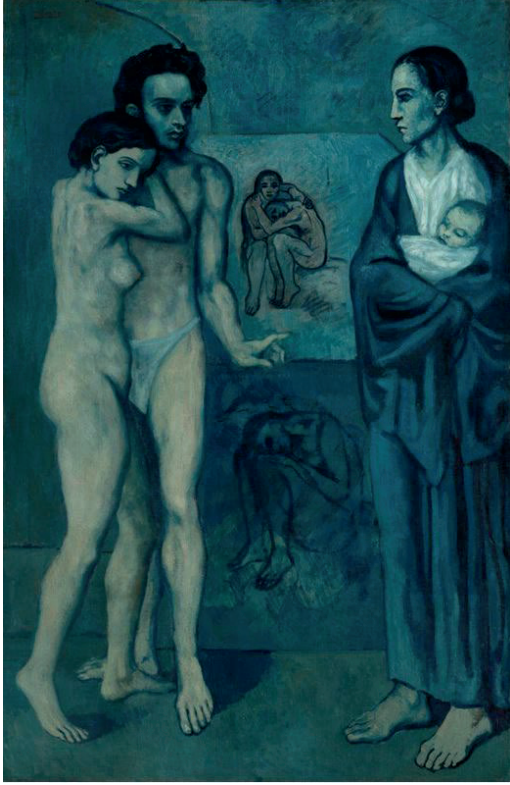
Bazı eleştirmenler sanatçının mavi renk tercihini iç bunaltıcı konuları ifade edebilmek amacıyla kullandığını öne sürerken bazıları da felaketiyle, yoksulluğu ve yoksunluğuyla, çaresiz insan tasvirini mavi renkle bağdaştırarak bu eserleri, toplumu anlatan dikkat çekici çalışmalar olarak görmüştür. Kimileri ise mavi boyanın geceleri daha değişik bir parlaklığı bulunduğunu ve sanatçının bu sebeple o rengi tercih ettiğini savunmuşlardır. Mevcutta pek çok görüş bulunmaktadır. Ancak Picasso’nun sanat yaşamına baktığımızda biçimleri vurgulama isteği monokrom mavileri kullanmasında etkili olarak, çoğunluklu renkleri tasarıma feda edip, az renkle biçimsel öğelere ağırlık vermesine neden olmuştur (Kay, 1984: 43-44).

“Bu şekilde Picasso, tek rengin, üst üste bindirilmiş tonların gücünü, figürleri arka plandan öne çıkarmak ve böylece nötrale etmek için keşfetti. Bu sayede ışık, izleyicinin gözüyle uyumlu bir şekilde tuval üzerine düşer. Belki de mavinin bu gücü, gökyüzünün, denizin, gecenin boşluklarını ayırt etmek için eğitilmiş görüşümüzün refleksinden kaynaklanmaktadır. Her durumda, Picasso bunu inandırıcı kılıyor.” (Daix, 1965: 37)

1810’lu yıllarda Goethe ruhsal durumu belirtmek ve anlatmak amacıyla başat renklerin kullanımında ısrarcı olmuştur. Mavi ışığın matemi anlatmak için kullanılabileceğini ve kişinin bu renk atmosferinde etrafa bakabileceğini öne sürmüştür (Warncke, 1991: 95). Sembolik Hıristiyan ikonografisi tanrısal olanın renkle ifade edildiği bir geçmişe sahiptir. “Melankoli ve hüznün rengi olan mavi, Hıristiyan felsefesinde göğün rengidir ve tanrısallıkla vücut bulmuştur.” (Özman, 2015: 76) Mavi çiçekler ve 1826 senesinde tekrardan keşfi sağlanan Capri’de yer alan mavi renkli mağara melankolinin simgesel ifadesi olarak görülmüştür. Amerikalıların söylemlerinde sıklıkla kullandıkları to feel blue ifadesi üzüntülü ve hüznü manalarına gelmektedir. Siyahi kölelerin ağıt için kullandıkları Blues türünün ismi de buradan gelmektedir (Wiegand, 1985: 51). Üzüntü, içe kapanma ve melankoli bu dönemde mavi renkle ön plana çıkmıştır.

Orta çağ döneminin Avrupası’nda renklerin ifade ettikleri anlamlar, Hıristiyanlık inancını yaymak amacıyla sembol olarak kullanılmıştır (Batur, 2016: 284). Göksel olanla bağdaşan mavi renk ise bazı Meryem imgelerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. “Mavinin Batı kültüründe hüznün ve melankolinin simgesi haline gelişinin rengin soğuk tonlarının verdiği yalnızlık duygusundan kaynaklı olabileceği gibi Meryem tasvirlerinin iç dünyada yarattığı bilinçdışı etkiden de kaynaklanıyor olmalıdır.” (Yıldırım, 2017: 249) Meryem’in sessiz ve sakin ağlayan hali hüznün bir sembolü gibidir. Kayıp yaşayan Meryem ve resimlerde onunla bağdaşan mavi, ilahi ve tinsel bağlamda acının sessiz halidir (Yıldırım, 2017: 249). Yani renk bu dinsel inanışta ilahi bir biçimde anılsa da anlamsal olarak melankoli kavramına bağlandığı pek çok nokta vardır. Şiddetli tasvirler ve abartıdan uzak Meryem’in ruh hali içe dönük ve melankoliktir. Picasso’nun eserlerinde figürlerin ifadelerine ve duruşlarına yansıyan, konu olarak sanatçının gözümün önündekileri resmettim dediği çalışmalar da mavi renk unsuru ile birleştiğinde melankolinin devamlılık sağlayan bir tasvirine dönüşmüştür.

Resim 1. Pablo Picasso, “Yaşam” ,1903, Tuval üzerine yağlı boya, 196.5 x 129.2 cm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, ABD.



Kaynak: <https://www.pivada.com/pablo-picasso-yasam-1903>

Sanatçının “Yaşam” adlı eseri (Resim 1), farklı alanlara yayılmış figürlerden oluşan kompozisyon ile başta göze karmaşık gelmektedir. Resmin alt kısımlarında duvar üzerinde kafasını dizlerine yaslamış cinsiyeti belli olmayan yalnız bir figür görünmektedir. Gölgede kalmış ve koyu tonlar ile baskılanmıştır. Hayatın başlangıcında ve sonunda yalnız olan insanın hüznü ve melankolik bir sembolü gibidir. Onun üst tarafında birbirine sarılmış bir çift dramatik etkide asılı durmaktadır. Ön tarafta bir kadın kafasını erkek figürüne doğru yaslamış ve arkadaki çift resminin farklı bir varyasyonu ön planda oluşmuş gibidir. Biçimsel nitelikler dikkatlice düşünülmüştür ve yerleştirme de rastgele yapılmamıştır. Adamın yüzüne bakıldığında onun sanatçının intihar eden arkadaşı Casagemas olduğu görülür (Art Book Picasso, 2001: 28). Vücutlarının ve portrelerinin çoğunda mavi tonlar hakimken yer yer resmin içerisinde rastladığımız ten renkleri, hayat döngüsü içerisinde öğrenilen yeni dönemlerin ve değişen duyguların dönüşümün ifadesi gibidir. Erkek figürü sağda yer

alan kadın ve çocuğu eli ile işaret etmektedir. Eli ile işaret ettiği noktada resim ortadan kesiliyor gibi görünmektedir. Kadın ve erkeğin duruşları daha doğal yumuşak biçimde iken çocuklu kadının hatları, kıyafet kıvrımları daha sert geçişler göstermektedir. Resimdeki figürlerin hiçbiri birbirine bakmaz. Bireysel ya da toplumsal, her biri dalıp gittiği noktada kaybolmuş ve bağımsız görünmektedir.

Eleştirmenler “Yaşam” isimli eserde insanlığın üç döneminin anlatıldığını iddia etmektedirler. Yüksek ihtimalle anlamının henüz yaşanmamış ebeveynlik olduğunu ve Picasso’nun ruhsal durumunu yansıttığını düşünmektedirler (Lieberman, 1954).

Resim 2. Pablo Picasso, “Kör Adamın Kahvaltısı”, 1903, Tuval üzerine yağlı boya, 95.3 x 94.6 cm, Spanish, Malaga 1881–1973 Mougins, France.



