

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

İMGELERİN TOPLUMSAL İŞLEVİNDE ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nagihan Umay BİLEK

1700004949

Anabilim Dalı: İletişim Sanatları

Program: İletişim Sanatları

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Gülnur IŞIKLAR

AĞUSTOS 2020

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

İMGELERİN TOPLUMSAL İŞLEVİNDE ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nagihan Umay BİLEK

1700004949

Anabilim Dalı: İletişim Sanatları

Program: İletişim Sanatları

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Gülnur IŞIKLAR

Jüri Üyeleri:

Prof. Dr. Mehmet Üstünipek

Doç. Dr. Sevda Deneçli

AĞUSTOS 2020

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim boyunca bilgi ve tecrübeleriyle yolumu aydınlatan, her konuda tüm içtenliğiyle destek olan değerli tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Gülnur IŞIKLAR'a; tezimin oluşum aşamasında görüşleri ve yönlendirmeleriyle katkılarını esirgemeyen sevgili hocam Prof. Dr. Işıl ZEYBEK'e; her zaman sorularımı cevaplayan, tez sürecimde desteklerini bir an bile benden esirgemeyen kıymetli hocam Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK'e; lisans eğitimim boyunca akademiye bana sevdiren ve ilgi duymamı sağlayan değerli hocam Prof. Dr. Sacit PEKAK'a; değerli dostlukları ve içtenlikleriyle çalışma sürecimde verdikleri desteklerle beni her zaman motive eden "2796 Ekibine", Tez sürecimin başından sonuna anlayışı ve sabrı ile her zaman yanımda olan Oktay Penpedağ'a; Son olarak her zaman yanımda olan, sevgisini esirgemeyen canım aileme, kuzenlerime, dostlarıma ve beni yüksek lisans hayatımda her zaman destekleyen bütün olumsuzluklarda yanımda olan canım abim Emre Bilek'e eğitim hayatım boyunca bana vermiş oldukları destekleri, yanımda oldukları ve sonsuz sevgileri için;

En içten teşekkürlerimi sunarım.

İMGELERİN TOPLUMSAL İŞLEVİNDE ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ

ÖNSÖZ	iii
ŞEKİL LİSTESİ	vi
RESİMLER LİSTESİ	vii
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
GİRİŞ	x
1. BÖLÜM: GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Konusu	1
1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	1
1.3. Araştırma Soruları	2
1.4. Araştırmanın Yöntemi	3
1.5. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları	3
2. BÖLÜM: İLETİŞİM ARACI OLARAK İMGENİN OLUŞUMUNA KURAMSAL BİR BAKIŞ.....	4
2.1. İletişim Kavramının Tanımlanması	4
2.1.1. İletişim Öğeleri.....	7
2.1.2. İletişim Türleri.....	9
2.2. Sembolik İletişim Kavramına Genel Bir Bakış	11
2.3. İmge Kavramının Tanımlanması	12
2.3.1. İmgebilimin Kapsamı ve İnceleme Alanları	15
2.3.2. İmge Türleri.....	17
2.4. İletişim Bağlamında İmgenin Oluşumu	28
2.5. Arketipler ve İmge	31
2.6. Anlam ve Anlamlandırma.....	33
2.6.1. Renkler ve Anlamlandırma	34
2.6.2. Görme ve Toplumsal Anlamlandırma	36
2.7. İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi	37
3. BÖLÜM: GÖSTERGEBİLİM KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ	39
3.1. Göstergebilim (Semiyojoloji) Kavramının Tanımlanması	39
3.2. Çağdaş Göstergebilim.....	41
3.3. Roland Barthes ve Göstergebilim Kuramına Genel Bir Bakış.....	45
3.4. Roland Barthes'ın Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi	47
3.5. Göstergebilimsel Çözümleme	49

3.5.1. Dilsel Göstergebilim.....	50
3.5.2. Görsel Göstergebilim.....	51
4. BÖLÜM: RÖNESANS DÖNEMİ RESİMLERİNDE ÇÖZÜMLEME	56
4.1. Rönesans Düşüncesi ve Sanata Yansıması	56
4.2. Rönesans Düşüncesi Yaklaşımında Resim	57
4.3. Örnek Çözümler	59
5. SONUÇ	106
KAYNAKÇA	109



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1. İletişim Dizgesi.....	30
Şekil 2.2.Erwin Panofsky İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi.....	38
Şekil 3.1. Pierce Anlamlandırma Şeması.....	44
Şekil 3.2: Barthes'ın Gösterge Şeması	47
Şekil 4.1: Resimlerin Teknik Kodları.....	101
Şekil 4.2: Dini İmge Konulu Resimler	102
Şekil 4.3: Mitolojik İmge Konulu Resimler	103
Şekil 4.4: Kültürel İmge Konulu Resimler	104
Şekil 4.5: Günlük Yaşam Konulu Resimler.....	104
Şekil 5.1: Göstergebilimsel Çözümleme Modeli	107

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: İletişim Olgusunda Yaşanan Dönüşümler ve Kültürel Biçimleri	7
Resim 2: İletişim Süreci Temel Unsurları	8
Resim 3: İmgebilimin Birlikte Çalıştığı Disiplinler	15
Resim 4: Pantokrator İsa Mozaïği Kariye Müzesi	20
Resim 5: Divriği Ulu Cami Cennet Kapısı	21
Resim 6: Fra Angelico Meryem’e Müjde	22
Resim 7: Miracle of the Cross at the Bridge of San Lorenzo	24
Resim 8: Jan Van Eyck Madonna ve Şansölye Rolin -1435	25
Resim 9: Stadel Aslan Adamı, Hohlenstein-Stadel (Almanya)	27
Resim 10: Gösterge Türleri Şeması	41
Resim 11: Saussure’ün Gösterge Şeması	43
Resim 12: Barthes’ın İki Anlamlandırma Düzeyi	48
Resim 13: Proto-okuryazarlık Dönemi, Sümer Dilinde Çivi Yazısı Alfabe	53
Resim 14: Compianto Sul Cristo Morto	60
Resim 15: The Last Supper	65
Resim 16: La Primavera	71
Resim 17: The Birth Of Venus	78
Resim 18: The Wedding At Cana	83
Resim 19: The Arnolfini Wedding	88
Resim 20: The Peasant Wedding	94
Resim 21: The Hunters In The Snow	97

Üniversite	:	İstanbul Kültür Üniversitesi
Enstitüsü	:	Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Dalı	:	İletişim Sanatları
Programı	:	İletişim Sanatları
Tez Danışmanı	:	Dr. Öğr. Üyesi Gülnur Işıklar
Tez Türü ve Tarihi	:	Yüksek Lisans / Ağustos 2020

ÖZET

Görsel kültürün etkili olduğu çağın toplumları, iletişim araçlarından kendilerine aktarılan göstergelerle yüklü mesajları algılayarak, görsel dünyada bulunan imgelerin ilettikleri duyguları ve düşünceleri anlamlandırmaya çalışmaktadırlar. Evrende varoluş sürecinde toplumlar her zaman göstergelerle çevrelenmiştir. Sanatın göstergebilimle ilişkilendirilmesi ise iletişim ihtiyacı ile paralel bir varoluş içinde günümüze kadar gelmiştir. Önemli bir iletişim biçimine dönüşen resimlerin, anlatılarından hareket ederek anlam kümeleri içinden zihin kendi imgesini seçerek öznel ifadelerini oluşturmaktadır. Göstergelerin imgesel karşılıkları durağan olmamakla birlikte zamanla değişerek, katmanlı bir yapıya bürünmektedir. İletişimdeki öznel deneyimler nesnel bir temsil aktarımına dönüşerek simgeler, göstergeler, semboller, işaretler oluşmuştur.

Sanatın, içinde bulunduğu toplum ve kültürün izlerini taşıdığı bilinmektedir. Bir sanat yapıtını çözümlerken içinde bulunduğu dönem şartları altında değerlendirmek gerekmektedir. İmgelerin öznel ve nesnel anlamları değişkenlik göstermekte birlikte dinamik bir yapıdadır. Bu anlamda gerçekleştirilen sanat yapıtlarındaki anlamın imgeler aracılığıyla yaratılmaya çalışılan anlatıların ele alındığı çalışmada Rönesans dönemi resimlerinden sekiz örnek belirlenerek Roland Barthes'ın "Gösteren ve Gösterilen" kuramı doğrultusunda biçim ve içerik yönünden Göstergebilimsel yöntemle çözümlenmesiyle, derin düzlemlerdeki simgesel anlamlar belirlenmiştir. Anlamlandırma sürecinde Erwin Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi" ile ilişkilendirilerek resimlerin derin anlamlarındaki etkisi değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler; İmge, Anlamlandırma, Göstergebilim, Çözümleme

University	:	Istanbul Kultur University
Institute	:	Institution of Postgraduate Education
Department	:	Communication Arts
Programme	:	Communication Arts
Supervisor	:	Dr. Öğr. Üyesi Gülnur Işıklar
Degree Awarded and Date	:	Master / August 2020

ABSTRACT

The society of the age which is under the influence of visual culture, try to explain the meanings of emotions, ideas and messages transmitted by mass media visuals or visual world. The society was always surrounded by visual indicators from the beginning. The relation between Art and Semiotics came out from the requirement of transmission. And this relation is still take place today. The mind creates its own subjective expression by choosing meanings from the paintings, which was transformed to a new way of communication. The visual equivalents of the indicators are not only dynamic but also have a multi-layer structure by time. In the meantime, the act of representation took the place of expressive reaction. The subjective experiences within communication turned into objective transmissions of representation. And that case made a way to form the symbols, the indicators, the signs and the marks.

It's known that, Art carries the features of the culture and the society. When analysing an art piece, it is necessary to consider the period when it is made. The subjective and objective meanings of the images are variable and dynamic. With this study, which discuss the meanings of the art pieces with images, eight specific examples of Renaissance paintings are selected. The symbolic meanings are indicated by analysing the form and content with Roland Barthes's "The signifier and signified" hypothesis. During the process of interpretation, it's examined that archetype conception of Erwin Panofsky's "Iconography and iconology" on the deep sense of paintings.

Keywords: Imagery, Explanation, Semiotics, Analysis

GİRİŞ

İletişim, insanlık tarihi ile başlayan ve süreç içerisinde insanın kendini yenilediği bilgi, duygu, düşünce gibi sınırlarını genişlettiği arayış içindeki yolculuğunun önemli bir olgusudur. Bir imge alışverişi olarak da değerlendirilen iletişimin evrende yaşayan tüm canlılar için dünyanın varoluşundan itibaren her zaman yaşamın odak noktasında var olduğu bilinmektedir. Çevresel ve toplumsal koşulların olanakları ile birlikte iletişim araçlarından faydalanan insanın, iletişim olmadan sosyal bir hayat sürdürebilmesi imkânsızdır.

İletişim, tarih öncesi çağlardan günümüze katlanarak artan etkileşim alanı ile insanı, üretme ve tüketme döngüsü içerisinde bir anlam arayışına sürüklemektedir. Anlam arayışı aynı zamanda insanının içsel yolculuğunu barındırırken *bilim, felsefe ve sanat* bu arayışın yol göstericileri olmaktadır. İnsan yaşamsal yolculuğuna her an duyma, görme, konuşma ve anlamlandırma yoluyla yaşamını sürdürürken, tüm bu anlamlandırmaları göstergebilim verileri ışığında aydınlatabilmektedir. Bu doğrultuda bireyin yaşam biçimi, kişisel özellikleri, eğitimi, kültürü vb. konular ile doğrudan ilişkilendirilebilmektedir. Bir göstergeler öğretisi olan Göstergebilim anlamı irdelerken belirli sınırlar çerçevesinde konuyu sınırlandırmaz. Diğer bir anlatımla göstergebilimsel bir anlamlandırmada belirlenmiş sınırların olmaması bireylerin kişisel algılarını, yorum ve düşüncelerini ortaya koymadaki özgürlüğü ile farklılaşarak zihinde anlam imleri üretebilmektedir. İmler kişinin dünyaya bakış açısını, algılama biçimini ve anlamlandırmasını da ifade etmektedir. Oluşturulan imgeler öznel, nesnel, kültürel, siyasi vb. birçok alanı içinde barındırmaktadır. İmgelerin kolektif nitelikleri “simgeler” aracılığıyla aktarılmaktadır. Bu simgeler ise genellikle kültürel görsel “kodlar” ile betimlenmektedir. Görsel kodların iletişimde etkili olduğu bilinen bir gerçektir. Gözle görülmeyen, dokunulmayan veya işitilmeyen bilgiler bizlerin onlara ulaşamadığı durumlarda yok olmaz. Kodlanan iletiler zihnimizde var olan imgelerin çağrışımı ile anlamlandırılarak yeni bir boyut kazanır. Diğer bir deyişle, imgelemin yardımıyla fark edilen görsel ve simgesel kodlar imgelemin yardımıyla hatırlanabilir veya boyut değiştirerek yeni anlamlara bürünebilir.

Analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung, Arketip kavramını anlamlandırma sürecindeki etkisinin genetik olduğu düşüncesinden yola çıkarak insan davranışlarında hissettiği duygu, fantezi, hayal ve rüyalarını incelemiş ve iç dünyamızda bulunan potansiyel güçleri (Arketipleri) tanımlamıştır. Yapacağımız çalışmanın amacında, görsel iletilerin çözümlenmesinde çok boyutlu bir çalışma hazırlamak ve söz konusu iletilerin alıcı tarafından anlamlandırılması ve etkili biçimde algılanması için nasıl kurgulandığı aktarılmaya çalışılacaktır. Bu doğrultuda, belirlenen resimlerde anlamlandırma; arketipler ve göstergebilimin kurucu isimlerinden Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme modeline göre incelenecektir. Diğer yandan çözümleyeceğimiz, anlamlandırma boyutunda; ikonografi alanında önemli çalışmalar yapan sanat tarihçisi Erwin Panofsky'nin "ikonografik ve ikonolojik eleştiri kuramı" çerçevesinde bir model oluşturularak örneklemeler çözümlenmeye çalışılacaktır.

Bu doğrultuda gerçekleştirilen çalışmanın örnek çözümlmeleri "Rönesans Dönemi" sanatçılarından seçilerek incelenmiştir. Yeniden doğuş olarak nitelendirilen Rönesans Dönemi'nde fikirlerin, düşüncelerin değiştiği insanın özgür iradesini kullanmaya başladığı resimlerle, metinlerle, plastik sanatlarla ve pek çok alanda daha önce benzer ifadelerle karşılaşılmayan ve yeniyi çağrıştıran çalışmaların özgün örnekleri verilmiştir. Güçlü bir iletişim ögesi olan resim çalışmalarının yapıldığı; Rönesans dönemi ile iletişimin gücünün krallıkları, dini, skolastik düşünceyi yerinden ettiği, toplumsal ve kültürel olayların sanatla birleştirilmesi ve döneme ışık tutması ile eleştirel bir bakış açısı kazandırmıştır. Hümanizm etkisi ile insan merkeziliğin ön plana çıktığı, Rönesans dönemi'nden tablolar seçilerek göstergebilimsel yöntem ışığında çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bu tez çalışması iletişim, imge, göstergebilim ve anlamlandırma olmak üzere dört kavram çerçevesinde değerlendirilmiştir. Buradan hareketle çalışmanın araştırma bölümünü oluşturan birinci bölümde; Araştırmanın konusu, amacı, önemi, yöntemi, kapsam ve sınırlılıkları belirlenmiştir.

Araştırmanın " İletişim Aracı Olarak İmgenin Oluşumuna Genel Bir Bakış" başlığındaki ikinci bölümünde; iletişim kavramı, iletişim kavramının ögeleri, iletişim türleri incelenirken, sembolik iletişim kavramı başlığı altından imge kavramı ve imge türleri açıklanmıştır. Çalışmanın devamında imge üretimi tanımlanarak Carl Gustav Jung' un Arketipler kavramı ve Erwin Panofsky'nin "ikonografik ve ikonolojik Sanat

Eleştirisi” yaklaşımına yer verilerek anlam ve anlamlandırma başlığı detaylandırılmıştır.

Çalışmanın “Göstergebilime Genel Bir Bakış” başlığı doğrultusunda incelenen üçüncü bölümünde göstergebilim kavramı, Dilsel Göstergeler ve Görsel Göstergeler olarak incelenmiştir. Göstergebilim kuramsal yaklaşımlarında; Saussure ve Pierce’in göstergebilim düşünceleri anlatılmıştır. Son olarak Roland Barthes ve Görsel göstergebilim yaklaşımı başlığı altında Barthes’a göre göstergebilimin tanımlanması detaylandırılarak göstergebilim kodları anlatılmıştır.

Çalışmanın örnekleminin tanımlandığı dördüncü bölüm: “Rönesans Dönemi Resimlerinde Çözümleme” başlığı doğrultusunda Rönesans düşüncesi ve sanata etkileri başlığına yer verilerek Rönesans düşüncesinin resme yansması incelenerek örneklem seçilmiştir. Toplumsal imgeleri barındıran seçkiler; farklı sanatçılardan kültürel, dini, mitolojik, günlük yaşam konularını kapsayan resimler arasından rastlantısal olarak belirlenerek Roland Barthes’ın Göstergebilimsel çözümleme modeli ve Erwin Panofsky’nin “İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi” yaklaşımında göstergebilimsel yöntem ışığında çözümlenmektedir.

Tezin sonuç kısmını oluşturan son bölümünde, kelimelerin somut ve soyut düşünceleri anlama dönüştürürken zaman ve uzamsal algıların gelişmesi değişmesi ve sürekli bir dönüşüm içerisinde olmasıyla zihindeki düşünceler yerini imgesel görüntülere bırakmıştır. İmgelerle donatılmış evrende göstergelerin çokluğu bireyleri alt metinlere yönlendirmiştir. Sanat var olduğu dönemin yaşanmışlığını düşüncesini, kültürünü bazen açık, bazen gizli, bazen de sert geçmişten günümüze aktarılmış en somut örneklerini barındırmaktadır. Bu doğrultuda Rönesans dönemini aktaran “Ağıt, Son Akşam Yemeği, Cana Düğünü, Arnolfini’nin Düğünü, İlkbahar, Venüs’ün Doğuşu, Karda Avcılar, Köy Düğünü” gelişen dünyada görsel ve dilsel gösterge sisteminin bulunduğu sanat bağlamında anlamlandırılmaya çalışılacaktır.

1. BÖLÜM: GİRİŞ

Toplumsal imgelerin anlamlandırma süreçlerinin incelendiği “İmgelerin Toplumsal İşlevinde Anlamanın Görüntüsü” konulu tez çalışmasının bu bölümünde; gerçekleştirilen araştırmanın konusunu, araştırmanın evreni ve örnekleme, araştırmanın önemi aktararak, araştırma soruları ve bu doğrultuda kullanılan yöntem ile ilgili bilgi verilmektedir.

1.1. Araştırmanın Konusu

Yapılan bu çalışmada bireylerin anlamlandırma süreçlerinin sonunda oluşan farklılıkların doğuştan gelen kalıtsal dediğimiz genler yardımıyla mı yoksa sonradan edindiğimiz öğrenilmiş bilgiler ışığında mı anlamlandırıldığı, anlamların nasıl meydana geldiği, kendisini hangi şekillerde sunduğu sorunsalı üzerine inşa edilmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın amacı, iletişimin güçlü olgularından imgelerin anlam yüklü resimlerde bir anlatı olduğunu kabul ederek yapıtların içerik ve biçim yönünden çözümlenmeleri, sanatçıların temsil biçimlerini inceleyerek bu anlatıların anlamlandırma süreçlerindeki farklılıkların sebeplerini ve yararlandıkları değerleri, ressamın kullandığı imgeyi hangi nedensellik çerçevesinde ele aldığı ve resimlerin çözümlemeleri ışığında bu öğeleri ile açıklanmaya çalışılmıştır. Buradan hareketle anlamlandırma sürecindeki toplumsal değerlerin bu sürece nasıl etki ettiği anlatıların derin anlamlar altında verilen örtük anlamlarının çıkarılmasındaki süreçte etkili faktörlerin neler olduğu göstergebilim ve anlambilim çerçevesinde çalışılacaktır.

Literatürde imgelerin anlamlandırılması başlığı altında gerçekleştirilmiş daha eski çalışmalar yer almaktadır. Bu çalışmalar çerçevesinde “Bir Temsil Olarak Gemi İmgesi” yüksek lisans teziyle Merve Güder (2014) gemi imgesinin yıllar içerisinde değişen biçimsel üslubunu inceleyerek psikolojik ve zihinsel etkileri doğrultusunda iç yaşantıya ait duyumsal deneyimleri incelemiştir. Konu ile ilgili bir diğer çalışma olan “Mimarlıkta İmge ve anlam: İstanbul Köprüleri Üzerine Bir İnceleme” yüksek lisans tezinde Halil İbrahim Erol (2019) tarihi gelişim ile birlikte toplumların ideolojik, politik, kültürel yaklaşımların göstergeler ile mimarlık ürünlerindeki imgenin ve anlamanın üretim sürecindeki kent mekânına yansımaları incelemiştir. İmgenin araştırma konusu olduğu bir diğer çalışma ise “İmgenin Bakışı” Doktora teziyle Şemsi

Altaş (2018) imgelerin gönderdiği mesajlar ile her bakışta farklı anlamlara bürünmesini ve yeni iletişim pencereleri açarak zihnin katmanlarına gönderdiği mesajları incelemektedir. Bir diğer araştırma “İmgenin Modernizm ve Postmodernizm Bağlamında Değişim Sanatının Postmodernizm Üzerinden İncelenmesi” yüksek lisans tezinde Hülya Dolaş (2010) imgenin sanatsal ve kuramsal gelişimi içerisinde değişimini sanatsal ve kavramsal düzlemde somutlaştırarak incelerken “Yaratma Süreci İmgelem Biçimleme” yüksek lisans tezinde Selda Demirel (1997) ise sanatçının yaşadığı deneyimlerin bağlı olduğu düşüncenin, etkilendiği toplumsal olayların eserlerine yansıdığı üretici olarak imgeyi sanatsal bir tavır, imgelemi ise zihinsel bir yeti olarak ele alırken dönüştürülmüş ve kurgulanmış öznel gerçekliğin yansılarını ele almaktadır. Bir diğer çalışma “Çağdaş Sanatta Kolektif İmgelerin Dönüşümü” doktora tezinde Özkan Köse (2018) imgenin kolektifleşerek simgeye dönüştüren sanatçının öyküsünün başka hikâyelere dönüşen ortak bir dilde buluşmasını incelemiştir. Günümüzde her türlü medyanın artan kullanımı ile imgelerin farklı mesajlara ve alt metinlere yönlendirdiği doğrultusunda “Dilsel Göstergelerin İmgesel Karşılıkları” yüksek lisans teziyle Erdem Ümit Asmaz (2016) göstergelerin sadece dil veya sözcüklerle olmadığı birçok farklı kodlamanın olduğu sonucuna ulaştığı araştırmasını örneklemeleri ile incelemiştir.

Bu araştırma çerçevesinde daha önce çalışılan araştırmalardan farklı olarak toplumsal imgelerin anlamlandırılma sürecinde anlamlandırmadaki farklılığın nasıl gerçekleştiği bu süreç içerisinde farklılığa neden olan etmenlerin özündeki düşüncelerin değerlendirilmesi ile tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Bu düşünceler ise Roland Barthes’ın Gösteren ve Gösterilen modeli ve Erwin Panofsky’nin “İkonografik ve İkonolojik eleştiri” yaklaşımı çerçevesinde bir uygulama modeli oluşturulacaktır.

1.3. Araştırma Soruları

Gerçekleştirilen bu çalışmanın amaçları bağlamında imgelerin anlamlandırılma sürecine yönelik sorularla birlikte çalışmanın ortaya çıkış noktalarını ifade eden sorular aşağıda aktarılmıştır;

S₁: Görsel göstergelerin anlamlandırılma süreçlerinde etkili olan unsurlar, görme ve anlamlandırma arasında nasıl bir ilişki söz konusudur?

S₂: Görsel kodlar imgelemde nasıl anlamlandırılır?

S₃: Mitolojik öğeler ve mitolojik kavramların resimde metaforik kullanımı nelerdir?

S4: Görsel göstergeler dilsel bir anlatı içerir mi?

1.4. Araştırmanın Yöntemi

Sanat bir düşünce sisteminin bir ürünüdür. Bu sistemden doğmuş bütün yapıtlar iletişim türünün farklı örneklerini insanlarla buluşturmaktadır. Araştırmanın alanını oluşturan resimler; simge, imge, gösterge, arketip kavramlarının ekseninde tartışılması sebebiyle detaylı olarak açıklanmıştır. Bu kavramlar üzerinden hareket ederek anlamaya ve anlamlandırmaya yönelik yaklaşımların Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme modeline uygun olarak gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda Erwin Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik eleştiri modelinden faydalanarak tabloların derin anlamları çözümlenirken anlamlandırma boyutunda bir uygulama örneği oluşturularak göstergebilimsel yöntem ışığında irdelenecektir. Bu doğrultuda görsel göstergeler aracılığıyla sembolik kodlar ve anlamlandırma düzlemi açıklanmaya çalışılacaktır.

1.5. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

İmgenin toplumsal yaşamı ve anlamı etkileyen kuvveti üzerinden anlamlandırmaya çalışmak ortaya çıkan geniş yelpaze sonucunda sınırlandırmayı kaçınılmaz kılmaktadır. Varoluş yolculuğumuza başladığımız an itibariyle anlam olgusu ve anlamlandırma döngüsü içerisindeki sınırsız imgelem iletişimi beraberinde getirmektedir.

Tarih boyunca insanlar iletişimi görsel, dilsel, toplumsal, kişisel vb. her alanda yaşamlarına ortak etmişler ve kültürlerini inşa etmişlerdir. Bu gelişim içerisinde teknolojinin gelişmesi, coğrafi keşiflerin başlaması ve bilginin ve bilgi kaynaklarının çoğalması sebebiyle; düşüncenin özgürleşmesi, farklılaşması insan odaklı anlayışın oluşması ve Hümanizm etkisiyle oluşan imgesel ifadenin özgürleştiği Rönesans dönemi örneklemelerinden belirlenmiştir. Değişim sürecinin önemli bileşenlerinden olan tabloların anlamlandırmaya etki eden unsurların çözümlenmesinde iletişim aracı olarak kullanılmasıyla tezin inceleme alanını oluşturmaya katkı sağlamıştır.

Çalışma resimde “imge ve anlama” dair inceleme alanını, Rönesans dönemi resimlerinde “Dini, Kültürel, Mitolojik ve Günlük Yaşam” konularının olduğu resimler üzerinde sınırlandırmıştır.

2. BÖLÜM: İLETİŞİM ARACI OLARAK İMGENİN OLUŞUMUNA KURAMSAL BİR BAKIŞ

2.1. İletişim Kavramının Tanımlanması

İletişim, sürecindeki yolculuğumuz dünyaya gözlerimizi açtığımız andan itibaren başlayarak zaman içerisinde çevre koşullarının da etkisiyle biçimlenerek yaşamın merkezinde yer almakta ve yaşam döngüsünde bireyin yaşamında önemli kavramlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde iletişim kavramının tanımı; “*duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, iletişim*” (<http://tdk.gov.tr/> E.T 03.04.2020) şeklinde tanımlanmıştır. Birlikte yaşayabilmenin, ifadenin, isteklerin ve arzuların bir bütün olmanın en temel koşulu olan “İletişim kavramının insanlık tarihi kadar eski olduğundan söz edilmektedir” (Aziz, 2008, s. 8). Bir diğer ifadeyle iletişim oldukça eski bir geçmişe sahiptir ve tarihsel süreç içerisinde insanların ihtiyaçlarını yerine getirmek amacıyla ortaya çıkmıştır.

Yaşamımızı sürdürebilmek adına sürekli iletişim kurma ihtiyacına gerek duymaktayız. “İnsanın biyolojik bir varlıktan sosyal bir varlığa dönüşmesini sağlayan en önemli unsurun iletişim olduğunu söylemek mümkündür.” (Küçük, 2012, s. 3). Bu bağlamda iletişimin yaşam döngüsü içerisinde bireyin hayatını devam ettirebilmesi yemek yeme, barınma ihtiyacı kadar zorunlu bir etkidir. Kurulan iletişim yöntemleri ve biçimleri iletişimi güçlendirmek adına güncel, değişken ve dinamik bir yapıdadır. Gelişen teknoloji iletişimin etki alanlarının artmasını da kaçınılmaz kılmaktadır. Bu doğrultuda iletişimi, algılanan duysal iletilerin doğal, kültürel, psikolojik ve toplumsal yapıların etkisiyle bireylerde var olan anlamlandırma yetisi ile belirlenen amaç, beklenti ya da anlamlı bir bütün oluşturulması için üretilmiş mana bütünü hedeflenen yere iletilmesi olarak tanımlayabiliriz.

İletişim kavramının çok yönlülüğünün tanımlarına yansması sebebiyle birden fazla tanımı bulunmaktadır. Bu tanımlamalar ve kullanımlardan çeşitli anlamlar çıkarılabildiği bilinmektedir. Bu anlamlar “bağlantı kurma, beynin uyarılması, cevap verme, uyarıcı, düşünce alışverişi, anlatabilme, anlama, yöntem, güç kaynağı, etkileşimdeki belirsizliğin azalması, aktarım süreci” (Zıllıoğlu, 1996, s. 4-5) vb. unsurlardan oluşmaktadır.

İletişim ile ilgili yapılan tanımlamalardan bazıları şunlardır;

- Çağlar ve Kılıç iletişimi “bilgi aktarımını sağlayan, iletişim ve etkileşim kurmaya yardımcı olan, çeşitli durumlar, problemler ve nesneler ile ilgili olarak çeşitli deneyimlere dayanarak oluşan ve duygu ve düşüncelerin ifade edilmesini sağlayan bir süreç” (İrfan Çağlar, 2011, s. 27) olarak tanımlamaktadır.
- Rigel ise iletişimin bir bilgi gönderi süreci olduğu fikrinden yola çıkarak süreci bireyle kısıtlayarak bir tanım oluşturur. “Bireyin akıl ve duygularıyla hareket ederek çevresinden aldığı mesajları çözümleyerek bu mesajlar bağlamında yeni davranış ve düşünceleri geliştirme sistemi” (Rigel, 2000, s. 145) biçiminde tanımlamıştır.
- Theodorson iletişim kavramını “bilginin, düşüncelerin, tutumların ve davranışların gruplar veya bireyler tarafından başka insanlara semboller yardımı ile aktarılma süreci” olarak ifade etmiştir.
- Berlo ise iletişimi dört başlık altında toplayarak; “*Alıcı, kanal, ileti ve kaynak*” başlıkları ile iletişim sürecinin ana unsurlarını tanımlamaktadır (Gönenç, 2013, s. 90).

Bireyin kendisini ve kendisi ile ilgili durumları ifade etmesi ancak iletişim ile gerçekleşmektedir. İletişim gerçekleşirken birey çevresine davranışı, konuşma şekli, duruş, hal ve hareketleri ile içinde bulunduğu durumu aktarmaktadır. Bu bağlamda iletişim sadece dilin, kelimelerin ve ortak seslerin ifadesiyle oluşturulmuş sözcükler bütününden oluşmaz. Beden dili, duruş, hal ve hareketler vb. kavramlar iletişim süreci içinde yer alan diğer önemli öğelerdir. Bir diğer ifadeyle aktarılmak istenilen mesaj çerçevesinde çeşitli anlatım tekniklerinden yararlanılarak etkili ve güçlü bir mesaj oluşturulmaktadır. Bu durum iletişimin farklı unsurlarını bir araya getirerek oluşturulan bir yöntem olarak da değerlendirilebilmektedir. İletişimdeki karşılıklı mesaj alış verişine ise yaşamdaki gereklilik ve ihtiyaçlarımız doğrultusunda şekillenerek kolektif yaşantımızda düzen ve bütünlük sağlamaktadır.

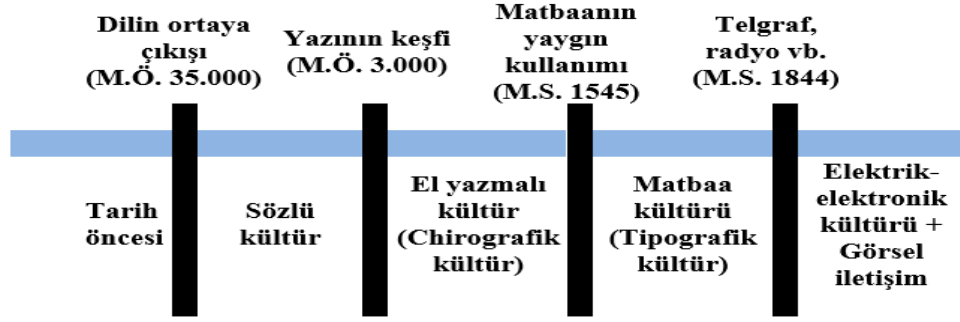
İletişimin gerçekleşirken bireyler ya da gruplar arasında yüklenmiş olan anlam çağrışımları ile sembollerden faydalanılmaktadır. Türk Dil Kurumu Sözlüğünde; “*Duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, âlem, remiz, rumuz, timsal*”(http://tdk.gov.tr/ E.T 03.04.2020) olarak ifade edilen sembol kavramının bir ifade aracı olarak yararlanılan kullanımı anlatıma yardımcı en önemli öğelerden biridir. Birlikte yaşamaya bağlı olarak işaretler belirlenerek

sembolleşmiştir. Tarihsel süreçte sembollerin ilk örnekleri sayılabilecek kullanımlarını görmekteyiz. Ayrıca semboller mühürler ve damgalar Anadolu’da oba, oymak, boy, soy gibi kavramları ayırmak içinde kullanılmıştır. Zamanla bu mühürler mezar taşlarına, hayvanlara, eşyalara aitlik göstermek istedikleri nesnelerde yer almıştır. Bu bağlamda simgesel bir ifade olarak toplum için aynı anlamın çağrıştırılması amacıyla kullanılmışlardır.

Düşünceler, anlamlar, ihtiyaçlar çoğaldıkça; sesler yazılara, çizgilere ve renklere dönüşmüştür. Kendini tanıma isteği beraberinde çevreyi anlamlandırma isteğini de getirmiştir. Bu nedenle tarihsel süreç içerisinde etnik kökenler ve coğrafi konumunda etkisiyle yaşam biçimleri, oluşturulmuş düzenler ve birbirleriyle etkileşimleri sonucunda “kültür” kavramı doğmuştur. Semboller ise kültürün aktarılmasında etkili göstergelerden biri olarak konumlanmıştır. Resimler, heykeller, ikonlar sembolik anlatımlarla kültürel anlamların ifade edilmesinde kullanılabilmektedir. 19. yüzyıl sanayi devrimiyle birlikte yaşanan toplumsal değişimler 21. yüzyılda teknoloji ile birleşerek coğrafi sınırları ortadan kaldırarak iletişimi daha hızlı ve kolay hale getirmiştir.

İletişimin gelişmesinde büyük öneme sahip unsurlar İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü öğretim üyesi Özgür Gönenç’e göre; “Dilin ortaya çıkması, konuşmanın başlaması ve sözcüklerin anlamlandırılması” (Gönenç, 2013, s. 101) başlıklarında özetlenmektedir. Yazının icat edilmesi ile gelişen süreçte zihindeki düşüncelerin ortak kabullere dönüşerek kelimelere dökülmesi “şey” kavramının anlamlandırılmasını sağlamıştır. Sözlü ve yazılı iletişimin gelişmesi aşamasında bireyler için en önemli öncelik düşüncelerini sunma yorum yapma, yanıt verme, soru sorma vb. gereksinimlerini giderebilmektedir. Diğer bir anlatımla iletişim; toplumların oluşmasında ihtiyaçların ve gelişimin, saptanabilmesi adına en önemli etkindir.

İletişimin tarihçesi ve gelişimi aşağıdaki tabloda verilmiştir.



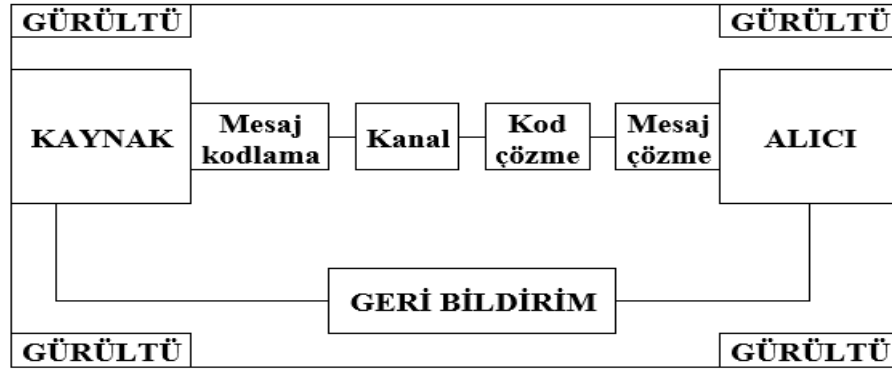
Resim 1: İletişim Olgusunda Yaşanan Dönüşümler ve Kültürel Biçimleri

Kaynak: <https://www.researchgate.net/publication/328957104> (E.T 08.06.2020)

Sonuç olarak, iletişim insan için gerek biyolojik gerekse psikolojik ve toplumsal varlığını üretip, geliştirebilmesi adına kaçınılmaz bir unsurdur. İletişim toplumu, toplum ise kültürleri oluşturmaktadır. Kültürlerin zaman içerisinde birbirleri ile olan etkileşimlerinde bilgi aktarımı yoluyla değişim ve dönüşüm içerisinde varlıklarını devam ettirmeleri tarih öncesinden günümüze kadar süregelmiştir. Günümüz teknolojik gelişmeleri coğrafi sınırları kaldırarak bu değişimlerin hızla yaşanması her alanda olduğu gibi iletişimde sıklıkla değişen ve güncellenen bir alan olmasını zorunlu kılmaktadır.