Kaynak: <http://kindredsubjects.blogspot.com/2011/09/blindmans-meal-1903-pablo-picasso.html>

“Kör Adamın Kahvaltısı” isimli resimde (Resim 2) sade bir duvar önünde masa ve masadaki nesnelere uzanmış bir adam görünmektedir. Kıyafetinde baskın şekilde görülen mavi renk ellerine yayılmış izlenimi verir. Elleri doğallıktan uzak, nesnelere uzanmakta ve onları tutmaktadır. Adam sanki hareketleri ve nesnelere dokunuşuyla yeni bir dil oluşturmaktadır. Yüzüne sarı ve yeşil tonlarının hakim olmasına karşın kör adamın boyun kısmındaki soluk renk, masadaki tonlarla bağdaşır ve resimdeki diğer mavi nesnelere ile figür, odağını kendine çekerek melankolik bir hava yaratır (Warncke, 1991: 92) Ressam Paris’te uzun bir süre yoksulluk çekmiş-

tir. Bu durum gerek hayatına gerekse de sanat yaşamına etki etmiştir. Figür, boş bir tabak, bir şişe ve elinde tuttuğu bir parça yiyecek ile masada görünmektedir. “Kör Adamın Kahvaltısı” ile “İhtiyar Yahudi ve Erkek Çocuk” (Resim 5) isimli eserlerinde az miktarda görünen yiyeceklerin, sanatçının ekonomik olarak zor geçirdiği dönemin bir yansıması olduğu söylenmektedir (Lieberman, 1954). Resimde figürün gözlerinin olduğu kısım belli belirsizdir. Picasso görememe durumunu düşünmüş ve bunu resmedebilmek için Barselona’da kendine modeller bulmuştur (Penrose, 1981: 91). Sanatçının hayatında yaşadığı kayıp ve mavi dönemde hayatın gerçekçi, acı yanlarını tasvir ediyor oluşu burada da kendini göstermektedir.

“Mavi Dönem, açık bir fon üzerinde kendi üzerlerine biçimlerle plastik olarak dile gelen yalnızlığın bir romantik öyküsüdür. O zamanki yapıtlarında bir çeşit karakteristik leitmotif vardır: Sevecen ve yalvarıcı bir jestle insana doğru uzanmış o upuzun ve kupkuru eller.” (Garaudy, 1993: 29)

Resim için, büyük üzüntüler sonucu insanın çoğu koşula istemsiz şekilde körleşmesinin ve yaşamaya karşı körelmesinin bir ifadesi olduğu yorumu da yapılabilir.

Resim 3. Pablo Picasso, “Yaşlı Gitarist” Panel üzerine yağlı boya, 1903-1904, 122.9 × 82.6 cm, Helen Birch Bartlett Memorial Collection.



Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/28067/the-old-guitarist>

Sanatçının yukarıdaki eserlerine baktığımızda (Resim 1 ve Resim 2) konu bağlamında hayatın içinden ve hüznü sahneler görmekteyiz. Mavi tonları iki resimde de hakimiyetini sürdürmektedir. Ancak Görüntü 3’te yer alan “Yaşlı Gitarist”, mavi resimler arasında biçimsel unsurlar, yerleştirme biçimi ve şekil bozuklukları ile fark yaratarak dönem içinde çeşitliliği sağlamıştır. Figürün duruş şekli, büyüyen uzuvları, beden dilinin yarattığı karamsar ruh hali El Greco’nun tarzını anımsatır. Gitar resimde merkez konumdadır ve onun etrafında kurulan kompozisyonda insan figürü daha çarpık ve geometrik hatlarda ifade edilmiştir.

Resimde bağdaş kurmaya benzer bir oturuş şekli içinde sola doğru eğilen boynu ile görülen figür, gitar çalma eylemini devam ettirmektedir. Kıyafetinin yırtık olan parçasından omzu görünmektedir. Ancak figürün boynu, omzu, kolları ve bacakları yani figürün kendisi çarpık görünmektedir. Uzuvlar olması gerektiğinden farklıdır. El ve ayaklarda kendini çok fazla belli eden kemiksi yapı maviler içinde resmedilmiş gitaristi melankolik bir atmosfer ile başkalaşmış göstermektedir.

Resim 4. Pablo Picasso, “Trajedi”, 1903, Ahşap üzerine yağlı boya, 105.3 × 69 cm, Chester Dale Collection New York.



Kaynak: <https://www.nga.gov/features/slideshows/pablo-picasso-the-tragedy.html>

“Trajedi” adlı eserde (Resim 4), deniz kenarında durmuş olan bir kadın, bir adam ve çocuk figürü görünmektedir. Kadın da adam da kollarını kendilerine sarmış ve eğilmiş yüzlerinde yorgun ifadelerle betimlenmişlerdir. Çocuk figürünün bir eli adama doğru uzanırken öteki eli ileri doğru açık şekilde durmaktadır. Salt bir acıyla her biri kendi içine çekilmiş figürler arasında ortaya çıkan melankolik etki izleyiciyi kendinden uzaklaştıran bir hissiyat yaratmaz. Kumaş kıvrımları ve figürlerin duruşlarında siyaha yaklaşan mavi tonları kullanılmıştır. Portrelerde ise daha açık maviler ve yeşille karışık tonlar kendini göstermektedir. Sanatçı aslında bu ve buna benzer konularda işlediği mavi dönem resimleri ile görülmek istemeyen veya göz ardı edilen yaşamsal sorunları ve insanın kendini çaresiz, yalnız ve mutsuz hissettiği zamanları resmetmiştir. Kimsenin görmek istemediği hayatın çirkin yanlarını eserlerinde yansıtan sanatçı aslında insanı acısıyla, kederiyle ve trajedisıyla kabul etmiş ve bu insani temeli anlayıp sanat aracılığı ile anlatmayı da başarmıştır.

Resim 5. Pablo Picasso , “İhtiyar Yahudi ve Erkek Çocuk”, 1903, Tuval üzerine yağlı boya, 125 x 92 cm, Moskova, Puşkin Müzesi



Kaynak: <https://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/picasso/unvieuxjuifavecungarcon.htm>

Koyu tonlarda soluk mavilerle mavi bir atmosfer yaratan ressamın “İhtiyar Yahudi ve Erkek Çocuk” resminde (Resim 5), yerde oturup bekleyen

yaşlı kör bir adam ve genç bir çocuk görünmektedir. Sanatçı, “Kör Adamın Kahvaltısı” resmindeki gibi burada da Barselona sokaklarındaki insanlardan, dilencilerden ve gerçek hayatın insanlarından etkilenmiştir.

Figürlerde yer yer yapısal anlamda bozulmalar ve gerçekliğin çarpıtıldığı noktalar görünmektedir. El Greco’nun etkisi bu resimde de varlığını sürdürmektedir. Yaşlı figürün vücudundaki çok belirgin kemiksi yapıda bu durum kendisi göstermektedir. İki figürün kafası da sola doğru yattır, çocuk bir noktaya dalmış görünürken, kör adam belki de göremese de bildiklerinin ve bilginin ağırlığıyla dalgın görünmektedir.

“Melankolik insanlar arada durmayı severler; çünkü burada da yaşamın çift zeminliliği hâkimdir: Bu bir her şeye açık oluşumdur, böyle mi yoksa öyle mi sorusu ise sadece korkutur. Yaşam mı ölüm mü, düalist ve depresif bir sorudur; hem yaşam hem ölüm, melankolik bir yanıt.” (Binkert, 1999: 50)

Bir noktada genç çocuk hayatın başlangıcını ve bilinçsiz akışını sakin ve dalgın yüzünde taşıyan öte yandan kör Yahudi hayatının yaşlılık dönemini, sonların izlerini, her şeyin farkında oluşunu mutsuz şekilde yüzünde taşır. Bu geçişin farkında olma hali melankolik bir etki yaratır.

3.SONUÇ

Pablo Picasso’nun mavi dönemi olarak adlandırılan sanat dönemi 1901 ve 1904 yılları arasında kapsamaktadır. Picasso’nun Paris’e gelişi, İspanyol toplumunda yaşanan adaletsizliklerin onun üzerindeki etkisi ve arkadaşı Casagemas’ın intiharı mavi dönemin oluşmasına neden olan olaylardır. Eserlerin geneline hakim olan ve dönemin gelişimine katkı sağlayıp onu diğer tarzlardan ayıran bazı unsurlar bulunmaktadır. Sanatçının monokrom mavi tonları, bazen figürlerin tamamında, bazen sadece portrelerde ve ellerde, bazen ise mekan içerisinde kendisini göstermektedir. Mavi renk Batı kültüründe melankoliyi ifade etmek için kullanılır ve Hıristiyan inancında gökyüzüyle ve ilahi bir güçle bağdaşır. Bu bağlamda Meryem tasvirleri incelendiğinde onun sakin ve hüzünlü halinin melankolik olduğu anlatılmaktadır. Capri Mağarası’nın ünlü mavi tonu ve mavi renk çeşekleri de melankoliyi

temsil etmektedir. Mavi rengin melankoliyi sembolize etmesi ile ilgili bilinenler doğrultusunda, sanatçının eserlerinin çözümlemesi de yapılarak Picasso'nun mavi döneminin yoğun melankolik etkiler barındıran bir dönem olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Konu bağlamında ele alındığında eserler fakirleri, dilencileri, yaşlıları, körleri, çocukları, hayattaki çaresiz, yalnız ve hüznü bir kesimi anlatmaktadır. Konuların her birinde içerik, melankoliyi içinde barındır ancak incelendiğinde hepsinde kavram açısından farklı yansımalar görülmektedir. Örneğin "Yaşam"da hayatın bütünlüklü dönemleri üzerinden figürlerin kalabalıktaki melankolisi görünürken, "Trajedi" ve "Kör Adam'ın Kahvaltısı'nda" kavram saf bir acının yarattığı çaresizlik ile kendini göstermektedir.

Biçimsel anlamda bakıldığında mavi rengin monokrom biçimde kullanılışı hepsinde ortaktır. Ancak Yaşlı Gitarist resmiyle sanatçı döneme bazı yenilikler getirmiştir. Bozulan biçimler ve çarpıtılan vücutlar ile anlatılmak istenilen karamsar durumlar daha melankolik etkiler barındıran bir eksene geçmiş gibidir. Aynı durum "İhtiyar Yahudi ve Erkek Çocuk" eserinde de görülmektedir.

Sanatçının mavi dönemi oluşturan eserleri renk ve ton bağlamında benzerlik taşıyıp devamlılık sağlamaktadır. Konu ve içerik perspektifine bakıldığında onlar da sürecin devamını sağlayan ancak sanatçının kendini tekrar etmediği benzerlikler içerir. Biçimlerin bozulması ve gerçekliğin çarpıtılması dönemin gelişimini gösteren önemli özelliklerden bir tanesidir. Melankoli kavramı, Picasso'nun mavi dönem resimlerinde renk, konu ve biçimsel öğeler bağlamında ortaktır. Dönemin düşünsel altyapısını destekleyen ve tarzın oluşum süreciyle devamlılığını sağlamaya yarayan önemli bir faktördür. Renk konusunda ele alınan bu bağlılık, konularda kendini yoğun şekilde gösteren acı ve hüznü sahneler, bozulan gerçeklik ve çarpıtılan figürler ile birleştiğinde bu unsurların mavi dönem resimlerinde melankoli kavramını güçlendirdiği ve ön plana çıkardığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- BATUR, M. (2016). Huzurun Rengi Mavi, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt/Vol. 6 Sayı/ No.13,279-292 .<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/716817> (Erişim Tarihi: 24.04.2022)
- BİNKERT, D. (1999). *Melankoli Kadındır*. (Çev. İlknur İgan) İstanbul: Ayrıntı Yayınları .
- BOYUT YAYIN GRUBU (2009). *Picasso*. İstanbul: Kolektif.
- DAIX, P. (1965). *Picasso*. New York Washington: Frederick A. Praeger.
- DOST KİTABEVİ (2001). *Art Book Picasso* (Çev. Cemal Kaan Emek) Venedik: Kolektif.
- GARAUDY, R. (1993). *Picasso Saint- John Perse Kafka*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- KAY, H. (1984). *Picasso's World of Children*. New York: Doubleday& Co. Inc.,Garden City.
- ÇELİKHAN KORKMAZ, A. Y. (2019). İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi - İAÜD - ISSN: 1309-1352, Temmuz 2019 Cilt 11 Sayı 3 (293-302) <https://dergipark.org.tr/tr/download/issue-full-file/46720> (Erişim Tarihi: 22.04.2022)
- LİEBERMAN, W. (1954). *Pablo Picasso Blue and Rose Periods*, New York: Harry N. Abrams.
- ÖZMAN, M. (2015). Pablo Picasso'nun Kübizm'e Geçiş Dönemi: Yaşamı ve Eserleri (1881-1907). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- PENROSE, R. (1981). *His Life and Work*. University of California.
- PRİGENT, H. (2009). *Melankoli Bunalımın Başkalaşimleri* (Çev: Orkun Türkay), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları Genel Kültür Dizisi.
- SPENCE, D. (2001). *Picasso Resim Kurallarına İsyandır*. (Çev. Semih Aydın) İstanbul: Alkım Yayınevi.
- TDK <https://sozluk.gov.tr/>
- TEBER, S. (2009). *Melankoli Normal Bir Anormali*, İstanbul: Say Yayınları.
- WARNCKE, C. P.(1991). *Pablo Picasso 1881-1973*. Köln Benedikt: Taschen.
- WİEGAND, W. (1985). *Picasso*, (Çev. Canan Dövenler), İstanbul: Alan Yayıncılık.
- YILDIRIM, C. (2017). Geçmişten Günümüze Mavi Simgeçiliği ve Sanat, *Route Educational and Social Science Journal* Volume 4(8), 244-259 http://www.ressjournal.com/Makaleler/1719432796_19%20Ceren%20YILDIRIM.pdf (Erişim Tarihi: 26.04.2022)

“This page is left blank for typesetting”



HOLISTENCE
publications

Bu sayfa dizgiden dolayı boş bırakılmıştır

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Yeni Medya platformlarında sanal gerçeklik uygulamalarının geleceği ve bilim kurgu evrenindeki yansımaları

Virtual Reality applications' future in new media platforms & reflections in Science Fiction cinema

İlkan Devrim Dinç



Dr. Öğr. Gör., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Animasyon ve Oyun Tasarımı Anasanat Dalı, Türkiye,
e-mail: devrim.dinc@comu.edu.tr

Öz

Gerçeklik artık akıl almaz noktalara doğru gidiyor. Bundan yirmi sene önce insanlığın aklına hayaline sığmayacak teknolojiler hayatın her alanında ansızın beliriveriyor. Teknolojinin ilerleme hızında, insan algısının binlerce yıllık gelişim ivmesi hızlanmak zorunda kalıyor ve kimsenin de buna bir itirazı yok. Çünkü tarihte ilk kez manipüle edilemeyecek kadar şeffaf bir bilgi ve iletişim ağına sahip insanoğlu. Her ne kadar insanlığın büyük bir çoğunluğu hala binlerce yılın rehabetini üstünden atamamış olsa da yeni nesiller her geçen gün bilginin güvenilirliğini ve kaynakların şeffaflığını sorguladığı bir yapıya doğru ilerliyor. Eskiden gerçek, kontrol mekanizmalarının belirttiği bir gerçeklikte vuku buluyordu ve doğru onların doğru diye tabir ettiği bilgilerden oluşmaktaydı. Artık insanlığın kimsenin güdümüne girmesine gerek olmadığı varsayılabilir. Artık ulaşmak istenilebilecek her kitabın dijital bir kopyası internette bulunabiliyor. Artık dil öğrenmek isteyen herkes için onlarca farklı telefon uygulaması mevcut. Bütün bilimsel dergilerin dijital kopyaları sitelerinde arşiv olarak yayınlanmakta ve her şeyden öte herkesin cebinde küçük bir bilgisayar ve internet var. Her ne kadar bu olanakları kullanma oranı, sosyal medya kullanımına göre çok düşük olsa da gerçeklik algısı değişiyor. Artık bir şeyler öğrenmek, bir şeyleri değiştirmek, bir şeyleri düzeltmek isteyen insanın önünde hiçbir engel kalmadı. Artık sırf statüsü, ailedeki yeri, toplum içindeki önemi için insanlara saygı duymak zorunda kalınmamakta. Eğer bir kişi, bu saygınlığın altını dolduracak bilgi ve deneyime sahip değilse, onun yetersizliğini ortaya çıkarabilecek birçok kanıt bulmaya uygun bir platform olarak internet oldukça güçlü bir araç. Artık salt zorbalık çok zor karşılık bulacak, çünkü yakın zamanda gerçekliğin tanımı değişip, bütün insanlığın teknolojik bir aydınlanmaya ulaşması sağlanabilir. Bu aydınlanma için önemli bir araç olabilecek sanal gerçeklik uygulamaları ise bu makalenin ana konusu olacak ve bu teknolojinin gelecekte ne gibi gelişmelere varabileceğini bulgulamaya çalışacaktır.

Anahtar kelimeler: Sanal, Gerçeklik, Yeni, Medya, Sinema.