2.1.1. İletişim Ögeleri

İletişim sadece insanların fiziksel varoluşunun bir koşulu değil bununla birlikte toplumsal varoluşunun da önceliklerinden biridir. Bu cümleyi biraz açılmamanız gerekirse; yaşamın ve var olabilmenin tek başına mümkün olmayacağı, sosyallik olgusunun iletişim olgusuyla eş değer olduğu değerlendirilebilir. İletişim konusunu tanımlamak adına kuramcılarının farklı farklı pek çok araştırma ve incelemesi sonucunda iletişimin pek çok tanımı yapıldığından daha öncede söz etmiştik. Yapılan tanımlamalardan ulaşılan ortak kararlardan birisi de iletişimin bir süreç olduğu gerçeğidir. Bu süreci oluşturan kavramlar ise “kod, hedef kitle, feedback(geribildirim), kaynak(gönderici)” olarak tanımlanmaktadır. Bu etkenlerin dışında mesajın geçişine yardım eden “kanal” ve “çevre” de iletişim sürecinin önemli olgulardandır (Kayapınar, 2017, s. 118). İletişim sürecinin temel unsurları aşağıdaki tabloda detaylandırılmıştır.



Resim 2: İletişim Süreci Temel Unsurları

Kaynak: <https://www.sektorumdergisi.com> (E.T 08.06.2020)

İletişim kavramının temel unsurlarını oluşturan öğeler;

- **Kaynak:** İletişim sürecini başlatan “iletiyi gönderecek kişi kaynak ismi ile adlandırılmaktadır” (Vural, 2012, s. 6). Bu aşamanın ilk evresi kaynağın karşı tarafa aktarmak istediği mesajı kendisinin ve alıcının anlamlandırabileceği şekilde koddan yararlanarak hedef kitleye ulaşmasıyla başlamaktadır. Hedef kitlenin düşüncelerini ve davranışlarını değiştirme konusunda etkileyici unsurlardan biridir. Kaynağın, kişinin olduğu durumlarda mesajı iletirken duygularını belli etmesi durumunda alıcıyı etkileme olasılığı yüksektir. Bu bağlamda hedef kitlenin düşüncelerine birinci dereceden etki ettiği söylenebilmektedir.
- **Kod:** İletişimin oluşumunda bulunan etmenlerden birisi de koddur. Bu kodlar anlamlı bütünler ve iletilerin ortaya çıkmasında ve bu iletilerin dönüşüm içerisinde anlamlandırılarak iletişim sürecine yardımcı olmaktadır.
- **Kanal:** İletişimin oluşum aşamasında “iletilecek mesajı gönderenden hedef kitleye ulaştırmaktaki aracıdır. İletiyi aktarabilmek için kanal olarak kullanılan aracın, hedef kitlenin duyularından en az bir tanesine ulaşması oldukça önemlidir” (Bolat, 1996, s. 76-77).
- **Mesaj(İleti)** Kaynak tarafından “hedef kitleye gönderilmek üzere oluşturulmuş her türlü duygunun düşüncenin ve bilginin kodlanan haline verilen addır” (Bolat, 1996, s. 76). Bu adımda karşılıklı olarak alıcı ve göndericinin tecrübelerinin hatırlatıcı olması anlamında “sembol ve kodlar” kullanılabilmektedir. Gönderilen mesajın dikkat çekecek biçimde

kurgulanması önemlidir. Burnett, yaptığı bir araştırma sonucunda mesajın ses tonunun yüzde yirmi beş, görsel öğelerin yüzde altmış beş ve sözcüklerin yüzde beş olması gönderilen iletilerdeki dikkat çekici unsurların kullanımının önemini vurgulamaktadır” (Burnett, 1998, s. 256).

- **Hedef Kitle:** Kaynağın karşı tarafa aktardığı iletilerin (mesajların) hedefidir. Alıcı, kurum, tek bir birey, toplum, kişiler gibi konum itibarı ile farklılıklar gösterebilmektedir. Hedef kitle kendisine gelen iletiyi kodları görsel ve fiziksel unsurları anlamlandırır. “Anlamlandırdığı mesajı yeni bir içerik oluşturarak tekrar karşı tarafa ileterek kendisini kaynak olarak konumlandırır” (Küçük, 2012, s. 12). İletişimi etkili ve interaktif hale getirebilmek için mesajın hedef kitleyi harekete geçirebilecek ve anlaşılır kodlar ile aktarılması gerekmektedir.
- **Feedback(Geribildirim):** İletişim olgusunda son basamaktır. “Kaynak tarafından aktarılan mesaja yönelik hedef kitle tarafından cevaplanan süreç geri bildirimi belirtmektedir” (Erdem, 2010, s. 128). Alınan mesaja verilen tepkiler ise iletişimin daha niteliksel olmasıyla birlikte harekete geçirme özelliğini de bulundurmaktadır.

2.1.2. İletişim Türleri

Bütün sosyal davranış etkinliklerinin var olduğu gibi iletişimde görevleri ve sorumlulukları bulunmaktadır. İletişimin sosyal ve kültürel işlevi bağlamında toplumsal varlığı birleştirerek korumak, sürdürmek ve geliştirmeye katkıda bulunma şeklinde belirlenebilir. İletişimin bir süreç olması ve ortak özelliklerin bir araya gelmesi ile farklı başlıklarda iletişim türleri oluşmuştur. Bu iletişim türlerinin neler olduğu, konunun devamında detaylandırılarak aktarılacaktır.

- **Sözlü İletişim**

İnsanlar arasında kelimelerle gerçekleşen karşılıklı konuşmalar sözlü iletişim olarak kabul edilmektedir. Sözlü iletişim, yüz yüze gerçekleşen görüşmeleri, telefon üzerinden gerçekleştirilen görüşmeleri, grup olarak yapılan toplantıları ve görüşmeleri kapsamaktadır. Bir başka ifadeyle, kişiler arası iletişim açısından önemli bir yer tutan sözlü iletişimde; bireyler çeşitli iletişim araçları ile yer ve zamana bağımlı olmadan iletişimi sözlü olarak ses aracılığıyla sağlamaktadır.

Belirli bir araca bağlı olarak ya da olmayarak sözlü iletişimde belirlenen bir dilden faydalanılmaktadır. Kullanılan dil insanların birbirlerini anlamalarına olanak

sağlamaktadır. Birlikte yaşamayı kabul eden toplumların oluşturdıkları dil ise ihtiyaçların ve gereksinimlerin en temelinde yer alan iletişimi kolaylaştırmak adına varlığını korumaktadır. Sözlü iletişim ile kendini ifade edebilmek jestlerle, mimikler ve ses tonlamaları ile anlatımı güçlendirebilmekte sözcük vurgulamaları ile anlatımı kuvvetlendirmektedir. Bir diğer iletişim türü ise sözsüz iletişimdir.

- **Sözsüz İletişim**

İnsanlar ile iletişimde bulunurken bilgi karşı tarafa farklı şekillerde aktarılabilir. Bilgi sözlü olarak aktarılabilir gibi sözsüz iletişim ile de ifade edilebilir.

Dil, insanların söylediklerini karşı tarafa aktarmak için kullanılan bir bilgi kaynağıdır. İnsanların duygularını anlamak ise her zaman dil ile değil, bazen de yüz ifadeleri ile mümkündür. Bu bağlamda duyguların anlaşılmasında duyu organlarımız da önemli bir rol oynamaktadır. “Görme, dokunma, duyma ve hissetme etkili iletişim araçları arasında yer almaktadır” (Burgoon, Guerrero, & Floyd, 2009, s. 39). İç dünyamızın dışa yansımaları sağlayan heyecan, sevinç, coşku, hüzn, neşe, gülümseme, ağlama gibi duygular ve bu duyguların aktarıldığı resimler, şarkılar, mimari yapılar, edebi eserler ve romanlar da iletişim aracı olarak kabul edilebilir.

Sonuç olarak sözsüz iletişim aşağıdaki özellikleri barındırmaktadır;

- Duyguları dışa vurmak ve ifade etmek için kullanılmaktadır.
- Dil ile ifade edilen duygu ve hisleri ifade etmek için kullanılmaktadır.
- Gizli mesajlar barındırmaktadır.
- Bireyler arasındaki ilişkilerde sergilenen tutumları ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır.
- Kişiler hakkında bilgi ve ipucu sağlamaktadır.

Bu bağlamda iletişim olgusunu sadece sözcüklerle sınırlandırmak doğru bir yaklaşım olarak kabul edilmemektedir. Jestler, mimikler, çevresel koşullar gibi etmenlerde iletişim sürecini etkilemektedir.

2.2. Sembolik İletişim Kavramına Genel Bir Bakış

İletişim yöntemlerinde sıklıkla kullanılan ortak düşüncelerin kabulü sonucunda oluşturulan “simgeler” sembolik iletişimin merkezinde bulunmaktadır. Psikiyatri kökenli ruh çözümlemeci olan Carl Gustav Jung’un analizlerinin temelinde de görüntünün veya sözcüğün ilk görüşte anlaşılamayacağı düşüncesine dayanır; çünkü görüntü ve sözcükler anlamsal olarak daima ilk bakışta anlaşılabilenden fazlasını içermektedir ve bu bağlamda da simgesel özellik kazanmaktadır.

Gösterilen ve gösteren arasında belirli bir orantıda “nedenlilik” ilişkisi oluşturan “simgenin istenli ve uzlaşım sal” olarak kullanılan bir gösterge olduğu tanımı yapılabilmektedir” (G.İşıklar, 2001, s. 22). Görüntü niteliği bulunan ve “uzlaşım sal” özelliğine sahip olan simge, imgenin ve nesnenin arasındaki ilişkiden ortaya çıkmaktadır. Bir olgunun, durumun doğal olarak mevcut olması durumunda veya ortaya konulması halinde olgu var olduğunu işaret ettiği dış gerçekliklerle “neden sonuç ilişkisi” içerisinde incelenmektedir. Bu bağlamda ilişkinin kaynağın hedef kitleye aktarmak istediği mesajla bağlantılı olduğu yorumu yapılabilmektedir. “Simge ile simgelenen şey arasındaki anlam, toplumsal uzlaşmalar ile belirlenir” (Şakar, 2017, s. 43). Bu bağlamda bilinebilir ve açıktır. Simge, toplumsal uzlaşmalar sonucunda değişebilmektedir. Diğer bir anlatımla değişen “toplumsal paradigmlar” simgeyi zayıflatabilmektedir. Simgenin her yerde aynı anlamı ifade etme ve birleştirici olma özelliği bulundurmaktadır. Ancak burada dikkat etmemiz gereken nokta toplumsal paradigmların simgenin anlamını değiştirebilmesi sebebiyle, simgenin değer ve aktarımının da toplumsal uzlaşmalar doğrultusunda değişebileceğidir.

Simgeler, kültürel ve evrensel olarak değişim gösterebilmektedir. Evrensel göstergeler ve simgeler her yerde aynı anlamı ifade etmektedirler. Örneğin Matematik, Fizik, Biyoloji simgeleri dünyanın her yerinde aynıdır. Bu doğrultuda ise Anlambilim sembollerin ifadelerini, kültürel ve küresel niteliklerini ayrıştırarak anlamlandırma sürecine katkıda bulunmaktadır.

Simgeler, kişinin eğitim öğretim hayatında değil, içine doğduğu kültürün toplumun alt gruplarında da öğrenebilir. Bu cümleyi açılırsak kişiler önceden benimsediği simgeleri ve bu simgelerden olan anlam beklentilerini ait olduğu toplumdan ayrılması durumunda dahi unutmamaktadır. Öğrenilen simgeleri kullanmıyor olması onun bu simgeleri unuttuğu anlamına gelmemektedir. Bu simgeler bireyin yaşantısında eski

hayat tecrübelerinin izleri olarak karakterlerine yansımaktadır. Bu bağlamda “*simgelerde bir kod uyarıcıdır*” (İnceoğlu, 2000, s. 49). Bir diğer ifadeyle semboller karşılıklı bir iletişim yöntemi ile oluştuğu için bireysel olarak değil toplumsal ortak değerleri yansıtmaktadır. Bu semboller iletişimde daha hızlı öğrenmeye ve belirli davranış kalıplarını oluşturmaya yardımcı olmaktadır. Simgeler kişide anlam ve değer ifade eden öğrenilen bir uyarıcı niteliğindedir. Amerikalı filozof Nelson Goodman’a göre;

Haritalar ile birlikte resimlerde bize bilgi vermektedirler. “Ancak haritalarda bulunan kodlara hâkim olmamız şartıyla bu bilgiler çözümlenebilir. Haritalar genellikle simgelerin şifreleri ile kodu ortaya çıkarırlar” (Gombrich, 2015, s. 280). Dünyada var olan dinlerin haritalarını incelediğimizde; Roma Katolikliğinin kırmızı, İslam’ın yeşil renkte kodlandığını belirten anahtara başvuru yapmadan bu haritayı okumamız mümkün olmayacaktır. Buradaki kodun seçimi çoğunlukla hatırlamayı kolaylaştırmakla birlikte farklı anımsama metotları kullanılabilir. Örneğin dünyada üretimi yapılan ürünlerin gösterildiği bir haritaya bakıldığında petrol çıkarılan alanlar sondaj kulelerini anımsatan üçgenler ile gösterilebilmektedir. Sembolik öğeler ile psikolojik unsurların yardımı ve bağlantısı ile bu yöntemlerden yararlanılmaktadır. Kişiler yaşamı boyunca etrafında bulunan biçimlere, nesnelere somut işlev ve görüntülerinin dışında psikolojik ve simgesel anlamlar yüklemeye yatkındır. Bu değerler sanatsal, kültürel, dinsel gibi alanlarda ifade biçimi olarak dışarı yansıyabilmektedir. Bu bağlamda sembolik iletişim evrensel bir dil yaratarak kişiden kişiye değişmeyen ortak bir düşüncede nesnel yargılar oluşturarak herkesi birleştiren bir dil olma özelliği ile var olmaya devam etmektedir.

2.3. İmge Kavramının Tanımlanması

İmgebilim, kişinin düşünme biçimi, davranış ve tutumunu etkilemekle birlikte bilinçaltında bastırılmış davranışların ve dürtülerin olduğu düşüncesinden hareket eden Freud’un yirminci yüzyılın başlangıcındaki Psikanalitik yaklaşımında kullanılan imge incelemesi kuramından etkilenen “İmgebilim adını (İng. Imagology, Fr. Imagologie), Latince imge(imaj) anlamı taşıyan “*Imago*” ve bilim anlamına gelen “*Logos*” sözcüklerinden almaktadır. 1962 yılında ilk kez Oliver Brachfeld tarafından “*Revu de Psychologie des Peuples* dergisinde *Note sur l’imagologie ethnique*” makalesinde kullanılmıştır” (Ulağlı P. D., 2018, s. 32). İmge Türk Dil Kurumu Sözlüğünde; “*Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya*” olarak

tanımlanmaktadır (www.tdk.gov.tr, Erişim Tarihi: 02.05.2020). İmge aynı zamanda zihnimizde tasarlanan imaj şeklinde yer almaktadır. En genel anlamda insanın zihninde anlamlı yapılar oluşturan her şey imgedir.

Fransızca/Türkçe sözlüğünden Tahsin Saraç'ın imge kavramını incelersek:

İmage: Sure, tasvir, resim

- Görüntü, hayal
- İzlenim, anı
- Eğretileme, benzetme, imge
- Görüntü, hayal
- Manzara, tablo, genel görünüş, görünüm

Anlamlarına geldiğini görmekteyiz (G.İşıklar, 2001, s. 124). Bu bağlamda imgenin bir hayal olduğu değerlendirmesini yapmak yanlış olmayacaktır. Ankara Üniversitesi, Alman Dili ve Edebiyatı Profesörü Gürsel Aytaç, İmgebilim kuramı üzerine yaptığı çalışmalar sonucunda vardığı tanımlamada; “*imgebilimin kronolojik bir zihniyet tarihi, gözlemlene ve araştırma alanı olduğu*” saptamasını yapmaktadır (Aytaç, 2013, s. 106). Bu bağlamda İmgebilimin, farklı kıtalardaki anlamları inceleyerek kültür tarihinde, disiplinler arası yaklaşımlarda pragmatik bir rol üstlendiği görülmektedir. İmgelerin arasında yeni ilişkilerin oluşmasını sağlayan, farklı kavramları ve fikirleri oluşturma becerisi ise daha çok imgelem ile ilgilidir. Burada en önemli başlıklardan birinin bilinç olduğunu ifade edebiliriz. “Bilinç sayesinde bireyin yapabildiği öznel beceriler ise imgelemindeki hayalin oluşumundan kaynaklanmaktadır” (Işıldak & Suat, 2008, s. 66).

İngiliz sanat eleştirmeni, anlambilim üzerine çalışmalar yapan John Berger, imge tanımlamasında; imgenin “yeniden üretilen ve ya baştan yaratılan bir görünüm olduğu” şeklinde ifade etmektedir (Berger, 1999, s. 29). İmge var olduğu yeri ve zamanı unutturarak belirli bir süre bu zaman diliminden kopan veya saklanan görünüm düzenidir. Bütün imgeler bir “görme biçimine” sahiptir. İmge, edebiyattan psikolojiye, bilimden resme, felsefeden mimariye geniş bir yelpazede kullanılmakta olan bir terim olduğu için sınırlandırmak güçtür. İmge bir hayaldir ve kişiden kişiye değişir bu bağlamda imge kişilerin belleğinde bulunan ve öznel ifadelere bürünen soyut ve katmanlı bir kavram niteliğindedir.

İmgelerin bize dönük yüzleri vardır ve öznel olarak bize kodlar gönderirler. Bu kodlar belleğimizdeki fikirlerimiz, zevklerimiz, deneyimlerimiz ve bunun gibi birçok öğeye dokunan hayallerimizdir. Bir diğer ifadeyle imge bir dışavurum veya bireysel bir tepki olarak algılanabilmektedir. Birey, dışarıdan gelen uyarıcıların etkisiyle dışa vurum ve algılama sürecini gerçekleştirerek öznel olan doğrunun simgesel anlatımı olan imgeyi yaratmaktadır. Bu sebeple imgenin bilinçaltının kontrolünde olan dürtülerin dışa vurumu olarak değerlendirilebilmektedir. Bu tanımlara örnek olarak sanatçıların sistemli kurguladıkları resimler verilebilmektedir. Sanatçılar oluşturduğu gerçeği düşünceyi, öznel olarak karşısındakine aktarabilmektedir. Bir diğer ifadeyle, sanatçının kimliğini, iç dünyasını oluşturduğu sanatçı kimliğinin arka planını gözler önüne seren zihinsel yansımalarıdır. Ressamlar kendi imgelemlerinde oluşturdukları dünyalarını bir fırça yardımıyla tuvale dökerler. Bazı sanatçıların imgeleri öylesine somuttur ki tek bir resminde değil resimlerinin devamında da bu imgelerden çıkarımlar yapılabilmektedirler. Bu sanatçılar bize kimi zaman bir renk kimi zaman bir figür ya da desenle birçok ipucu aktarırlar. Bir anlamda artık bu imgeler onların imzaları niteliğindeki göstergeleri konumuna gelmiştir. Sanatçılar içerik üretebilir, yorum ve bu bağlamda görüşlerin bildirebildiği bir ortam yaratabilir ve var olan içerikleri paylaşabileceği bir zemin hazırlayabilmektedirler.

Bulunan düzenden farklı ve yeni bir dünya gösterebilmeleri imgelerin güçleri arasında yer almaktadır. İmgeler, gördüklerimiz değil, imgeler arasındaki temsilleridir. Diğer bir anlatımla, imgelerin gerçek yüzü görünmeyende gizlidir. İmgelerin temsil ettiği bu sunumlar bulunduğumuz, var olduğumuz dünyada olmak zorunda değildir; çünkü imgeler yalnızca gerçek dünyanın görüntüleri değildir. “*Fantezi, rüya, arzu, düş, hayal*” evreninde de var olabilirler. Bu evrende bulunuyor olmaları onları imge olmaktan çıkarmaz veya bu sınıftan ayırmaz nesne olarak tanımlanmaya devam ederler” (Leppert, 2017, s. 16). Bu bağlamda imgenin sadece fiziki bir algılama ile değil; tinsel, düşünsel bir algılama olarak da oluşabildiği çıkarımı yapılabilmektedir. Bir film, fotoğraf, video ya da bir resim bilinçaltında var olan pek çok imgeye gönderme yapabilmektedir. İmgelerin görüntüleri, insanın kendi zihninin meyveleridir.

İnsanın zihni, belleği tarih ve kültürün bütünüdür. Bu nedenle imgeler bir kazının değerli buluntuları gibi aranılarak kazarak çıkarılabilecek şeyler değil de belirli bir sosyokültürel alanda bir görevi yerine getirmek için inşa edilen bulgulardır. Bu

bağlamda imgenin bireylerin iç dünyasını yansıtması, katmanlı yapısıyla farklı pencerelerden bakma fırsatı yaratması ile var olan bakış açısının dışında bir bakış açısı ile bakmayı öğretmektedir. İmgeler sadece bireysel yorumlamanın ve ya anlamlandırmanın bir olgusu değildir kolektif niteliğe katkı sağlayan yansımalarıdır. Bu cümleyi açımlarsak; sanatçılar yapıtlarında yalnızca iç dünyalarını yansıtmazlar aynı zamanda içinde bulundukları dönemin toplumun özelliklerini de yansıtmaktadırlar. Karşılaştırmalı Edebiyat alanında profesörlük yapan Claude Pichois ve André Michel Rousseau imgenin toplumsal işlevine dikkat çekerek “İmgelerin duygusal, entelektüel, nesnel ve öznel öğelerin bulunduğu müşterek ya da ferdi tasvirler” olarak tanımlamışlardır (Aktaran Ulağlı: 2018, s.20). Bu bağlamda imgeler toplumsal özellikleri de belirtebilmektedir.

2.3.1. İmgebilimin Kapsamı ve İnceleme Alanları

İmgebilim, farklı bilim dalları ile multidisipliner yaklaşım sergileyerek ortak çalışmalar yürüten bir bilim dalıdır. İmgebilim üzerine çalışmalar yapan Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesinde görev yapan Prof. Dr. Serhat Ulağlı İmgebilimin birlikte çalıştığı diğer bilim dalları Resim 3’te yer alan şemada sınıflandırmıştır.



Resim 3: İmgebilimin Birlikte Çalıştığı Disiplinler

Kaynak: (Ulağlı P. D., 2018, s. 41)

İmgelerin soy ağacının her biri farklı disiplinlerle ilişkilidir.

- Duyu bilgilerimiz ile algılanan imgelerde “*düşsel fikirler, anı ve rüya*”
- Optik imgelerde “*projeksiyon görüntülerinin tamamı ve aynalar*”
- Grafik imgeler bağlamında “*heykel, tasarım ve resim sanatları*”

Bunlarla birlikte zihinsel tasarılarımız ile oluşan benzetme ve tasvirde imgelerin varlığından da söz edilebilmektedir (Parsa, 2007, s. 5).

İmge, bir tasarımıdır. Bu tasarımda dış dünyadan esinlendiğimiz pek çok şey olabilir. Ancak yine dış dünyadan aldığımız şeyleri yorumlamak, kendimizden bir şeyler katarak imgelemek bize aittir, ancak bilinen hazır bir imge kalıbı yoktur. İmgenin bizimle karşılaşması çarpışması var olabilmesi için en temel şarttır. Fransız filozof Sartre’a göre; “imge, katı ve donuk bir kalıntı veya durum değil bir *“bilinçtir”* diğer bir ifadeyle, bilincin nesnesiyle kurduğu bir ilişki biçimidir” şeklinde ifade etmektedir (Aydın, 2006, s. 13).

İmgeleme başvurunun farklı nedenleri vardır. Kişinin işitsel ve zihinsel faaliyetleri, kişinin bilincinde ve bilinçaltında neleri tercih ettiği imgeden istediği görevi, anlam düzleminde belirleyerek açıklanmalıdır. İmgelemi oluşturan unsurlar psikolojik, tarihi, kültürel, antropolojik, ekonomik, teolojik gibi daha pek çok unsurun birleşmesiyle oluşmaktadır. Bu bağlamda imgeleme bakış açısı toplumdan topluma farklılık göstermektedir.

Toplumun, farklı yaşama ve düşüncelerinin temel noktasında *“ortak bir köken”* olduğu düşüncesini savunan Jurgen Habermas toplumsal belleğin; “ortak kökeninde olduğuna inanan, çevreleri ile ilişkilerini sınırlandırarak aynı topluluktaki kişilerde bulunan kan akrabalığının ve kültürel kimlikle birlikte kazanılmış, biz bilincine ulaşan kişilerin ulusal ve etnik topluluğunun çekirdeğini oluşturduğu düşüncesindedir” (Habermas, 2002, s. 38). Bu cümleyi açıldığımızda Habermas’ın üzerinde durduğu ve vurguladığı konuların; aynı kültüre sahip kişileri bir arada tutarak “ulusçuluk” kavramını geliştirdiği ve güçlendirdiği yorumu yapılabilmektedir.

İmge düşüncesi üzerinde konuşmak, bilinmeyenlerini bulmaya çalışmak şifreyi çözümlediğimizde konuşmaya değer bir konunun olmayacağı veya bulunan anlam ile birlikte olayların sonlanacağı bir bulmaca çözme işlemi değildir. İmge üzerinde konuşabilmek, özünde bireyin varlığını imge ile aynı zamanda da imgenin gösterdiği görüntüyle ilintilendirme çalışmasıdır. Var olan şeyleri görebildiğimiz bir konum, çalışılacak bir alan, bir inceleme alanı, görülmeyi hak eden bir mekân, hep “görme”den uzaklaştığımız kalan şeyler olduğu içinde her zaman geri dönülmeyi hak eden bir yerdir. İmgebilimi çalışma alanları, içerik ve çalışma alanlarına göre sınıflandırarak inceleyebilmekteyiz;

- **Genel İmgebilim:** İmgebilimin zaman içerisinde biçimlenme ve gelişme aşamasını ele alarak. Farklı bilim dalları ile oluşan ilişkisini inceler. İmge çalışmalarında kullanılması gereken hipotez ve kuramlar üreterek yeni yaklaşımlar ile metin eser analizlerinde yardımcı olur.
- **Uygulamalı İmgebilim:** Genel imgebilimin oluşturduğu hipotezleri ve metodu uygulama sürecini yürütmektedir. Belirli bir başlıkta çalışma hazırlayacak araştırmacı çalışacağı alandaki sosyal, kültürel, tarihi dokularını doğru bir şekilde çalışmalı ve bu çalışmaların sentezleyerek sonuca ulaşmalıdır.
- **Karşılaştırmalı İmgebilim:** Aynı olan ve farklı olan imgeleri karşılaştırarak bir sonuca ulaşır. Araştırma yapan kişi ortak bir kavramı birbiri ile uzak kültürlerde ne türlü ve nasıl farklı algıladıkları sorularının sebeplerini bulmaya çalışır. Bu çalışmada dikkat edilmesi gereken nokta ise çalışılan konunun aynı vakit süresince olmasıdır. Farklı zamanlarda yapılan incelemeler ise çağlar arasındaki algılama biçimlerinin farklılıklarını ortaya koyacaktır.
- **Eş Zamanlı İmgebilim:** İmgelerin belirli bir zaman diliminde ilerlemesini araştıran unsurdur.
- **Art Zamanlı İmgebilim:** İmgenin var olan durumuyla ilgilenmez süreç içerisinde ilerleyişini saptamak için çalışır. İmgeyi başlangıç gelişim ve sonuç olarak incelemektedir.

2.3.2. İmge Türleri

İmgebilim, topluma mâl olmuş olgulara farklı görme biçimleri ile bakma olanağı sunmaktadır. Bu bağlamda “imgebilim kullanılarak yapılmış bir çalışma da toplumların birbirleri ile olan ilişkilerini ve diğer toplumlara nasıl yaklaştıklarını algılamayı sağlamaktadır” (Ulağı S. , 2002, s. 429).

İmge, tanımlar dizgesi bütünüdür. Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyat Bölümü öğretim üyesi Mithat Durmuş, imgedeki anlamlandırmayı bir su birikintisi örneklemini kullanarak nitelendirir. “Bütün anlamları bu su birikintisine toplamış olan imgeye, bireyin anlam arayışı ile atmış olduğu taşlar kişinin anlam aradığı konudaki donanımı ile doğru bir orantı ile dalgalanır” (Durmuş, 2011,

s. 747). Bu dalga hacimleri de anlamın büyümesi ve küçülmesi ile sonuçlanmaktadır. Bireyin deneyimleri ve bilgi birikimi anlamın mihenk taşıını oluşturmaktadır. Yapılan çalışmalar “kültürler arasındaki iletişimi veya iyi ilişkiler kurmakta engel olan birikimi bularak farklı kültürleri kaynaştırmayı ve bireylerin saygı içerisinde yakınlaşmalarını sağlamaktadır” (Kula, 1997, s. 15). Bu bağlamda, kültürler arasındaki sorunları tespit ederek kültürel yakınlaşmalarda çözüm odaklı bir yol izlenmesinde de etkin bir rol üstlenmektedir.

İmgeler, simgeler aracılığıyla duyumsanan algılanış şeklidir. Seçilen, algılanan imge, beraberinde farklı görme biçimlerini de getirmektedir. Simgeler yardımıyla nesnel ya da öznel ifadeleri anlamlandırma sürecine geçişi sağlamaktadır. İmgede çağrışımlar, tasarımlar simgeler aracılığıyla anlama dönüşürken kodların çeşitliliği; kültürel, dini, siyasal, edebi, sosyal ve bunun gibi birçok alanda olabilmektedir. Simgeler, anlamın yoğun olduğu mesajları içermektedir “uyarıcı” nitelikte ve soyuttur.

İmgenin çalışma alanlarından biri de farklı kültürlerde aynı görüngülerin nasıl birleştiğini veya nasıl ayrıştığını belirleyerek çok yönlü bakış açısı oluşturmaktır. Bu bağlamda, sanat da toplumları birleştirme gücüne sahip kültürel bir değerdir. Sanatın her zaman dönüşüm içerisinde olduğu bilinmektedir. Sanat hızlı gelişen ve değişen çağın normları içerisinde var olması ve kendine yeni çalışma alanları oluşturması ile güncelliğini korumaktadır. Yaşanılan bu değişim ve dönüşümün takipçisi olan bir diğer kavram olan imgenin de kendini ifade etme biçimlerinden birini oluşturan bir yöntem olması sebebiyle imgeyi sanatsal çalışmaların konuları kapsamında sınıflandırılabilme mümkündür. Bu başlıklar; Dini, siyasal, kültürel, çevresel konu daraltılması altında incelenecektir.

- **Dini İmgeler**

İnsanlar var olmaya başladığı an itibariyle üretmeye başlarlar. Üretime başlayan insanlar yaşadıkları bütün deneyimleri sanatlarına, kalemlerine, yaşamlarına, değerlerine, kültürlerine, kişiliğine ya da benzer herhangi bir alana mutlaka yansıtmaktadırlar.

Sanattan yardım alarak deneyimlerini yansıttıkları alanlardan biri de dindir. İslam, Yahudi, Hristiyan, Şaman gibi dinlerin “tarih öncesi çağlarda ilkel yöntemler ile yapılan mağara resimlerinin büyüsel amaçlar için kullanıldığı düşüncesi bilinen bir gerçektir” (Turani, 2012, s. 26). Bu bağlamda, geçmişten günümüze gelen dini

ritüellerin birleştirici özelliği bulunduğu ortak bir inanca sahip olan kişilerce gerçekleştirildiği ve iletişim ihtiyacıyla birlikte parşömenlere, mağara duvarlarına, kayalıklara ve bunun gibi birçok alana yansıyan örnekleri günümüze kadar gelmiştir.

Avrupa tarihinde üç ana dönem olarak ayrılan 5. yüzyıl ve 17. yüzyıl arasında kalan “Ortaçağ Dönemi” olarak adlandırılan dönemde “batı resimlerindeki dini imgelerinin resim sanatındaki en verimli döneminin olduğu kabul edilmektedir” (Uysal, 2009, s. 33). İncil’den hikâyeler, kilisenin isteği ve kontrolü dâhilinde insanları tek çatı altında buluşturmaya amaçlı betimlenmiştir. Bu dönemde sanatın merkezi, bilimin, felsefenin, sosyolojinin, iletişimin kontrolü kilisenin himayesindedir. Rönesans Dönemi’ne kadar bireylerin özgür iradesi olmaksızın bilginin din adamları tarafından verildiği kiliselerin yarıştığı ve birden fazla dönemi barındıran ortaçağda zanaatlarını yarıştıran sanatçılar içinde önemli eserler verdikleri bir çağ olduğu tarih sayfalarında yerini almıştır.

Manastır hareketlerinin kazanımı, hayatın tüm alanlarında olduğu gibi varlığını gösterdiği dini imge kullanımını yoğun olan Bizans sanatında etkisini göstermiştir. “Dinsel sanat, Bizans halkı için harekete geçirmeye, tepki oluşturmaya ve kutsal olanla karşılaştırmayı amaçlamaktadır” (Akyürek, 1997, s. 78). Bu bağlamda işlevselliğini ortaya koymaktadır. Diğer bir deyişle sanat eseri imgelenen şey ile birey arasında araç konumundadır. Örneğin dini yapıların en görkemli alanı kubbeleridir. Yapıya girdiğiniz anda yukarıda olan figürün dikkat çekmesi ve daha fazla göze çarpması olağandır. Kubbelere yapılan betimlemeler olaylar döngüsünün daha iyi kavranmasını sağlamaktadır. İsa figürü, kubbenin orta kısmında betimlendiyse görkemine ve yüceliğine yapılan atıf ile izleyiciyi etkisi altına alan bir imge olarak kullanılmaktadır. Bu noktada Dini imgelere örnek olarak Kariye Müzesinde bulunun “*Pantokrator İsa Mozaïği*” verilebilmektedir. İsa, kubbenin merkezinde yer alır. Kubbe dilimleri arasında ise iki sıra halinde kompozisyon çalışması yapılan bu eser; içeriye giren izleyiciyi betimlemeleri ile birlikte döneme götürür ve İncil sayfalarında anlatılan mitleri yansıtır. İncil hikâyelerinden kesitler verilmesi Hristiyan inancına mensup kişiler için daha derin anlamlar ifade etmesi sebebiyle, dini imgeler aracılığıyla çağrışımlar yapmakta ve dinsel imge sınıfının içinde yer almaktadır.

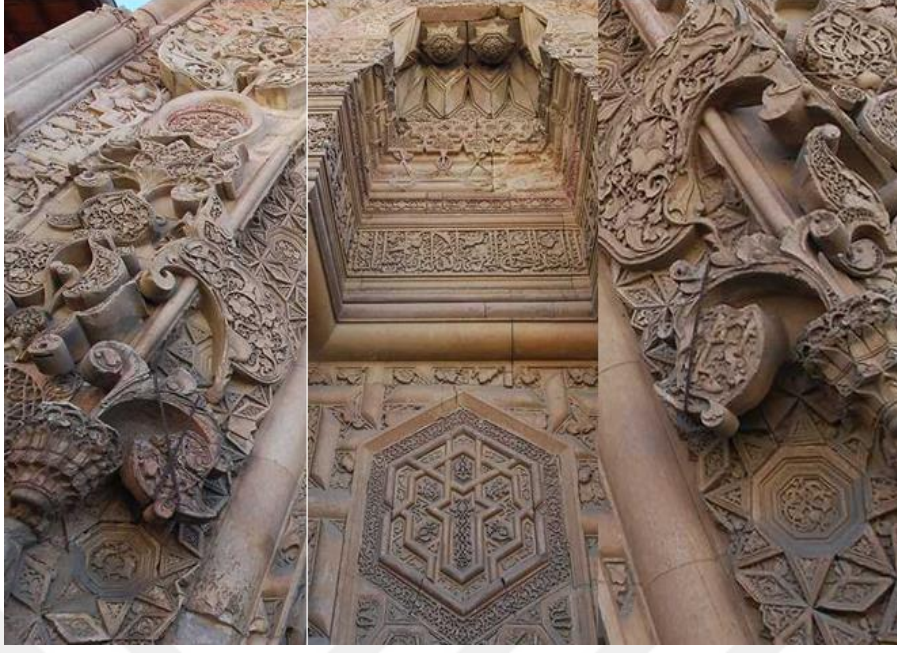


Resim 4: Pantakrator İsa Mozaïği Kariye Müzesi

Kaynak: <http://www.istanbulistan.net/muzeler/kariye-muzesi/> (E.T 08.07.2019)

İslam sanatı içerisinde ise dini imgelerin kullanımında sanatçılar inançlarını ve heyecanlarını yansıtmak için “süsleme yoluyla bir düzen oluşturarak soyut betimlemeler kullanmayı tercih etmişlerdir” (Akın, 2009, s. 6). İslam dininde sanat için uzun bir süre tasvir yasağı devam ettiği için dini imgeler daha farklı şekillerde konumlandırılmıştır. Mabetlerini daha soyut nakışlar kullanarak işlemeyi tercih etmişlerdir. “Daha önce hiçbir medeniyette karşımıza çıkmayan “*Kufi yazı*”ları oluşturarak bir sanat dili oluşturarak” kullanmışlardır (Yıldırım, 2014, s. 60). Görsel imgelerin mabetlerde kullanılıyor olması görsel iletişimin gücünden yararlanarak verilen dini mesajların algısını kuvvetlendirmektir. Görsel olarak desteklenmiş anlatılar etkili bir iletişim kurarak verilmek istenilen mesajı aktarmaktadırlar.