Citation/Atf: DİNÇ, İ. D., (2022). Yeni Medya platformlarında sanal gerçeklik uygulamalarının geleceği ve bilim kurgu evrenindeki yansımaları. *Journal of Arts*, 5(4): 223-233, DOI:10.31566/arts.5.4.04

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
İlkan Devrim Dinç
E-mail: devrim.dinc@comu.edu.tr



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

Reality is now going beyond human perception. Technologies that was unbelievable ten years ago are suddenly appear every aspect of human life. With the speed of technology nowadays, human perception's acceleration of development gets forcefully faster and nobody is against that. Because first time in the history, humanity has so transparent information and communication networks that can't even get manipulated so much. Even though most of the human race are still can't get rid of their lazyness that is coming from thousand of years of habits, new generations are moving towards safer and more transparent sources of information. Before reality was getting real in the hands of the control mechanisms and the truth was the things that they thought it is true. Now it can be thought that humanity doesn't have to get under anybody's control. There is a digital copy of any book on internet now. There are lots of applications for the people who wants to learn a new language. There are digital archives of every article in every journal and most important than everything that there is a little computer and internet in everybody's pockets. Even though the rate of using these sources is still limited to the usage of social media; the perception of reality is changing. Now there is no obstacles against the people who wants to learn, change or better things. Now there is no obligation to respect people only for their status, their place in the family or their importance in the society. If someone is not capable of support these status with their knowledge or experience, the internet is a very strong tool to get things more clear about everyone. Now pure tyranny will hardly find any place for itself, because soon the definition of reality can change and make people enlightened through tecnology. The main concept for this article is going to be the virtual reality Technologies that can eventually direct humanity to enlightenment. And finally the journey of this technology in future, will tried to be found.

Keywords: Virtual, Reality, New, Media, Cinema.

1. GİRİŞ

Gerçeklik insanlığın gözleri önüne çekilmiş bir perdedir. Her şey sadece insanlığın algısının zamanda ve uzamda el verdiği kadar gerçektir. Bir videonun içinde 360 derece hareket edilebilen bir gerçeklik yirmi sene önce kabullenilemezdi veya tuşları olmayan bir telefon, ekranına müdahale edilebilen bir televizyon tasarlanabileceği bundan yüz sene önce algılanamayabilirdi. Gerçek ve doğru farklı kavramlardır. Gerçek insan algısının el verdiği sınırlar dâhilinde kavramların algılanma seviyeleri olarak düşünülebilecekken, doğru; toplumsal yapıların içinde yaşadığı şartlara göre tasarladığı kurallar bütünü olarak kabullenilebilir. Gerçek insan algıladığı için ve algıladığı kadar gerçektir. Bugüne yüz yıl öncesinden bir insan getirilebilseydi "Matrix" (<https://www.imdb.com/title/tt0133093/>) filmindeki Neo karakterinin yaşadığı şaşkınlığı yaşardı ve "Bu gerçek olamaz!" derdi. Ve insanlıkta ona Morpheus karakterinin cevap verdiği gibi cevap verirdi; "Gerçeklik nedir ki?". Gerçeklik nedir ki, insanlık onu eğip bükmeye çalışıyor? Gerçeklik nedir ki, herkes ondan kaçtıkça daha da saplanmaya başlıyor?

Her geçen gün daha simüle edilmiş bir dünyada yaşanmaya başlanıyor. Gerçeklik her dakika daha anlamlı hale geliyor. Çünkü kaybolmaya başladı. Yakın gelecekte neyin gerçek neyin sanal olduğu ayırt edilemeyen iki farklı uzayda yaşayan bir insanlıktan söz etmek olası gözükmemektedir. Jean Baudrillard; simülasyon kuramının babası, bu konuyla ilgili şu soruyu soruyor;

Dünyayla birlikte hepimiz canlı canlı lânetlenmiş bir simülasyon hatta lânetlenmişten bile beter bir duyarsız caydırma evreni içine düştük. (Baudrillard, 2005: 22) Nihilizm ise yıkım yerine açıklaması kolay olmayan bir simülasyon ve caydırma yöntemiyle bir gerçekliğe kavuşmuştur. (Baudrillard, 2005: 22) Tarihsel açıdan bakıldığında aktif, şiddet yüklü bir hayal olan nihilizm, bir mit ve bir oyun sahnesi olma aşamasından bir saydamlık daha doğrusu yalancı bir saydamlık aşamasına geçmiştir. (Baudrillard, 2005: 22) Öyleyse kuramsal açıdan, nihilizmden geriye kalmış bir şeyler var mıdır? Bundan böyle hiçlikle ölümün bir meydan okuma, bir amaç olarak sunulabileceği yeni bir oyun sahnesinden söz edilebilir mi? (Baudrillard, 2005: 22)

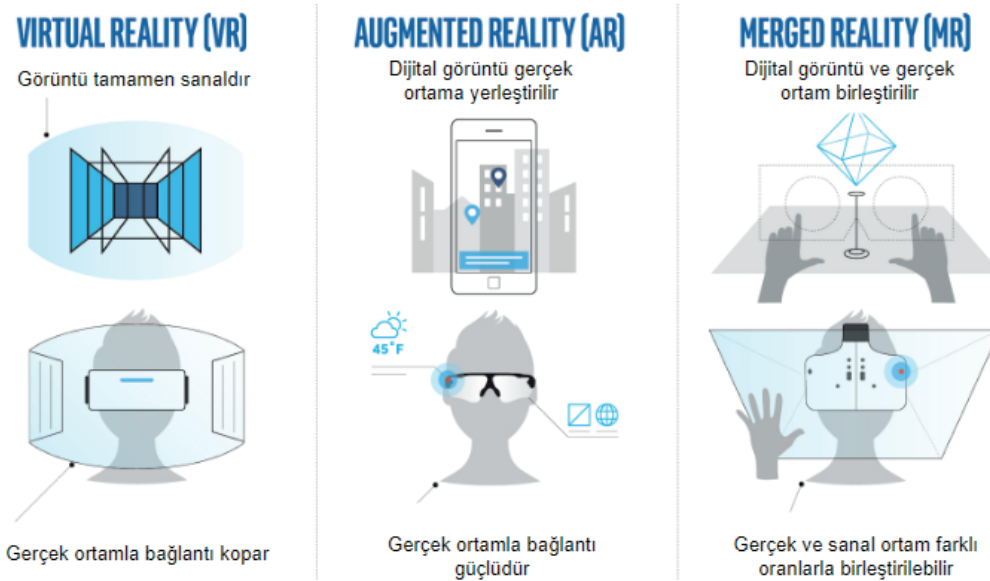
Ve cevap olarak, sanal gerçekliği yazarın önüne sunup, evet demek oldukça yerinde bir hareket olabilirdi. Tabi bu nihilizm daha pozitif bir yöne çevrilip, internetin oyun alanı gelişim ve değişim içinde kullanılabilir. Herkes benzer bir gelişim gösterme arzusuna kavuşacak gücü ve gereksinimi elde ettiğinde bütün bu dijital medya teknolojileri ve sosyal medya platformları içinde bulunduğu kaostan kurtulup düzenli, sistematik ve gelişime uygun yapılar ihtiva edebilecektir. Ne estetik ne cinsel bir inancımız var ama hala bunlara sahip olmayı öğreniyoruz ve gerçek bir felaket olmayacak çünkü sanal felaket koşullarında yaşıyoruz. Hızla çoğalan aşırı şişen ama doğuramayan bir dünyanın bulantısı bu. (Baudrillard, 2005: 22) Bu bulantıya sebep olan kaotik hız ve tüketim, büyük ve güçlü doğurmalara sebep olabileceği bir sistematığe sanal gerçeklik platformlarının farklı kullanımlarıyla erişebilir ve insanlık bu dönüşümden çok büyük karlar elde edebilecektir. Tabi kendi yetersizliklerinin ve zaaflarının kurbanı olmazsa. Sanal gerçeklik ve akabinde bu teknolojinin artırılmış gerçeklikle beraber kullanıldığı karma gerçeklik cihazları üretilmeye başlandı bile. Acer ve Windows yakın geçmişte bir araya gelerek bir "Mixed Reality" (<https://learn.microsoft.com/en-us/windows/mixed-reality/discover/mixed-reality>) başlığı ve kontrol tutacakları geliştirdi. Bu başlığın ön tarafındaki kameralar odanın koordinatlarını tanımlayarak sanal gerçeklikle artırılmış gerçekliğin bir potada eritildiği ve kullanım süre-

si sanal gerçeklik gözlüklerine göre daha uzun zaman kullanım olanağı tanıyan bir cihaza dönüştü. Eğer bu teknoloji geliştirilirse, gün boyu bu gözlükle yaşamak bile mümkün olabilecektir. "Hiç gerçek olduğundan emin olduğun bir rüya gördün mü? Ya bu rüyadan hiç uyanamasaydın o zaman gerçek dünya ile rüya arasındaki farkı nasıl ayırt ederdin?" ([https://tr.wikiquote.org/wiki/Matrix_\(film\)](https://tr.wikiquote.org/wiki/Matrix_(film))) Rüyalarda yaşanacak bir gelecek, gerçeklikte uyunacak bir geleceğe dönüştüğünde, insan hangisini simüle etmeyi seçecektir bilinmez ama bu teknolojinin insanlığa kısa vadede katacağı değer oldukça önemli olacağı varsayılabilir.

1.1. Yöntem

Makalede yöntem olarak konuyla ilgili literatür taraması ile konunun genişletilmesi ve kavramla ilgili medya mecralarındaki örneklerin analizi kullanılacaktır. Konu makale bazında öncelikli olarak siber uzama ve ardından "VR" kısaltılmasıyla kullanılan Virtual Reality yani Sanal Gerçeklik teknolojilerine indirgenmiştir. Bu konuda uluslararası mecralarda yapılan film çalışmalarına ilgili videolar ve internet data bankları ele alınmıştır. Bu videolar konunun içerdiği altyapıyla uygunluk taşınması için teknolojinin kullanımına yönelik bilgiler içermesi gerekliliği düşünülmüş ve bu bakış açısıyla irdelenip yeni medyada kapladığı alanla bağdaştırılmaya çalışılmıştır.

Şekil 1. Sanal, Artırılmış ve Karma Gerçeklik Açıklama Şeması.



1.2. Evren ve Örnekleme

Araştırmanın Evreni siber uzayı kapsamaya çalışıldığından ötürü çok geniş olmakla beraber makale belirli bir teknolojinin bir kavramla bağdaştırılması gereksiniminden türetildiği için konu medyada sinema ve sosyal medya mecralarının konuya uygun olan birkaç ürününe indirgenemeye çalışılmıştır. Aksi takdirde çok uzun çaplı bir çalışmaya tek bir ürün olarak yaklaşılması gerekliliği doğacağından bu yöntemle bir süreç olarak daha verimli ve etkileşimli bir araştırmaya girilebileceği varsayılmıştır. Bu nedenle çalışma büyük çaplı bir araştırmaya küçük adımlarla ulaşma girişiminden doğarak ilerleyebilecektir.

1.3. Veri Toplama Araçları

Konunun kökeninde siber uzayın olanakları ve insan doğasının kusurları yer aldığından dolayı oldukça geniş çaplı bir veri taraması yapılmak durumundadır. Verilere ulaşmak adına konuyla ilgili kitaplar, tezler, makaleler, web siteleri, haber kaynakları ve sosyal medya platformları hep birlikte taranmış ve taramaların ardından ulaşılan bilgiler bir araya getirilerek sosyolojik çıkarımlar üretilmeye çalışılmıştır. Bu çıkarımlara ulaşmak adına belirlenen yöntem konunun en belirgin sonuçlara ulaştıracağı örnekleri bulgulamak ve varılmaya çalışılan noktayı netleştirmek üzerine kurgulanmıştır.

2. VERİLERİN ANALİZİ

Verilerin analizi, çalışmanın merkezinde yer alan sanal gerçeklik teknolojisinin sinema ve sosyal medya mecralarında kendine bir yer bulup bulmadığını sorgulamak adına belirlenen kimi film üreticilerinin ve sosyal medya yapılarının sosyolojik ve estetik girişimlerini sorgulayarak elde edilmeye çalışılacaktır. Bu anlamda istatistiksel bir veri üretiminden bahsedilemese de ürünlerin ve teknolojinin konuyla uygunluğu oluşturulmaya çalışılan kavramsal altyapıyı destekleyebilecek niteliktedir. Ana tema kendine medyada bir yer bulma amacıyla yapılan girişimlerin yeni medya platformlarında nasıl bir sonuca vardığını göstermek üzerine kurgulanmıştır.

2.1. Yeni Medya ve Sanal Gerçeklik

Medya doksanların ortalarından bu yana, inter-

netin insanlık kültürüne dâhil oluşuyla beraber “yeni” ve kontrol edilemez seviyede bireysel bir noktaya taşınmıştır. Yeni medya, hem kullanım hem de üretim açısından, konvansiyonel olanın dışına çıkıp, gerçek ya da dijital ortamda kurgulanan, icra edilen ve deneyimlenen bütün medya bileşenlerinin birleşimi ve değişimi olarak düşünülebilecektir. Buradan yola çıkarak, dijital video ile kaydedilip bilgisayarda kurgulanan televizyon programlarından, üç boyutlu animasyonlara ve bilgisayarlarda yaratılan fotoğraf ya da illüstrasyonlara kadar bütün dijital ürünlerin de yeni medya içinde yer aldığı varsayılabilir. Sanal Gerçeklik uygulamaları da bu medya türüne dahil edilebilecektir. Yeni Medya ile birlikte artık içerik üretme yetisi sadece geleneksel medya kurumlarına değil, her kesimden birçok farklı yapıda kişi ve kurumlara da açık hale gelmiştir. “Farklı yeni medya uygulamalarının gelişmesiyle birlikte, profesyonel olmayan sıradan kullanıcılar içerik üretebilir ve bu içeriği dolaşıma sokabilir bir nitelik kazanmışlardır. Gerekli donanım, yazılım ve bilgiye sahip herkes İnternet üzerinden dilediği içeriği dolaşıma sokabilir durumdadır.” (Çomu, 2012: 4) İsteddiği içeriği, istediği şekilde üretmek bireylere yeni olanaklar sağlamış ve artık devletlerin kontrolünden belirli oranda ayrışabilen, oluşumlar olarak sosyal medya ağları kendi eğilimlerini ve yönelimlerini belirleyebileceği bir altyapıya erişmiştir.

Sanal gerçeklik ise; Sayısal verileri kullanarak, dijital bir simülasyon deneyimi sunan bu teknoloji günümüzde, sanal bir ortamda bir kullanıcının fiziksel varlığını simüle eden gerçekçi görüntüler, sesler ve diğer hisler oluşturmak için ya sanal gerçeklik başlıklarını ya da çoklu projeksiyonlu ortamları kullanmaktadır. (Ballı, 2021: 66) Çoğunlukla 3 boyutlu ortamlarda veya 360 derece kameralarla kaydedilen video çıktıları, simülasyonun içinde her yönden ortamın görülmesi işitilmesi ve ortamda istenilen yöne ilerlenmesine olanak sağlayabilmektedir. Farklı seviyelerde konfigürasyonlara sahip cihazlar aracılığıyla uygulanan teknoloji, gerçekliği sanallaştırdığı kadar, sanal ortamı da monitörlere oranla daha gerçekçi şekilde deneyimlenebilir bir hale sokmaktadır. Bu nedenle genel olarak; Sanal gerçeklik, bir teknolojiden ziyade bir tecrübe olarak, siber-uzaydaki görüntülerle karşılıklı

ve etkileşimli bir iletişimdir. (Bayraktar, Kaleli, 2007: 2) İnsan üretimi bir uzamda var olan sanal gerçeklik içerikleri gerek 3 boyutlu ortamda, gerekse videolardan üretilmiş olsun, en önemli nokta bu içerikle bireyin etkileşimli bir ilişki kurması ve bu ortamı etkileyebilmesidir. İçerik sağlayıcılar veya sanal gerçeklik uygulamasının bizzat kullanıcıları tarafından üretilen içerikler, eğitimden, sanata, tıptan, bilime kadar birçok açıdan kullanılabilir. (Bayraktar, Kaleli, 2007: 2)