Dini imgeler aracılığıyla kültür, toplum, inanç sistemleri hakkında ipuçları vererek bulunduğumuz yerler hakkında fikir edinmememizi sağlamaktadır. Bu iletişim yöntemi bizimle kurulmuş doğrudan bir iletişim yöntemi olarak yorumlanabilmektedir.



Resim 5: Divriği Ulu Cami Cennet Kapısı

Kaynak:https://www.kulturportali.gov.tr/repoKulturPortali/Dokumanlar/CennetKapi10_20160307164122937.JPG?format=jpg&quality=50 (E.T 13.04.2020)

İslam dini inanışında yapılan ibadetlerin mükâfatı olarak cennet vaat edilmektedir. Divriği Ulu Caminin kuzey giriş “Cennet Kapısı” olarak adlandırılan kapının tasvirlerinde cennet bahçelerini çağrıştıran imgeler kullanılarak betimlendiği görülmektedir. İslam dininin kutsal kitabı olan Kuran’ı Kerimde yer alan cennet katlarının tasvir edildiği bu kapının tamamı motiflerle işlenerek cennet imgesinde betimlenmiştir. Hayat ağaçlarının ölümden sonraki hayatı tasvir ettiği sonsuzluğu simgeleyen rozetlerin kapıda yer alması dinsel imgeler aracılığıyla verilen anlam yüklü mesajlardır.

Hristiyanlık dini inanışında, kilise tasvirlerinde betimlemeler, dini imgeler aracılığıyla kutsal kitapları olan İncil’e göndermeler yapmaktadır. Dini imgeler güçlü tasvirlerle birleştirilerek, mesajlar oluşturulmaktadırlar. Örneğin “Meryem” tasvirleri Hristiyanlar için oldukça önemli imgelerdendir. Diğer bir deyişle Hristiyan dininin peygamberi İsa’nın annesi olması sebebiyle Hristiyanların, Meryem’e saygıları ve sevgileri sonsuzdur. Meryem, Mesih’e onları kavuşturduğu için kutsaldır. Kiliselerde en çok yer verilen imgelerden olma özelliğini yüzyıllarca korumuştur. Dönemin sıklıkla kullanılan iletişim biçimlerinden biri olan resimlerde detaylandırılarak çeşitli kompozisyonlarda verilmiş olan Meryem’in yaşamına ait kesitler kilise duvarlarında

yer alan resimlerde, mozaiklerde, fresklerde işlenerek İncil sahnelerini hatırlatıcı nitelikte dini imgeler olarak bütünleştirilmiştir. Meryem imgelerine örnek olarak sıklıkla işlenen “Müjde” konusunu erken Rönesans dönemi sanatçılarından Fra Angelico’nun tasvirinde de görebilmekteyiz.



Resim 6: Fra Angelico Meryem’e Müjde

Kaynak: <https://sanatkaravani.com/> (E.T 08.07.2019)

Fra Angelico’nun Meryem’e müjdesi adlı tablo yalın bir anlatım üslubu ile özetlenmiştir. Başlarındaki haleler dini bir simge olarak, onların kutsallıklarına atfedilen bir göndermedir.

Resimle ilk karşılaşma anında karakterlerin kutsal kişilikler olduğunu simgeler aracılığıyla ayırıştırırız. Kanatlı bir meleğin Meryem’e müjdeyi verdiği zaman dilimini konu alan resimde; iki figür dışında detaylandırılan birden fazla öge vardır ve alt metinlerinde bireyleri düşündürmeye anlamlandırmaya yönlendirmektedir. Bu bağlamda dini imgeler her zaman toplumu birleştiren onları ortak paydada kesiştirebilen ve aynı duyguları hissetmelerini sağlayan manevi birleştiriciliği bulunan imgelerdir. Bu doğrultuda da toplumun seçkin değerleri haline gelerek kültürün oluşmasında önemli bir rol üstlenmektedirler. Tarih boyunca insanların dini imgeler oluşturarak ortaya koydukları yapıtlar, dönem koşulları ve teknolojisi göz önüne

alındığında teknolojik imkânların kısıtlı olduğu dönemde oluşturulan çalışmalar olduğu bilinmektedir.

Din geçmişten bugüne birleştirici olma, ortak değerler hissedebilme noktasında etkindir. Dini imgelerin, simgesel kodlarla mabetlerde yer almasının sebeplerinden biri de aynı görüşe inanan kişilerin bu kodlar yardımıyla aynı duyguları hissedilmelerine olanak sağlaması ve birleştirmesidir. Bir başka deyişle, simgeler bu inanışa sahip kişilerin zihinlerinde dini imgelere dönüşmektedirler. Budizm, Hristiyanlık, Yahudilik, İslam ve diğer bütün inanışlarda simgeler aracılığıyla dini imgeler çağrıştırılmaktadır.

- **Çevre İmgeleri**

Sanat yapıtlarında çevre imgelerinin vazgeçilmez bir tema olması sebebiyle ortaçağdan günümüze çevre imgeleri çeşitli yöntemlerle betimlenmektedir. Doğası, kentleri, doğal çevresi, iklimi, mimarisi ve bunun gibi birçok kenti çağrıştırabilecek imgelerin kullanılması resim için ilham olabilecek konulardandır. Bu nedenle sanat ve çevreyi farklı düşünmek doğru bir tesbit olmayacaktır.

Sanatçıların bulunduğu ortamdan kendilerini soyutlanmadığı gerçeğinden yola çıkarak araştırmalarda kültürel yapının bulunduğu çevreden bağımsız olamayacağı ve dönemsel bir kaynak niteliğinde olduğu, bilgiye ulaşma yolunu kolaylaştırdığı bilinmektedir. Tarih içerisinde doğa imgelerinin öneminin ortaya çıktığı dönemlerden olan “Rönesans dönemi sanatçıların hümanist düşüncesinden hareketle doğayı anlamlandırmaya çalışarak insanların doğanın bir parçası olduğu ve aralarındaki bu bağın vazgeçilmez bir unsur olduğunu keşfetmişlerdir” (Ümer, 2009, s. 81,82). Bu bağlamda insanın içinde bulunduğu düzeni anlamlandırma isteği beraberinde evreni de anlamlandırma isteğini de getirmiştir. Sanatçının yapıtında ortaya koyduğu anlam evrene bakış açısını, çevresini düzenini anlamlandırmaya çalışarak bir diğer ifadeyle içselleştirerek ortaya “uyumlu, ahenkli ve rasyonel” bir değer katabilmektedir.

Çevre imgelerinde, kent tasvirleri sık sık karşımıza çıkar. Bulunduğu yer zamanla ilgili bilgiler verir. “Kentler insanların hayatlarını sürdürdükleri fiziksel mekânlardan ibaret değildir” (Uysal, 2009, s. 51); toplumun değişimi ve gelişim süreçlerini takip ettiğimiz siyasal, toplumsal, ekonomik özelliklerini yansıttıkları mekânlardır. Örneğin Gentile Bellini’nin; “*Haç Mucizesi*” konulu eserinde Rönesans dönemi Venedik kentinin detayları gözlenmektedir. Eserin konusu bir kent imgesi değildir; ancak

kentin anlatımı o kadar detaylı verilmiştir ki dönemin şehir hayatı hakkında bilgilere ulaşılabilir. Venedik, sular üzerine kurulmuş deniz ticareti ile varlıklı insanların yaşadığı bir kent olarak bilinmektedir. Resimde de gösterişli evler, yıldızla işlenmiş pencereler, kanal kenarındaki kadınların titizlikle işlenmiş mücevherleri, arka plandaki kilise çanları ve kentin imgesi haline gelmiş balkonları bize kent düzeni hakkında ipuçları vermektedir.



Resim 7: Miracle of the Cross at the Bridge of San Lorenzo

Kaynak: <https://www.wannart.com/fatih-sultan-mehmet-portresi-ile-italyan-ressam-gentile-bellini/> (E.T 14.04.2020)

Bir başka örnek ise Jan Van Eyck'ın; "*Rolin Meryem'i*" isimli çalışmasıdır. Bu yapıt karşılıklı oturmuş iki figürün yer aldığı bir iç mekân kurgusu olarak betimlenmiştir. Resmin konusu doğa imgesi ya da kent imgesi değildir ancak çevresinde bulunan simgelerle çevre imgelerini çağrıştırmaktadır. Resimde yer alan arka plan manzarasından kenti ikiye ayıran bir nehir ve arkasında yükselen dağlar bize kentin doğasını, çevresini gözlemleyen sanatçının bir detayı olarak yansıtmaktadır. Kemerli sütunların arka planında kentte bulunan karşılıklı kiliseler zamansal ve mekânsal bir ayrıntı sunmaktadır. Manzarasına tanık olduğumuz pencere açıklığından görünen tavus kuşu, cam önündeki çiçekler, dönemin modern yaşamından bir kesit sunarken

çevresel etmenlerin nasıl olduğu ile bilgide aktarmaktadır. Bu bağlamda çevre imgeleri kent, doğa, ekonomik imgeler gibi kimi zaman arka planı tamamlayan kimi zamanda başlı başına ortaya çıkan imgeler olarak tanımlanabilen, içerisinde birden fazla başlığı barındıran imgeler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.



Resim 8: Jan Van Eyck Madonna ve Şansölye Rolin -1435

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com> (E.T 08.07.2019)

- **Kültürel İmgeler**

Geçmişte ya da günümüzde kullanılan imgeler ortak bir düş, düşünce, bilgi ve birikimle şekillenerek hayatın merkezinde yer almaktadır. Bir değerlendirme ya da araştırma yapılırken dikkat edilmesi gereken başlıklardan biri de kültürdür. Bir şeyi yorumlamak veya anlamlandırabilmek yaşam biçimleri, kültürleri dilleri, değerleri bilmek koşuluyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda da kabul görmüş ortak değerler, gelenekler, kültürel imgeler belleğin kaydı altındadırlar.

İmgeler, toplumun kültürün birleşme noktalarında da aktif rol oynamaktadırlar. İmgeleri anlamlandırmak evrenin varoluşundan itibaren var olan ve gelişen bir

döngüdür. Bu anlamlandırma ihtiyacı yaşam süresince önemli bir amaç ve gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlamlandırmayla kazanılmış; sosyal, kültürel ve toplumsal olma yönündeki ilk adımlardan biri olan ve toplumun birleştirici noktasında bulunan “kültür” ise anlamlandırmayı kolaylaştırmaktadır. Kültürün anlamı Türk Dil Kurumu Sözlüğünde; *“Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü”* (Türk Dil Kurumu, 2020) şeklinde tanımlanmaktadır. Kültür içerisinde coğrafi konumdan etnik kökene geniş bir yelpazede sayısız alt başlık mevcuttur.

Kavramların çözümlemesinde karşılaşılan bazı terimlerin ilk kez üretildiği zamanlardan kültürlerin, yaşam biçimlerindeki farklılık sebebiyle anlam çeşitliliğiyle karşılaşılmaktadır. Bu bağlamda imge ile benzerlik kurmak mümkündür. İmge ile karşılaşılan farklı yaşam formları, istemsiz imgeye çeşitli anlamlar yüklenmesiyle sonuçlanacaktır. Kültürle birlikte anlamlandırılacak imgeleri çözümlerken kültür farklılıklarının anlamlarını da etkileyeceği ve kültürlerin derinliklerinde var olan köklerini bilmek gerektiğinin bilincinde olmak gerekmektedir. *“Toplumsal ve kültürel uygulamalar ve yaşanan tarih, yalnızca imge anlayışımızın değil, insan anlayışımızın da temelini oluşturmaktadır”* (Aktaran: Atabek, 1996, s.67). Bu bağlamda, “Göstergeler Evreni” içerisinde algılarımız belirli davranışlar ve beğeniler üzerinde ortak bir uzlaşımı kabul ederler. Bu noktada kültür olgusunun her adımda gözetilmelidir.

Bir değerlendirme ya da araştırma yapılırken yorumlamak veya anlamlandırabilmek için yaşam biçimleri, kültürleri dilleri, değerleri bilmek koşuluyla doğrudan ilişkilendirmek mümkün olabilmektedir. Kabul görmüş ortak değerler, beklentiler simgesel anlamlar evrenini oluşturmaktadırlar. Kültürel imgeler, görsel iletişimi güçlendiren yaptığı çağrışım ile iletişimde benlik duygusu kazandıran geçmişi ve günümüzü harmanlayarak yeni imgeler oluşturan bir bütündür.

Tarih boyunca süregelen düşünce kalıpları, medeniyetlerin anlamlandırılması ile doğru orantılı olarak çözümlenmiştir. Kültür imgesini yorumlamak geçmişin bilinmesi ve tarihin izinden giderek bir yol haritası oluşturmak doğru bir değerlendirme yöntemi olacaktır.

Bellek ve kültürel araştırmalar üzerine yaptığı çalışmalar ile bilinen bilim insanı Jan Assman'ın bu konuda ifadesi şöyledir;

“ Var olan her şey, bir geçmişe sahiptir. Hiçbir şey kendisini tamamen geçmişin pençesinden kurtaramaz; Günümüzde var olan şeylerin çoğu, geçmişte var olan şeylerin bir yeniden üretimi ya da devamıdır” (Aktaran; Tekin, 2015, s. 28).

Geçmişten günümüze gelen kolektif imgelere örnek olarak, düşlenen imgenin özgür bir biçimde ifade edildiği Almanya'da Stadel mağarasından ıkarılan *“Aslan Başlı Adam”* eseridir. Bu eser incelendiğinde sanatçının dış dünyayı doğayı gözlemleyerek kendi hayal dünyası ile birleştirdiğini ve yeni bir imge oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bir başka ifadeyle, imge oluşturmanın “kültürel bir aktarım olması milyonlarca yıl öncesinden gelen bir geçmişe sahip olduğunu da göstermektedir” (Köse, 2018, s. 8). Kültürel imgeleri sanat, mimari, edebiyat gibi alanlarda görmekteyiz; ancak unutulmaması gereken, kültürel imgeler her ne kadar sanatsal alanda görölse de sosyokültürel bağların oluşmasına katkı sağlaması da yadsınamaz bir gerçektir.



Resim 9: Stadel Aslan Adamı, Hohlenstein-Stadel (Almanya)

Kaynak:<http://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/lion-man-hohlenstein-stadel.htm> (E.T 20.03.2020)

2.4. İletişim Bağlamında İmgenin Oluşumu

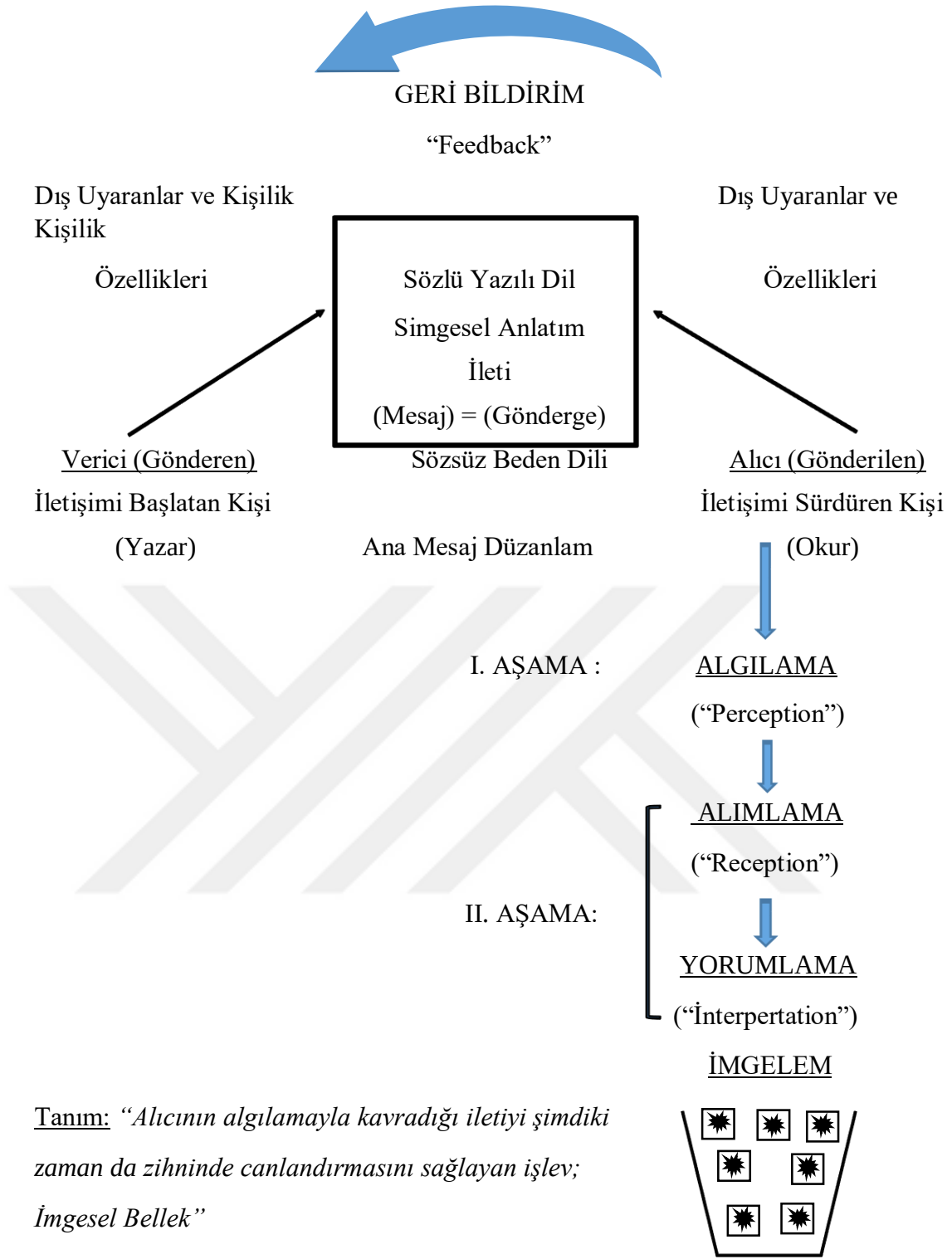
Kültürlerarası iletişimde imgenin de bir iletişim olgusu olduğu varsayımından yola çıkarak imge aktarımının kişilerin karşılıklı iletişimleri sırasında anlamlı semboller göndermesi, alması, kendi içinde anlamlandırması, tekrar cevap gönderilmesi gibi bir süreçtir. Bu bağlamda imge oluşturulurken ortak iletişim yolu olarak “etkileşimi sağlamak zamanda ve uzamda başkalıklara uğrayarak sosyal, toplumsal ve kültürel bir olgu olma özelliğini de kazandırmıştır” (Şapçı, 2000, s. 21). Bu nedenle İmgenin oluşumunda farklı disiplinlerden yararlanıyor olması, katmanlı zengin bir iletişim biçimi sunuyor olmasına da bir işarettir. İmge üretimini anlatırken söz edilmesi gereken konulardan biride “algıdır”.

Bireylerin yaşadıkları çevrede bulunan nesneleri, varlıkları ve olayları duyu organları aracılığıyla algıladıkları ve anlamlandırdıkları bilinmektedir. Türk dil kurumunun sözlüğünde algı; “*Bir şeye dikkati yönelterek o şeyin bilincine varma, idrak*” olarak açıklamaktadır (www.tdk.gov.tr, E.T 29.06.2020). Bireylerin çevreyi kavrama sürecindeki duysal bilgiyi alması, seçmesi ve yorumlaması olarak özetlenebilmektedir. Birey karşılaştığı olgu, olayları ve kavramlar hakkında edindiği bilgiye, algılama yoluyla ulaşmaktadır.

Algılama kavramını açılırsak “herhangi bir kavramı, olayı, ilişkiyi, nesneyi hissetmek, tatmak, dokunmak, görmek, koklamak, duymaktır”. Bu bağlamda algılamayı irdelediğimizde insanların sadece fizyolojik özelliklerinden bahsedilse de Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesinde Profesör olarak görev alan, iletişim üzerine çalışmalar yapan Metin İncoğlu yaptığı tanımlamada; normal insanlar aynı görüntüyü görür, aynı kokuyu koklar ve aynı sesi duyarlar. Duyu organları özürü olmayan bütün insanlar için bu algılamalar eşit değerdedir. Ancak algılamanın psikolojik ve sosyal bir olgu olması sebebiyle dış etkenler ile yönlendirilebileceği düşüncesini savunmaktadır (İncoğlu, 2000, s. 45). Bu bağlamda bireyin hayat görüşüne, inançlarına, amaçlarına deneyimlerine, kültürüne ve değerlerine göre bilinçte farklı formlarda algılanarak anlamlandırılacaktır.

İletişimden imge oluşmasına giden yolu Jacopson’un tanımından hareket ederek tanımlayan Vardar; “*İletişimi başlatan kişi (verici), anlam, kodlama, ileti, (mesaj), iletişim biçimi, gönderme, becerileri, alıcı kişinin özellikleri ve geribildirim*” (Vardar B. , 1988, s. 130) sıralamasında tanımlamaktadır.

Anlamlandırma aşamasında ortaya konulan “bir metin ve okurların bu metinden çıkardıkları anlamları nitelendirmek için çift yönlü bir alımlamadan bahsetmek gerekir” (Tüzel & Kuradayıoğlu, 2013, s. 105). Her okurun mesajlardan çıkarımları farklılık gösterir yaşantısı, deneyimleri, dünya görüşleri, becerileri anlamlandırmayı etkileyen unsurlardır. Bu nedenle alımlamanın ve yorumlama ediminin kişisel olduğu kişilerin bilgi deneyimlerinin öznel olması sebebiyle farklı düşüncelerin ortaya çıkması olağandır. Alıcıların mesajı biçimlendirilmesiyle ortaya çıkardığı imgeler ise anlatıya dinamizm katmaktadır. Bu bağlamda düz anlamlardan yan anlamlar çıkarmak, tekil anlamlardan çoğul anlamlara çevirmek veya yeni anlamlara yönelmek imgelere ulaşma yolunda ışık tutmaktadır. İmgelemenin gücü sınırsızdır, hayal etmek beraberinde sıkıştırılmış düşüncelerle çevrelenmez. Mesajla gelen yeni iletiler oluşturmaya yönelik düşünsel süreçleri de beraberinde getirmektedir. İletişim dizgesi ile birlikte imge oluşumunun görselleştirilmesi aşağıda verilen şemada belirtilmektedir.



İMGELELER

2.5. Arketipler ve İmge

Günümüzde, “Analitik psikoloji” olarak isimlendirilen var olandan farklı modern bir psikoloji sistemi geliştirerek, psikiyatri alanında araştırmalar yapan Carl Gustav Jung, “Analitik psikolojinin kurucusu olarak kabul edilmektedir” (Aktaran; Atakay, 2012, s. 23). Geleneksel bakış açısından kurtulmak için batının etkisinden çıkması gerektiği düşüncesini ortaya koymuş “doğu imgelerini edebiyatlarını farklı kültürleri inceleyerek bunları birleştirmeyi planlamış, bu anlamda dünya çapındaki ilk sentez girişimlerinden birini yapmayı hedeflemiştir” (Jung C. G., 2006, s. 13). Bir ekol olarak kabul edilen Jung ’un, insanbilimlerine ve sembol bilime yansıyan katkıları iletişim çözümlemelerinde kuramsal bir bakış oluşturduğu, bilinçdışının görüngülerini ortak paydada buluşturduğu arketipolojisidir.

Jung ’un kuramını dayandırdığı arketip terimi “*kök örnek, öz resimler, ilksel imgeler*” anlamlarını taşımaktadır. “*Arketip*” kavramı Platon’un “*ideasından*” yola çıkarak onunla eş değer bir ifade olarak tanımlanabilir (Jung C. G., Dört Arketip, 2005, s. 28). Bu bağlamda bilgilerin soyut sistemlerden oluşan bilgi dizisi olduğu çıkarımını yapılabilmektedir. Jung, Arketipleri çevremizde karşılaştığımız durumları ve olayları algılamamızda aktif rol oynayarak anlamlandırmamıza ve tepki vermemize yardımcı olan etmenler olarak ifade eder. Platon’un ideasında; bir bilinçaltı durumu söz konusudur. Kişi zihinde var olan bilgileri tutar. Biz farkında olarak veya olmayarak bu bilgilerden yeni anlamlar veya benzer anlamlar elde ederiz. Bu bilgiler nesneler dünyasındaki gerçekliği sorgulamamızla ve kişinin benliğini arama, özünü bulma çabasının sonucunda ideaların soyut dünyasına ulaşabilir

Arketipler, karşılaşılan olguları veya durumları algılamamıza yardım ederken belirli bir hareket, tepki ve tutum sergilememize yardımcı olmaktadır. Moris ve Schmolze’nin üzerine yaptıkları tanımda; “*Belirli boyutlara sahip insanlardan oluşan daha geniş, belirli bir grubu temsil eden tek bir insanın detaylı tanımı*” şeklinde ifade ederken, Iaccino; bizim bilincimiz dışında gelişen kalıba sokan biçimlendiren “*ırksal hatıralar*” olarak tanımlar (Aktaran: Işıklar, 2017, s.71). Verilen tanımlamalar bağlamında; görmediğimiz ya da görünürlüğü bulunmayan imgeler hafızamızdaki anılarını, varlıklarını yitirmezler varlığını bildiğimiz unuttuğumuz her şey aslında bizim belleğimizdedir. Görüntüsünü kaybettiğimiz, hatırlamadığımız veya anlık olarak uzaklaşan görüntü bizim belleğimizde varlığını sürdürmektedir. Örneğin kovana giren bir arı gözümüzün evreninden gittiğinde yok olmayacaktır. Sadece o

anda görünmez olmuştur. Tekrar kovandan çıkması muhtemel olan bu arı gibi zihnimizden geçici olarak çıkan düşüncelerde yeniden gelebilir. Bu bağlamda görünmeyen veya hatırlanamayan düşüncelerin bilinç eşiğinin altında daima durduğu ifadesini kullanabilmekteyiz.

“Hayvanlarda içgüdüsel davranışları mümkün kılan yapı ya da eğilimler hakkında kesin bir fikir sahibi olmamız mümkün değil. Aynı şekilde, bir insanın insan gibi davranmasını sağlayan bilinçdışı psikik yapıların işleyişini de bilmiyoruz. Bunlar benim "imgeler" diye tanımladığım işlev biçimleri olsa gerek. "İmge" yalnızca gerçekleştirilecek eylemin biçimini değil, eyleme neden olan tipik durumu da ifade eder” (Jung C. G., 2005, s. 51).

Jung’un yaptığı imge tanımında, imgeler bizim doğuştan sahip olduğumuz içgüdülerimiz ile ilişkilendirilen bir süreç olarak değerlendirilmektedir. Renkli iç dünyasında düşünür, özgürleştiğini ve dış gerçekliklerde bulunduğu evrende ise donuk bir yaşam sürdüğü ve sınırlarla çevrili olduğu düşüncesinden hareket ederek imgelerin gücünü iç dünyamızdan aldığı vurgulamasını yapar. Bireyin iç dünyasındaki yoğunluk onu özgür imge evrenine sürükler. Bir diğer ifadeyle; İmge dünyamız bizi bütünlüğümüzün var olan parçalarına kavuşturacaktır.

İnsan ruhunu iki başlık altında inceleyen Jung; *“bilinç ve bilinçaltı”* kavramlarını oluşturur. Sonrasında yaptığı çalışmalar ile bilinçdışı kavramını da kendi içinde *“kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı”* olarak ayırır. Kişisel bilinçdışı öznedir ve her insanda farklı şekillerde görülebilir. Kolektif bilinçdışı *“ruhsal yapının insanları ortak bir payda da buluşturan doğal kökenidir”* (Namlı, 2007, s. 1211). Bu tanımlamadan hareketle; Arketiplerin birlikte bilinçdışını oluşturan olgular olduğu değerlendirilmesi yapılabilmektedir. İnsanların tümünde var olan bilinçdışı, atalarımızdan aktarılan bir soyaçekim kavramının izlerinden oluşmaktadır. Masalların, mitosların, hikâyelerin yapı taşı oluşturan arketipler; tüm geçmişi içine alan izlenimleri sunmaktadırlar. Sezgiler ve içgüdüler doğuştan gelen zorunluluklardır. Bu bilgiler ışığında arketipler atalarımızdan kalan *“Gizil İmgelerdir”*. Bu gizil imgeler bizim kalıtsal yollarla bildiğimiz genetik bilgilerimizdir. Bu konuda bir örnek verecek olursak; Bir kişinin bitkileri sevmesi için bitki görmesine gerek yoktur. Bitkileri sevmeye eğilimi yıllardır atalarımızdan bize kalan bir değerdir. Doğayı her

zaman koruyarak zaman zaman besin kaynağı, zaman zaman ise geçim kaynağı olarak kullanmışlardır. Bu bilgiler bizlere dolaylı yollardan aktarılır ve bu bizlerin davranışlarını zaman içerisinde etkiler. Kişiler dış dünyadaki nesneyi tanıdıkça anlamlandırdıkça imgeler bilinçli bir gerçek olma yolunda var olur. Bu bağlamda, “Arketipler bireyin içinde taşıdığı tüm insanlar için evrensel olan kalıpların doğuştan bireyde var olmasını içeren bir kavramdır” (Taylor, 2009, s. 16). Diğer bir deyişle, insanların geçmişi ile bağlantılarını yok sayamadığı, Jung tarafından ortaya konulmuş bir düşüncedir.

2.6. Anlam ve Anlamlandırma

Evrendeki önemli olgulardan biri olan iletişimin odak noktası anlamdır. Kişiler içerisinde olduğu döngüyü sorgular, anlamlandırma sürecinde kararlarını verme, bakış açısı oluşturma yaşadığı toplumsal çevrede baskın olmak gibi davranışlar için devamlı anlamlandırma döngüsü içerisinde var olmaktadır. Başka bir ifadeyle, iletişimi oluşturan unsurların başında gelen anlamda “*kişiler üretir, kişiler paylaşır ve kişiler tüketir*” (Işıklar, 2017, s. 47). Anlamlandırma beraberinde sorumlulukları getirir. Üretim süreci paylaşmak ile devam eder sonrasında tüketimle son bulur ve bu döngü devinimi süreklilik haline dönüşür.

İnsanlar dünyaya geldikleri andan itibaren göstergelerle, biçimlerle, simgelerle, sembollerle dolu bir evrenin içinde hayatlarını anlamlandırmaya başlayarak hikâyelerini oluşturmaya başlamaktadırlar. Göstergeler iletişimi kuvvetlendirmek için veya iletişim kurmak için insanlar tarafından üretilmiştir. Bütün bireylerin beklentileri, amaçları, inandıkları değerler ve düşünceler kişiden kişiye değişir öznedir. Dış gerçekliği sezgileriyle, deneyimleri ve bilgisi ile sembolize ederek imgeleyen birey, benliğini tasarlar. Bu bağlamda anlamlandırma sürecinde; düşünceler, deneyimler ve bunun gibi etmenler öznellemeyi beraberinde getirmektedir. Simgeler, bireyin kendi düşüncesi çerçevesinde anlam kazanmaya başlar. Bireyin öznel göstergelerinin yanı sıra bazı olgular ise toplumsal anlamlandırma ile norm haline gelebilir. Örneğin trafik levhaları evrenseldir, öznel anlamlar yükleyemeyeceğimiz toplumsal anlamlandırma ile hayatımızda yer alan örneklerdir.

İçinde bulunduğumuz toplumun ve kültürün izlerini taşımamamız olanaksızdır. Bu bilgiye göre bireyler genel geçer kurallarını da kendilerine özgü yaratabilmektedirler. Göstergeler ise “psikolojik ve fiziksel” olmak üzere iki başlık altında incelenir. Bu

incelemeler yapılırken dikkat edilmesi gereken bir diğer unsur ise kültürdür. Anlamlandırma yapılırken göstergelerin kültür ile doğrudan bir bağlantısı olduğu bilinen bir gerçektir. Anlamlandırma sürecinde objelerin fiziksel görüntülerine psikolojik olarak yüklediğimiz anlamlar “simgesel” anlamlara da dönüşebilmektedir. Anlamlandırma süreci evrende var olan her birey ve her canlı için ortak değerler taşısa da zaman da ve uzamda farklılıklar gösterebilmektedir. Anlamlandırma sürecine yardımcı olan diğer etmenler ise;

2.6.1. Renkler ve Anlamlandırma

Çevremizde var olan ve görebildiğimiz her şey, ışığın bir yansımasıdır. Işık elektronik radyasyonlarla kendini açığa çıkaran enerji formudur. Bir ışımının “ışık kaynağından çıkarak cisimlere çarpıp yansımasıyla veya doğrudan yansıması ile canlıların görmesini sağlamaktadır” (Öktem, 2015, s. 4). Etrafımızda bulunan renkleri algılamamız da bu süreçten sonra gerçekleşir. Renkleri anlamamanın, görmenin ve anlamlandırmanın ortak paydasında “ışık” vardır. Işık var olan her şeyi aydınlattığı gibi anlamı da görünür kılar, karanlıkta kalmış düşünceler ışıkla birlikte açığa çıkar yapılan çağrışım bellekteki düşüncelerin hatırlanmasını gerçekleştirir.

Rengin; insanın davranış biçimine dönüşmesi ve değer kazanmaya başlaması Fransa’daki Lascaux ve İspanya’daki Altamira mağaralarındaki duvar resimlerine kadar dayanmaktadır. “Yapılma amaçlarının günümüzde hala tartışma konusu olan bu duvar resimlerinde sadece çizgiler değil renkler de bir ifade aracı olarak kullanılmıştır” (Çağlayan, 2015, s. 23). Var oldukları evrende anlamlandırma olgusu ile farkındalık kazanan bireyler gözlem yeteneklerini kullanarak doğayı keşfetmektedirler. Doğadaki renkler bir ilham kaynağı oluşturur. Sanatçıların gözlemledikleri renkleri çalışmalarına yansıtmaları sonucunda oluşan renk olgusu, tüm zamanlarda kendine özgü özelliklerini oluşturarak, bilimsel çalışmalara da katkı sağlamıştır. Renklerin bir ifade biçimi olarak kullanılmaya başlanmasıyla birlikte insanların renklere yüklediği anlamlar; “fizyolojik ve psikolojik” olarak karakterize edilerek renk grupları, insanlara çeşitli duyguları çağrıştırmaları ve anlamlandırmaları bir araştırma konusu olmuş ve bilimsel tespitleri de beraberinde getirmiştir.

Tarihsel süreç içerisinde uygarlıkların renkleri kullandıkları ve kültürlerine, inanç sistemlerine, yaşam biçimlerine ve çeşitli değişkenlere göre anlamlandırdıkları bilinmektedir. Renkler, kullanıldıkları dönemlerde ve zaman içerisinde anlam

değişiklikleri gösterebilir bu değişiklikler toplumsal farklılıklara, ekonomik değişkenlere, sosyal değerlere ve siyasal düşüncelere kadar çeşitlendirilebilmektedir. Bu bağlamda, renk kullanımları ve anlamlandırılmasının kültürel farklılıklara, coğrafi şartlara, deneyimlere ve daha pek çok unsura göre değişkenlik gösterebildiği değerlendirilmesi yapılabilmektedir. Örneğin Afrika kıtasında yaşayan siyahiler için siyah renginin anlamı temizlik, iyilik ve saflığın göstergesi olarak kabul edilirken, beyaz rengi ise kötülüğün simgesidir. Avrupa’da ise siyah rengi; bela, felaket, matem anlamını taşımaktadır. Göstergeler ile çevrelenmiş dünyamızda renklere yüklenen anlamların çeşitlilik göstermesinin sebepleri arasında coğrafyalar, ırklar, kültürler, etnik kökenler gibi birçok farklı etken rol oynayabilmektedir. Bu bağlamda kültürel kimliklerin renkleri anlamlandırırken sembolize ettiği anlamların değişebildiği çıkarımı yapılabilmektedir.

Renkler ve insan davranışları arasında doğrudan bir bağlantı olduğu ortaya konulmuş, birçok rengin içinde kişilikle ilgili özelliklerin olduğu, renklerin insanın kişiliği ile ilgili ipuçları verdiği belirtilmiştir. “Renklerin tek başına hiçbir anlamı yoktur; renkler kullanıldıkları bağlama, konuma, uzama göre anlam kazanırlar” (Zeybek, 2004, s. 816). Renklerin geniş yelpazesinde anlam tamamlayıcı rolünün de bulunduğu bilinmektedir. Görsel algılama boyutunda renklerin dikkat çekiciliği önemli bir niteliktir.

Renkler cisimler yardımıyla yansıtılır, yayılan ve ya geçirilen ışıkla birlikte gözdeki retinada uyarılmasıyla ve beyine sinyaller göndermesi ile algılanır. Hücrelerden gelen sinyalleri birleştiren beyin ışın dalgalarını farklı algılar. Üç temel başlık altında toplanan ışığın renkleri yeşil, kırmızı, mavi bu renklerden iki tanesinin üst üste gelmesi ile ara renkler oluşmaktadır. Canlı, dikkat çeken, enerji veren, dinamik, sıcaklığı ve ateşi duyumsatan renkler sıcak renkler olarak bilinir. “*Turuncu, sarı, kırmızı*” bu renk grubunda yer alır. Bu renklerin birleşmesiyle ortaya çıkan renklerde sıcak renk grubuna dâhil olurlar Soğuk renkler ise dinlendirici, serin, soğukluğu ve saflığı duyumsatmaları ile bilinmektedir. Bu renk grubunda ise “*mor, yeşil ve mavi*” yer alır” (Mert, 2011, s. 27,28). Kullanıldıkları yerlerde, mimaride, objelerde, sanat eserlerinde duyu çağrışımları yaparlar. Renklerin karıştırılması durumunda sıcaklık ve soğukluk etkileri azalmakta veya kaybolmaktadır. Göstergeler; çözümleme aşamasında renklerin etkisinden yardım aldığımız bilinen bir gerçektir. Diğer bir anlatımla renkler anlamlandırma sürecimizde bir araç konumundadır. Bir başka anlatımla, yaşamımızı

anlamlandırabilmek için bizim göstergelere, göstergelerin de renklere ihtiyacı vardır. Renklerin evrensele yakın bir dili olduğu kabul edilse de coğrafi, kültürel, etnik unsurlar anlamlandırma boyutunda farklılıklar gösterebilmektedir.

2.6.2. Görme ve Toplumsal Anlamlandırma

Bütün cisimler, olgular “anlam” etrafında şekillenir. İnsanların varoluş amacındaki arayışı ile birlikte kararlarını, amacını, eylemlerini yöneteceği ve yönlendirebileceği bir döngünün bütünüdür anlam. Bu konuda Fransız felsefeci Maurice Merleau-Ponty; insanların hepsini “*anlam avcısı*” olarak niteler ve anlama tutuklu olduğumuzun altını çizer” (Çelik E. , 2017, s. 201). Temel edimlerimizden birini ifade eden anlamın toplumsal bütünlük içerisinde de var olan düşünsel çağrışımlar olması sebebiyle, davranışlar yönlendirilir. Yapısal, eylemsel, simgesel, psikolojik ve fizyolojik değerlerin hepsi toplumsallığın içinde var olan dinamiklerdir. Anlamak ile başlayan anlamlandırma süreci beraberinde toplumsal anlamlandırmayı getirmektedir.

Gördüklerimizi anlamlandırmamız deneyimlerle mümkün olmaktadır. İnsanlar zamanla gördükleri nesneleri, olayları, olguları anlamlandırırken belleklerinde bulunan bilgilerden yararlanabilmektedirler. “*Görüntüler zaman ve mekânda manevra yapmayı öğrenirken kullandığımız temel araçtır. Görüntü, bir teşhis, tahmin ve tasdik düzeneğidir*” (Leppert, 2017, s. 18). Görme duyuları sadece fiziksel ve biyolojik bir olgu değil aynı zamanda bellek ve imgelemek ile ilgili kavramları da etkileyen ve sürece dâhil eden güdülerdir.

Toplumsal anlamlandırma olarak anlamlandırdığımız anlam boyutu da yine kültürle coğrafyayla doğrudan bağlantılıdır. Toplumsal değerler din, siyasi görüş, kültürel yaklaşımlar; ortak zevk ve paydalarda buluşan bireyler toplumsal anlamlandırmaları da bu doğrultuda yapmaktadır. Söz konusu anlamlandırmalar kişiden kişiye değişkenlik gösterse de anlamlar, toplumları buluşturan yapı taşları niteliğindedirler. Her toplumda birbiri ile aynı olmasa da ortak kümeler vardır; ancak bu kümeleri, anlamlandırmak kültüre göre değişebilir örneğin; her kültürde ve toplumda evlilik vardır ama evliliğin kültürel değerleri bakış açıları, beklentileri ve yapıları farklılık ya da çeşitlilik gösterebilmektedir.

Anlambilim (Semantik), isminden de anlaşılacağı gibi anlamların incelenmesi üzerinde çalışmaktadır. Kullanmakta olduğumuz kelimelerden sosyal, kültürel, edebi simgesel anlamları da inceler. Bu bağlamda kullanılan her terimi her sözcüğü

anlamlandırma çemberine alarak etkileşim ve iletişim alanına dâhil eder. Yapılan temsillerde kelimeleri anlamlandırmak soyut veya somut olabilir. Gördüğümüz, duyduğumuz kısaca algıladığımız bütün kavramlar için simge ve sembollerden yararlanabiliriz; ancak bunlar da yine duysal işlevimiz olan görme ile anlamlandırılabilir.

Görüntüler, sözcüklerle bize bir şeyler söylemek dışında ifadesi zor olan veya anlatılamayan duyguları görünür kılmak suretiyle ortaya koymaktadır. Bakmak ise bir seçimdir. Bu edimin sonucunda; *“Gördüğümüz nesne her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur”* (Berger, 1999, s. 25). Bu bağlamda ifadenin, sözün ve dilin ifade edebildiği bazı durumlarda duyguları anlamlandırabilmek ve görmek adına görüntü bize bu duyguları görünür kılmaktadır. Anlamlandırma ise kişinin benliğiyle beraber çevresel faktörlerinde etkili olduğu bir süreçle ilerlemektedir. Diğer bir anlatımla, hayata gözlerimizi açtığımız andan itibaren içinde yaşadığımız dünyayı da anlamlandırmaya başlarız. Bireyin bilgi dağarcığı arttırdıkça, öğrendikçe, yaşadıkça hayatı deneyimleriyle anlamlandıracak, kişinin anlamlandırma süreci yaşam yolculuğu süresince zamanda ve uzamda değişerek, dönüşüme uğrayacaktır. Toplumsal, kültürel varlıklar ise anlamlandırmayı kolaylaştıracak sahiplik ve aitlik duygusunu duyumsatarak toplumsal yaşamın parçası olan ortak değerlerimizi aktaracaktır.

2.7. İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi

Modern ikonografi çalışmalarında eleştirel yaklaşımlarıyla bir yöntem oluşturan sanat tarihi alanında uzman; “Erwin Panofsky” tarafından geliştirilen bir yöntemdir. Görsel anlatımın kullanıldığı sanat yapıtlarında eserlerin dönemiyle ilgili olarak kültürel, ekonomi, siyasi, politik, sosyal gelenekleri hakkında bilgiler verdiği bilinmektedir. Panofsky’nin eleştirel yöntemi ise resimlerin analiz edilme yöntemi üzerinde uygulanmaktadır. Bu yöntemde resmi içerik, biçim ve konu olarak üçlü anlamlandırma düzlemi bağlamında şekil 2’de görüldüğü gibi detaylı biçimde incelenmektedir.

BİRİNCİ DÜZLEM ↓ Ön İkonografik İnceleme	Yapıtta görülen biçimleri, tanıdığımız nesnelere benzeterek; biçimlerin arasında bulunan ilişkileri ve hareketleri belirterek olgusal anlam elde edilmektedir.	Çevredeki unsurlar; kişinin zihninde sevgi, aşk, nefret gibi farklı duygu yoğunluklarını etkilemektedir. Bu niteliklere “ifadesel nitelik” biçiminde adlandırılarak incelenecek olan yapıtta ifadesel ve olgusal anlam birleşiminden oluşan "doğal anlam"ını oluşturacaktır.
İKİNCİ DÜZLEM ↓ İkonografik Tanımlama	Sanat yapıtında tanımlanan biçimler, kavramlar ve temalar arasında imgelerin çözümlenerek öykü ve alegorilerin belirlenmesidir.	Eserde ilk karşılaşmada anlaşılmayan ya da anlamlandırılmayan, günlük yaşam deneyimleriyle açıklanamayan anlamına "uzlaşmalı anlam"dır. Bu anlamı bulabilmek için günlük deneyimlerden uzaklaşmak ve onları nitelikli bilgilerle geliştirmek gerekmektedir.
ÜÇÜNCÜ DÜZLEM ↓ İkonolojik Tanımlama (İçerik)	Sanat yapıtının olduğu dönemde dönem özelliği, kültürel seviye, sanatçının karakteri ve bu ortamda ortaya çıkan eserin içerdiği "anlam" incelenmelidir.	Eserin anlamı; bir ulusun, dönemin, sınıfın, bir dinsel veya felsefi görüşün temelini açığa çıkaran asıl ilkeler araştırılarak anlaşılabilir.

Şekil 2.2. Erwin Panofsky İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi

Kaynak: (Akyürek, 1995, s. 12)

Bir resmin içeriği dönem ile ilgili; kültürü, dini bir olguyu, felsefi düşüncesi, politik yapı, ekonomik yapı, sanatçının resimde belirlediği yöntem gibi unsurların hepsi eserde belirlenmiş temel anlayışın değerlendirilmesinde önemli bir konumdadır. Sanat yapıtı bir parçası haline geldiği kültürün çerçevesinde değerlendirilmelidir. Panofsky; bu olguların tümünü “kültürel belirtiler” şeklinde tanımlanmaktadır. Bu yöntemde amaç eserin doğru analiz edilmesi adına eserin bilgisini doğru konumlandırmaktır.

3. BÖLÜM: GÖSTERGEBİLİM KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ

3.1. Göstergebilim (Semioloji) Kavramının Tanımlanması

Göstergebilim ilk kez antik Yunan dilinde “*semeion (gösterge)* ve *logia (söz)*” sözcüklerinin birleşmesinden oluşmuştur. Parmenides ve Hipokrates “*belirti, semptom, kanıt*” anlamını çağrıştıran “*tekmerion*” terimini kullanırken, stoacılar da dil ve mantık bilimi çerçevesinde gösteren ve gösterilen arasındaki karşılıklı ilişkisi içinde incelemişlerdir (Rıfat, 2009, s. 27). Fransızca “*semiologie*” ya da “*semiotique*” terimi göstergelerin bilimsel incelemesi olarak tanımlanmaktadır. Göstergebilimi en basit tanımı ile tanımlarsak “*kendisi o şey olmadığı halde o şey yerine geçen kendisi dışında bir şeyi temsil eden ve bu temsil ettiği şeylerin yerini alabilecek işaret, kelime, görüntü, ses, jest, nesneler*” (Chandler, 2007, s. 35) bütünü şeklinde tanımlamak mümkündür. Son olarak Mehmet Rıfat’ın tanımlamasında; “*Sözelimi, toplumsal bir dizge (sistem) olan ve temelde insanlar arasında bildirişimi (iletişimi) sağlayan doğal diller, gösterge diye adlandırılan birimlerin (örneğin sözcüklerin) kendi aralarında kurdukları ilişkilerden oluşur*” (Rıfat, 2009, s. 11). Bu tanımlamalardan yola çıkarak göstergeyi özetlersek; insanların toplumsal yaşamlarında birlikte yaşayabilmek adına geliştirdikleri ortak diller, simgeler, semboller, fotoğraflar, sanat ve daha birçok birimin bir araya gelmesi ile oluşmuş dizgelerin araştırılma, inceleme ve değerlendirilmesinin bütününe verilen isimdir. Göstergebilim anlam üreten, inceleyen ve çözümlemeyi amaç edinmiş bir disiplindir. Anlam ise; gözle görülebilen hissedilebilen somut veya soyut her şeyde var olabilecek bir olgudur. Bir olayın, metnin veya bir resmin içeriğini göstergeler aracılığıyla incelemek, kodları anlamlandırmak veya okumak, aktarılmak istenilen anlamların alt metninde bulunan ideolojileri ve kültürü çözümleme çalışmalarıdır. Anlamli bütünler oluşturan her şey göstergebilimin konusudur.

Evrenini anlama ve anlamlandırma olgusu içinde olan birey, duyuları sayesinde etrafını algılar, fark eder, anlamlandırır ve seçer bu duyulardan en sık kullandığı ise “görme” duyusudur. Tarih öncesi çağlardan günümüze kadar olan bütün dönemlerde göstergeler aracılığıyla iletiler aktararak, medeniyetlerin oluşumunda önemli bir rol üstlenmiştir. İnsanlar şekillerle, çizilen resimlerle ortak hedef doğrultusunda iletişim kurarak aynı değerlere önem vermek, aynı inancıya sahip olmak ve kültürel paylaşımlar ile etkileşim sağlayarak kültürlerini oluşturmuşlardır. Göstergelerin sistematik düzeni

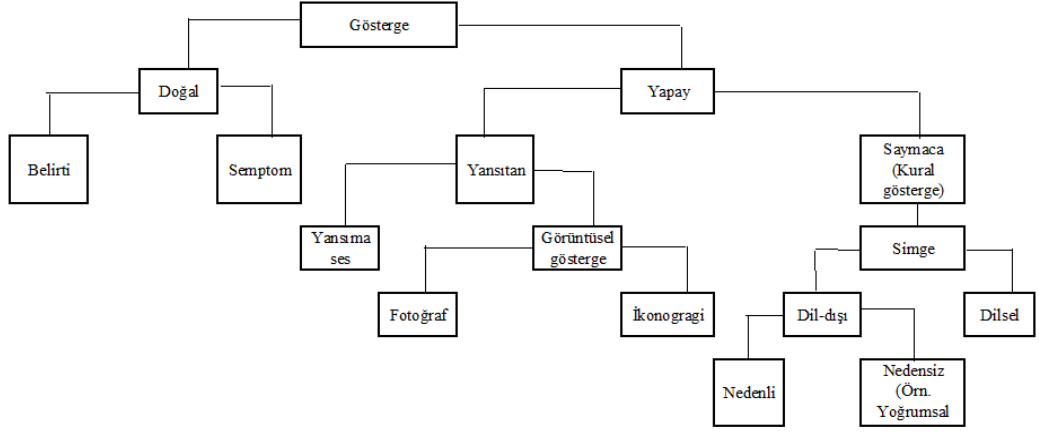
ile bulgular birbiri ile tamamlanır ve büyük resme giden yolda haritayı oluşturur. Toplumların kültürel gelenekleri somut olarak aktarılmıştır; fakat soyut olarak aktarılanlar en az somut olanlar kadar değerli ve bütünü oluşturan parçalardır. Bu bağlamda da, toplumsal bütünlüğü oluşturan yapı taşlarıdır. İletişim amaçlı tüm araçları, inceleyen, birbirleriyle ilişkilerini araştıran, türlerini belirlemeye çalışan bir bilim olan göstergebilim içeriğin biçimini inceleyen bir yöntem olarak değerlendirilmektedir.

İletişim, bir topluluğun var olmasında en temel oluşum etkeni kabul edilirken iletişimi sağlayan görsel göstergelerin ve bunu çözümleyerek oluşturulan gösterilenlerin önemi ise yadsınmaz. Teknolojik gelişmeler, sayısal veriler, semboller bütün bu bilgilerin aktarımı ile gerçekleşen hayatı daha kolay yaşamayı çözümlemeye çalışmanın yollarından biridir göstergebilim. Anlamlandırma yapılırken kültürel, psikolojik, sosyal, fizyolojik çevresel faktörlerin ve psikolojik etmenlerin büyük önemi vardır. Kişisel ve çevresel faktörler bu okumalarda her zaman çeşitlilik ve farklılık göstermektedir. Kıyafetlerimiz, Renk tercihlerimiz, konuşmamız, şivemiz, zevklerimiz ve hatta beğenilerimiz farkında olmadan karşı tarafa bir fikir edinme noktasında ipuçları vermektedir.

Gösterge gösteren ve gösterilenlerden oluşur. “Gösterge aslında bir araçtır” (Güneş, 2013, s. 76). Karar mekanizmasını hızlı kararlar vermekten ya da doğrudan doğruya harekete geçirmekten kurtarır. Bir diğer ifadeyle, ölçümlememizin yerine geçebilen düşündüren bir araç olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda “*kendisi o şey olmadığı halde başka bir şeyin yerine geçebilmesi*” sebebiyle bizlerde çağrışım yapmaktadır.

John Fiske göstergebilimi üç başlığa ayırarak inceler;

- “*Göstergenin kendisi*” göstergeleri kullanan insanların bu göstergeleri nasıl kullandıklarını ele alır ve kullandıkları şekilde anlaşılabilceğini ifade eder.
- “*İçinde göstergelerin olduğu kodlar veya sistemler*” bütünlüğünün içinde toplumun ihtiyaçlarını karşılamak adına kullanılan kodlar ve beraberinde bu kodların geliştirilmesi için başvuru yöntemler
- “*Kodlar ve göstergelerin içinde işlediği kültür*” varoluş biçimi bu kodların kullanım şekliyle ilintilidir (Fiske, 2003, s. 62).



Resim 10: Gösterge Türleri Şeması

Kaynak: (Günay, 2008, s. 5)

İmgenin anlamlandırılmasıyla ilgili araştırmasında kullandığı ve gösterge türlerini sınıflandırdığı tabloda; “doğal göstergeler”, “yansıtıcı göstergeler” “saymaca göstergeler” doğal diller ve simgeler “görüntü ve simge birleşimi göstergeler” ve saymaca göstergelerdir. Çalışmanın konusunu oluşturan ikon ve resimlerin ise görüntüler, yansıtıcı göstergeler ve saymaca göstergeler arasında yer aldığını belirtebiliriz.

Yukarda bulunan tanımlamalardan hareketle, tezin yöntemini oluşturan Göstergebilimin tanımı anlamlı bütünü oluşturan her bir parçanın aralarında bulunan ilinti, birbirleri ile kurdukları bağlantıları inceleyerek anlamlı bütünün oluşma biçimini inceleyen ve irdeleyen bilim dalıdır. Göstergelerin bir anlam bilim olması sebebiyle neyi belirttiğinden çok nasıl belirttiği ile ilgilenmektedir. Bir metnin, bir fotoğrafın, görüntünün ne olduğundan anlamının açık görünür olmasından değil de arkasında yatan açık olmayan gizli kalmış veya kodlanmış anlamının ne olduğu ve nasıl yaratıldığını keşfetmeye çalışan bir yöntem izlemektedir.

3.2. Çağdaş Göstergebilim

Göstergebilime adını veren kişi İngiliz Filozof John Locke’dur (1632-1704) (*An Essay Concerning Human Understanding* -1690) “İnsan Anlayışı Üzerine Deneme” isimli yapıtında göstergeler öğretisi olarak adlandırılan “semeoitike” kavramını kullanır. Kuramcı kullandığı göstergelerin niteliğinin araştırılmadan bilimsel verilerin anlamlandırılmayacağı düşüncesini savunmaktadır. Göstergebilim kuramının Locke’tan sonraki temsilcisi; J.H. Lambert’tir. 1764 tarihli, “Yeni Organon” isimli

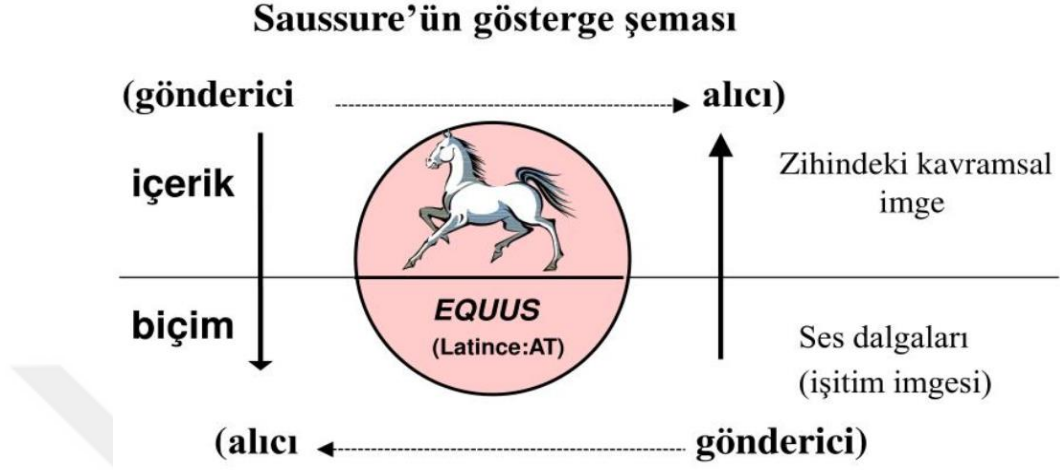
eserinin bir bölümünde nesnelerin ve düşüncelerin gösterilmesi ile ilgilenir” (Rıfat, 1996, s. 9). Dil dizgeleri üzerine çalıştığı bölümde bunlar dışında arma, amblem, müzik gibi dil dışı unsurların göstergeleriyle de ilgilenmiştir Lambert’in eserinden sonra dilbilimciler ve düşünürler göstergelerle ilgili çalışmalar yaparak Çağdaş Göstergebilimin temelini oluşturmuşlardır.

19. yüzyılda göstergebilim öğretisi çalışmalarında “E. Husserl’in 1890 yılındaki Semiotik ve Bolzano’nun 1837 yılındaki “*Bilim Öğretisi*” adlı yapıtları dilsel göstergelerin olduğu çalışmalar içermektedir” (Bayav, 2006, s. 7). Göstergeler kuramının başlangıcı olarak adlandırabileceğimiz bu yapıtlar, göstergelerin genel kuramından daha çok dil kuramı üzerinde çalışılmıştır. 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde ise çağdaş göstergebilimin temelleri atılmaya başlandı. İsviçreli dilbilimci “*Ferdinand de Saussure*” ve Amerikalı filozof “*Charles Sanders Peirce*” birbirlerinden habersiz ve neredeyse eş zamanlı olarak çağdaş göstergebilimin temelini atmışlardır (Çağlar, 2012, s. 24).

Ferdinand de Saussure modern dilbilimin kurucusu olarak kabul edilmektedir. 1913’te vefat etmesinin ardından iş arkadaşları ve öğrencileri tarafından hazırlanan ders notları Genel Dil Bilim Dersleri “*Cours de Linguistique Générale*” adıyla kitap olarak yayınlanmıştır (Dağtaş, 2003, s. 50). Bu kitapta Saussure, dilbilimi bir tür bilgi kuramı olarak ifade ederek, öncelikle sözü dil yetisinin dışında tutarak dilin toplum ile oluştuğunu bunun için ise söz olmadan olmayacağı fikrini savunmuştur. Saussure göre dil bir göstergeler dizgesinden oluşur. Toplum ile dil iç içedir zira “*dili kullananlar toplumdur*”. Konuşma sırasında konuşan kişinin zihninde oluşan kavramı göstergenin tasarımı olarak düşünmek gerekir. Saussure’ün incelediği konulardan biri de; “*dilin bir önceki dönemlerden aktarılan bir kanıt olduğu*” düşüncesidir (Köktürk & Eyri, 2013, s. 124). Bu kanıtlarda ise değişmezlik ilkesi olduğunu savunmaktadır. Kanıtların seçilirken özgür olarak seçilmesi sebebiyle dizgeler nedensiz anlaşmanın ürünüdür ve zaman dilin sürekliliğini sağlamaktadır.

Saussure, dilin diğer gösterge sistemleri içerisinde en önemlisi olduğu görüşünde hareket eder. Göstergenin nesnenin çağrıştırdığı anlamı fiziksel biçiminden oluşturduğu görüşündedir. Örneğin koltuk kavramı farklılıklar gösterse de herkes için çağrıştırdığı fonksiyonu ve anlamı aynıdır. Göstergelerin anlamlandırılabilmesindeki etkenin alıcının algılaması ve kültürüne bağlı olduğunu ve kültürün bu noktada

farklılıklar göstermesindeki en önemli unsur olduğu noktasına değinmektedir. Saussure göstergelerin “toplumsal” işlevinin Peirce ise göstergenin “mantıksal” işlevinin üzerinde durmuştur.



Resim 11: Saussure’ün Gösterge Şeması

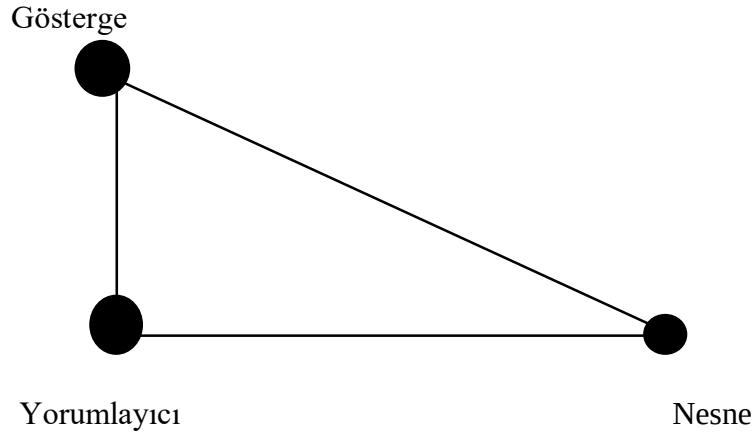
Kaynak: <https://www.slideserve.com/barclay-mckay/bayku-lar> (E.T. : 18.03.2020)

Saussure gibi Amerikalı Filozof Charles Sanders Peirce’de göstergebilimle ilgilenmiştir. Peirce, göstergeleri “üçlü tanım ve sınıflandırma” başlığı altında incelemektedir. Kuramcı “semeiotic” kelimesini kullanıp göstergeleri genel bir kuram ile tasarlamıştır. Bu kuramı üç başlıkta ele almış, üçlüler ile toplamda altmış alt sınıfı olan bir göstergeler sistemi oluşturmuştur. Görüşünde mantıksallığı savunan Peirce mantıksal işlevin üzerinde durarak göstergeyi “üç düzlemlili bir süreç” olarak tanımlayarak sınırlandırır.

- Birinci bölümlerme; Göstergenin sadece kendisinin yalın bir nitelik taşıdığı gerçek bir varlığa veya kurala göre sınıflandırır. Kuramcı bu üçlü düzlemi yorumlayan (interpretant), nesne (objet), göstergeyi temel alarak kendi içinde “*nitel gösterge, tekil gösterge ve kural gösterge*” başlıkları altında incelenmektedir. Temsil eden ve edilen arasındaki ilişki ikinci düzleme zemin hazırlar.
- İkinci bölümlerme; Gösterge ve nesne arasında veya göstergenin tek başına bir özellik taşıması ve son olarak yorumcusu ile bir ilişki kurması ile yapılmaktadır. Bu süreci “*ikon, belirti, simge*” olarak tanımlayabiliriz.

- Üçüncü bölümler; Yorumlayıcının göstergesi “olasılık, gerçeklik ve mantık” göstergesi olarak canlandırmasıyla yapılmaktadır (Rıfat, 2005, s. 115). Bu bilgiler ışığında Peirce’in düşüncesi bağlamında yorumlama süreci olan süreç üçüncül olan süreçte gerçekleşmektedir.

Peirce, zaman içerisinde göstergeler ile yaptığı tanımlamalar değişmiş; fakat genel anlamdaki mantığı ön planda tutma düşüncesi değişmemiştir. Bu bağlamda göstergesi bir temsil etme biçimi olarak görür. Nesnenin uyumundan benzerliği düşüncesini tanımlar. Gösterge ile ilgili yaptığı tanımlardan bir diğeri de; “Göstergelerin herhangi bir şeyin yerini tutarak, o şeyi üreten veya niteleyebilen bir düşünce olması tanımlamasıdır” (Özmkas, 2009, s. 36). Bu tanımda göstergenin herhangi bir şeyin yerini tutabilen bir tasarım olduğu değerlendirilmesi yapılabilmektedir. Bir başka gösterge tanımında; Simge veya Gösterge herhangi bir kimse için, bir şeylerin kapasite ve ilgi yönünden yerini doldurabilmesidir. Bu bağlamda ise Peirce göstergeler nesnesi ile benzer olması aynı zamanda da temsil ederek yerine geçebilecek nitelikte olması biçiminde ifade etmektedir. Peirce’in yaptığı tanımlamalardan göstergenin nesnesini, yorumlayanını ve göstergesinden oluştuğu çıkarımını yapabilmekteyiz.



Şekil 3.1. Pierce Anlamlandırma Şeması

Göstergebilim, 20. yüzyılda bağımsız bir bilim olarak kabul edilerek Saussure ve Peirce’in göstergebilim üzerine düşünceleri, birçok düşünürün göstergebilim çalışmaları, kuramları ve farklı düşünce sistemlerinin ortaya çıkmasında öncü olmuştur. Umberto Eco, Levi-Strauss, Roland Barthes, Christian Metz, Louis Hjelmslev gibi bilim adamları Saussure ve Peirce’in düşüncelerini temel alarak kendi kuramlarını oluşturarak, farklı bakış açıları ile göstergebilimin gelişmesinde katkıda

bulunmuşlardır. Çalışmanın yöntemini oluşturan çözümleme yönteminde Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemini model alınacağından “Gösteren ve Gösterilen” yaklaşımıyla konu sınırlandırılacaktır.

3.3. Roland Barthes ve Göstergebilim Kuramına Genel Bir Bakış

Roland Barthes, Fransız eleştirmen, denemeci, göstergebilimcidir. Dilbilimin bir kolu olduğunu düşündüğü göstergebilim üzerinde araştırmalar yapmıştır. 20. yüzyıldaki dil ustalarından biri olan Barthes'ın, göstergebilim ve dilbilim alanlarında önemli bir kuramcı olmakla birlikte; yazınbilim, toplumbilim, eleştiri gibi alanlardaki yazılarıyla da tanınmıştır. Temel olarak iki edim olan yazmak ve okumak üzerinde durmuştur (Kasar, 2016, s. 1).

Göstergebilim sadece dilsel göstergelerin üzerinde duran bir bilim dalı değildir. Anamlı bütünler oluşturan her şey göstergebilimin inceleme alanının içindedir. Dil tek başına bir işitimi imgesi olmamakla birlikte sadece harflerden oluşan bir olguda değildir. “Göstergelerin *“ideolojik ve kültürel değerler”* ile bir bütün haline geldiğini savunan Barthes, kendine özgü üslubuyla burjuva kesiminin otomobil, moda, şehir gibi kültürel değerleri çözümleyerek ilerlediği çalışmalarında *“anamlama”* kavramını kullanarak göstergebilim ile kesiştirir” (Bircan, 2015, s. 17). Özellikle yan anlamlar üzerinde durur ve gösterilenler ile arasındaki bağlantıları “mitsel” çözümlemeler ile geniş anlamlar çıkarabileceğimiz anlatımlara ışık tutar.

Mit kavramı en yalın anlamda; “bir gerçeğin, doğanın, kültürün birtakım görünüşlerini, açıklamalarını veya anlamlandırmasını sağlayan hikâyelerdir” (Fiske, 2003, s. 118). Barthes, mitleri bir konu üzerinde düşünebilme kavramlaştırarak anlayabilmenin kültürel yolu olarak görür. Mitleri birbirleri ile ilişkili halkalar olarak değerlendirir. Mitleri geniş anlamda kültürel göstergeleri ve burjuvanın ideolojik anlamlarına hizmet eden bildirişim dizgeleri olarak görür ve bu kodları semiyoloji(göstergebilim) aracılığı ile çözümler.

Kuramcı, kültürü yorumlanması ve okunması gereken bir gösterge olarak değerlendirmiştir. Bu bağlamda kültürü söylemler üzerinden inceleyerek konuları ideolojik olarak eleştirmesine karşın göstergebilimsel bir yöntemle çözümleme yoluna gitmiştir. “Yan anlam” ve düz anlam” üzerinde durarak göstergebilimi dilbilimin bir uzantısı olarak gören Barthes yapısal dilbilim yaklaşımından hareketle; “gösteren ve gösterilen, dizi ve dizim, dil ve söz, düz anlam ve yan anlam” başlıkları altında

incelemiştir. Barthes'a göre yapısalcı düşünce iki ana başlığın birleşiminden oluşur. Dilbilim analizlerinin, kültürel analiz ile birleşip anlambilimi oluşturmasıdır. Bu bağlamda Barthes kavramsal ve kuramsal olarak da tek bir düşünceye bağlı kalmadan yeni fikirlere, ilgi alanlarına açık bir tutum sergilediği açıkça görülmektedir.

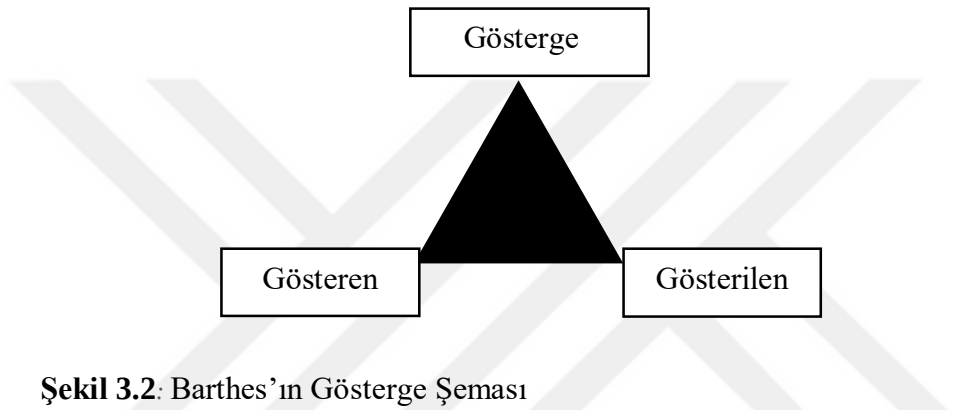
Göstergebilimin öncülerinden Barthes, kendine özgü geliştirdiği üslubunda ve çalışmalarında önemli olanın bildirişim olmadığını, birlikte anlamlı niteliğe bürünen doğruların anlatımını çözümler. “Bu anlamlama sürecini göstergebilimle birleştirerek yan anlamların ve ikincil gösterilenlerin ilişkisi üzerinde çalışır” (Vardar B. , 2001, s. 88). Bu cümlede belirtilen anlamlama ise gösterilen ve gösteren arasında kurulan ilişkidir. Gösteren duyulduğunda veya rastlandığında bellekte oluşmaktadır.

Barthes yan anlam ve düz anlam düşüncesini ilk dile getiren kuramcılardan biridir. “Düz anlamda göstergenin evrensel niteliğini akla gelen ilk anlamını neyi nitelediği, yan anlamda göstergenin nasıl nitelendiği sorusuna cevap arar” (Karaman, 2017, s. 31). Yan anlamlar farklı iletişim dizgelerinde anlam değiştirebilir. Bu değişkenlere etken olan sebepler kültürel, psikolojik, kişisel olabilir kişiden kişiye değişir ve öznel anlamda çözümlenir. Bu bağlamda düz anlamın farklı anlaşılması pek olağan bir durum değildir; ancak düz anlamlar evrensel olmaları sebebiyle herkeste aynı çağrışımı yaparlar ve ortak kabul görmüş anlamlardır. Öznel olan yan anlamdır ve ortak paydada buluşması zordur. Ayrıca yan anlam, kişiler, fikirler, zamanlar ve mekânlarla birlikte değişime uğrayabilen yapılardır.

Barthes, Göstergebilim İlkeleri adlı eserinde “*İlkelerin tek amacını dilbilime dayanarak çözümsel kavramlar ortaya koymak*” (Bircan, 2015, s. 19) şeklinde ifade etmektedir. Burada bahsettiği ilkelerin sınıflandırmaları ise; Dil ve Söz, gösterilen ve gösteren, dizge ve dizim ve son olarak yan anlam ve düz anlamdan oluşmaktadır. Bu bağlamda yapılan bu karşıtlıklar dilbilimden faydalanılarak ortaya konulmuş ve modern gerçeklik evrenini anlamakta faydalı olacağını düşünülmüştür. Kuramcı kendi yöntemi olarak anlamlamayı sağlarken bütün yönlerinin incelenmesi gerektiği fikrini ortaya koymaktadır. Araştırmanın örnekleme Roland Barthes'ın “Gösteren ve Gösterilen” kuramı çerçevesinde göstergebilimsel bir çözümleme yöntemiyle irdeleneceği için kuramcının çözümleme yöntemi aşağıda detaylandırılacaktır.

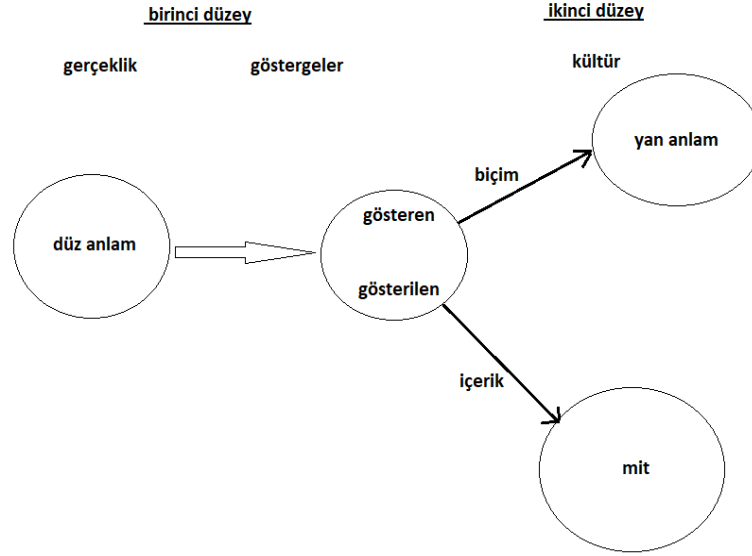
3.4. Roland Barthes'ın Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi

Roland Barthes, göstergebilimde daha çok kültür çözümlemelerinin üzerinde durmuştur. Bu çözümlemeler sırasında “içeriği bildirişim amacı taşımayan anlamı hissettiren olguları anlamlama kavramı çerçevesinde göstergebilim ile ilişkilendirir” (Barthes, 2003, s. 179). Göstergebilimci; kültürü bütün dinamikleri ile mercek altına aldığı zaman dizgelerin içindeki kodları, dilin içinde var olan karşıtlıklardan yararlanarak çözümlemektedir. “*Nerede anlam varsa orada dizge vardır*” (Bircan, 2015, s. 20) düşüncesiyle göstergenin anlamını genişleterek yan anlamlar üzerindeki bağıntılara dikkat çekmektedir.