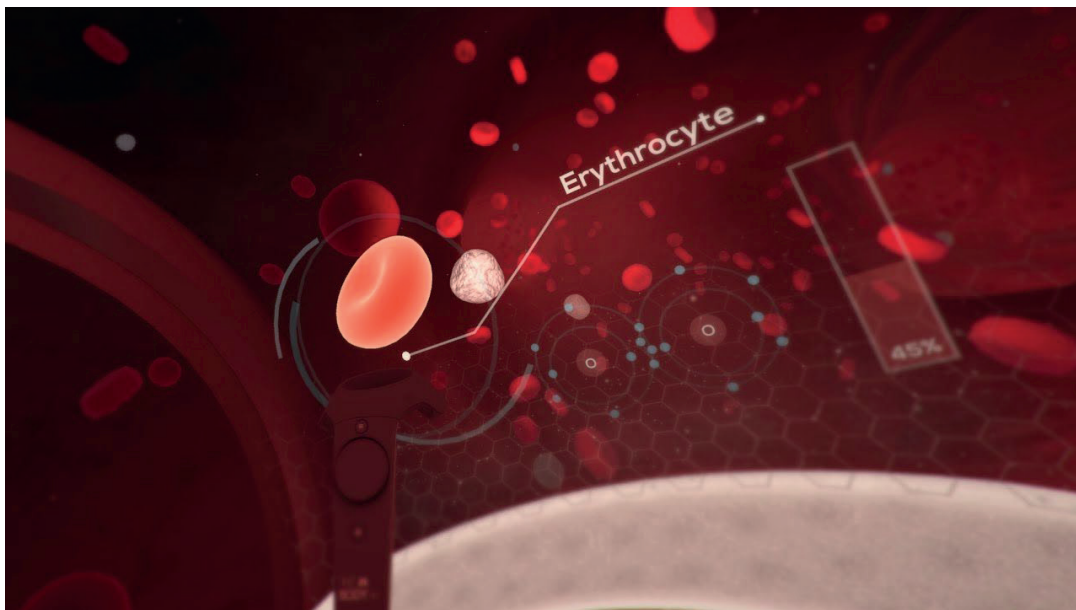
2.2. Sanal Gerçeklik Teknolojilerinin Güncel ve Yakın Geçmişteki Teknolojik Kullanımları

Sanal gerçeklik teknolojileri yakın geçmişte, birçok şirketin çıkardığı ucuz ve kolay elde edilebilir sanal gerçeklik gözlükleri (<http://www.samsung.com/global/galaxy/gear-vr/>) aracılığıyla insanların kullanımına sunulmuştur. Mart 2015'te Youtube'un sunduğu bir özellik olarak 360 derece video teknolojisinin (https://en.wikipedia.org/wiki/360-degree_video), akıllı telefonlarla entegre olarak çalışabilen kolay elde edilebilir sanal gerçeklik gözlüklerinde kullanılmasıysa oldukça rahattır. Sanal gerçeklik 2 veya 3 boyutlu ortamda 360 derecelik bir hareket kabiliyetine izin veren bir gözlük aracılığıyla sanal ortamda gezilen bir uygulamadır. Telefon ekranında veya gözlük ekranında bakılan yön ve hareket aksı sanal ortamda aynı şekilde vuku bulmaktadır. Birkaç hızlı girişimin ardından farklı alanlarda yeni medya mecralarında üretimler

yapılmaya başlanmış ve bu teknolojinin çeşitli alanlarda hızlıca yayılması sağlanmıştır. Eğitim söz konusu olduğunda şu an mevcut olan modüllerden biri "The Body VR" (<http://thebodyvr.com/>) denilen platformdur. Bu platform, "sağlık sektöründe sanal gerçeklikle devrim yapma" savında olan bir yeni medya oluşumudur. Bu platform sayesinde insanlar hastalıklarıyla ilgili görselleştirmeleri sanki vücudun içinde geziyor gibi tahlil edebilmektedir. Hem sağlık profesyonelleri hem de daha genç yaşta öğrenciler için bir eğitim modülü olarak kullanılabilir. Tahliller için kullanılan görselleştirmeler hastanın sağlık geçmişine eklendiğinden dolayı gelecekte çıkabilecek sorunların daha net tanımlanabileceği bir altyapı kurmaktadır. Doktorların ve hastaların yüz yüze gelmeden tedavi hakkında görüşmeleri sağlanabilmektedir. Son olarak daha birçok özelliğinin yanında eczacılık ve sağlık teknolojileri alanında da görselleştirme ve eğitim adına kullanılabilir. (Bayraktar, Kaleli, 2007: 2)

Sosyal ağlarda ise şu an çok gündemde olan "AltSpaceVR" (<https://altvr.com/>) platformundan bahsedilebilecektir. Bu platform farklı birçok uzayın bir web sitesi üzerinden birleştirilmesiyle meydana gelmektedir. Siber uzamda yaratılan sanal karakterlerin, 3 boyutlu bir ortamda buluşup birçok farklı etkinlik yapmasına elveren bu platformda; oyunlar oynamak, otuz kişilik toplantılar yapmak, beraber bir video veya film izleme mümkündür. Şu an daha basit karakterleri

Şekil 2. The Body VR Aplikasyonu Ekran Görüntüsü.

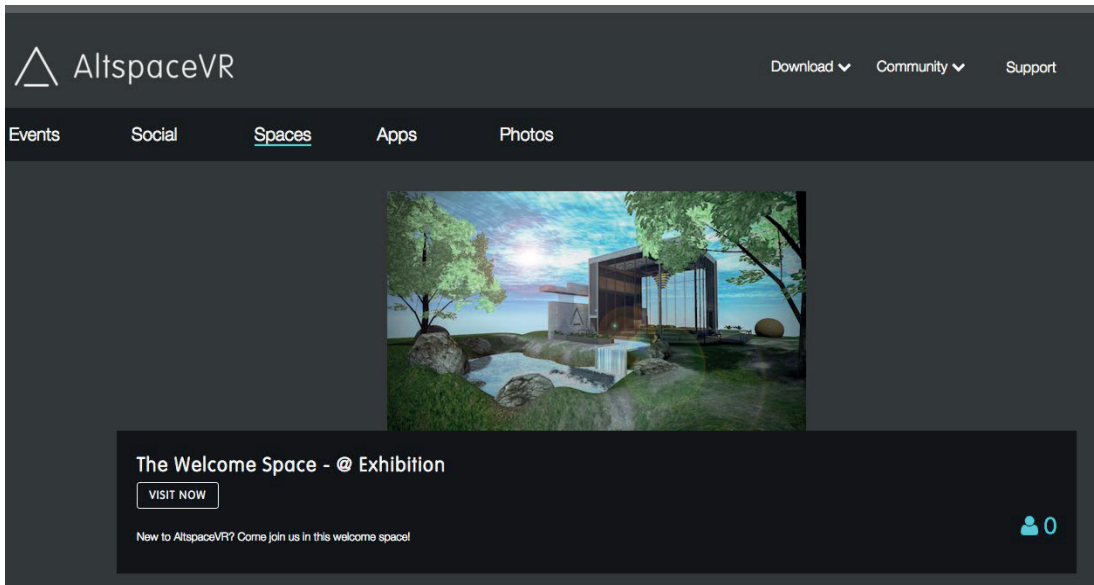


avatar olarak üretmeye elveren platform bunu belki de altyapı çalışmalarını güçlendirip daha gerçekçi bir yapıya bile getirebilecektir.

Sanat alanında ise dünyanın teknoloji devi Google sanal gerçeklik teknolojisini kullanarak sanatsal organizasyonları kişilerin sanal gerçeklik gözlüklerine sığdırmayı başarmıştır. "Google Arts & Culture" (<https://artsandculture.google.com/>) uygulamasını kullanarak sanat eserlerine yüzde yüz yakınlıkla yaklaşmak, zamana, sanata ve hatta renk tonuna kadar aramalar

genişletilebilmektedir. Kişilerin kişisel Google hesabından giriş yapabildikleri uygulamalar, dünyanın birçok yerindeki müze, sergi salonu ve tarihi mekânı sanal gerçeklik gözlükleri aracılığıyla gezilip görülebilecek bir altyapıda birleştirmiştir. Sokak görünümünü teknolojiyle birleştiren mekanlar gezilebilmekte ve sanat eserleri görselleştirilerek videolara entegre edilmektedir. Sanatın ve kültürün de bu teknolojiyle faydalanmak söz konusu olduğunda nasibini alıyor olmasının çok değerli olduğu düşünülebilir.

Şekil 3. Alt Space VR Sanal Uzak Seçim Menüü.



Şekil 4. Alt Space VR Sanal Uzak Toplantı Salonu.



Sanal ortamda insan gelişimine el veren daha birçok uygulama olmakla beraber, sanal gerçekliğin şu anki kullanım alanları bahsedilen alanlarda gelişmeye devam etmektedir.

2.3. Sanal Gerçeklik Teknolojilerinin Bilim Kurgu Evrenindeki Yansımaları

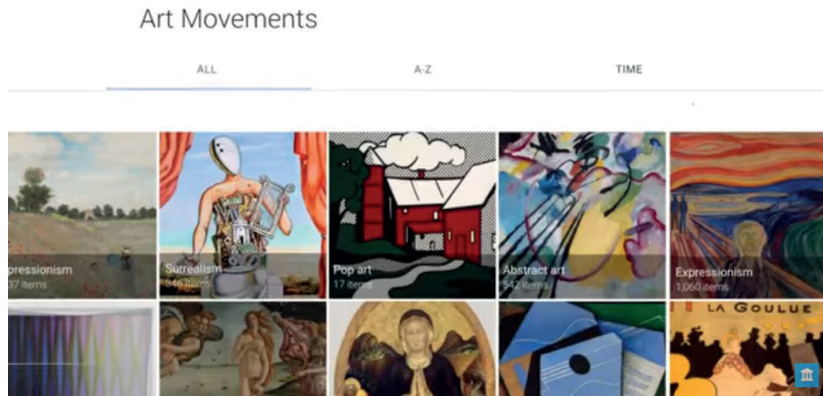
Birçok teknolojik gelişmeyi çok öncesinden hayal eden sanatçıların hayal güçleri bu konuda da geri kalmamış ve sanal gerçeklik teknolojisi insan hayatına yoğun bir şekilde dâhil olmadan çok önce ortaya çıkabilecekleri tahlil etmeyi başarmıştır. Sinemanın erken zamanlarından bu yana sanal gerçeklik teknolojisi ve rüya alanıyla ilgili filmler yapılmıştır. Rüya alanı sanal gerçeklik içinde kaybolunan alanlar için kullanılan bir terimdir. İngilizce de "Dreamscape" olarak geçer. Sanal gerçeklikle ilgili filmlerin birçoğu bu rüya alanı içinde kaybolmuş insanları resmeder. TRON (<https://www.imdb.com/title/tt0084827>), Avatar (<https://www.imdb.com/title/tt0499549>), eXistenZ (<https://www.imdb.com/title/tt0120907>) ve In-

ception (<https://www.imdb.com/title/tt1375666>) gibi bir çok bilim kurgu filmi bu rüya âlemini konu almaktadır. Aradaki sınırlar kaybolur ve gerçekle rüya iç içe geçer. Bu makalenin başlarında da oldukça net bir şekilde parmak basılan bu olasılık, sanatçıların hayal dünyalarında da kendine oldukça belirgin bir yer bulmuştur. Her ne kadar felsefi olarak bu sorgulamaya girmeksizin bu makalenin eksik kalabileceği düşünülse de ana tema olarak konunun teknolojik boyutuna ağırlık verilmesi tercih edilmiştir. Rüya alanı ile ilgili çok geniş bir felsefi ve sosyolojik irdeleme yapılabileceği gibi, bu makalede konunun teknolojik yönü incelenecek şekilde devam edilecektir. Bu nedenle seçilen filmler daha çok konuya teknolojik bir altyapı sağlaması adına taşıdıkları önem nedeniyle ayrıştırılmıştır. Öncelikli olarak Matrix filmi ele alınmalıdır. Jean Baudrillard'ın (https://tr.wikipedia.org/wiki/Jean_Baudrillard) ve William Gibson'un (https://tr.wikipedia.org/wiki/William_Gibson) fikirlerini bir potada eriten Wachowski kardeşler (https://tr.wikipedia.org/wiki/Wachowski_kardeşler)

Şekil 5. Google Arts & Culture Aplikasyonu Gezi Menüünde Taj Mahal.



Şekil 6. Google Arts & Culture Aplikasyonu Arama Menüünde Sanat Eserleri.



[org/wiki/Wachowski_Kardeşler](https://tr.wikipedia.org/wiki/Wachowski_Kardeşler)), tüm dünyanın makinelerle olan bağımlılıkları yüzünden onların kontrolü altına girdikleri bir gelecekte geçmektedir. Günümüzden yaklaşık iki yüz sene sonra insanlık yeraltındaki bir şehre sığınmış, atmosfer güneş ışınlarının giremeyeceği şekilde zarar görmüş ve makinelerin kontrolü altına girmiş bir hale bürünmüştür. Makineler güneşten alamadıkları enerjiyi, tarlalarda yetiştirdikleri insanların vücut enerjisinden elde etmek için onları üretiyor ve yaşamsal fonksiyonları sağlıklı bir şekilde devam edebilsin diye herkesin bir sanal avatarı olduğu bir gerçeklik yaratıp insanları orada yaşadıklarına inandırıyor.

Sanki günümüzde yaşayan herkes bir simülasyona mahkûm edilmiştir ve insanlık aslında iki yüz yıl sonrasında hapsedikleri karanlık bir yeraltı şehrine kitlenmişlerdir. Teknolojik olarak çok mantıklı gözükse de bu yapı, sanal gerçekliğin geleceğine dairse toplumda korku yaratılabilecek potansiyel içeriyor gibi düşünülebilir. Matrix birçok konuda insanlığın algısını zorlamış ve belki de bugün ulaşılan teknolojik yaratının gelişimine de ön ayak olmuş olabilir. Filmin insanı ulaştırdığı algı; gerçekliğin sınırlarının yok olmasına ve simülasyonun anlamının orta-

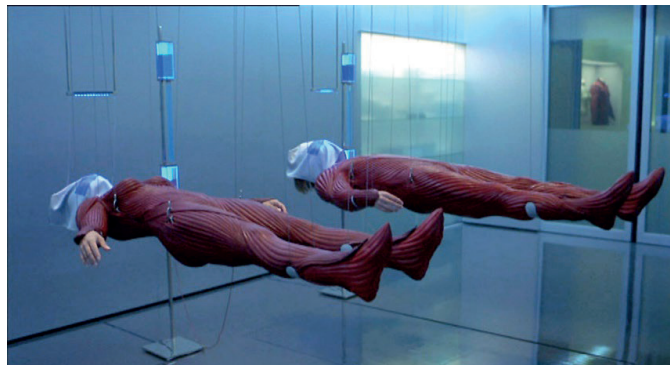
ya çıkmasına sebep olmuş olabilir. “Gerçeği nasıl tanımlarsın? Eğer hissedebildiğin şeylerden bahsediyorsan, koklayabildiğin, tadabildiğin ve görebildiğin, o zaman gerçek, basitçe beynine iletilen elektronik sinyallerdir.” ([https://tr.wikiquote.org/wiki/Matrix_\(film\)](https://tr.wikiquote.org/wiki/Matrix_(film))) der Morpheus Neo’ya ve herkesin aklında “ya bizde bir simülasyonun içindeyse” şüphesini yaratır. Rüya alanında olunup olunmadığı bilinmez ama sanal gerçeklik teknolojilerinin sınırsızlığı Matrix filminde oldukça belirgin bir şekilde görülmektedir, şayet ki doğru ellerde, doğru şekillerde kullanılırsa.

Matrix’in ilk filminden bir sene sonra is Hintli yönetmen Tarsem Singh’in “The Cell” <https://www.imdb.com/title/tt0209958/>) isimli filmi ele alınabilecektir. Tıpkı The Body VR’da yapılmaya çalışıldığı gibi, bu filmde de sanal gerçeklik kullanılarak tıbbi müdahale yapılmaya çalışılmaktadır. İnsanların zihnini paylaşan bir psikiyatrin kişilere yardım etmesi konu edilmektedir. Aynı deneyimin iki kişi tarafından paylaşıldığı sanal gerçeklik uygulamasında psikiyatrin kadın kişilerin hafızalarında ve hayal dünyalarında gezinerek onları iyileştirmeye çalışılmaktadır. Filmin asıl çıkması ise, bir katilin son kurbanını kaçırp

Şekil 7. Matrix, Filminden Karakterler Sanal Gerçekliğe Bağlıyken Görülen Bir Sahne.



Şekil 8. The Cell, filminden karakterler sanal gerçekliğe bağlıyken görülen bir sahne.



nereye hapsettiğini bulması için görevlendirilen psikiyatrin, adamın hastalıklı ruh âleminde gezinme riskini almasıyla başlar.

Sağlık, psikoloji ve ceza hukuku gibi birçok alanda karşılık bulabileceği varsayımıyla kullanılan sanal gerçeklik teknolojisi, görsel olarak güçlü ve sembolik olarak zengin bir film üretilmesine olanak sağlamıştır.