Şekil 3.2: Barthes'ın Gösterge Şeması

Barthes, annesinin yıllar önce çekilen bir çocukluk fotoğrafını gördükten sonra daha önce dikkat etmediği yönlerinin olduğunu fark ederek fotoğraflar üzerinde araştırmalar yapmaya başlamıştır. Karşılaştığı fotoğrafların “kendisini çarpması, heyecanlandırması gerektiğini ve her bir fotoğrafın hikâyesi olduğunu ifade eder” (Kösedağ, 2020, s. 5). Fotoğrafa baktığımız anda fotoğraf özgürleşir. Okuyucuya ilk bakışta anlamsız gelebilir. Geçmiş yaşantısından çağrışımında bulunabilir. Daha önce hiç hissetmediği duyguları hissedebilir. Fotoğrafın ifadesi; işleyen kişinin anlattığının ötesinde fotoğrafı değerli kılan şey okumasıdır. Binlerce fotoğraftan biri olmaya devam etmesinden farklılaştıran unsur yorumlanmasıdır. Fotoğraflardaki derin anlamları incelemeye toplumsal olguları düşünceleri, fikirleri yüzeye çıkarmayı amaçlayan Barthes, anlamlandırma düzeyi fikrini geliştirmiştir. İkinci düzeyde gösterilen anlamlandırma tablosunda “kültür” değerlerin arasında yer almıştır. Barthes'ın göstergebilim düzleminde; yan anlamlar ve gösterilenlerde kişilerin kültürel ve algısal farklılıklarından yola çıkarak yorumların ve çıkarımların farklı olacağının altını çizmiştir.



Resim 12: Barthes'ın İki Anlamlandırma Düzeyi

Kaynak: (Fiske, 2003, s. 120)

İkinci dünya savaşından sonra yazılan eserlerden biride Barthes'ın yazdığı “*Göstergebilim İlkeleri*” kitabıdır. Bu çalışmasında, göstergebilimin ilkelerini yapısal dilbilimden yararlanarak dört başlık altında sınıflandırır.

- Gösterilen – Gösteren
- Düzanlam – Yananlam
- Dizim – Dizge
- Dil – Söz

Bu ikili karşıtlıklar Barthes'ın düşünce sisteminin iskeletini oluşturmaktadır (Gottdiener, 2005, s. 30).

Barthes, göstergelerin yan anlamsal kodlar içerdiğini ve bu kodların kültürel, sosyal, ideolojik birçok değer ile eklemlendiğini aktarmaktadır. Bu bağlamda çalışmamızın örneklemelerinde Barthes'ın yaklaşımından yararlanılarak; Rönesans dönemi resimlerinde “Gösteren ve Gösterilen” boyutunda simgesel anlatımları ve örtük anlamları incelenecektir. Rönesans dönemi içerisinde rastlantısal yaklaşımla belirlenmiş, toplumsal imgelerin konu edildiği tablolar kültürel imgelerin gösterilen boyutunda anlamlandırılması, Barthes'ın yaklaşımı ve Panofsky'nin eleştirel ikonografi yöntemi ile incelenmeye çalışılacaktır.

3.5. Göstergebilimsel Çözümleme

Gösterge, göstergebilimin yapı taşı olarak tanımlanır. Bir gösterge kendisi dışında herhangi bir şeye gönderme yapabilir, duyularımızla da kavranabilecek fiziksel bir şey olmakla beraber kullanıcıların varlığını kabul etmesi ile de doğru orantılıdır (Fiske, 2003, s. 63). Bu anlamda da mesajın anlaşılabilir ve karşı taraftan algılanabilir olması hızlı bir iletişim kurulmasını sağlayan en önemli ögedir.

Gösterge; gösterenle, gösterilenin bulunduğu ortak paydadır. Gösterge tanımını açarsak; nesne ile düşüncelerimiz arasında kurduğumuz bağıdır. Bu bağlar toplumun koyduğu kurallar, kültürün getirmiş olduğu kurallar ve sayısını arttırabileceğimiz örneklemeler ile kodları oluşturmaktadır. Göstergebilim ise bu kodların çözülmesi ile uğraşır. Gösteren burada bir aracıdır, gösterilene aracılık etmektedir.

Göstergenin kendi dışında bir şeye gönderme yapması başka biri tarafından anlaşılması, bize göstergenin iki temel unsurdan oluştuğunu diğer bir anlatımla göstergeyi oluşturan “gösteren” ve “gösterilenden” oluştuğunu gösterir. “Gösterenler anlatım düzleminde, gösterilenler ise düzleminin, içerik düzleminde oluşur” (Barthes, 2014, s. 40). Söz konusu bu iki katman birbirinden ayrılmayacak bir bütünün iki ayrı parçası gibi görünürken anlam, biçimsel bir düzen içerisinde oluşmaktadır.

Yorumlama ve anlamlandırma süreci insanı diğer varlıklardan ayıran farklı kılan önemli bir süreçtir. Göstergeler, göstergebilimin bileşeni olarak bilinmektedir. Bu bağlamda resim, müzik, mimari yapılar, heykeller ve sayısı arttırılabilecek örneklemelerin hepsi anlamlı bir bütünü oluşturmakla birlikte gösterge konumundadırlar.

Göstergeler uyarıcıdır; duyuşal bir töz olma özelliğine sahiptir. “Zihnimizde uyandırdığı imgeyle bizde bulunan başka bir uyarıcının imgesini canlandırır” (Guiraud, 2016, s. 39). Burada göstergenin işlevi; oluşturulan iletişim ile farklı imgeyi canlandırmaktır. Belleğimizde bulunan bir bilgi ufak bir anımsama ile yeniden canlanabilir ve başka duygular anımsatabilir. Göstergebilim nesneleri tek bir anlam ile sınırlamaz bir objenin sayısız imgesi olabilir algılarımız ve duyularımız bir anda yeniden hatırlamamızda bir araç olur ve bilgi belleğin derinliklerinden gün yüzüne çıkar.

Geçmişten bugüne, farkında olarak veya olmayarak anlam yaratmayı başaran insanlar bunu göstermenin en estetik yolunu ise sanat aracılığıyla sunabilmiştir. Heykel, müzik, resim, şiir, edebiyat sanat dallarında ortaya konulan yapıtlar estetik biçim gözetilerek anlam yaratma biçiminin sonucu ile elde edilmiştir. İnsanlar ortaya koydukları bu yapıtlarda anlamı aramaktan vazgeçmemiştir. “Anlam olgusunun oluşum katmanlarını çözümleyen göstergebilim biçim olarak “dilsel ve görsel” olarak iki başlık altında incelenmektedir” (Sönmez, 2012, s. 2). Bu bağlamda göstergebilim bizim hayatı anlamlandırmadaki ışığımız olarak varlığını devam ettirecek ve anlam aramaktaki yolculuğumuzda bir pusula olacaktır. Göstergebilim, yalnızca dilsel göstergelerin kullanıldığı metinler ile değil, aynı zamanda dil dışı göstergelerinde araştırma nesnesi olarak kabul edildiği için çalışmamızın konusunu oluşturan resimler görsel göstergebilimin kuramsal desteği ile değerlendirilmeye çalışılacaktır. Göstergebilim çözümlemelerinde daha detaylı çalışmalar ve nitelermeler yapabilmek adına Görsel ve Dilsel olarak iki ayrı başlıkta incelenir.

3.5.1. Dilsel Göstergebilim

İnsanlık tarihindeki gelişme ile birlikte insanların diğer canlılardan ayırt edici özelliklerinin hepsini kısaca “konuşmak” tabiri ile adlandırabilmekteyiz. Bu yeti sadece fiziksel olarak bir arada yaşamının getirmiş olduğu normlardan değil aynı zamanda benliğimizi ifade ederken hislerimiz, sezgilerimiz, deneyimlerimiz, duygularımız ve daha pek çok şeyi anlaşılabilmek ve aktarabilmek adına ifade etmek ister. Anlam yüklenen her şey iletişimin alanı içerisinde.

Fransız dilbilimci Martinet, dil tanımını “insan deneyiminin toplumdan topluma farklı biçimlerde anlamsal bir içerikle sessel bir anlatımı kapsayan, bir diğer ifadeyle anlamın birimlere ayrılmasını sağlayan bildirişimi sağlayan bir araç” olarak tanımlamaktadır (Martinet, 1979, s. 16). İletişimde dil; anlam taşıyan, birleştiren ve bütünleyendir. Anlam ise iletişim sürecinin anahtarı ve odak noktası olma görevini üstlenmektedir. Anlam, göstergeler bütünüünün dilsel bir ifadenin kendisine bağlandığı bir kavram olarak açıklanmaktadır. Dil duyguları düşüncelerimizi doğrudan veya dolaylı olarak bildirmeye yarayan anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Canlıların kendi içlerinde olan bildirişimlerle ilgili işaretler, sesler tüm bunların ortak anlamlandırmaya çalışma sürelerini kapsar. Bu bağlamda Saussure’un düşünceleri; dilin içinde bulunduğumuz dünyayı kavrayarak sadece basit bir araç değil bu kavrayışın tam merkezinde yer aldığı gerçekliği ve kavrayışımızın bir takım sözel göstergeleri

toplum olarak kullanışımıza bağlı olduğunu ve insan varoluşunun özünde dilsel olarak eklemlenmiş bir varoluş olduğu kanısını ortaya koymaktadır.

Dilsel göstergeler, mesajlarla ve bildirgelerle dolu dünyamızdaki iletişim sisteminin bize iletilen anlamlardaki boyutudur. Dilsel yapılar ise bunlardan bağımsız değildir. Var olan bu iletişim döngüsünün dizgeleridir. “Dil içerisindeki sözcükler sadece bildirişime yardımcı olmaz. Kendileri aracılığıyla kurdukları ve eklemlendiği karşılıklı toplumsal etkileşimin ürünü olan özsel öğelerdir” (Altuğ, 2008, s. 174). Anlamı sadece gördüklerimizle somutlaştırmanın doğru olmayacağını düşünen Saussure “*Dil ikiyüzlü bir kendiliktir*” (Köktürk & Eyri, 2013, s. 129) düşüncesinden hareket ederek, dilin görünen somut kısmı arkasında göremediğimiz soyut anlamlarında yer aldığı, gördüklerimizle nitelendirmenin nesnel yargıların dışında göremediğimiz soyut kavramlarında olduğu, görüş alanımızda olmadıkları için yok olmayacakları değerlendirmesi yapılabilmektedir.

Sonuç olarak sözcüklerin göstergebilim ile anlam bulması, göstergebilimin ise dilsel öğeler olmadan anlaşılmasının zorlaşması ve birbirleri ile etkileşimin, sürekliliğin dönüşüm içinde olması ise tartışılmaz bir gerçektir. Dilsel olmayan gösterge dizgesini ifade ederken yine bunu dil yardımıyla ortaya koymaktadır. Burada bulunan dilin çözümleme nesnesi olarak değil, araç görevinde olması bu durumu değiştirmemektedir.

3.5.2. Görsel Göstergebilim

Jung, çalışmalarını görüntünün veya dizgedeki anlamın ilk gördüğümüz anda anlayabileceğimiz bir olgu olmadığını görünenin arkasında daha fazla anlam olduğu fikrine dayandırmaktadır. Bu bağlamda “simgesel” anlam niteliği kazanır. Gördüklerimiz duyularımızın izin verdiği ölçüde bizi harekete geçirmektedir.

Anlambilim üzerine çalışmalar yapan Greimas’ın “görsel göstergebilim adına önerdiği ölçütte nesnelerin anlatımı düzlemsel bir araç olarak kullandığı ve bu nesnelerin incelenmesi olarak tanımlamaktadır” (Güneş, 2014, s. 77). Bu ifadeden yola çıkarak grafik, fotoğraf özgün görsel alanlar, resimler gibi başlıklar görsel gösterge dâhilinde olduğunu göstermektedir. Fotoğraflar, grafikler, resimler anlatım düzleminde var olan bütün anlam aktarım alanları bir temsildir. Türk Dil Kurumunda yer alan tanıma göre Görsellik; “*görme duyusuyla ilgili olan ve görmeye dayanan her şeydir*” (www.tdk.gov.tr E.T 02.07.2020). İnsanların hayatın içinde sürekli var olan göstergeleri ve somut olarak bulunan göstergeleri algılamasında yardımcısının beş

duyu organı olduğundan birinci bölümde bahsetmiştik. Bir nesnenin ne olduğu, “tadı, görseiliği, kokusu, sesi, biçimi” gibi unsurlar duyu organları ile anlaşılabilir. Bu duyu organları arasında görme en etkili olanlardan biridir. Diğer duyu organlarıyla karşılaştırıldığında; bilgi edinme, fikir yürütme, yorumlama veya karara bağlama en çok görme duyusuyla gerçekleştirilen olgulardır.

Bakmak ve görmek birbirini karıştırılmaması gereken olgulardır. Bilinçli bakmamak sadece karşısında net bir şekilde gelişigüzel bakmak anlık bakmaktır. Görmek ise daha dikkatli bakarak kavramaya anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmaktır. Bakmak edimi, görmeden önce gelir bakmadan görmek zaten imkânsızdır. Bireylerin baktığı her şeyi görmeleri her zaman beklenemez. Bakan herkesin bir şeyler gördüğünü iddia etmek doğru bir yargı olmayacaktır. Çağlar öncesinden farklı toplumların bıraktığı mağara resimleri, tabletler bugüne binlerce yıl öncesinden mesajlar aktarmışlardır. Bu sanatçıların bıraktıkları tasvirleri yaparken neyi amaçladıkları bilinmemekle birlikte iletişim kurmaktaki ihtiyacın içgüdüsel bir istek olarak eski zamanlardan günümüze süregeldiği görülmektedir. Yapılan bu resimler bir temsildir; ancak buradan yapılan çıkarımlar göstergelerin çözümlenmesiyle yapılmıştır. Kadim uygarlıklardan günümüze gelebilen sanat eserleri birçok araştırmayı aydınlatarak geçmiş zamanları ve bugünün arasındaki farklılıkları, benzerliklerin anlamlandırılmasını sağlamıştır. Chandler çalışmasında; “Mezopotamya bölgesinde gelişen uygarlıkların çivi yazısı ile güneş, balık, kuş ayak gibi kavramları zihinlerindeki tasarımların aktarıldığı tableti örnek olarak göstermiştir” (Tosyalı, 2014, s. 39). Bu tasarımlar zaman içerisinde sembollere dönüşmüş resim boyutunda simgeler ve ikonlar ortaya çıkmaya başlamıştır.

	MÖ 3200	MÖ 3000	MÖ2400	MÖ 1000
sag "baş"				
gin "yürüyüş"				
su "el"				
se "arpa"				
ninda "ekmek"				
a "su"				
ud "gün"				
musen "kuş"				

Resim 13: Proto-okuryazarlık Dönemi, Sümer Dilinde Çivi Yazısı Alfabe

Kaynak: <https://graecomuse.wordpress.com/2012/04/28/cuneiform-an-introduction-to-one-of-the-earliest-scripts/> (E.T 28.02.2020)

Mezopotamya bölgesinde bulunan bu alfabeler insanlık tarihiyle birlikte gelişme göstererek günümüzde kullandığımız alfabe sisteminin temelini oluşturmuştur. Sembollerden oluşan bu alfabeler ise görsel göstergebilimin sağladığı katkıyı bir kez daha göstermektedir. Semboller anlamlandırarak geçmiş ve günümüz arasında bağ kurmaktadır.

Evren göstergeler ile dolup taşmıştır; ancak bir göstergebilimci bakarak yetinmez ve göstergede bulunan gösterilene bakarak anlamlandırmaya çabalar. Bilimsel olarak bu düşünceleri ele alır. Bu sebeple görsel göstergebilim olarak adlandırılan göstergebilim ressamın fırça dokunuşlarından doğan tablolardan, insanların duruşlarından, bir filmin içindeki kiliselerin mimarisine, bir iş toplantısında insanların sergilediği beden diline kadar yaşamın her noktasında bilinçsiz veya bilinçli göstergeler düzleminin bütününcü inceler. Görselliğe ait olan her şeyi anlamaya çalışır bakmakla yetinmez yorumlamanın da ötesinde ulaştığı bu bulguların bilimini yapar.

Görüntüsel göstergelerde birde yansıtma durumu karşımıza çıkmaktadır. Bir diğer ifadeyle gösterge kendi görüntüsünü yansıtmaktadır. Bunun en iyi örneği olarak da fotoğraf gösterilir. Kendi nesnesini yansıtır. “Fotoğrafın görüntüsü konunun sahibi olan nesnenin kendisidir” (Günay, 2002, s. 162). Ancak nesne burada içinde bulunduğu görüntüden uzamdan ve gerçek zamandan soyutlanmış olarak yer alırken nesne ve görüntü arasında benzerlik ilişkisi kurulmaktadır. Konuyu örneklendirecek olursak bir bulut resmi düşünelim. Bulut resmi özel bir anlam taşıyan veya farklı anlamlandırmalar ile ortaya farklı fikirler koyabileceğimiz bir nesne değildir. Herkesin bildiği farklı olmayan sıradan doğada bulunan bir nesnedir. Fotoğraflanan bulut resminde ise fotoğrafçının anlam kattığı ışığın açısı, bizlere sunduğu biçim, renk baskınlıkları gibi estetik ve biçimsel farklılıklar ile bize farklı yorumlamalarda bulunabileceğimiz nesnel bir özellik kazandırmaktadır. Bu bağlamda görsel göstergelerin yorumu da öznel olabilir. Kişiseldir farklı bakış açılarını beraberinde getirerek ortaya yeni bulgular koyabilmektedir. Aynı görüntüye bakmak aynı anlamı algılayacağımız anlamına gelmemektedir. “Anlam öznelidir” farklı fikirler ise göstergebilimi bir adım daha öteye taşımış güncel, tartışılabilir, farklı dünyalarda ve kültürlerde bizi buluşturan bir bilim olmuştur.

Görsel göstergebilimin vücut bulduğu anlatım biçimlerinden biride tablolarıdır. Resimler birer göstergedir; burada ressam “gönderen”, seyircisi ise “gönderilen”dir. Tablosu, seyircisine bir bildiri sunar. Aktarılan bu bildiriler anlamın oluşumundaki süreçte alıcıdan anlamlandırılmayı bekler. Göstergebilimci ise herkesin “şey” olarak gördüğünü anlam katmanlarını inceleyerek gören kişidir. Burada resmi oluşturan ressamın anlam yaratırken nasıl bir süreçten geçtiğini göz önünde bulundurmak önem taşımaktadır. Ressamın düşüncesini tuvale yansıtırken neyi amaçlayarak aktardığı düşünülmesi gereken bir sorunsaldır. Merleau-Ponty’nin; *“Ressamların gerçek nesneler üzerine çalışırken bile amaçları asla nesnenin kendisini akla getirmek değildir, amaçları tuvalin üzerinde kendi kendine yeten bir görüntü kurmaktır”* (Merleau-Ponty, 2005, s. 62) düşüncesi bunu doğrular niteliktedir. Buradan hareketle, ressamın içinde bulunduğu dünyanın gerçeklerinden yararlandığı; fakat amacının birebir karşısında gördüklerini tuvale aktarmak olmadığı gördüklerini yorumlayarak çok katmanlı anlamlar ve yapıtlar ortaya koymak olduğu değerlendirmesi yapılabilmektedir. Ortaya konulan her bir sanat yapıtında, göstergeler farklı özellikler taşımaktadır. Buradaki göstergeler yapılan resmin içinde bulunan nesneleri, çevrenin dokunun nasıl ele alındığı ve işleniş biçimidir.

Göstergeler somut veya somut biçimlerde olabilir. Resim sanatı yaratma özgürlüğü bulunan bir alandır. Bu bağlamda buradaki göstergelerinde bir sınırı çizilemez bir kalıpta şekillendirilemez. Resimlerdeki imgeleri ve yaptıkları çağrışımları resmeden sanatçı özgürdür. Dış gerçekliği, deneyimleriyle bilgisi ve sezgileri ile sembolize etmektedir. Bu nedenle resimlerdeki estetik göstergeler aslında yapıtı oluşturma biçimidir. “Sanat yapıtlarına ve dünyaya yönelik kavrayışı yorumlamakta ve anlamlandırmakta etkin bir araçtır” (Karahana, 2004, s. 82). Sanatçı tüm bu deneyimlerini, düşüncelerini aktarmak istediğı bütün duyguları imgeleyerek benliğini tasarlamaktadır.



4. BÖLÜM: RÖNESANS DÖNEMİ RESİMLERİNDE ÇÖZÜMLEME

4.1. Rönesans Düşüncesi ve Sanata Yansıması

Rönesans Avrupa kültüründeki 15. ve 16. yüzyıllar arasında iki çağ arasında kalan akımın adıdır. Türk Dil Kurumuna göre Rönesans kavramı “15. yüzyıldan başlayarak İtalya’da ve daha sonra diğer Avrupa ülkelerinde hümanizmin etkisiyle ortaya çıkan, klasik İlk Çağ kültür ve sanatına dayanarak gelişen bilim ve sanat akımı” (Türk Dil Kurumu, 2020) şeklinde tanımlanmaktadır. Bu dönemde insanların görüşünde belirgin değişimlerin yaşandığı ortaçağın metafizik evreninden çıkarak içinde bulundukları zamana yönelmeye başladıkları bir dönemdir. Başlangıçta doğayla bütünleşemeyen insanı, kendisine uzak gören insanlar bu dönemde doğayı tanımaya başlarlar. İsviçreli Rönesans Tarihçisi Burckhardt’ın ifadesiyle “Dünyanın keşfine koyulurlar tanrı merkezilik önemini yitirmeye başlar” (Pelvanoğlu, 2005, s. 10,11).

15. yüzyılda özellikle ticaret ile uğraşan kesimin kâr amacı elde etmek için kışkırtılması, gelir kaynağı olan doğu ticaret yollarının da Müslüman kesimin ele geçirmesi “coğrafi keşifler” için bir çıkış yolu olmuştur. İnsanlara farklı kültürlerin, ilimlerin olduğunu gösteren keşifler aynı zamanda halkın zenginleşmesini de sağlamıştır. İnsanlar kendilerini yeniden keşfetmenin, güçlerinin farkına varmaları ile diğer yapılacak bütün yeniliklerin önünü açarak yeni çağı başlatmışlardır. Kısaca Rönesans dönemi “büyük keşifler çağı” olarak tanımlanmaktadır.

Rönesans’ta ortaçağın özgür olmayan duruşuna karşı sıkıştırılmış bütün düşünceler yerini birbirinden farklı akımlara bırakmıştır. “aristotelesçilik, şüphecilik, hümanizm” gibi yeni düşüncelere ev sahipliği yapan bu akımlar “entelektüel atmosfer” oluşmasına zemin hazırlamıştır. 1300’lü yıllardan başlayarak devam eden yeni fikirler, farklı dönüşümler, sanat tarihinin öncüsü sayılan Giorgio Vasari için; “Rinascita” sözcüğü “yeniden doğuş” anlamı taşır. Bu yenilenme çabası sadece güzel sanatları etkilemez sanat, bilim, din, siyaset gibi alanlarda da etkisini gösterir. Düşünürlerin kitapları çevrilmiş, öyküler, mitolojiler uyarlanmıştır. “İnsanların dikkatini çeken hayranlık uyandıran düşünce ise; Antik Çağın hümanist düşüncesi olmuştur” (Turan, 2011, s. 21).

Avrupa sanatının klasik dönemi olarak adlandırılan 15. yüzyıl Rönesans öncesi dönemde yaşanan gelişmeler art arda hayatın her alanına dokunmaya başlamış; özellikle dini alanda soyut düşüncelerin, sembolik dünya görüşünün hâkim olduğu

tartışmaya kapalı bir rejim anlayışı sürdürülmekteydi. Bu dönemde konular; kutsal kitapların konuları ile sınırlı kalmaktadır. Güzel sanatlar bu dönemde “*zanaat*” olarak görülmektedir. Bu alanlarda çalışan kesim ise zanaatçı olarak adlandırılmaktadır. Rönesans dönemi sanatçıların ortak özelliği; sanatçıların eserlerini tek bir konu ile sınırlandırmamış; farklı konulara, alanlara yönelmiş olmalarıdır. Bu bağlamda verilen eserlerde; “uyum, renk, denge, zarafet mükemmel anatomi” ise sanatçıların üzerinde durduğu konulardan olmuştur.

Sanatın ve sanatçının yükselişe geçtiği eserlerin bir yıldız gibi parladığı bu dönemde “İtalya artık bir şantiyeye dönüşmüş gibiydi. Moloz yığınlarından insanlar geçmekte zorlanıyor ve toz bulutlarının arasında ordu niteliğinde işçiler çalışıyordu” (Nardini, 2017, s. 14). Bu köklü yenilenme ortamı içerisinde hocalar ve öğrencileri oldukça önemli eserler yaratıyorlardı. Avrupa’da soylu ailelerin sanata destek verdiği ve bu anlamda da sanata egemen olduğu sanatta farklı konuların işlenmeye başladığı bu dönem “*insanlığı kendini yeniden keşfidir*” (Ormiston, 2018, s. 6).

Bu doğrultuda; incelenecek resimler özellikle insanın ön plana çıktığı, değer yargılarının değiştiği, sanatçıların özgürleştiği ve kendini ifade etmeye çalıştığı yeniden doğuşun sanatta ilk örneklerinin verildiği Rönesans dönemi sanatçıların çalışmalarından seçilmiştir. Bir resim ya da sanatsal aktarım incelemesi yapabilmek için bilindiği üzere o eserin ait olduğu dönemi incelemek gerekmektedir. Diğer bir anlatımla sanat, içinde var olduğu dönemin şartlarına göre şekillenmektedir. Çalışmamızda, “Rönesans Dönemi” klasik eserlerinden bulunduğu dönemin dini, politik, sosyal, kültürel yaşamını bize aktaran, görsel iletişimin etkili olduğu Rönesans döneminden belirlenmiştir.

4.2. Rönesans Düşüncesi Yaklaşımında Resim

Sanatçının içinde bulunduğu dönemden etkilenmemesi mümkün değildir. Rönesans’ta da böyle olmuştur sanatçıların ortaya koyduğu çalışmalar incelenirken göz önünde bulundurulması gereken konulardan biride bulundukları okullar ve içinde bulundukları ekolleri de değerlendirme içinde tutmak olacaktır. Rönesans resimlerinde ışığın önemli vurgu alanları yaratmak, anlatımı güçlü kılmak ve desteklemek amacıyla farklı perspektiflerden kullanıldığı bilinmektedir. Işık; “Yapay ışık, idealize edilen ışık, doğal ışık, rengin kendi ışığı, ilahi ışık gibi ışıklar kullanılarak atmosferi kendi isteği doğrultusunda oluşturmaktadır” (Şentürk, 2016, s. 24).

Rönesans Dönemi İtalya’da aristokratların ve kilisenin desteği ile sanatı ve sanatçıyı destekleyen okullar kurulmuştur. Siena ve Floransa okulları bu konuda en çok dikkat çeken okullardandır. Bu okullar sanat akımlarının oluşmasında etkili olmuş kendi istekleri ve zevkleriyle özgün eserler bırakmışlardır. “Floransa okulu İnsan figüründe gerçeğe yakın kusursuz anatomi isteği ve biçimci yaklaşımı ile Siena okulu ise özellikle altın yaldızın yoğun kullanımı ve renk odaklı yaklaşımı ile dikkat çekmektedir” (Şen, 2017, s. 39). Sözü edilen bu okullarda yetişen sanatçılar, yaptıkları özgün eserlerle Rönesans döneminde önemli çalışmalara imza atmışlardır.

Resimde uzamı oluşturan mekânlar; güçlü bir içerik için resimde istenilen derinlik algısının oluşmasında etkilidir. Rönesans öncesini kapsayan 14. yüzyıldan önceki dönemlerde perspektif algısının olmaması, Rönesans döneminde resimlerin gerçeğe ve doğaya olan bağlılıkları ile resmetmeye çalışmaları “mekân” kavramının geliştirilmesine olanak sağlamıştır.

Rönesans resim sanatında bir diğer ayırt edici özellik; antik çağı yeniden canlandırma ve bu dönemi taklit etme arzusudur. Antikite karşımıza iki farklı şekilde çıkabilir bunlardan ilki “Resmin içerisine yerleştirilmiş antik öğelerle oluşturulmuş bir kompozisyon “*antik heykeller, mimari kalıntılar, antik bir mekân*” gibi unsurlarla olabilir. Bir diğer kullanım; doğrudan mitolojinin veya antik dönemden konular işlenmesidir” (Pelvanoğlu, 2005, s. 67). Bu bağlamda her alanda olduğu gibi Rönesans resimde de etkisini göstermiş ortaçağın karmaşık atmosferinden sonra “yeniden doğuş çağı” benzersiz eserlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Çalışmanın örneklemini oluşturan bölümde Rönesans Dönemi’ne ait kültürel, dini, mitolojik, sosyal konuları kapsayan ikişer örnek olmak üzere toplamda sekiz resim çözümlenecektir. Bu resimler Roland Barthes’ın “Gösteren ve Gösterilen” kuramı çerçevesinde göstergebilimsel yöntem ışığında irdelenecektir. Resimlerin anlamlandırma boyutunda içerik ve biçim yönünden çözümlenmeleri sanatçıların temsil biçimleri ve derin anlamlar çözümlenmeye çalışılırken Erwin Panofsky’nin “ikonografi ve ikonoloji eleştirel kuramından” faydalanılacaktır.

4.3. Örnek Çözümlemeler

Sanat yapıtları çok katmanlı bir dizge sunar. *“Bu katmanların bir yapı” içinde düzenlendiği gerçeğiyle araştırmacıya düşen, kullanacağı yönteme uygun bir söylemle bu dizgeyi çözümlemektir*” (Tükel, 2005). Bütün eserler kendisine özgü biçimsel ve fiziksel kurguları ile anlamı, iletiyi karşı tarafa aktarır. Anlamın var olduğu her yerde çözümleme ve yorumlama yapılabilmektedir. Yüzyıllardan beri süregelen bir gelenek olan günümüze ulaşmış Rönesans dönemine ait eserler estetik algılarımıza sunulmuş söylensel, kültürel, yazınsal ve daha pek çok anlam içeriği taşımaktadırlar. “Sanatın dünya ile ilişkisi her zaman birçok akıma ev sahipliği yapmıştır” (Öztokat & Yüzgüller, 2014, s. 111). Antik kavramların, akımların, dönemlerin, öğretilerinin güncellenerek yorumlandığı günümüzde bu başyapıtların hepsi içerdikleri anlamsallık değeri ile yeniden yorumlanmaya başlanmıştır.

Yorumlamalarda en çok yararlanılan kaynaklardan biri ikonografidir. “İkonografi tanımlanan biçimin, kavramlar ve tema arasında bir bağ oluşturması ile imgelerin çözümlenerek öyküye ulaşılması olarak tanımlanmaktadır” (Panofsky, 1995, s. 12). İkonografik anlatımlar; eserlerin anlamsal derinliklerini vermekle birlikte resmin yapıldığı dönemin kültürü ve inançları hakkında da bilgi vermektedir. Bu bağlamda Sanat Tarihi disiplininin yöntemlerinden biri olan ikonografi sanat yapıtının basit bir resim görselinden oluşmadığını derin anlamlar taşıyan bir anlatı olduğu düşüncesini kaçınılmaz kılmaktadır. Bu bağlamda örneklemelerin anlamlandırma sürecinde ikonografik anlamları irdelenerek, Barthes’ın “Gösteren ve Gösterilen” kuramı çerçevesinde değerlendirilecektir. Çözümleme yaklaşımın yöntemi Barthes’ın modeline göre yapılırken ikonografik anlatımlar eklenerek anlamlandırma boyutunda değerlendirmeye çalışılacaktır.

Giotto Di Bondone: Floransa’da doğmuş İtalyan ressam ve mimardır. Erken Rönesans dönemi sanatçısıdır. Her sanatçı gibi kendine özgü bir üslubu olan Bondone’nin sanatının belirgin dokunuşları; “parmak ucuna basan ayaklar, gölgenin olmayışı, pürüzsüz eller, kesintisiz konturlar, figürlerin durağanlığı, naif bir renklendirme ” (Vasari, 2013, s. 13) eserlerindeki belirgin özelliklerdir.

Rönesans döneminin ilk sanatçılarından olan Bondone, Rönesans’ın yeniliklerini kavrama, uygulayabilme ve özgürleşebilmede yeniliklerin habercisi olacağı uzun bir dönemin ilk eserlerini oluşturmuştur. Sanatçının eserlerini ortaçağdan ayıran özelliği,

resmin sözün yerine geçebilecek bir gerçekliği yansıtabileceği düşüncesidir. Eserlerinde kullandığı derinlik ve diyagonal çizgilerle elde ettiği üslup bu dönemde bir yeniliktir. Bondone, tüm ortaçağda dini konularla ve tanrıyla uğraşan bir dönemi sonlandırıp, insanın ön plana çıktığı bir dönemin yolunu açmıştır.



Resim 14: Compianto Sul Cristo Morto

Kaynak: <https://scan17.wordpress.com/resim-sanati/ronesans-ressamlari/giotto-cotto-di-bondone-1267-1337/> (E.T. 22.04.2020)

Ağıt Tablosunun Teknik Özellikleri:

Eser Adı: “Ağıt”

Sanatçı: Giotto Di Bondone

Dönem: Erken Rönesans (1300- 1600)

Eserin Boyutu ve Tekniği: 200×185 cm boyutunda ve Fresk tekniği.

Bulunduğu Yer: Scrovegni Arena Şapeli Padova

Tablonun Konusu: İsa'nın çarmıhtan indirilmesinin ardından, mezara konulmadan önce gerçekleştiği düşünülen "an"ın tanımlandığı resimdir. Kubbenin iç tavanında bulunan mavilikte tasarlanan sahneler, İsa'nın misyonunu, çilesi, çarmıha gerilişi ve yeniden dirilişini vurgulamaktadır" (<https://www.narsanat.com>) (E.T 02.07.2020). Kubbenin iç kısmında bulunan "Hristiyan Kurtuluşu" isimli fresk dizisi için yapılmıştır.

Aydınlatma: Resmin kompozisyonunun iki düzlemde verilmesi sebebiyle; ön düzlemde merkezi ışık kullanımı görülürken, diyagonal bir işleyişle ayrılmış üst düzlemde üst ışık görülmektedir.

Renk: Matem konulu bir resim olması bağlamında koyu renklerin ağırlıklı olduğu bir çalışma olduğu görülmektedir. Gökyüzündeki koyu mavi renk, figürlerin kahverengi ve turuncuya yakın kıyafetleri resimdeki ağırlıklı renk algısını oluşturmaktadır. Kahverengi renginin kullanılması, derin anlamda doğallığa ve toprağa da gönderme yapmaktadır. Bu doğrultuda, resmin anlamsal düzlem anlatı çözümlemesinde, konunun içeriği ile görsel kodlar arasında algısal bir renk bütünlüğü sağlanmaya çalışılmıştır. Zihinde dini karakterler ve imgeleri arasında renk uyumu sağlanarak karakterler gerçeklik algısıyla uyumlu verilmiştir.

Mekân: Resmin genel görüntüsünde arka düzlemde kayalıkların ve kurumuş bir ağacın betimlenmesiyle, kompozisyonun açık bir alanda gerçekleştirildiği görülmektedir. Kayalıkların yer aldığı arka plan; sade bir düzlemde yalın resmedilirken, ön düzlemde bağdaş kurarak oturmuş figürler Rönesans düşüncesinin getirdiği yeniliklerden biridir. Diğer bir anlatımla, kompozisyon aslında bizi resmin içerisine dâhil etme ve resmin içine kendimizi yerleştirebilmemiz için hayal gücümüze dokunmayı planlayarak tasvir edilmiş, bizi ana götüren, orada bulunmayı hissettirmeye çalışan bir kurgudur.

Açıklama Düzleminde İkonografik Bilgiler;

Magdalalı Meryem: Yuhanna'nın ve Markos'un İncillerinde; İsa'nın gömülmesinden üç gün sonra tekrar dirildiğini gören ilk kişi "Magdalalı Meryem"dir. Luka ise; İsa'nın bir yemek davetindeyken şehirde günahkâr olarak tanınan bir kadının içeri girerek

ayaklarını gözyaşları ile ıslatıp saçları ile sildiğinden bahseder ve bu günahkâr olarak bahsedilen kadının, Magdalalı Meryem olduğu kabul edilmektedir (Luka, 2016).

Üç Meryem: İncil’de Yuhanna, İsa’nın çarmıhtan indirildikten sonra orada bulunan kadınları; annesi Meryem, Klapos’un karısı Meryem, teyzesi ve Magdalalı Meryem olarak bildirmektedir. Sözü edilen, bu kadınlar, ikonografi ’de “Üç Meryem” olarak isimlendirilmektedirler (Öztokat & Yüzgüller, 2014, s. 15).

Aramatyalı Yusuf ve Nicodemus : İsa çarmıhtan indirildikten sonra; İsa’yı kefenlemek için hazır halde beklemektedirler. Beyaz saçlı olan Aramatyalı Yusuf, başucunda olan figür Nicodemus’dur (Osmanoğlu, 2008, s.72).

Nimbus (Hale): Yuvarlak ışık içerisinde gösterilmiş ögeler dünyevi veya ilahi gücü bulunduran figürlerin başında kullanılmaktadır (Sunay, 2012, s. 198).

Görsel Anlamlandırma (Simgesel Kodlar)

Görsel İleti Açısı: On bir figürden oluşan kalabalık bir kompozisyon görselidir. Figürlerde kıyafetler döneme uygun resmedilmiştir. Arka düzlemde kayalıklar, kurumuş bir ağaç ve koyu mavi bir gökyüzü gökyüzünde on tane melek yer almaktadır. Resmin sol arka düzleminde yüzleri detaylandırılmadan verilmiş silüetler yer almaktadır. Resimde bütün figürler dikey verilirken resmin merkezinde konumlandırılan İsa yatay betimlenmektedir.