Son olarak bu sene vizyona giren ünlü yönetmen Steven Spielberg'ün son filmi "Ready Player One" (<https://www.imdb.com/title/tt1677720/>) ele alınabilecektir. Aynı isimli romandan çevrilen film, yakın gelecekte tüm insanlığın sürekli sanal gerçeklik teknolojilerine bağlı bir şekilde yaşamayı seçtiği bir gerçeklikte geçmektedir. Sanal uzay tek bir gerçeklikte bütünleşmiş ve herkes istediği karaktere bürünebilmiştir. Herkesin takma bir ismi ve kafasında yarattığı tipi temsil eden bir avatarı vardır. Toplantılar, oyun turnuvaları, alışveriş, dans etkinlikleri, cihaz ve makine tasarımları ve daha birçok konu filmde resmedilen sanal uzayda geçmektedir. Dünyanın her yerinden herkes tıpkı AltSpace VR sitesinde olduğu gibi buluşup birlikte vakit geçirebilmektedir. Bu sistemi yaratan kişi ise öldükten sonra şirketini, kendi gizlediği kuralları ve anahtarları bularak, tasarlanan oyunu ilk bitiren kişiye vadedmiştir. Böylece kapitalist para babalarıyla, birkaç cesur geç kafa kafaya gelip, büyük ödülü yani dünyanın en değerli şirketini elde etme sa-

vaşına girişmişlerdir.

Film her ne kadar çok büyük bir bütçe ve çok güçlü bir görsel efekt ekibiyle çekilse de naif bir film olarak düşünülebilir. Çünkü her şeyi para, güç ve teknolojiyle çözmeye çalışan büyük güçler, bir grup genç arkadaşın iş birliğiyle onları alt edebileceğini göstermeye çalışmıştır. Buradaki belki en büyük nüans ise sadece sanal dünyada var olunamayacağını gösterilmeye çalışılması olarak kabul edilebilir. Çünkü aksi takdirde filmin başkahramanı kaybedecektir. Ancak sanal ile gerçeği birleştirdiklerinde başarılı olurlar. Ancak teknolojiyle insan deneyimi ve duygular bir araya geldiğinde oyun kazanılacaktır.

3. BULGULAR & SONUÇ

Oyunu kazanmak, sadece teknolojik ve bilimsel gelişmenin doruğuna ulaşmakla elde edilemeyecektir. İnsan deneyimine ve duygulara yer vermek bu açıdan çok önemlidir. Sadece teknolojik anlamda çok güçlü sanal gerçeklik uygulamaları ve cihazları üretmek insanlığı daha güçlü yapamayacaktır. Aynı zamanda bu teknolojileri değişime ve gelişime dair kullanabilmek büyük önem taşımaktadır. Hem bugünkü kullanımı hem de geçmişte üretilen eserlerden yola çıkarak varılabilecek nokta, insanlığın manevi altyapısını ve gerçeklik algısını kaybetmeden sanal gerçeklik teknolojilerini faydasına kullanabilmesidir. Sağlık alanında gelecekte hem fizyolojik hem de psikolojik anlamda hasta bilgilendirme sistemle-

Şekil 9. Ready Player One Filminin Afişinden Bir Kesit.



ri geliştirilebilir. Dünyanın en uzak köşelerinden doktorlar çözümsüz gözüken bir hastalığa bile müdahale edebilir. Gelecekte belki ameliyatlara bile sanal gerçeklik teknolojilerinin yardımıyla yapılabilecektir. Eğitim alanında artık somut sınıflara ve eğitimci yetersizliğine dair çözüm olabilecek sanal okullar üretilebilir. Öğrenciler artık dinleyerek değil, görerek ve deneyimleyerek eğitim alabilecektir. Global ölçekte birbirine eşdeğer bir eğitim yapısı, sanal gerçeklik modüllerine yüklenen görsel verilerle daha rahat analiz edilebilecektir. Artık sempozyumlar, sanatsal ve akademik toplantılar, sanal bir gerçeklik uzayında vuku bulabilecektir. Artık bilgiyi paylaşmak için somut bir yolculuk yapmaya gerek kalmayabilir. Danışmanlık ve yardımlaşma, *sınırlar ortadan kalkacağı için çok daha hızlı, işlevsel ve amaca uygun şekilde gerçekleştirilebilecektir. Artık gezmek ve görmek bir potada birleştirilebilecektir. Çok gezen de çok okuyan da aynı kişi olabilecektir. Sanal gerçeklik sayılan birçok pozitif gelişmeye sebep olabileceği gibi, eğlence ve sosyal medya mecralarında insanlığın tembellik ve salt ego tatmini için kullandığı bir araç olma potansiyeli de taşımaktadır. Fakat her şeyde olduğu gibi bilinçli kullanılan her araç faydalı, bilinçsizce kullanılan her araçta zararlı olabilir. İnsanlık bu ivmeyle ilerlediği takdirde gelecekte oldukça parlak gözükmektedir.*

Her gerçeklik insanı doğruya ulaştıramayabilir. Fakat sanal gerçeklik bu konuda pozitif bir potansiyel içeriyor gibi gözükmektedir. Akıllı telefonların birçok şekilde özellikle video görüşmeleriyle küresel anlamda birbirine yaklaştırdığı insanlık, sanal gerçeklikle bir seviye daha yukarı çıkabilecektir. Bir insanın vücut hareketinin ve gördüğü gerçekliğin senkronize bir şekilde sanal ortama yansıtılabiliyor olması, insan deneyimini geliştirmektedir. Yeter ki insan bu teknolojik deneyimi manevi olanla birleştirip, ideallerinden vazgeçmeden ve rehavete kapılmadan bu teknolojiyi kullanabilsin. Eğitimden, sanata, eğlenceden sağlığa birçok konuda oldukça geniş bir alanda kendini var edebilecek teknolojinin yüksek seviyelerde insanlık kültürünü ve yaşam kalitesini artırabilme potansiyeli olduğu varsayılabilir. Ancak her şeyde olduğu gibi bu konuda da insan kaotik bir yaklaşımdan sıyrılıp, düzenli ve sistemli bir teknolojik altyapının oluşması için çaba göstermelidir. Şayet ki sistematik ola-

rak kendini geliştirmeye odaklanmış insan, sanal gerçeklik teknolojilerinden en yüksek verimi elde etmeye çalışırsa, birçok alanda insanlığın gelişmesi kaçınılmaz olacaktır.

KAYNAKÇA

BALLI, Ö. (2021), Dijitalleşen Sanat Bağlamında Sanal Gerçeklik Teknolojisinin Sanatsal Üretim Sürecinde Kullanımı, *İdil Dergisi*, 77 (2021 Ocak): s. 63–78. doi: 10.7816/idil-10-77-06

BAUDRILLARD, J. (2005), İmkânsız Takas, Çeviren: Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları

BAYRAKTAR, E. & KALELİ, F. (2007), Sanal Gerçeklik ve Uygulama Alanları, *Akademik Bilişim Dergisi*, Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya

ÇOMU, T. (2012), Video Paylaşım Ağlarında Nefret Söylemi: Youtube Örneği, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

<https://www.imdb.com/title/tt0133093/> [Erişim Tarihi: 21.09.2022]

<https://learn.microsoft.com/en-us/windows/mixed-reality/discover/mixed-reality> [Erişim Tarihi: 21.09.2022]

[https://tr.wikiquote.org/wiki/Matrix_\(film\)](https://tr.wikiquote.org/wiki/Matrix_(film)) [Erişim Tarihi: 21.09.2022]

<http://www.samsung.com/global/galaxy/gear-vr/> [Erişim Tarihi: 21.09.2022]

https://en.wikipedia.org/wiki/360-degree_video [Erişim Tarihi: 21.09.2022]

<http://thebodyvr.com/> [Erişim Tarihi: 27.09.2022]

<https://altvr.com/> [Erişim Tarihi: 27.09.2022]

<https://artsandculture.google.com/> [Erişim Tarihi: 27.09.2022]

<https://www.imdb.com/title/tt0084827> [Erişim Tarihi: 27.09.2022]

<https://www.imdb.com/title/tt0499549> [Erişim Tarihi: 27.09.2022]

<https://www.imdb.com/title/tt0120907> [Erişim Tarihi: 27.09.2022]

<https://www.imdb.com/title/tt1375666> [Erişim Tarihi: 27.09.2022]

https://tr.wikipedia.org/wiki/Jean_Baudrillard [Erişim Tarihi: 01.10.2022]

https://tr.wikipedia.org/wiki/William_Gibson [Erişim Tarihi: 01.10.2022]

https://tr.wikipedia.org/wiki/Wachowski_Kardeşler [Erişim Tarihi: 01.10.2022]

[https://tr.wikiquote.org/wiki/Matrix_\(film\)](https://tr.wikiquote.org/wiki/Matrix_(film)) [Erişim Tarihi: 01.10.2022]

<https://www.imdb.com/title/tt0209958/> [Erişim Tarihi: 01.10.2022]

<https://www.imdb.com/title/tt1677720/> [Erişim Tarihi: 01.10.2022]



journal
of arts

VOLUME/CILT: 5
YEAR/YIL: 2022