Beden Dili Göstergeleri: Tabloda on bir figürün bedensel hareketleri incelendiğinde; resmin merkezinde yer alan İsa karakterinin konunun anlamı bütünlüğünde çarmıhtan indirildiği ve sevenleri tarafından kucaklandığı bir betimleme ile verildiği görülmektedir. Görselin ağıt teması içermesi bağlamında, figürlerin hepsinde yüz ifadelerindeki şaşkınlık ve üzüntü görülmektedir.

Görselde tasvir edilmek istenen ölüm, hüznün ve matem konusuna bir gönderme de; Yuhanna’nın ellerini yanağının altında birleştirerek başını çaresizce yana eğmiş olarak tasvir edilmesiyle gösterilmiştir.





Resmin anlatı içeriğine uygun kompozisyonun sağ tarafında bekleyen iki karakter Aramatyalı Yusuf ve Nicodemus'un ellerini birleştirerek başlarının hafif öne eğik resmedilmesi ile "an"lık ifadelere uygun yaşadıkları şaşkınlık ve üzüntü hedef kitleye aktarılmaktadır. Katolik inancına göre aziz kabul edilirler. Ellerini bağlayarak betimlenmeleri içinde bulundukları hüznü ve çaresiz duruma yapılan bir gönderme olarak kompozisyona yansımıştır.

Açıklama düzleminde verilen ikonografik bilgilerden hareketle "Üç Meryem" olarak bahsedilen kadınlardan resimde; İsa'nın başını tutarak ağlayan, onu iki koluyla sararak başını dik tutmaya çalışan kişinin, annesi Meryem olduğu düşünülmektedir. Dini bir konunun işlendiği bu tabloda bütün Hristiyanların annesi olarak kabul ettiği Meryem imgesi hüznü, çaresizliği ile oğluna sarılan annenin oğlunu son kucaklayışı olarak yansıtmaktadır.



İkonografik Çözümleme:



Haleler sekiz tane karakter üzerinde konumlandırılmıştır. Bu halelerin kullanılması gösterilen boyutunda kutsal kişilikleri olan kişilerin tasvir edildiğini göstermek ve dini bir imge olgusu yaratılmıştır, kutsal ve değerli olanı diğer figürlerden ayırmak için kullanılmış ve bu anlamda da kişiler resmin ön düzleminde görselleştirilmiştir.

Çarmıhtan indirilen İsa'nın ayaklarını tutan kişi yapılan tasvirlerine bakıldığında; özellikle kızıl saçları sebebiyle Magdalalı Meryem olabileceği izlenimini vermektedir. İkonografiye göre; Magdalalı Meryem, İsa çarmıha gerilirken İsa'nın orada bulunan tek mürididir. Kompozisyon incelendiğinde bütün figürler birbirleri ile yakın açılarda betimlenmiştir; ancak Magdalalı Meryem çarmıha gerilme sırasında İsa'ya



inanan tek tanık olması sebebiyle yaşadığı hüznü resimde de tek başına konumlandırılarak, diğer karakterlerden daha uzak bir perspektiften verilmiştir.



Resmin arka kısmında kayalıkların sağ tarafında bulunan ağaç kurumuş dalları ve tek başına resmedilişiyle adeta çarmıha gerilen İsa'nın yaşamdan kopmasıyla bağdaştırılmıştır. Gökyüzünün koyu mavi kullanılması ağıt anına çöken buhranlı havayı destekleyici niteliktedir. Resmin üst düzleminde gösterilen on meleğin

İsa'nın üzerinde konumlandırılması ve ellerinin şaşkınlık ifade eden çizimi, telaşları, çaresiz ve korku dolu yüz ifadeleri resimdeki hareketi ve duyguyu izleyiciye aktaran açık tasvirlerdir. Bu anlamda, yüzlerindeki bu acılı ve şaşkın ifadeler haksızlık olarak düşünülen bu ölüm karşısında bir yakarış olarak değerlendirilebilmektedir.

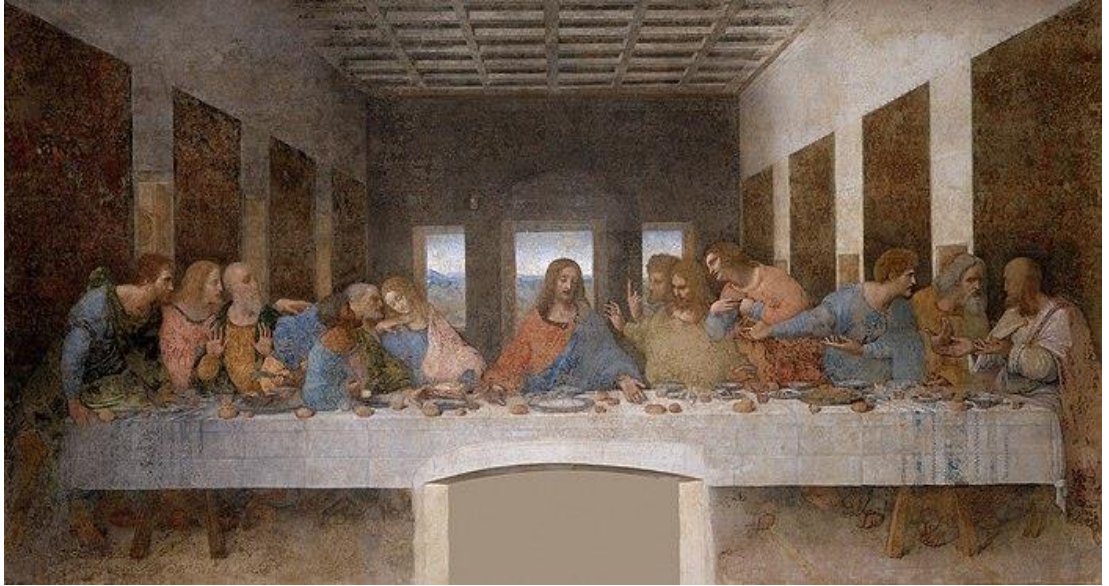
Kuram Çerçevesinde Değerlendirme: Dini bir konunun anlatıldığı bu eserde İsa'ya yaşamında yakın olan kişiler yakın mesafede gösterilirken; uzak olanlar arka düzlemde başları örtülü ve sırtları dönük bir şekilde betimlenmişlerdir. Resimde tasvire derinlik veren diğer bir nokta ellerin betimlenme biçimlerinde kullanılan “an”lık resim algısı yaratma amacıdır. Arka bölümün kayalıklarla çevrili kısmından itibaren gökyüzü ve yeryüzü birbirinden ayrılır. Burada gösterilen boyutunda; dünyevi hayata ve ilahi yaşama gönderme yapılmaktadır.

Bu bağlamda, “Ağıt” resmi dini bir imge örneği olarak yorumlanabilmektedir. Dönem şartları ile ilgili bilgi veriyor olması ve sembolik anlamlarla bezenmiş olması resmi katmanlı ve derin incelenmesi gereken bir tablo haline getirmiştir. Renk uyumundan karakter çözümlemesine kadar, İncil'den alınan anlatımlarla bir kilise duvarına yerleştirilmek üzere yapılmış bu resim, bizi derin anlamları ile içinde bulunulan ana götürerek etkilemektedir. Gösteren boyutunda; İsa'nın çarmıhtan indirildikten sonra yaşanan bir an olması Gösterilen boyutunda; ise evrende somut olan ruhsal ve bedensel bir yas olan ağıt ilahi dünyaya gönderme yaparak imgelenmiş bir çalışmadır. Gökleri ve yerleri buluşturan İsa'nın kompozisyonuna odaklanan resimde sınırlar açık bir çizgisellikle ayrılarak verilmiştir. Dünyevi olan kompozisyonun ön düzlemi ve uhrevi olan meleklerin konumu aynı ilahi simgenin yasını taşımaktadır. Hristiyan

inancına sahip kişilerin kültürel değerlerine dokunarak, yaşanan derin acılara yapılan göndermeler ile bağdaştırılmış ve zor koşullarda oluşturulan dini düşüncenin geçmişe gönderme yaparak, gelecekteki birlik inancı altında buluşturmak resimlerin yapılış amaçlarında etkili bir düşünce olmuştur.

Leonardo da Vinci: Bilimin ve sanatın etkileşiminden faydalanarak sanat için önemli eserler bırakmış ve bu anlamda döneminin öne çıkan isimlerinden olmayı başarmıştır. İtalya'nın Vinci köyünde 1452 yılında doğmuş olan “Leonardo eğitim için kiliseye kısıtlı bir zamanda gitmiş ve temel bilgilerini ailesinden öğrenmiştir. Zamanını başkalarından öğrenmeye değil, kendine ait olan keşifler bulmaya çalışarak geçirmiştir” (Gökdoğan & Yayla, 2012, s. 2). 16. yüzyılda Rönesans döneminde psikoloji ve anatomi, bir bilgi objesi olarak nitelendirilerek sanatta önemli bir etken olmuştur. Leonardo'nun bu bilgi objesine olan yaklaşımı yoğun bir araştırma ve gözlem tekniğini beraberinde getirmiştir.

Bir dini imge örneği olarak çözümlenecek olan “Son Akşam Yemeği” tablosu “Gösteren ve Gösterilen boyutunda değerlendirilecektir.



Resim 15: The Last Supper

Kaynak : <https://www.leonardodavinci.net/the-last-supper.jsp> (E.T. 20.04.2020)

Son Akşam Yemeği Tablosunun Teknik Özellikleri:

Eser Adı: “İsa'nın Son Akşam Yemeği”

Sanatçı: Leonardo da Vinci

Dönem: Yüksek Rönesans (1495 – 98)

Eserin Boyutu ve Tekniği: 700 × 880 cm boyutunda, deneysel bir çalışma olarak kuru siva üzerine tempera boyası ile boyama tekniğinde yapılmıştır.

Bulunduğu Yer: Santa Maria Delle Grazie – Milano

Tablonun Konusu: 1495-98’de Milano’nun en önemli manastırlarından olan “Santa Maria Delle Grazie” yemekhanesi için Ludovico Sforza tarafından son akşam yemeğini betimleyecek büyük bir resim siparişi verilmiştir (Ormiston, 2020, s. 178). Masanın merkezinde konumlandırılan kişi İsa’dır. Çarmıha gerilmeden önce havarilerine yaptığı son veda konuşmasının olduğu yemek anını konu almaktadır.

Aydınlatma: Resmin bütününde iki düzlemde verilmesi sebebiyle ön düzlemde merkezi ışık kullanımı görülürken resmin arka düzleminde lokal ışık görülmektedir.

Renk: Resmin arka düzlemini sadeleştirmek amacıyla ağırlıklı olarak beyaz ve koyu kahve renk kullanılmıştır. Pencere açıklığından mavi bir gökyüzü ve ön düzlemde yer alan masada beyaz bir örtü kullanılmıştır. Karakterlerin giyimlerinde kullanılan renk bütünlüğü mavi ve turuncu renk tonuyla tamamlanmıştır. İsa’nın kıyafetinde kırmızı renkli bir elbise üzerinde yarım örtülmüş biçimde mavi şal ile tamamlanmıştır. Kırmızı renginin; çarpıcı, heyecan verici ve harekete hazır hissi vermesiyle bilinmektedir. İsa’nın kıyafetinde kullanılan kırmızıyla konuşma sırasındaki hareketli görüntüyü ve dikkati aktarmak amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir.

Mekân: Manastır yemekhanesi için yapılan bu resimde, yemek yine kalabalık bir masada kilise yemekhanesini andıran yüksek tavanlı bir mekânda gerçekleşmektedir. Işık, orta düzlemde bulunan masa çevresindeki figürleri aydınlatmaktadır. Merkezde konumlandırılan figürlerin dışında kalan alanlar daha koyu renklendirilerek karanlık bir mekân izlenimi yaratılmıştır.

Açıklama Düzleminde İkonografik Bilgiler; Yüksek Rönesans(1495– 98) dönemi sanatçılarındaki gerçeklik imgesini izleyiciye aktarabilmek, aynı heyecanı uyandırabilmek ve aktarma sürecinde gerçeğe uygun betimlemeler yapabilmek sanatçıların zorlandığı konulardandır. Bu resimde ise Leonardo’yu zorlayan şeylerin başında İsa’nın veda yemeğini anlatan dört İncil’inde bu sahnenin farklı anlatımlar ile anlatılması olmuştur. Gombrich’in bu tablo ile ilgili düşüncelerinden biri; Hayranlık uyandıran figürlerin teknik olarak çizimindeki ustalık ya da kompozisyonun verilmiş

biçimine yönelik uzmanlığın ötesinde, insanların tepkilerini ve davranışlarını kavramakta resmedilen olayın bulunduğu ana izleyiciyi götürmekteki hayal gücünün olduğu vurgulamasını yapmaktadır (Gombrich, 2011, s. 300).

Efkaristiya Ayini: Bu ayinde şarabı ve ekmeği kutsayarak kendi bedenini ve kanını ekmek ve şarap ile bütünleştirerek yapılan ayindir. Katolik kiliseleri başta olmak üzere kiliselerde yapılan bu ayin insanların kefaretlerini bedeni ve kanıyla ödeyen İsa'nın Tanrı ile insanlığın arasındaki anlaşmayı sürekli sağlayan ayin olarak bilinmektedir.

Yehuda (İşkariyot): Hristiyan inancına göre Romalı askerlere para karşılığında İsa'nın yerini söyleyerek ihanet eden Yahudi havaridir. (Mar.14:10-11; Luk.22:3-6)

Petrus: İsa'nın on iki havarisinden birisidir. İsa'nın varisi olarak bilinmektedir. İsa öldükten sonra Hristiyanlar onun etrafında kenetlenmişlerdir bu sebeple ilk papa olarak kabul edilmektedir. (<https://www.britannica.com> E.T 28.06.2020)

Yuhanna: İsa'nın sevdiği on iki havarilerden birisidir ve en genç olanıdır. Yuhanna İncilinin yazarı olarak bilinmektedir.

Şüpheci Thomas: Yuhanna incilince yer alan İsa'nın çarmıha gerildikten sonra tekrar dirildiğine inanmayan Thomas onun elindeki çivi izlerine görüp dokunmadan inanmayacağını söylemektedir (Yuhanna 20:25).

Görsel Anlamlandırma (Simgesel Kodlar)

Görsel İleti Açısı: Görsel göstergeler, İsa ve on iki havarisinden oluşan on üç figürlü bir tablodur. Arka düzlemde sadece İsa'nın arkasında bulunan üç pencereden ışık saçılmaktadır. Uzun bir masa etrafında konumlandırılmış figürlerin hepsi izleyiciye dönük biçimde konumlandırılmıştır.

Beden Dili Göstergeleri: Uzun bir masa da on üç tane figürün birlikte yemek yediğini görmekteyiz. Resimler üçlü gruplar halinde kümelenmişlerdir. Karakterlerin hepsinin yüz ifadelerinin birbirinden farklı olması dikkat çeken bir diğer detaydır. Tabloda on üç figürün bedensel hareketleri incelendiğinde; resmin merkezinde yer alan İsa karakterinin konunun anlamı bütünlüğünde yapılacak olan ihaneti önceden bildiği ve son akşam yemeğinin yenildiği yemekte havarilerine son konuşmasını yaparken betimlenmiştir. Görselin konusu olan son akşam yemeği bağlamında, figürlerin yüz ifadelerinde şaşkınlık ve yaşadıkları karışıklık görülmektedir.

Havarilerden Thomas'ın, işaret parmağı ile yukarıyı işaret ettiğini gösterilmektedir. Burada özellikle ellerine vurgu yapılarak; Şüpheli Thomas olarak bilinen ve inanmayan Thomas'a ellerini kullanarak simgesel bir gönderme yapıldığı değerlendirilmesini yapabiliriz.

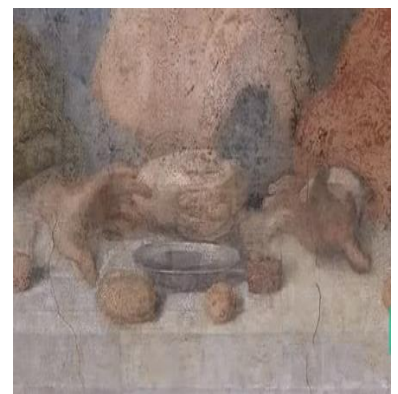


Aziz Petrus'un ön tarafında duran kişi ise Yuhanna'dır, boynu eğik gösterilmiştir. Bir nevi olacak olan kadere boyun eğmiştir çaresizliği net bir şekilde yüzünden okunmaktadır. Bir yandan bu tasvirde Meryem'in diğer resimlerde tasvirlenen görüntüsüne olan benzerliği dikkat çekici niteliktedir. Burada omzunu İsa'nın omuzlarına yaslayarak çarmıha gerilecek oğluna ağlıyor gibi bir görüntüyü de yansıtmaktadır.

İkonografik Çözümleme;

İsa, on iki havarisiyle birlikte bir masada resmin ana merkezinde konumlandırılır. İsa'nın arkasındaki pencere halesini andırır şekilde betimlenerek onun kutsallığına ve ilahiliğine gönderme yapmaktadır. İncil ve dönem tarihçilerinin ifade ettiği kaynaklarda yer alan içlerinden birinin ona ihanet edeceğini bildiği konuşmasını gerçekleştirmektedir. Havariler ise o anki şüpheli olma duygularıyla, kendilerinin olup olmadığını sorguladıkları karışık bir anda betimlenmişlerdir. İsa; *"ihanet edecek kişinin benimle birlikte elini uzatarak sahana batıran kişi bana ihanet edecek kişidir"* (26, Matta).

Bu bağlamda İsa'nın açıklamalarıyla birlikte on iki havarinin şüpheyile birbirlerine soru sorarken İsa "Benimle aynı tabağa uzanan kişi ihanet edecek olan kişidir" ifadesiyle Yehuda'nın kimliğini açığa vurur. İsa, başı hafif eğik biçimde gösterilerek



veda konuşmasını yaptığı sırada bir eli ile ekmeğe, diğer eliyle ise şaraba uzanırken “Efkaristiya Ayinin” başlayacağını gözlemlenmektedir. İsa şarabı ve ekmeği eline alarak onlar için kendini feda edeceğini ve onu anmaları için bu ritüeli gerçekleştirmelerini ister.



Yehuda, resimde İsa ile aynı kaba uzandıkları sırada resmedilmiştir. Leonardo’nun tasvirinde; sağ elinde ihanet karşılığında Romalılarından aldığı otuz adet gümüş sikkenin olduğu keseyi sımsıkı tutarken dirseğini masaya koyarak saklamaya çalışır gibi betimlenmektedir. İsa’dan

geriye doğru uzaklaşan Yehuda’nın yüzü karanlıkta bırakılmış ve kafası oldukça eğik gösterilmiştir. Bu eğik gösterim onu tüm figürlerden ayırmıştır. İsa’dan geriye doğru çekilirken kutsal kâseye ulaşmak için uzanması açıkça ihanetini ortaya çıkarmaktadır. Yehuda’nın arkasındaki karakter Aziz Petrus’tur; elindeki bıçakla ihanet edecek kişiyi aramaktadır. Bu tabloda Aziz Petrus, İsa’nın koruyucusu gibi betimlenmiştir. Petrus Latince anlamı ile kaya demektir. İsa Hristianlığı bu kayanın üzerine inşa etmek ister. Petrus, Romalı askerlerden birinin kulağını keser. Bu bağlamda bıçak İsa’ya zarar vermeye çalışanların karşısına çıkan bir tehdit olarak vurgulanmaktadır.

Kuram Çerçevesinde Değerlendirme: İsa’nın Son Akşam Yemeği alegorisindeki biçim ve üslup farklılıkları Rönesans dönemine damgasını vurmuştur. Leonardo’nun önemli eserlerinden olan bu resim ikonografik çözümlerle birlikte çarpıcı anlamlarla karşımıza çıkmaktadır. Anı yansıtması ile diğer resimlerden farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır. Din görevlilerinin sürekli geldiği yemekhane için yapılan bu eser ikonik ve sembolik görüntüler bir arada verilerek Hristiyan dininin kutsallığı ve din mücadelesi uğrunda yaşananlar bu gerçekçi tasvirlerle her an kendini hatırlatmaktadır. Gösteren boyutunda; Mesih’in havarileriyle birlikte son kez akşam yemeği yediği bir resimdir. Gösterilen boyutunda; Mesih’e ihanet edecek kişinin ihanetinin açığa vurulduğu, havarilerine son kez konuşmasını yapacak olan İsa’nın çarmıha gerilmeden önce son anlarını konu edildiği betimlemede dini imgelerle anlam aktarılmaktadır.

Rönesans dönemine ait verilen “Ağıt” ve “ Son Akşam Yemeği” isimli eserler dini imgelerin işlendiği resimlerden seçilmiştir. Barthes’ın “Gösteren ve Gösterilen” boyutunda derin anlamları irdelenmiş ve Panofsky’nin “İkonografik Eleştirel Yöntemi”nden hareket edilerek açıklama düzleminde ikonografik anlamlarına yer verilmiştir.

Biçim ve içerik konusunda benzer özellikler taşıyan resimler anlamlandırma boyutunda “İnanç ve Kültür” öğelerine göre aynı anlamları ifade etmeyebilir. Simgesel kodlar ancak Hristiyan inancını bilen biri tarafından anlaşılabilir. Bu bağlamda Carl Gustav Jung ’un “Arketip” kavramı resimlerde bulunan sembolik anlamların anlaşılmasında etkilidir.

Mitolojik konuların irdeleneceği seçkiler Roland Barthes’ın “Gösteren ve Gösterilen” kuramı çerçevesinde irdelenecektir.

Sandro Botticelli: Floransa’da 1445 yılında doğmuştur. Rönesans sanatçıları arasında “çizgisi, yarattığı hacimler ile benzersiz bir üslubu ve bilinen en büyük desen ustası olması onun sanatında üslubunun özgünlüğünü oluşturmuştur” (<https://archptaht.com/E.T> 25.04.2020).

Çalışmalarını “*Medici ailesi*” himayesinde geçirmiş ve ona ün getiren “*Venüs’ün doğuşu ve İlkbahar*” eserlerini yapmıştır” (Özdemir, 2016, s. 378). Dengeli bir renk ahengi çalışmalarında dikkat çekmektedir. Figürleri mitolojik ve kıvrımlı hatları ile tasvir eder. Resimlerinde genel olarak lirik, masalsı bir diziliş ve resmediliş söz konusudur. Mitolojik öğelerle donatılmış resimlere bakmadan önce mitoloji kavramından bahsederek; “Varoluş sürecini tanımlarken doğaüstü niteliklerden yardım alır. Mitler tarihi ve kültürel anlamda toplumların kimliklerinde etkili unsurlar” (Wellek & Varren, 1993, s. 164) olarak tanımlanmaktadır. Bu sebeple din, antropoloji, psikoloji, sosyoloji, halkbilimi, güzel sanatları içine alan bir anlam havuzu oluşturmaktadır. Bu bağlamda mitler sosyal görevler üstlenirler. Kuşaktan kuşağa aktarılan kültürün içerisine serüvenlerini oluşturarak kültürel değerler var ederler.



Resim 16: La Primavera

Kaynak : <https://www.soylentidergi.com/sandro-botticelli-ilkbahar-alegorisi-tablosu/> E.T.(15.04.2020)

İlkbahar Tablosunun Teknik Özellikleri:

Eser Adı: “İlkbahar”

Sanatçı: Sandro Botticelli

Dönem: 1482- Erken Rönesans

Eserin Boyutu ve Tekniği; 202×314 cm boyutunda ve Tempera tekniği.

Bulunduğu Yer; Uffizi – Floransa

Tablonun Konusu: İncelenecek “İlkbahar Primavera” resmi 1482 yılında sanat koruyuculuğu yapan Medici ailesi tarafından yeni evlenen bir çift için düğün hediyesi olarak hazırlanmıştır. “Resim gelinin yatak odası için sipariş edilmiştir” (Özdemir, 2016, s. 379). Bu tablo duvar panoları arasında “15. yüzyıl içinde yapılan en büyük pano resmi olarak kabul edilmiştir” (Zöllner, 1998, s. 37).

Aydınlatma: Resmin bütününde ışığın karma kullanımı gözlemlenmektedir. Renkler, kontrastlar kullanılarak yapay ışık ve doğal gün ışığı kullanımıyla verilmiştir.

Renk: Siyaha yakın koyu tonların üzerinde betimlenmiş figürler açık renklerin kullanımıyla verilmektedir. İki figürün elbiselerinde kırmızı rengi gözlemlenmektedir. Resmin üst düzlemini oluşturan portakal ağaçları ve yerdeki çiçekler resmin bütünündeki renk canlılığını oluşturmaktadır.

Mekân: Çiçeklerle dolu bir çayırda geçen kompozisyonda çiçekler ve arka düzlemde bulunan ağaçlar resme hareketlilik kazandırmıştır. Ağaçlar resmin bütününe uygun biçimde koyu renk ve yaprakları simetrik bir düzende verilerek mekân bütünlüğünün sağlandığı gözlemlenmiştir.

Açıklama Düzleminde İkonografik Bilgiler:

Zephyros: Rüzgâr tanrısıdır. Karayel denilen batı rüzgârlarının tanrısıdır. “Uçarak çiçekler taşıyan yakışıklı bir delikanlı olarak tasvir edilmektedir” (Cömert, 2006, s. 82).

Chloris(Flora): Çiçek tanrıçası olarak bilinir. Mitolojide kırlarda gezerken Zephyros ona âşık olur. Chloris, Zephyros’u istemez. Zephyros ise ona sahip olur ve onu kaçırarak onunla evlenir. Bu evliliği istemeyen Chloris’e ise “Bahar’ın simgesi olan bütün çiçeklere hükmetmesini sağlayacak yetkiyi düğün hediyesi olarak veriyor ve onu çiçek tanrıçası Flora yapıyor” (Altaş C. , 2014). Çiçeklerden yapılan bal onun en değerli hediyelerinde biridir (Orion, 2016) E.T 20.04.2020).

Venüs: Güzelliğin, aşkın, tanrıçasıdır. Yunan mitolojisinde “Afrodit” olarak bilinmektedir. En belirgin özelliği gül ve mersin bitkileri ile tasvir edilmesidir.

Kharitler (Üç Güzeller): Eurynome ve Zeus’un kızlarıdır. Parlaklığı, ısıltıyı ve güzelliği simgelerler. İnsanlara neşeli ve sevinçli olmayı öğreten tanrıçalardır (Öndin, 2016, s. 201). “*Euphrosyne*” sevinci ve neşeyi, “*Thalia*” gençlik, tazelik ve güçlenme ve “*Aglaie*” parlaklığı temsil eder (Öndin, 2016, s. 198).

Merkür: Zeus’un oğludur. Annesi Maia’dır. Bir mağarada dünyaya gelmiştir fakat kısa sürede olması gerektiğinden çok daha hızlı olgunlaşmıştır. Bebekliğinde kendi yiyeceğini kendi arar ve Apollon’un hayvanlarının olduğu sürüden elli tane inek çalar. Hırsızlığının anlaşılmaması için ağaç dalları ile yaptığı sandaletleri giyer. Merkür

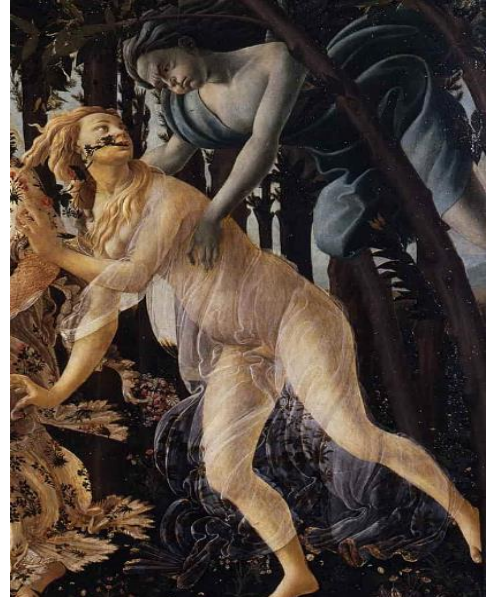
tasvirlerinde ayaklarındaki kanatlı sandaletler ve iki yılanla sarılı bir kılıcı taşır şekilde resmedilir (Cömert, 2006, s. 82).

Eros: Aşk ve sevgiyi niteler. Çoğu zaman cinsel sevginin tanrısı olarak kabul edilir. Genellikle kanatlı ve Zeus'un ona hediye ettiği yay ve ok ile resmedilir (Cömert, 2006, s. 69).

Görsel Anlamlandırma (Simgesel Kodlar)

Görsel İleti Açısı: Koyu zeminli ormanlık bir alanda dokuz anıtsal figürün tasvir edildiği bir çalışma olduğunu gözlemlenmektedir. Bu yan yana dizilmiş dokuz figürün; birbirinden bağımsız yüz ifadeleri ve farklı kompozisyonların bir araya getirilişi gibi durmaktadır. Lirik ve mitolojik bir anlatı söz konusudur. Resmin en sağında diğer karakterlerden ayrı renklendirilmiş koyu mavi tonlarında vücudu insan görünümünde fakat kanatları olan bir figür betimlenmiştir. Tüm kıyafeti çiçekler ile bezeli figürde eteğinden çiçekleri etrafa saçıyormuşçasına bir görünüm yakalanmıştır. Genel anlamda çiçekler ve ağaçlarla donatılmış ormanlık bir alanın kompozisyonu oluşturulmuştur. Resmin sol kesitinde; şeffaf tül kıyafetlerle üç kadın figürü bulunmakta ve bir diğer karakterin; ön düzlemde bulunan figürlere sırtı dönük ve sağ eliyle yukarıyı gökyüzünü işaret ettiği görülmektedir.

İkonografik Çözümleme: Resmin sağ kesitinde yer alan kanatlı koyu renklerle tasvir edilmiş olan karakter “Zephyros”tur. Roma mitolojisine göre adı “Chloris”, Yunan mitolojisine göre adı “Flora” olan tanrıçadan etkilenir ve onu istemeyen Chloris’i kaçıır. Chloris’in, kırlardan kaçırılırken yüzünde ki korku ve şaşkınlık dolu ifade betimlemede yansımıştır. Ağzından dökülen çiçekler bahara olan dönüşüme yapılan gönderme olarak değerlendirilebilir.





Chloris'in yanında çiçekten bezeli kıyafeti ve çiçekten tacı ile tek elini eteğindeki çiçekleri dağıtarak yürüyen ve resme aynı zamanda hareketlilik katan kişi Çiçek tanrıçasına dönüşmüş Flora'dır. Artık baharın ve çiçeklerin tanrıçasıdır. Çiçeklerin açması, bahar ve aşk onun elindedir.

Bir bacağına öne doğru atmış dolaşırken, eteğinden çiçekleri etrafa saçarak ve ilkbaharı müjdelemektedir. Kaçırıldığı sahnede yüzündeki korku dolu ifade artık kendini hafif bir tebessüme dönmüştür Bu bağlamda, istemediği Zephyros'a aşık olduğu yorumu yapılabilmektedir. Karnının şişkin gösterilmesi onun hamile olduğunu gösteren

bir işarettir. Mitolojide "Karpis" olarak bilinen karaktere hamiledir. Kaçırılış sahnesinde yüzüne çarpan çiçekler ise Tanrıçaya dönüşmesi sebebi ile çiçekten bir taş olarak başında yer almıştır. Bu tablo yeni evlenecek bir çiftte hediye edilmesi sipariş verilmesi sebebiyle başta istemeyen Floranın sonradan aşık olup mutlu bir şekilde tasvir edilmiş olması gerçekleşecek bu evliliğin tek taraflı bir aşk olabileceğine gönderme yapıyor olabileceği değerlendirilmesini beraberinde getirmektedir.

Tablonun merkezinde yer alan kırmızı bir örtü tek omuzundan kıvrımlı bir formda dökülen karakter Roma mitolojisinde ki ismi ile "Venüs"tür. Burada venüs bir kişilik olarak değil evlilik imgesi ile karşımıza çıkar. Venüsün hemen arkasında bulunan mersin ağacı yaprakları doğurganlığı simgelemektedir. Arkada mersin ağaçlarının venüs'ün etrafını saran bir hale olabileceği yorumunu yaparsak burada vurgulanmak istenen fikrin evliliğin kutsallığı olabileceği şeklinde yorumlanabilmektedir. İlkbahar ile gelen doğanın yeniden canlanması ile Venüs'ün aşk muskası olarak tasvir edilen kolyesi ile aşkı sevgiyi yeniden uyandırmaya, doğaya dağıtmaya çıkmış gibi



betimlenerek kompozisyonun merkezinde konumlandırılmasıyla aşkı ve sevgiyi resmin merkezine koymuştur. Omuzlarından dökülen kırmızı şal Medici ailesinin sembolüdür. Hediye edilecek olan bu resimde onları hatırlatan bir simgedir.

Venüs'e ait birkaç yorum farklılığı söz konusudur bu yorumlardan biri; Venüs'ün kutsal Meryem'i andıran tasviridir. Meryem görünümünde olması evliliğin kutsallığını çağrıştırmaktadır. Bu çağrışımı yapan ise yine karnında ki şişlik ve bunu hafifçe şal ile kapatarak, arkadaki ağaçların kanatlarıymış gibi kutsallaştırmasıdır. İsa'ya hamile olan Meryem doğumla beraber ilkbaharı getirir. Kompozisyonun ekseninde yer alan bu figür tek başına resimde konumlandırılır. Bir diğer yorum; mitolojiden faydalanarak Venüs'ün güzelliğinin dillere destan olması bütün tanrıların onunla evlenmek istemesidir. Ancak babası Jüpiter'in, Vulcanus'un yıldırımlarla olan mücadelesinde verdiği hizmete karşılık kızını ona verdiği hikayede tanrıların en güzeli en çirkinine eş olmuştur. Bu evlilikten sevgi ve esinlenme gücünü almıştır. Bu bağlamda yeni evlenecek çift hediye edilmesi için yapılan bu resimde; sonradan aşık olmanın sevmenin mümkün olabileceğini, dış güzelliğin önemli olmadığı, sevginin gücüne bir gönderme yaptığı şeklinde yorumlar bulunmaktadır.

Resmin içerisindeki bütün çiçekler birbirinden bağımsızdır ve ilkbahar'ın cıvıltılı görüntüsünü olgunlaşmış portakal ağaçlarının resimde çerçevelemesiyle şekillenmiştir. Portakal ağaçlarının 15. yüzyılda Floransa'da Medici ailesinin sembolü olduğu bilinmektedir. Antikitede anlamı "*Medica Mala*" sağlık meyvesi olarak isimlendirilmektedir (Öndin, 2016, s. 200). Medici ailesinin küçük saraylarında bulunan bir portakal bahçesi olduğunu ve ailede oldukça önemli olduğu kaynaklarda belirtilmektedir. Resmi çerçeveleyen bu ağaçların tabloda sadece Zephyra'nın arkasında olmaması dikkat çekici bir detaydır.



Zepyra, Chloris ile evlendikten sonra Floranın üzerinde konumlandırılır. Bu bağlamda evlilikleri ile bu verimli portakal bahçesinde varolurlar. Soylarının devamı niteliğinde bir gönderme yaptığı düşünülmektedir. Bu bağlamda yeni evlenecek bir çift hediye edilecek olan bu resim; evliliğin kutsallığına ve evlilikle gelen ışıltıya canlılığı ve mutluluğuda simgelemektedir.



Resmin sol kesitinde yer alan, şeffaf beyaz tül den kıyafetleri olan üç kadın el ele tutuşarak dans eder biçimde konumlandırılmışlardır. Vücutları anıtsal formdadır. Dans ederek baharın geleceğini kutladıkları görünen “Üç güzeller” zerafetleri ile güzelliği simgeler niteliktedir. Rönesans döneminde güzelliğin ön planda olduğu anıtsal figürler bu tabloda da yerini almıştır.

Tabloda resmin sol kesitinde yer alan figür Merkür’dür. Gökteki

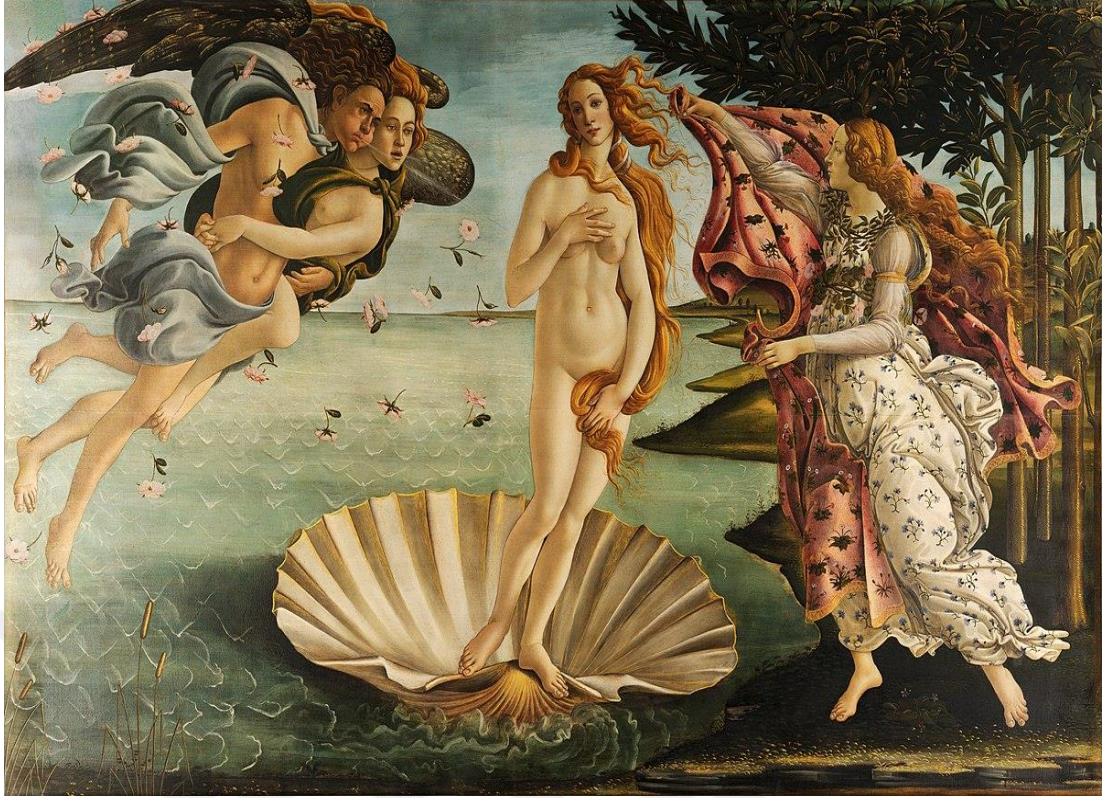
bulutları dağıtarak ilkbahar’ın gelmesini hızlandıran Merkür tek eli belinde diğer eli yukarı doğru Caduceu’u (Merkür’ün asası uzlaştırma gücüne sahiptir) uzatarak yukarıda bulunan bulutları karıştırıyor gibi betimlenmiştir; bu bilgi doğrultusunda ilkbaharın gelişini hızlandırmaya çalıştığı değerlendirilmesi yapılabilmektedir. Gün ışığı, yüzünü aydınlatarak resmin soluna yani Merkür’ün bulunduğu yeri aydınlatmaktadır. Bu aydınlanma; onun hızlandırmaya çalıştığı baharın gelişini, ışığın resme yansımalarıyla başardığının göstergesi olarak yorumlanabilmektedir.





Portakal ağaçlarının arasında elinde okuyla nişan alan figür; Venüs'ün oğlu Eros 'tur. Gözlerinin kapalı olması dikkat çekici bir detaydır. Dans etmekte olan üç güzellerden sırtı dönük olanı nişan alarak, okunu fırlatmak için son bir hamlesi kalmış şekilde hazırlığını yaptığı sırada betimlenmektedir. Gözlerinin kapalı olarak resmedilmesinin sebebi tablonun genel anlamında habersiz gelen aşka gönderme yapmak ve gözlerle değil kalple, sevgiyle aşka bakmak olarak değerlendirme yapılabilmektedir.

Kuram Çerçevesinde Değerlendirme: Kişilerin belirli özelliklerinden kim olduğunu çözmemiz ve göstergeler yardımıyla gösterilenleri yorumladığımız bu resim gösteren boyutunda; mitolojik bir hikâyenin tasviri, gösterilen boyutunda; evlilik hediyesi olarak gideceği çiftin aşk değil, mantık evliliği olduğunu ve daha sonra aşka dönüşebileceğini anlatan katmanlı bir resimdir. Botticelli bu tablosunda sanatının karakteristik özelliklerini tuvaline dökerek Medici ailesine yaptığı göndermeler ve dönemsel tasvirlerde Rönesans'ta etkili olan mitolojiyle günlük hayatı bağdaştırarak ortaya çıkardığı bu tabloda hem geleceğe hem de yeni düşlere gönderme yapmıştır. Görsel öğelerin dilsel bir anlatı içerdiği bu resimde mitolojik öğelerin metaforik kullanımda mesajlar aktardığı görülmektedir. Bir diğer mitolojik konulu resim Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" isimli resmidir.



Resim 17: The Birth Of Venus

Kaynak : <https://www.sanatabasla.com/2012/06/venusun-dogusu-the-birth-of-venus-botticelli/> (E.T. 20.04.2020)

Venüs’ün Doğuşu Tablosunun Teknik Özellikleri:

Eser Adı: “Venüs’ün Doğuşu”

Sanatçı: Sandro Botticelli

Dönem: 1485- Erken Rönesans

Eserin Boyutu ve Tekniği; 172×278 cm boyutunda ve Tempera tekniği.

Bulunduğu Yer: Uffizi – Floransa

Tablonun Konusu: Boticelli, bu tabloyu da resmi olarak çalıştığı Medici ailesi için yapmıştır. Siparişin kimin verdiği henüz belli olmayan bu resimde “Medicilerin düzenlediği festivallerde kadınlara olan hayranlıklardan bahsedildiği ve bunun Venüs’ün Doğuş kompozisyonunu da etkilediği düşünülmektedir” (Öndin, 2016, s.

210). Rönesans döneminin güçlü mitolojik öğelerini barındıran bu resim antik dönem hayranlığı ve mitolojik imgeler betimlenmektedir.

Aydınlatma; Resmin bütününde merkezi ışık kullanımı görülmektedir.

Renk: Görselde renk kullanımındaki uyum dikkat çekmektedir. Resmin bir doğumu anlatması ve kompozisyonun genel izleniminde sadeliğin olması renk uyumuna yansımıştır. Gökyüzünün ve denizin birleşimi mavi renginde bütünleştirilerek mavi bir düzlemde figürler açık beyaz tonlarında betimlenmiştir. Resmin sağ alt kesitinde bulunan kırmızı rengi ise betimlemede tek dikkat çekici renktir.

Mekân: Gökyüzünün ve dalgaların birleştiği bir düzlemde dalgaların deniz kabuğu üzerinde kıyıya getirdiği Venüs'ün ormanlık bir alanda kıyıya çıkmak üzere olduğu anın konuyla uyumlu olarak doğal bütünlüğünün sağlandığı görülmektedir.

Açıklama Düzleminde İkonografik Bilgiler; Rönesans dönemi ile birlikte Antikiteyi yeniden canlandırmak isteyen Avrupa halkı Roma ve Yunan mitolojilerini kullanarak özellikle toplumdaki aydın okumuş kesimin beğenisine hitap etmeye başladıktan sonra talep artmıştır. “Mitolojik hikâyelerde antik çağda bulunan insanların zekâlarının üstün olduğuna ve bu efsanelerin gerçek hayata karşı ipuçları taşıdığı fikrini benimsemişlerdir” (Gombrich, 2011, s. 264).

Boticelli'nin İlkbaharında Angela Poliziano'nun Venüs'ün doğuşunu anlattığı şiirden de ilham almıştır. “Şiirde Venüs'ün ak köpükler içinden doğarak önce Kyrthera'ya oradan da denizlerle çevrili bir ada olan Kıbrıs'a gittiğinden bahsetmektedir. Kayaya çıkarken ayaklarının altından dökülen yeşillikler olduğu ak köpüklerden doğduğu için tanrıların ve insanların Aphrodite adında andıklarını anlatmaktadır” (Aktaran: Erhat, 1991, s. 190)

Venüs: Güzelliğin, sevginin tanrıçasıdır. Diona ve Jupiter'in kızıdır. Yunan mitolojisinde denizlerin köpüğünden doğduğu efsanesi de geçmektedir. (Cömert, 2006, s. 96).

Hori: Zeus ve Themis'in kızları Hori'dir. Mevsimlerin tanrıçasıdır (Kershaw, 2018, s. 57).

Grek mitolojisinde anlatılan bir mite göre; Titanların soyundan olan Kronos ve babası Uranos'un aralarında bir tartışma geçer. Kronos bir tırpan alarak babasının erkekliğini alır. Uranos'un denize düşen tohumlarının denizle olan birlikteliği sonucu aşk ve

güzelliğin sembolü olan tanrıça suların içinden doğar. (Aktaran, Hoşafçı, 2014, s.175). Bu miti görselleştiren Boticelli, çalışmasında bu hikâyeyi işleyerek mitolojinin sevilen konularından biri olan Venüs'ün doğuşu adlı tabloyu detaycı bir aktarımla betimlemiştir.

Görsel Anlamlandırma (Simgesel Kodlar)

Görsel İleti Açısı: Resim dört figürden oluşmaktadır. Venüs, çıplak olarak bir istiridye kabuğunun üzerinde denizin ortasında yer alır. Resmin sol kesitinde Venüs'e doğru rüzgâr üfleyen “Zephyros” rüzgârı batıdan üflerken kucağında çiçekleri ile tanımlanan figür Chloristir. Sağ kesitte; Venüs'ün çıplak vücudunu örtmek için elinde kırmızı çiçekli pelerinle bekleyen figür Hori'dir. Denizin içinde gördüğümüz bu kompozisyon güzelliğin ve detayın ön plana çıktığı bir resimdir.

İkonografik Çözümleme: Denizdeki meltem Venüs'ü Kıbrıs'a sürüklemiş orada da Tanrıların toplantısına götürülmek için mevsimler tarafından alınarak hazırlanarak giydirilmiştir (Bulfinch, 2018, s. 19). Yunanca kelime kökü “*aphros*” kelimesinden gelen köpük anlamını taşıyan onun içinde büyüdüğü efsanesine inanılmaktadır. Venüs'ün doğum yerinin Kıbrıs olduğu anlamında tanrıçanın doğduğu “*Kythereia*” adasına ve Kıbrıs'a ulaşmıştır (Kershaw, 2018, s. 47).



Venüs, deniz kabuğunun içerisinde Kıbrıs adasına ulaşmış; karaya çıkmak üzereyken resmedilmiştir. Kompozisyonda, saçlarının uçlarının yarı ıslak olması ve vücudunun orantısı dönemdeki güzellik algısının önemini bir kez daha hatırlatmaktadır. İdealize edilmiş olan Venüs, mitte bahsedilen doğumla doğru orantılı olarak çıplaktır. Bir eliyle göğsünü, saçları ile mahrem yerini kapatıyor olması ona mütevazılık katmıştır. Saçlarının oldukça uzun betimlenmesi onun masumluğunu, duru güzelliğini ve temiz olmasını simgelemektedir. Denizden çıkmış bir inci

gibi işlenmiştir. Dalgalar kıyıya vuruyorken, Venüs'ün doğumunu kutlarcasına çiçekler üzerine doğru dökülmektedir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölüm Başkanı Prof. Dr. Nilüfer Öndin bu tabloyu yorumlarken; Venüs ile ilgili Göksel Venüs olarak ele alınan bu tabloda tinsel güzelliklerle çevrilmiş Venüs'ün ruhunun dünyevi maddesel dünyaya düşmeden önceki son anlarıdır. “Venüs'ün ruhu akıl elbisesini kuşanmadan önce tutku rüzgârı ile kıyıya yol almakta ve somut olan dünyaya yaklaşmaktadır” (Öndin, 2016, s. 214) şeklinde ifade etmektedir.

İstiridye deniz yumuşakçalarının başında gelir bu yumuşakçalar sıcak bölgelerde yaşarlar. İçlerinde doğal bir oluşumla oldukça değerli olan ve zor bulunan inciler oluşmaktadır. Venüs burada inci imgesinde verilmiştir ve istiridye kabuğundan doğuyor gibi betimlenmiştir. Venüs'ün bu doğal ve eşsiz güzelliği dalgaların yoğunluğu ile kıyıya vurmuştur.



Resmin sol üst kesitinde batıdan gelen rüzgârı ile kıyıya kadar Venüs'ü üfleyerek getiren Zephyros ve kucağında sarılarak taşıdığı Flora yer almaktadır. Zephyros rüzgârını üflerken çiçek tanrısı Flora ise çiçeklerini Venüs'e doğru dökmemektedir. Sevgi ve aşk tanrıçası ile adlandırılan Venüs'ün, Zephyros ve Flora ile resmedilmiş olmasının sebebi ise Zephyros'un Floraya olan aşkı ve

sonrasında Floranın da ona âşık olmasıdır. Sevgileri ile tanrıçaları doğarken onu kıyıya rüzgârlarıyla götürürler. Boticelli'nin “İlkbahar” resminde Zephyros; koyu, karanlık bir suratla betimlenirken bu eserde aydınlanmış ve Flora ile aydınlık ve açık bir imge olarak verildiği gözlemlenmektedir.



Resmin sağ alt kesitinde, denizden çıkan Venüs'ü kırmızı bir pelerin ile çiçeklerden bezenmiş elbisesi ile bekleyen mevsim tanrısı Hori'dir. Bu resimde ise ilkbaharı anlatır. Kıyafeti ve elinde Venüs'ü sarmak için tuttuğu pelerin, ilkbahar çiçeklerinden bezenmiştir. Venüs, doğumunun dünyaya güzellik getireceği çiçeklerle karşılandığı ve sevgiyle donatacağı dünyaya adım atmaktadır.

Kuram Çerçevesinde Değerlendirme: Venüs'ün doğuşu isimli tablo; Gösteren boyutunda mitsel bir karakterin doğumunu anlatırken Gösterilen boyutunda; Ruhun masumiyetini simgelediği ve doğumun el değmemiş saf güzelliğine yapılan bir gönderme olduğu değerlendirilmesi yapılabilmektedir.

Barthes kuramına göre incelenen “mitolojik” konulu resimlerde gösterilen boyutunda sembolik anlamlarla dilsel bir anlatı içerdiği görülmektedir. Bu anlamlandırma sürecinde; Roma ve Yunan Mitolojisinin ağırlıklı olduğu mitsel anlatıda Boticelli'nin dönemde güzellik algısına verilen önemin, dünyevi güzelliklere olan bakış açısını yansıttığı bu resimlerde gözlemlenmektedir. Sanat hamisi olarak nitelendirilen dönemin sanata destek veren güçlü ailelerinden olan Mediciler, Boticelli'nin mitolojik anlatımıyla detaylandığı resimlerde simgesel ifadelerle göndermeler yapmışlardır. Özellikle Boticelli'nin resimlerinde bulunan mitsel anlatımlar Panofsky'nin İkonografik eleştirel yönteminden yararlanarak detaylandırılmıştır

Kültürel değerlerin resimde sembolik anlatımlarla işlendiği farklı sanatçılara ve dönemlere ait olan düğün konusunun işlendiği “Cana'da Düğünü” ve “Arnolfininin Düğünü” isimli resimler Barthes'ın “Gösteren ve Gösterilen” kuramı çerçevesinde irdelenecektir.

Paolo Veronese: Sanatçının gerçek adı Paolo Calliari'dir. Şölenleri, yemekli eğlenceleri bulunduğu döneme uyarlamasıyla bilinmektedir. Antik dönem sanatı ve mimarisi her zaman dikkatini çekmiş mitolojiden yararlanarak yeni çalışmalar ortaya koymuştur. Yaşadığı dönemin kentlerini, kültürünü eserlerine taşımak konusunda başarıları ile tanınmaktadır. “Doğu imgelerini resimlerinde kullanmayı tercih eder ve sık sık izlenimlerini kompozisyonlarında birleştirmesi ile bilinir” (Yaşar, 2010, s. 97). Venedik’e giderek bir süre orda yaşamış ve sipariş aldığı büyük saray tablolarını yapmakla görevlendirilmiştir. Venedik’te antik mitolojik eserleri bol bol inceleme şansı olan Veronese, grup ve kalabalık resimleri detaylı ve kusursuz anatomileri ile kompozisyonlarına aktarmış, dönemin güçlü sanatçılarından olmayı başarmış bir sanatçıdır.



Resim 18: The Wedding At Cana

Kaynak:<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/wedding-feast-cana>

E.T 23.03.2020

Cana da Düğün Tablosunun Teknik Özellikleri:

Eser Adı: “Cana’da Düğün”

Sanatçı: Paolo Veronese

Dönem: 1562 – 63 Geç Rönesans- Maniyerizm

Eserin Boyutu ve Tekniği: 677×990 cm boyutunda ve Yağlı boya tekniği.

Bulunduğu Yer: Louvre Museum – Fransa

Tablonun Konusu: Kalabalık bir kompozisyon düzeninde tasarlanan Cana düğünü 15. Yüzyılda Luka İncilince geçen “İsa’nın mucizelerini gerçekleştıği rivayet edilen bir düğün resmidir” (Collins, 1995, s. 25).

Aydınlatma: Tabloda üst ışık kullanılmıştır. Kişilerin üzerinde gölge ve ışıklarla kontrastlar oluşturulmuştur.

Renk: Sıcak tonların ağırlıklı kullanıldığı çalışmanın ön düzleminde; sarı, yeşil, mavi, tonlar kullanılmıştır. Arka düzlemde yer alan sütunlarda beyaz kullanılarak gökyüzü açıklığından süzülen mavi ve beyaz renklerinin resimde aydınlık bir görüntü oluşturduğu gözlemlenmektedir.

Mekân: Cana, hakkında kesin bilgi olmamakla birlikte İsrail’de bulunan Celile bölgesinin Nasıra kasabasında günümüzdeki ismi “Kafr Kanna” olarak geçen yer olabileceği veya bir diğerk bölgenin ise Lübnan’da Tire yakınlarında bulunan Kana köyü olabileceği ihtimalleri üzerinde durulmaktadır.

Tablonun genel görünümünde sağ ve sol kenarlardan simetrik olarak verilen sütunlar ve heykeller antik bir kent izlenimi vermektedir. Resim iki düzlemde verilerek arka düzlemde bulunan figürler bir korkulukla bölünerek daha yüksek bir düzlemde verilmiştir. Bu bağlamda balkon görüntüsüyle kalabalık bir kompozisyon yaratılarak figürlerin daha belirgin hale gelmesi sağlanmıştır.

Açıklama Düzleminde İkonografik Bilgiler; Konusu geçen mucizenin Luka incilinde; Naomi’nin düğüne katılan Meryem, düğün sahibinin gelerek şarabın bittiğini söylemesi üzerine endişelenmemesi gerektiğini ve İsa ile konuşacağını söylemesiyle başlayan mitte İsa’nın orada bulunan yüz yirmi litreyi alabilecek büyüklükte altı adet taş küpün su ile doldurulduktan sonra küpleri şaraba dönüştürmesi ve davetlilere götürülmesini istemesiyle İsa ilk mucizesini kalabalığın önünde gerçekleştirmiş olur (Luka 137, 4:7- 4:8).

Resimde yer alan figürlerin hepsi dönemde yer alan insanlardır. “Marki Don Alfonso d’Avolos ve Avusturya kralının kızı Eleonore’un düğünlerinin tablosudur. Bu tabloda V. Charles Kralıçe Mary, I. Francis, Kanuni Sultan Süleyman gibi siyasi kişiliklerin yer alması dikkat çekici bir detaydır” (Öndin, 2016, s. 276). Sosyal değerkleri ve beklentileri anlatan bir resimdir. Dönem siyaseti ile ilgili ipuçları vermektedir.

Bu olayın kompozisyona dönüşmesini bekleyen Venedikli rahipler 1528 yılında “Giorgio Maggiore Manastırında” bulunan yemekhane için bu resmin yapılması istenmiştir. Resimde istenilen tek koşul eserde alabildiği kadar figürle dolu olmasıdır.

Görsel Anlamlandırma (Simgesel Kodlar)

Görsel İleti Açısı;

Tabloda kalabalık bir kompozisyon gözlemlenmektedir. Küplerden doldurulan şaraplar, uzun masalarda sohbet eden figürler, çalgılar, danslar bir şölene tanıklık etmektedir. Figürlerin her birinde farklı ifadeler, yoğunluk ve koşuşturma hâkimdir. Korkuluk yardımı ile resim iki bölüme ayrılarak ön planda daha varsıl kişilere yer verilirken; varsıl kişilerin arasında sadelikleriyle zıtlık oluşturan “İsa ve Meryem” kompozisyonun tam merkezine yerleştirilmiştir.



Uzun u çizen bir masada, siyasi ve dini kişiliklerin bir arada verilmesiyle karakterlerin gösterişli, varlıklı görüntüleri içinde bulunan bu iki figürün sadeliği uhrevi olana ve dünyevi olana yapılan bir göndermedir. Uhrevi olan sadeliği üzerine giyinen İsa ve Meryem gösterişten uzaktırlar; karşılarında ise hırslı mülk ve kudretli dünya zenginliği için savaşmaları ile nitelenen kral ve kraliçelerin varlığı çarpıcı bir detaydır.



Figürler arasında doğu imgesi ile yansıtılan kavuğu ile doğu medeniyetlerinin sahibi kabul edilen Osmanlı İmparatorluğunun padişahı “Kanuni Sultan Süleyman” yer almaktadır. Kemerli burnu ve takıları dönem padişahlarının portreleri ile benzerlik göstermektedir. Doğu medeniyetinin hükümdarı olarak resimde simgelenmiştir.

Kompozisyonun ev sahipliğini yapan gelin ve damat masada sol başta oturmaktadır. Hizmetlilerin damada bir kadeh şarap uzattıklarını görülmektedir; konuda geçen şarabın beklenen misafirlere göre hızlı bitmesinden doğacak olan İsa'nın ilk mucizesinden önceki andır şarabın gösterildiğini kadeh büyük çizilmiştir. Bu kadar büyük bir kadehte verilmesi şarabın beklenenden daha hızlı biteceğine yapılan göndermedir.



Resmin arka planında yer alan mimari yapıya bakıldığında; mükemmeliyetçi bir Rönesans şehri görülmektedir. Dönemin öne çıkan heykel sanatı antik tapınaklara olan ilgiler ile doğru orantılı sütunlar ve çan kulesi ile antik bir şehir görünümü verilmektedir.

Şarabın bittiği ve su ile doldurulan taş küplerden hizmetlilerin şarap doldurduğunu görülmektedir. İsa, mucizesini gerçekleştirmiş ve sular şaraba dönüşmüştür. Sağ alt kesitte betimlenen figür düğün başkanıdır ve şaraba dönüştürülen suyun ilk tadımını yapmaktadır.



İsa, resimlerde hale ile taçlandırılırken bu resimde başında hale gibi duran ancak hale olmayan parlayan bir yıldızla resmedilmiştir. Burada; ilk mucizesini gerçekleştirecek olduğu için yıldız gibi parlayacağına ve kutsal mucizesini gerçekleştirecek olmasına yapılan bir göndermedir.

Venedik kentinin müziğe olan tutkusu bilinmektedir. Resmin sağ kesitinde kırmızı elbiseli Kontrbas çalmakta olan figür Tiziano'dur. Beyaz elbiseli Çello çalan figür Veonese'nin kendisidir. Veronese ile Tiziano'nın arasında oturan figür ise Tinterettodur. Bu resimde üçünün müzik yaparken resmedilmesi döneme



yapılan bir göndermedir. 16. yüzyıl ressamaları arasında üçünün de rakipsiz olduklarına dair yaptıkları gönderme olabileceği değerlendirilmesi yapılabilmektedir.

Müzisyenlerin ortasındaki masada yer alan kum saati; İncil'de bahsedilen mucizeyi gerçekleştirmeden önce İsa'nın annesine saatinin henüz gelmediğini söylemesine yapılan bir göndermedir.



Korkulukla bölünmüş resmin üst düzleminde; hizmetliler arasında elinde büyük bir satırla düğün için kurban eti parçalayan figür görülmektedir. Bu figür; İsa'nın insanlar için kendini kurban

edecek olduğu çağrışımını yapmaktadır. Dini imgeler, siyasal imgelerle birlikte verilerek dönem koşullarında bir düğün sahnesinde birleştirilmiştir.

Kuram Çerçevesinde Değerlendirme: Cana'da düğün isimli tablo; dini ve siyasal imgelerin birlikte verildiği kalabalık bir düğün tablosudur. İncil'de yer alan mucizenin detaylarına uygun resmedilen tabloda döneme ait dini, siyasal göndermeler bulunmaktadır. Gösteren boyutunda; Kalabalık bir düğün kompozisyonunu konu alan resim, merkezinde uzun u çizen bir masada yer alan İsa ve Meryem'in etrafında konumlandırılmış siyasal figürler yer almaktadır. Gösterilen boyutunda; İsa'nın ilk mucizesinin gerçekleştiği uhrevi ve dünyevi dünyaya yapılan bir gönderme niteliğinde olan İsa ve Meryem'in sadeliği ve siyasal kişiliklerin varsıl görüntüleriyle resmedilmeleri dikkat çeken bir detaydır.

İncelenecek bir diğ er d  ğ un konulu portre resmi ise ‘‘Arnolfininin D  ğ unu’’ isimli eserdir.

Jan Van Eyck: Doğ um tarihi ile ilgili net bir bilgi yoktur. Bazı kaynaklarda ‘‘1395 yılından  nce Masaikte doğ arak 1441’den  nce ise Brugge’de  ld ğ u bilgisi verilmiştir’’ (Charles, 2007, s. 83). 15. y zyılda gelişmekte olan yağ lıboya resmini bulan flaman bir sanatçıdır. Van Eyck sanatının doruk noktası ise portreleridir. Flaman resim  alışmalarında  nc l ğ n  yapt ğ ı bir diğ er konuda ‘‘resmine imza atan ilk sanatçı olmasıdır’’ (Gombrich, 2011, s. 240). Hollanda i  savaşı nedeniyle şehirden ayrılarak Burgonya D  k  III. Philippe’nin himayesine girmiş ve saray ressamlığ ı unvanıyla sanatını s rd rm şt r (Tansuğ , 2004, s. 213).



Resim 19: The Arnolfini Wedding

Kaynak:<https://www.tarihlisanat.com/jan-van-eyck-arnolfini-nin-evlenmesi/E.T.23.04.2020>

Arnolfini'nin Düğünü Tablosunun Teknik Özellikleri:

Eser Adı: “Arnolfini'nin Düğünü”

Sanatçı: Jan Van Eyck

Dönem: 1434- Kuzey Rönesans

Eserin Boyutu ve Tekniği: 82×60 cm boyutunda ve Yağlı boya tekniği

Bulunduğu Yer: Londra National Gallery

Tablonun Konusu: Resimde bir düğün sahnesi işlendiği görülmektedir. Resim Brugge’de yaşayan tüccarlık yaptığı bilinen “*Giovanni Arnolfini*” ve eşi “*Giovanna Cenami*” için yapılmış bir portredir” (Borchert, 2014, s. 13).

Aydınlatma: Karma ışık kullanımı gözlemlenmektedir. Doğal ve yapay ışığın kullanımıyla kontrastlar oluşturulduğu görülmektedir.

Renk: Resmin sol kesitinde koyu kıyafetleri ve siyah şapkasıyla Giovanni Arnolfini'nin arka planında soğuk renkler ağırlıklı kullanılmıştır. Resmin sağ bölümünde Giovanna Cenami'nin yeşil kıyafeti, başında bulunan beyaz tül ve arka planında verilen kırmızı rengiyle sıcak renklerin bir arada kullanılması resme canlılık ve dinamizm katmaktadır.

Görsel Anlamlandırma (Simgesel Kodlar)

Görsel İleti Açısı:

Yatak odasında iki anıtsal figür şeklinde verilen pelerinli şapkalı erkek bir figür ve yeşil kabarık elbiseli başında beyaz bir örtü olan kadın figür ve beraberinde bir köpek resmin merkezinde konumlandırılmıştır. Simgesel resmin önemli eserlerinden olan bu tabloda ortada duran terliklerin düzensiz olması ise bulundukları ana şahitlik etmemizi sağlayan detaylardır. Genel kompozisyonu “an”lık bir düğün seremonisinin detaylandırıldığı bir resim olarak değerlendirilmektedir.

Resimde iki ana figür karşımıza çıkmaktadır. Arka planda yer alan yatak; çalışmanın yatak odasında tasvir edilen bir portre olduğu yorumunu da beraberinde getirmektedir. Arnolfini, tek elini kaldırmış işaret ederken diğer eliyle eşinin elini tutmaktadır. Bir evcil hayvan olarak köpek resmedilmiştir. Arkada bulunan ayna avize ve yatak başlığından varlıklı bir aileye mensup oldukları anlaşılmaktadır.

Tüccar olan Arnolfini'nin, kıyafeti üzerindeki kürklü pelerini ve şapkası varlıklı olduğuna yapılan bir göndermedir. Kıyafeti, Rönesans dönem tüccarlarını yansıtmaktadır. Arnolfini, resmin solunda pencereye yakın resmedilirken; eşi ise yatağa daha yakın konumlandırılmıştır. Bu bağlamda erkeğin dışarıya, kadının ise ev hayatında üstlendiği roller gerekçesiyle içeriye yakın tasvir edildiği yorumu yapılabilmektedir.



Resmin sağ bölümünde yer alan; yeşil dökümlü, ince işçiliği olan elbisesi ve saçındaki beyaz

örtüsü ile Giovanna, elini eşinin eline doğru uzatırken resmedilmiştir. Yeşil elbisesi, onun mutlu bir evliliğe olan umudunu; başındaki beyaz aksesuarı ise onun bekâretini ve masumluğunu temsil etmektedir.

Bu ana şahitlik eden davetlilerin biride; özenle her detayı hesaplanarak resimde yerini bulmuş



köpektir. Köpeklerin sadık oldukları bilinen bir gerçektir.

Evliliklerinde ön planda sadakatin olacağına bir vurgu yapar. Köpeğin simgesel anlamı burada sadakattir.

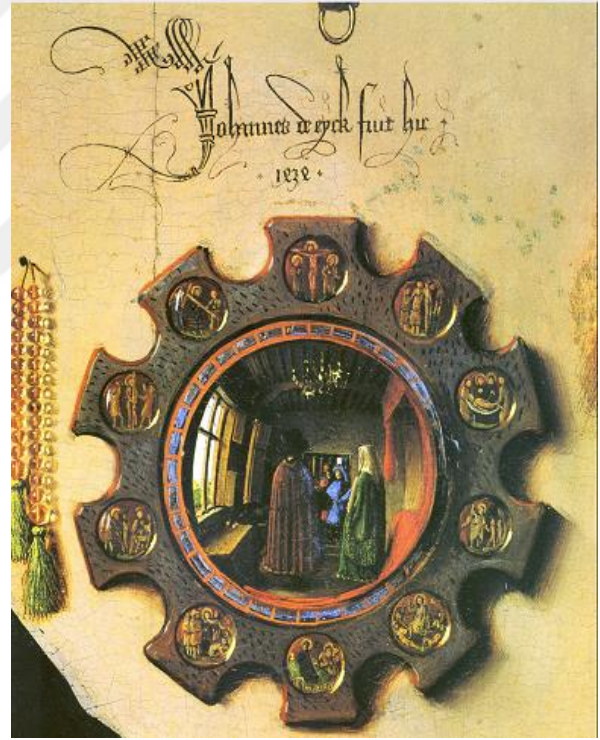


Dikkat çeken bir diğer detayda takunyalardır. Flaman kültüründe terlik; evlenen çiftlerin birbirine hediye ettikleri sembolik bir hediyedir. Huzuru, saygıyı ve kararlılığı simgelemektedir. Bu çiftin yeni hayatlarına girişinin bir göstergesi olarak da yorumlanabilmektedir



Tabloda sallanan avize de tek bir mumun yanıyor olması kutsal olan evlilik seremonisinin Tanrının ışığında ve huzurunda olduğuna yapılan bir gönderme olduğu yorumu yapılabilmektedir.

Tablonun en dikkat çeken görüntüsü ise; çiftin arkasında görünen dış bükey bir ayna görüntüsüdür. Bu aynanın İsa'nın çarmıha gerilmesi, havariler gibi dini sahneler cam panellere çizilmiştir. Jan Van Eyck'ın, dini konular üzerinde çalışmasının etkisiyle detaylarda yine dini sembolik anlamlara yer verdiği görülmektedir. Aynadan yansıyan görüntüde kendini fotoğrafa dâhil eden Van Eyck'ın yansıması yer almaktadır. Yansıyan görüntünün yanında öğrencisi olarak yorumlayabileceğimiz bir karakter daha vardır. Aynanın yanındaki tesbih ise; Meryem'in, adanmışlığına yapılan bir göndermedir.



Resimdeki çiftin düğün seremonisinin şahitliğini yapıyor gibi aynanın çevresindeki küçük mozaikler ile uyumlu mavi bir kıyafet giydiği görülen Van Eyck'ın, Aynanın üzerinde bulunan; “*Johannes Van Eyck fuit hic 1434*” yazısının anlamı “Johannes Van Eyck buradaydı” demektir. Bu nikâha şahitlik ettiğini gösterir nitelikte olan bu imza; Kuzey Rönesans'ında ilk sanatçı imzasıdır. Evliliğe yani bu kutsal yemine şahit olan ayna kutsallaştırılmış ve tanrı gibi her şeyi gören simgesinde konumlandırılmıştır.

Aynanın temiz ve karşıdakinin net imgelerle vermesi, olduğu gibi yansıtması, bekâretin simgesi olan Meryem’i simgeler. Bu yorumlamada “Norbert Schneider’in düşünceleri ise; “Meryem’in bekâretini Giovanna Cenami ile bağdaştırarak dönemin evlilikteki önemli değerlerinden olan iffeti de temsil etmesidir” (Ergüven, 1997, s. 69). Van Eyck, bu ayna imgesiyle sadece kendini değil resme bakan kişileri de bulundukları ana şahit etmektedir.



Pencerenin önünde bulunan portakallar, Rönesans resimlerinde zenginliğin ve bereketin, sağlığın simgesi olarak yerlerini alırlar. Bu evlilikte; bereket ve bolluk içinde bir yuva kurmalarına yapılan simgesel bir göndermedir. Bu dönemde Brugge’de portakal olmadığı için diğer şehirlerden getirilmektedir. Arnolfini ise ticaretle uğraşan biri olduğu için portakalları getirenin kendisi olduğu yorumu yapılabilmektedir. Portakalların altında bir sandık görülmektedir bu ahşapta sandık yine varlığın göstergesi olarak konumlandırılmıştır.

Flaman resminde süpürge de sembolik bir anlamı vardır. Asılan süpürgelerin ahlaksal bir uyarı amacı taşırken gelecekte bu ahlaksal kurallara uymadıklarında alacakları cezayı simgelemektedir. Yatağın başlığında ise ahşap oymalardan yapılmış dua eden bir figür vardır. Bu figür; onların mutlu evlilikleri için yataklarının başlarında onlara dua eden sembolik anlam taşıyan bir öğedir. Bu süpürge ve dua eden figür için yapılabilecek bir diğer yorum; Hristiyanlığın iki öğüdü olan; “dua et” ve ”çalış” ile ilgili olabileceği şeklinde yorumlanabilmektedir.



Arnolfini'nin Düğünü isimli resimde sembolik anlamlarla donatılmış dönemin özelliklerini ve kutsal nitelikteki evliliğe bakış açısını sembollerle işlenmiştir. Kültürel kodlar dini imgeler sembolik anlatımlar ile bir anlatı oluşturmuştur. Gösteren boyutunda; Bir düğün portresi olan resimde gösterilen boyutunda; Flaman bölgesinde yer alan kültürel değerlerin ve Hristiyanlığın ikonik sembollerinin yer aldığı bir resim olarak yorumlanabilmektedir.

Farklı dönemlere ait “Düğün” temasında olan iki eserin yer ve zaman farklılıklarına karşın simgesel kodlarla verilen mesajlar “Dini” imgeler aracılığıyla aktarılmıştır. Resimlerdeki alt metinler incelendiğinde Hristiyan inancına mensup kişilerin, kısmen daha kolay anlamlandırabileceği bu resimlerde; mesajların evrensel olarak anlamlandırabilecek mesajlar olmadığı ve kültür'ün anlamlandırma noktasında belirleyici öğelerden olduğu bu resimlerde belirlenmiştir. Özellikle Flaman bölgesinde yer alan “Arnolfini'nin Düğünü” tablosunda; takunyalar, portakallar, aynalar gibi kültürel sembollerin kullanılmış olması anlamlandırma boyutunda etkili olmuştur. “Cana'da Düğün” tablosunda yer alan ve bir dini öğreti olan İsa'nın ilk mucizesinin gerçekleştirileceğinin an ise dönem siyasilerinin, sanatçıların ve dini imgelerin bir arada kullanılmasıyla dönemi aydınlatan sembolik bir eser konumundadır.

Günlük yaşam konularını eserlerinde sıkça yer veren Pieter Brueghel'in iki tablosu Göstergebilimsel yöntem ışığında çözümlenecektir.

Pieter Brueghel (1525-1569): Resimlerinde, yaşadığı toplumu köyü ve köy hayatını çok iyi işlediği için “Köylü Brueghel” lakabı ile bilinmektedir. Hollanda doğumludur ve kuzey resimlerinin usta isimlerinden birisi olmuştur. Yaşadığı yıllarda “Protestanlar ve Katoliklerin sürekli çatışma içerisinde olduğu veba salgınları sebebiyle yüzlerce insanın hayatını kaybettiği tehlikeli ve karışık bir dönemdir” (Hagen, 2000, s. 7).

Genellikle kalabalık kompozisyonlar şehirdeki karmaşık ortamları da resimlerinin içine dâhil eder; Felemenk kırsallarından ve köy hayatından konuları eserlerinde işleyerek, Rönesans'ın kuzey coğrafyasında uygulanmasının realist örneklerini vermektedir. Konularını idealize etmekten kaçınması ile bilinmektedir. Bu bağlamda Avrupa'da günlük yaşantının resimlere uyarlanması temelleri sayılabilecek resimler üzerinde çalışmıştır. Kültürel imgeleri ve dönemin ekonomik yapısını etnik değerleri ile birlikte yansıtmaktadır.



Resim 20: The Peasant Wedding

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/peasant-wedding-pieter-bruegel-the-elder/hgGvote2WI8P3w> (E.T. 23.04.2020)

Köy Düğünü Tablosunun Teknik Özellikleri:

Eser Adı: “Köy Düğünü”

Sanatçı: Pieter Brueghel

Dönem: 1567 Kuzey Rönesans

Eserin Boyutu ve Tekniği: 114×164 cm boyutunda ve Yağlı boya tekniği.

Bulunduğu Yer: Kunt Historisches Museum Wien - Avusturya

Tablonun Konusu: 1567 yılında tamamlanan eser, köyde bir düğün kutlamasını betimlemektedir. Gerçekçi ve Hümanist bir resim anlayışı olan sanatçının tabloda, toplumun bir araya gelerek gerçekleştirdiği önemli bir etkinliği konu edinmektedir.

Aydınlatma: Lokal ışık ve merkezi ışık kullanımı olduğu görülmektedir.

Renk: Sarı tonlarında bir zemin üzerinde sıcak tonlar; sarı ve turuncu renkleri ağırlıklıdır. Resmin merkezinde konumlandırılan duvara asılan yeşil bir örtü kullanılmıştır.

Mekân: Mekân olarak ambar veya samanlık gibi bir yeri anımsatmakta ve gösterişten uzak sade samimi bir ortamın olduğunu göstermektedir.

Görsel Anlamlandırma (Simgesel Kodlar)

Görsel İleti Açısı;

Kalabalık, yemeklerin dağıtıldığı uzun bir masanın kurulduğu bir köy düğünü betimlenmektedir. Duvarlara dikkatli bakıldığında biriktirilmiş saman duvarları olduğu görülmektedir. Hollanda ve Belçika'nın özgürlük mücadelesi verdiği bu dönem halkın yoksulluk dönemleridir. Dönemin zor koşullarını göz önünde bulundurduğumuzda; düğünün bir ambarda olması olağandır. Duvarda asılı orak benzeri aletin çapa yapmak için kullanıldığı düşünülebilir hasat zamanı olan bu düğünde zamana yapılan bir simgesel gönderme olarak yorumlanabilmektedir.



Sol alt kesitte biraları dolduran bir figür vardır; sıkıştırılmış samanlardan oluşan bu ambarın bir tahıl ambarı olduğu görülmektedir. Biranın tahıldan yapıldığını göz önünde bulundurarak; tahıl üreten bu halkın biralarını kendilerinin yapmış olduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

Kompozisyonun büyük bir kısmını oluşturan ön planda; menteşelerinin paslandığı, eski bir ahşap kapının serviste bir tepsi gibi kullanıldığı bu servisin de üç figür tarafından yapıldığı gözlemlenmektedir. Toprak kapların içerisinde çorbayı ve lapayı andıran yiyecekler görülmektedir. Servisi yapan masanın başında duran kırmızı şapkalı figür, yemekleri dağıtırken içeride bulunan kalabalığın ve içeri girmeye devam eden bir o kadar kişinin hizmet telaşından yemeklere bakmadan



dağıtırken dökmek üzere olduğu anda resmedilmiştir. Tepsiyi taşıyan iki kişi aynı zamanda yemekleri yapan kişilerdir, öndeki figürün yeşil şapkasının arkasında bir yemek kaşığı arkadaki figürün ise belinde mutfak önlüğü bağlıdır.

Resmin sağ arka kesitinde, şapkasını örtmüş kişi köyün rahibidir. Karşısında oturan siyah şapkalı belinde kılıcı olan üzerindeki kıyafet köy halkına göre daha gösterişli olan kişi köylülerin topraklarında çalıştığı mülk sahibidir. Mülk sahibinin yanında köpeğinin olması soylu olduğunu gösterir niteliktedir. Masadan biraz daha uzakta ve köylülerden ayrı yemek yemeleri bir statü farkının olduğunu da göstermektedir.



Rahibin arkasında oturan siyah şapkalı ve kürklü figürün oturduğu koltuğun konum olarak yükseltilmesi ve resimdeki tek koltuk olması sebebiyle bir düğün başkanı olduğu gözlemlenmektedir. Düğün başkanı da rahip ve mülk sahibi gibi bir şey yemez, düğünün akışını ve düzeni izler biçimde resmedilmiştir.

Yeşil duvara asılmış bir kumaş ve kumaşın ortasında bir taç asıldığı görülmektedir. Bu taçtan bir tanede gelinin başında yer almaktadır. Sade, gösteriştan uzak ve gelin olduğunu belli edecek tek aksesuar bu taçtır. Bu yeşil kumaşın ortasındaki tacın altında oturması ile birlikte yemek yemiyor, bir şey içmiyor ve konuşmuyor olması bir Felemenk geleneğidir. Yeşil örtü asılmış olan duvarda yeşil renginin kullanılması huzurlu, mutlu bir evliliğe olan umudu simgelemektedir.





Tüm doğallığı ile resmin ön düzleminde yer alan güzel elbiseler giydirilmiş şapkasının yüzünü kapattığı çocuk ise tabağı eliyle sıyrırken resmedilmiştir kucağında küçük bir ekmek dilimi vardır. Çocuğun ön planında yer alması ve tabağı eliyle sıyrırken gösterilmesi ise resmin doğal, idealize edilmeden yapıldığını göstermektedir.

Kuram Çerçevesinde Değerlendirme: Kültürel imgelerle anlamlandırılan bu resimde Gösteren boyutunda bir köy düğününü Gösterilen boyutunda; Felemenk kültürüne ait bir köy düğününün nasıl gerçekleştirildiği aktarılmaktadır. Realist bir üslup benimseyen sanatçının köy hayatını Rönesans dönemindeki güzellik ve gösteriş algısından uzak samimi ve mükemmeliyetçi anlayışından uzak resmettiği görülmektedir.

Brueghel'in bir diğer çalışması olan " Karda Avcılar" isimli eseri Barthes'ın yaklaşımı çerçevesinde çözümlenecektir. Rönesans'ın geniş anlamda; karnaval denilebilecek düğünlere eğlencelere halk ile iç içe olmalarına sanatçıların katıldığı bilinmektedir. Sanatçı resmi dünya görüşünden ve iktidardan kurtarmış ve yeniden bakma imkânı vererek "tür resmi" başlığı altında yeni bir dal olarak karşımıza çıkan günlük yaşam resimlerine olanak tanımıştır.



Resim 21: The Hunters In The Snow

Kaynak: <https://www.arthipo.com/tr-tr/> (E.T 20.04.2020)

Karda Avcılar Tablosunun Teknik Özellikleri:

Eser Adı: “Karda Avcılar”

Sanatçı: Pieter Brueghel

Dönem: 1567 Kuzey Rönesans

Eserin Boyutu ve Tekniği: 117×162 cm boyutunda ve Yağlı boya tekniği.

Bulunduğu Yer: Kunt Historisches Museum Wien - Avusturya

Tablonun Konusu: Brueghel 'in köylülerin hayatını içinde bulunduğu toplumun özelliklerini vurguladığını ve günlük yaşamı eserlerine idealize etmeden yansıttığı bilgisi bir önceki çözümlemeye verilmiştir. Bu resimde de sıradan bir günde yaşananları kompozisyonuna taşımış olan Brueghel, betimlediği köyde geçen sıradan bir günü özgünlüğünü bozmadan tamamlamıştır.

Aydınlatma: Resmin bütününde merkezi ışık kullanımı olduğu görülmektedir.

Renk: Kış mevsimini konu alan bir resim olması sebebiyle; beyaz renginde bir zemin kullanılarak figürler koyu renklerde renklendirilmiştir. Zeminde donmuş nehrin ve gökyüzünün maviliği aynı renk tonunda verilerek uyumlu bir görüntü sağlanmıştır.

Mekân: Köy meydanını andıran donmuş bir nehir, resmin merkezinde konumlandırılmıştır. Ön düzlemde bulunan evler, resmin üst perspektif kullanılarak betimlendiğini göstermektedir. Tüm resmi kaplayan kar kütleleri, resmin konusu ile paralellik göstererek soğuk bir kış gününü anlatan konu ile uyumludur.

Görsel Anlamlandırma (Simgesel Kodlar)

Görsel İleti Açısı;

Resim karların köyü kapladığı kış mevsimine bizi götürmektedir. Sol köşede üç figür yanında köpeklerle birlikte avdan dönmektedir. Üç figür, ellerinde mızrak benzeri uzun çubuklarla köye doğru yaklaşmaktadır. En arkadaki avcının sadece bir tane Felemenk tavşanı avladığı görülmektedir.



Köpeklerin başlarının da öne doğru eğik gösterilmesi, diğer iki figürün elleri boş avdan dönmesi bir hayal kırıklığı ve başarısızlık olarak yorumlanabilmektedir.



Avcıların solundaki kulübenin önünde büyük bir ateşle uğraşan birkaç kişi görülmektedir; bu figürlerin dışarda oyun oynayan, avdan dönen kişiler için yemek hazırlığı yaptıkları biçiminde yorumlanabilmektedir. Bir kişide içeri doğru masayı taşımakta verilecek bir yemeğe hazırlık yapar nitelikte resmedilmiştir. Bu bağlamda avcılarının sadece bir Felemenk tavşanı getirmiş olması yapılan hazırlığın büyüklüğünü gören

avcılarının karamsarlığını da yansıtmaktadır.

Hollanda ve Belçika arasında yüksek bir dağ olmadığı bilinmektedir; arkada yer alan yüksek dağların Alpler olduğu ve bu Alpleri geçerek İtalya'yı görmeye giden Brueghel'in bunu resme aktardığı gözlemlenmektedir. Mükemmeliyetçi bir resim anlayışı olmamasına karşın yaşamdan izleri yansıtmayı seven sanatçı, oradaki çalışmaları görmek için ve sanatına farklılık katmak için görmeye gittiği İtalya gezisine gönderme yapmaktadır. İtalyan Rönesans'ının gelenekleri ile dönmek yerine manzaradan etkilenerek döndüğü ve bunu çalışmasına yansıttığı görülmektedir.



Sadece bir manzara resmi olmayan ve köy halkının günlük yaşamına dair bilgi veren bu resimde donmuş nehrin üzerindeki bir köprüde kadının sırtında çalılarla dolu bir odun yumağını taşıdığını ve soğuk geçen günlere hazırlık yaptığı görülmektedir. Alt kesitte kalan donmuş nehirde

birbirlerine yardım eden kadın figürleri ise köy hayatının o sıcak yardımışma birlik ve beraberlik duygusunu yansıtmaktadır. Yaşam koşullarının zor olduğu erkeklerin avdan döndüğü yiyecek aradığı kadınların ise evin rutin gündelik işlerini yaptıkları yardımışma içindeki yaşamları simgelenmiştir.

Donmuş nehri, buz pistine çeviren halk birbirinden farklı oyunlar oynamaktadır. Kızaklarla birbirilerini çekenler, top oynayanlar, dans edenler donmuş soğuk bir atmosferi yansıtan resimde bu figürlerle, sıcak samimi bir ortam yaratılarak çarpıcı bir zıtlık oluşturmuştur.



Brueghel'dan incelenen iki resimde günlük yaşamın idealize edilmeden kültürel etkileriyle yansıtılması, kültürel imgelerle Rönesans resminden uzak bir tavır sergilemektedir. Sıradan günlük yaşam olarak işlenen konularda Flaman kültürüne ait kültürel kodlara sıklıkla yer verilmiştir. Anlamlandırma boyutunda kültürün bilinmesi ile çözümlenmesi arasında paralel bir ilişki bulunmaktadır. Bu bağlamda Flaman kültürünü bilen ve içinde yaşayan birey ile daha önce bu kültüre ait herhangi bir bilgisi olmayan birey arasındaki anlamlandırma düzeyi farklılık gösterecektir.

Anlamlandırmanın temelinde; kodlar, yan anlamlar, toplulukların çağrışımlar ile gönderme yapmasına dayanmaktadır. Anlamlandırma sürecinde belirlenen resimlerin incelenmesinde “Görsel Kültür” fizyolojik olarak görme süreçleriyle, ayrıca algısında bir ölçüde kültürel olarak belirlenmiş doğasıyla ilgili olması sebebiyle anlamlandırmada “Kültür” ögesinin önemi vurgulanmaktadır. Anlamlandırma boyutunda her imge belirli bir toplumda, anlayış biçimini, dönemi, maddi ve manevi değer yargılarını, inanç biçiminin sanatçı aracılığıyla somut bir biçimde dışa yansımalarıdır. Her imge ve onun kurgulanması bir ifade biçimini oluşturmaktadır. Bu bağlamda görselliğin iletişim süreci ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle incelenen Rönesans dönemine ait tablolarda Panofsky'e ait “İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi” ile Roland Barthes'ın “Gösteren ve Gösterilen” yaklaşımı bir model önerisi olarak birlikte çözümlenmiştir.

TABLolar	Renk	Aydinlatma	İmge Türü	Kodlar
1. Ağıt	Kahverengi Mavi Turuncu	Merkezi ve Üst Işık	Dini İmge	İncil tasvirlerine uygun betimleme simgesel kodlar
2. Son Akşam Yemeği	Mavi Beyaz Kahverengi	Merkezi ve Lokal Işık	Dini İmge	İncil tasvirlerine uygun betimleme simgesel kodlar
3. İlkbahar	Siyah Kırmızı Sarı	Karma Işık	Mitolojik İmge	Roma ve Yunan Mitolojisi Çerçevesinde Simgesel Kodlar.
4. Venüs'ün Doğuşu	Beyaz Mavi Kırmızı	Merkezi Işık	Mitolojik İmge	Roma Yunan Mitolojisi Simgesel Kodlar Şiirler ve Homerik İlahiler.
5. Cana'da Düğün	Sarı Mavi Beyaz	Üst Işık	Kültürel İmge	Dini ve Kültürel Kodlar
6. Arnolfini'nin Düğünü	Kahverengi Yeşil Kırmızı	Karma Işık	Kültürel İmge	Dini ve Kültürel Kodlar
7. Köy Düğünü	Sarı Turuncu Yeşil	Merkezi Işık ve Lokal Işık	Kültürel İmge	Kültürel Kodlar

Şekil 4.1: Resimlerin Teknik Kodları

Çözümleme yapılan resimlerin imge türlerine göre benzerlik kodlarının değerlendirilmesi

TABLolar	TEKNİK ÖZELLİKLER	BENZERLİK	ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ
1. Ağıt	- Perspektif kullanımı - İki boyutlu düzlem - Bir şapel siparişi - Ayrıntısız arka düzlem	-Hedef kitleye yaşanan dramatik olayları etkileyici kurguda vermek -İncil’de anlatılan mite uygun betimleme	-Gösteren ve Gösterilen -İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi
2. Son Akşam Yemeği	-Perspektif kullanımı - İki boyutlu düzlem -Kilise yemekhanesi siparişi - Ayrıntısız arka düzlem	-İncil’de anlatılan mite uygun betimleme - Etkileyici Kurgu -Geçmişe gönderme yaparak gelecekteki birlik inancına uygun betimlemeler.	-Gösteren ve Gösterilen -İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi

Şekil 4.2: Dini İmge Konulu Resimler

Tabloda “Dini İmge” konulu örneklemelerde verilen “Ağıt” ve “Son Akşam Yemeği” tabloları Erken ve Yüksek Rönesans dönemlerine ait farklı yüzyıllarda yapılan eserlerdir. Bu araştırmada; eserin dönemi, biçimi, kompozisyonun kurgusu doğru analizlere ulaşabilmek için İkonografik bilgilerin olması önem taşımaktadır. İki çalışmanın da “Merkezi Işık” kullanımı benzerlik taşımaktadır. Dini imgelerin mitlere uygun verilmesi bir diğer ortak özelliği oluşturmaktadır. Hristiyan dininin öğretilerini taşıyan kişilerin resimleri anlamlandırmaları daha kolayken ikonografik bilgileri bilmeyen ve uzak bir coğrafyadan bir kişinin bu resimleri anlamlandırması daha güçtür. Bu bağlamda din bir ortak olgudur. Anlamlandırmanın ortak değerleri taşıyabilmesi için kültürel değerlerin benzer olması gerekmektedir.

TABLolar	TEKNİK ÖZELLİKLER	BENZERLİK	ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ
1.İlkbahar	- Perspektif kullanımı - İki boyutlu düzlem - Anıtsal Figürler - Desen Çalışması - Medici Ailesi İsteği	- Mitolojik karakterlerle verilen derin anlamlar ile mesajlar aktarılır - Güzellik algısının ön plana çıktığı resimlerdir.	-Gösteren ve Gösterilen -İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi
2. Venüs'ün Doğuşu	-Perspektif kullanımı - İki boyutlu düzlem - Anıtsal Figürler - Diyagonal Çizgi Kullanımı -Medici Ailesi İsteği	- Aynı sanatçı tarafından resmedilmesi sebebiyle karakterler resmin devamı niteliğindedir. -Karakterler zinciri güzellik, sevgi, aşk, saflık duygularını duyumsatması sebebiyle benzer içeriklerdir	-Gösteren ve Gösterilen -İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi

Şekil 4.3: Mitolojik İmge Konulu Resimler

Erken Rönesans dönemine ait olan “İlkbahar” ve “Venüs’ün Doğuşu” isimli eserler Boticelli tarafından üç yıl arayla yapılmıştır. Resimler birbirini tamamlayıcı niteliktedir. Bu resimlerin analizinde; İkonografik çözümleme yönteminden yararlanılmıştır. Medici ailesinin koleksiyonundan olan resimlerde Roma ve Yunan mitolojisine ait simgesel kodlarla içerdiği anlatılar, Göstergebilimsel yöntem ışığında çözümlenmeye çalışılmıştır. Güzellik algısının ön planda olduğu dönemde iki resimde idealize edilen bedenlerin anıtsal figürlerle verildiği gözlemlenmektedir. Mitler, kültürün parçalarıdır bu anlamda mitsel bir anlatı olan bu görsellerde “kültür” önemli bir olgudur.

TABLolar	TEKNİK ÖZELLİKLER	BENZERLİK
1.Cana’da Düğün	- Perspektif Kullanımı, -İki Boyutlu Düzlem -Kalabalık Kompozisyon	- İsa’nın ilk mucizesinin gerçekleştirildiğine inanılan mit çerçevesinde şekillenen resimde dönem ile ilgili siyasi ve kültürel kodlarda evliliğin kutsallığına gönderme yapılmaktadır.
2. Arnolfini’nin Düğünü	- Perspektif Kullanımı -İki Boyutlu Düzlem -Anıtsal Figürler	- Evliliğin kutsallığı ve sadakate göndermeler yapılmaktadır. Flaman kültürüne özgü simgesel kodlarda yer almaktadır.

Şekil 4.4: Kültürel İmge Konulu Resimler

“Kültürel İmge” konulu “Cana’da Düğün ve “ Arnolfini’nin Düğünü” resimlerinde simgesel kodlar yer almaktadır. Flaman kültürü ile ilgili sembolik kodlar yer alırken; evliliğin kutsallaştırılması, görsel anlatımda verilen bir mesajı oluşturmaktadır. “Cana’da Düğün” tablosunda evlilik İsa ve Meryem ile kutsallaştırılarak İncil’de bahsedilen mucize miti gerçekleştirilmiştir. Siyasal ve sembolik ve ikonik anlatımlarla betimlenen çalışmalarda kültürel kodların kullanıldığı ve dilsel bir anlatı içerdiği belirlenmiştir.

TABLolar	TEKNİK ÖZELLİKLER	BENZERLİK
1.Köy Düğünü	-Kalabalık Kompozisyon -Realist yaklaşım - Perspektif kullanımı	- Mükemmeliyetçi anlayıştan uzak, -Samimi ve kültürel simgeler ile detaylandırılmıştır
2. Karda Avcılar	-Kalabalık Kompozisyon -Realist yaklaşım - Perspektif kullanımı	- Günlük yaşam konularından seçilmesi sebebiyle dönem ve halk hakkında detaycı bir üslupta verilmiştir.

Şekil 4.5: Günlük Yaşam Konulu Resimler

Brueghel tarafından aynı yıl içinde yapılan “Günlük Yaşam” konulu tür resimlerinin karakterize edilmeden resmedilmesi “Karda Avcılar” ve “Köy Düğünü” çalışmalarının ortak özelliklerindendir. Renk kullanımında sıcak ve soğuk renklerin ayrıştırıldığı resimlerde çarpıcı bir zıtlık oluşturulmuştur. Flaman geleneklerinin konu edildiği resimlerde kültürel kodların kullanımı ağırlıklıdır. Anlamlandırma boyutunda kültürün bilinmesi ile çözümlenmesi arasında paralel bir ilişki bulunmaktadır.



5. SONUÇ

Yapmış olduğumuz çözümlemeler sonucunda imgelerin insan algısında sürekli değişime uğraması anlamın farklılaşmasında belirleyici bir rol üstlenmektedir. Sürekli olarak devam eden imgenin ve anlamın dönüşümü çerçevesinde, anlamda görüntülerin konu başlıkları değişebilmekte; fakat anlamlandırma ihtiyacı değişmemektedir. Kişiler imgeler aracılığıyla resimlerde gördüğü imgeye, kültüründen, yaşam biçimlerinden, deneyimlerinden ve gereksinimlerinden oluşan kodlar ile anlamlar yükleyerek kendini imgenin yerine koymaktadır. Bu etkileşim sürecinde resimde ve karşılaştığı hedef kitlesi arasında yönlendirici bir nitelik kazanmaktadır. Resimler bütün görsel kodların bir araya gelerek o kodların kolay ve anlaşılır bir şekilde sunumunu sağlayan bir iletişim türüdür. İletişimin kaçınılmaz ihtiyacı, zamanla kendini farklı alanlarda var etmiş kültür olgusunda simgesel kodları oluşturmuştur. Bu bağlamda oluşturulan kodların incelemesi ve araştırılması için çalışmalar yapan imgebilimin, bugün bilinen çağdaş eleştiri kuramlarının birçoğu ile “yazar, okur ve metin” başlıklarında ortak özellikleri bulunmaktadır.

Sanat, geçmişten günümüze bir ifade biçimi, bir iletişim ihtiyacı, kültürel değer, dinsel törenler, belirli bir düşünceyi benimseyen herkesi birleştirme ve birçok unsuru buluşturmaya yönelik katmanlı bir varlık olarak yerini her zaman korumuştur. Bu doğrultuda; yapılan çalışmada imgelerin altındaki gizil anlamlar göstergebilim aracılığıyla çözümlenerek, anlamlandırma sürecinde etkili olan unsurların üzerinde durulmuştur. Bu çözümleme yönteminde ise; Roland Barthes’ın çağrimsal anlamları etkili olmuştur. Barthes gösterenin ve gösterilenin ayrımını ortaya koyarak, bu anlamda gündelik dilden, bilimden uzaklaşarak sanata hareket edildiğinde gösteren ile gösterilen arasındaki düşünce uyumundaki keskinliğin azaldığına vurgu yapmaktadır. Bir diğer ifadeyle sanatçıların iletişim aracı konumundaki eserine yönelik heyecanını, duygusunu, kültürel değerlerini, yaratmak istediği anlamları simgesel kodlar, nesnel veya öznel kodlar, betimlemeler yoluyla aktardığı söylenebilmektedir.

İrdelemeye çalıştığımız anlamlandırma sürecinde çözümleme yapılan örneklemelerde, sanatçıların; yaşam biçimleri, yaşadığı kentlerin özellikleri, dini inançları, kültürel olgularından etkilendikleri belirlenmiştir. Bu bağlamda Barthes’ın “Gösteren ve Gösterilen” yaklaşımında çözümlemelerin yapılırken ikonografik bilgilerin bilinmesi gerektiği düşüncesinden hareketle Panofsky’nin “İkonografik ve İkonolojik Eleştiri

Yöntemi” ile birleştirilerek çözümlemeler yapılmıştır. Araştırmanın çözümleme kısmında incelenen resimlerde bir anlatı olduğu belirlenmiştir. Bu anlatılar hedef kitlelerine eleştiri, kimlik, geçmişî çağrıştırma, gibi pek çok amaca göre şekillendikleri değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu amaçlara hizmet eden toplumsal yapının açık ifadelerini oluşturan resimler, değerlendirilerek kültürlerin gösterildiği farklılıklar, kültürel kimlikler, mitolojik inançlar, hikâyeler aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Çalışmada imgenin, insanlar ile arasında iletişim kurarak bir dil oluşturması sebebiyle öznel anlamlar ifade ettiğinin altı çizilmiştir. Böylece topluma mal olmuş eserlerdeki anlatıların, hikâyelerin nesnel ve kültürel anlamları içinde bulundukları dönem şartları ve çevreleriyle belirlenmeye çalışılmıştır. Bir başka deyişle, toplumlar arasındaki farklılıkların başlangıcı olarak kabul edilen farklı kültürel özellikler, eserlerin yorumlanması kapsamında anlamları ve ifadeleri değiştirmektedir. Bu bağlamda çalışmanın sorunsalını kapsayan anlamlandırma sürecinde doğuştan sahip olunan gen örnekler anlamlandırmanın önemli bir evresini oluşturmaktadır. Çözümleme yapılan resim seçkilerinde kültürel imgeler, günlük yaşam konuları, dini imgeler ve mitolojik konular coğrafi konumların getirmiş olduğu farklılıkların etkisiyle başka toplumların veya bireylerin anlamlandırma süreçlerinde derin anlamlar ifade etmeyeceği ile paralel bir ilişkisi olduğu görülmektedir.

Yapılan çalışmada; Rönesans dönemi resimlerinden rastlantısal olarak sekiz resim belirlenmiştir. Söz konusu resimler Roland Barthes’ın göstergebilimsel çözümleme modelini örnek alarak oluşturduğumuz aşağıdaki tabloda görülen eklektik bir göstergebilimsel çözümleme modeline göre değerlendirilmiştir.

Genel Betimleme	• Resmin Tanımı • Resmin Çerçevesi	
Analiz Birimi	• Görsel İletî Açısı	Teknik Kodlar
Anlamlandırma	• Resmin Tanımı • İçerik Açısı	Simgesel Kodlar İkonografi

Şekil 5.1: Göstergebilimsel Çözümleme Modeli

Araştırmamıza konu olan; resimlerin göstergebilimsel çözümlemelerini oluşturmada önce, göstergebilim kuramlarını, bu bağlamda çağdaş göstergebilim kuramcılarını ve iletişimde önemli bir gösterge olan renk olgusu, anlam, anlamlandırma, görsel kültür kavramlarının insan psikolojisindeki yeri araştırarak Arketip kavramının önemine değinilmiştir.

Gerçekleştirilen araştırma analizinin bulgularına göre; anlamlandırma sürecinde kültürel kodların ve gen örneklerin etkili olduğu ve anlamda farklılaşmaya sebep olduğu belirlenmiştir. Arketiplerin, imgelemde yaptığı çağrışımlar ile gördüklerini anlamlandığı katmanlı yapılar içerisindeki derin anlamların ortaya çıkması ve ifade ettiği anlatıların anlamlarını değiştirdiği belirtilebilmektedir. Bu bağlamda imgelerin iletişime geçmesi, bireyin yaşam deneyimleri aracılığıyla bireyde görünürlük kazanmaya başlamaktadır. Çalışmada yer alan resimler; belirli anlam boşluklarından sadece belirli kısımlarını doldurmaktadır. İmgenin aurasından dolayı sağladığı güç, zihnin bakışı aracılığıyla sözcüklere dökülmektedir. Bu sayede imgeyi ve anlamlandırmayı ele alış biçimi farklı bir perspektiften incelenerek Roland Barthes'ın "Gösteren ve Gösterilen" kuramının çerçevesinde ilişkilendirilerek anlamlandırma sürecinde Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi" ile birlikte bir çözümleme modeli önerisi olarak sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Akın, B. A. (2009). İslamiyetin Yarattığı Dünyada Sanatın Yeri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 6.
- Akyürek, E. (1997). *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Akyürek, E. (1997). *Sanatın Ortaçağı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Altaş, C. (2014). *Zephyrus ile Chloris'in meyvesi Karpos*. <http://birgunbiryerde.blogspot.com/2014/08/zephyrus-ile-chlorisin-meyvesi-karpos.html> adresinden alındı
- Altaş, Ş. (2018). İmgenin Bakışı. *Sanatta Yeterlilik Tezi*, 2,4. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Altuğ, T. (2008). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: YKY.
- Assman, J. (2015). *Kültürel Bellek*. (A. Tekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aydın, D. (2006). Sanat Yapıtında İmge Kullanımı ve İmge-İzleyici Diyalektiği Bağlamında Francisco Goya'nın Sanatına Bir Bakış. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı.
- Aytaç, G. (2013). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aziz, A. (2008). *İletişime Giriş*. İstanbul: Aksu Kitabevi.
- Barthes, R. (2003). *Çağdaş Söylenler*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Metis.
- Bayav, D. (2006). Resimde Göstergebilim, Çocuk Resimlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi. *Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilimdalı Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı Doktora Tezi*, 7. İstanbul.
- Berger, J. (1999). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim. *Sosyal Bilimler ve Araştırma Dergisi*, 17-25.
- Bolat, S. (1996). Eğitim Örgütlerinde İletişim: Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Uygulaması. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 76-77.
- Borchert, T.-H. (2014). *Masterpieces in Detail: Early Netherlandish Art from Van Eyck to Bosch*. Munich- London- Newyork: Prestel.
- Bulfinch, T. (2018). *Klasik Yunan ve Roma Mitolojisi*. (Ö. U. Hoşafçı, Çev.) İstanbul: İnkılap.
- Burgoon, J. K., Guerrero, L., & Floyd, K. (2009). *Nonverbal Communication*. New York: Routledge.

- Chandler, D. (2007). *The Basics Semiotics*. London And New York: Routledge.
- Charles, V. (2007). *Renaissance Art*. New York: Parkstone.
- Collins, M. S. (1995). The Question of Doxa: A Socioliterary Reading of The Wedding at Cana. *Biblical Theology Bulletin*, 25.
- Cömert, B. (2006). *Mitoloji Ve İkonografi*. Ankara: Korza Basım.
- Çağlar, B. (2012, Aralık). Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim. *Lefke Avrupa Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23,24.
- Çağlayan, E. (2015). Temel Sanat Eğitiminde Renk Olgusu. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 23.
- Çelik, E. (2017). Toplum- Anlam İlişkisi Açısından Anlamın Sosyalliği. *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 201,202.
- Dağtaş, B. (2003). *Reklamı Okumak*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Durmuş, M. (2011). *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 747.
- Erdem, A. (2010). İletişim Sürecinde Geribildirimın Önemi ve İletişime Katkısı. *Erciyes İletişim*, 127.
- Ergüven, M. (1997). *Yoruma Doğru*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gombrich, E. (2011). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. (2015). *Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler* (1. b.). (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler*. (H. G. Erdal Cengiz, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Gönenç, E. Ö. (2013). İletişimin Tarihsel Süreci. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 87-103.
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*. (M. Yalçın, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Günay, D. (2002). *Göstergebilim Yazıları*. İstanbul: Multilingual Yayınevi.
- Günay, D. (2008). Görsel Okuryazarlık Ve İmgenin Anlamlandırılması. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 2,3.
- Güneş, A. (2013). Bir Eserin Mimarisini Göstergebilimsel Bir Yaklaşımla Okuma Ya Da Mimari Göstergebilim Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3(2), 75-77.
- Habermas, J. (2002). *"Öteki" Olmak, "Öteki"yle Yaşamak, Siyasi Kuram Yazıları*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Hawkes, T. (1997). *Structuralism and Semiotics*. London and New York: Routledge.

- Hesiodos. (1991). *Thegonia*. (S. E. Azra Erhat, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Işıklar, G. (2001). Sanal İletişim Ortamlarında Dilsel Kullanım: "Chat Dili" Çözümlemesi İçin Yöntem Ve Uygulama Örneği. *Yüksek Lisans Tezi*, 22,124. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tanıtım ve Halkla İlişkiler Ana Bilim Dalı.
- Işıklar, G. (2017, Nisan). Kadın Dergilerindeki Reklam İletilerinde Haz Kavramı ve Görsel Kod Eşleşmesi. *Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi.
- İşildak, S., & Suat, R. (2008). Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem. *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi*, 66.
- İnceoğlu, M. (2000). *Tutum - Algı İletişim*. Ankara: İmaj Yayıncılık.
- İrfan Çağlar, S. K. (2011). *Genel İletişim*. İstanbul: Nobel Yayınları.
- Jamieson, H. (1996). *İletişim ve İkna*. (B. D. Nejdete Atabek, Çev.) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- John Burnett, S. M. (1998). *Introduction to marketing Communication: An Integrated Approach*. New Jersey: Prentice Hall.
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*. (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*. (E. Gürol, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Karahan, Ç. (2004). Dil Dışı Gösterge Olarak Sanat Resim. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 82.
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes Ve Charles Sanders Peirce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 30-36.
- Kasar, S. Ö. (2016). *S/Z Roland Barthes*. İstanbul: Sel.
- Kayapınar, P. Y. (2017). İletişimde Geri Besleme Sürecinin Önemi. *Balkan ve Yakın Doğu Sosyal Bilimler Dergisi*, 119.
- Kershaw, S. P. (2018). *Yunan Mitolojisi Rehber Kitabı*. İstanbul: Salon Yayınlar.
- Köktürk, Ş., & Eyri, S. (2013). Dilbilim ve Göstergebilim: Ferdinand De Saussure ve Göstergebilimi Anlamak. *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi*, 124,129.
- Köse, Ö. (2018). Çağdaş Sanatta Kolektif İmgelerin Dönüşümü. *Sanatta Yeterlilik Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Kösedağ, S. (2020). Roland Barthes: Metin ve Fotoğraf. *Academia*, 5. https://www.academia.edu/37819995/Roland_Barthes_Metin_ve_Foto%C4%9Fraf adresinden alındı
- Kula, O. B. (1997). *Alman Kültüründe Türk İmgesi*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

- Küçük, M. (2012). *İletişim Bilgisi*. Eskişehir: T.C Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını No 1675.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamların Görüntüsü* (3 b.). (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Martinet, A. (1979). *Elements De Linguistique Generale*. (B. Vardar, Çev.) İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Algılanan Dünya*. (Ö. Aygün, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Mert, H. (2011). Türkiye'de Gazetelerin Ana Kapak Tasarımlarında Görsel İmgelerin Kullanılması ve Önemi(Karşılaştırmalı Bir İnceleme). *Yüksek Lisans Tezi*.
- Namlı, T. (2007). Arketipsel Sembolizmi Açısından Elif Şafak'ın Pinhan Romanının İncelenmesi. *Elektronik Türkçe Çalışmaları*, 1211.
- Nardini, B. (2017). *Michelangelo Bir Dahinin Yaşam Öyküsü*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınevi.
- Ormiston, R. (2018). *Michelangelo 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri*. (F. Kahya, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ormiston, R. (2020). *Leonardo Da Vinci 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı Ve Eserleri*. (M. B. Albayrak, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öktem, S. (2015, Ocak). Ev Dekorasyon Mağazalarında Uygulanan Aydınlatma Tasarım İlkeleri ve Örnek Mağaza İncelemesi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Anabilim Dalı.
- Öndin, N. (2016). *Rönesans Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Özdemir, G. (2016). Botticelli'nin İlkbaharı. *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 378-383.
- Özmkas, U. (2009). Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34-36.
- Öztokat, N., & Yüzgüller, S. (2014). Giotto'nun Ağıt Freskinin İkonografik ve Göstergebilimsel Okuması. *Journal of Art History*, 111.
- Panofsky. (1995). *İkonografi ve İkonoloji: Rönesans Sanatının İncelemesine Giriş*. (E. Akyürek, Çev.) Afa Yayınları.
- Parsa, A. F. (2007). İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi. *Fotografya*, 1-10.
- Parsa, A. F., & Olgundeniz, S. S. (2014). İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi*, 1.
- Pelvanoğlu, B. (2005). Antik Düşünce ve Sanatın 15-16. Yüzyıl Batı Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı Ve Çağdaş Sanat Programı*, 10,11,67,137. İstanbul.
- Rıfat, M. (1996). *Göstergebilimcinin Kitabı*. İstanbul: Düzlem Yayınları.

- Rıfat, M. (2005). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Rıfat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rigel, N. (2000). *İleti Tasarımında Haber*. İstanbul: Der Yayınevi.
- Snowden, R. (2012). *Jung Kilit Fikirler*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Optimist Yayınları.
- Sönmez, Ö. (2012). Soyutlamacı Resmin Okunmasına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 2-7.
- Sunay, S. (2012). Erken Hristiyan Ve Bizan Sanatında Hale. *Ekev Akademi Dergisi*, 198.
- Şakar, C. (2017). *İmge, Gerçeklik ve Kültür*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şapçı, A. T. (2000). Kültürlerarası İletişim Olgusu Olarak İmge Aktarımının Kent İmgelemindeki Önemi. *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Avrupa Topluluğu Anabilim Dalı Doktora Tezi*.
- Şen, N. (2017, Aralık). İklim ve Sanat Bağlamında İklimin Rönesans Resim Sanatına Etkisi. *İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*, 39.
- Şentürk, L. V. (2016). *Analitik Resim Çözümleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Taylor, E. (2009). *The Mystery of Personality*. New York: Springer Science.
- Tosyalı, T. (2014). Reklam: Göstergebilimsel Çözümleme ve Markalaşma. *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*, 39. İstanbul.
- Turan, F. (2011). Ortaçağ Ve Rönesans Sanatında Fresk Resminin Yeri Ve Biçimsel Gelişimi. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı*, 21. İstanbul.
- Turani, A. (2012). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tüzel, S., & Kuradayıoğlu, M. (2013). Alımlama Estetiği Kuramı Doğrultusunda Okurun Beklenti Ufkunun Tespit Edilmesi Üzerine Uygulamalı Bir Çalışma. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 103-106.
- Tükel, U. (2005). *Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime*. İstanbul: Homer Yayınevi.
- Ulağlı, P. D. (2018). *"Ötek"nin Bilimine Giriş İmgebilim*. İstanbul: Motto Yayınevi.
- Ulağlı, S. (2002). *Edebiyata Farklı Bir Bakış: İmgebilim, I. Ulusal Karşılaştırmalı Edebiyat Sempozyumu*. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Yayınları.
- Uysal, A. (2009). Çağdaş Görsel Kültürlerde Resimsel İmge ve Sanat Eğitiminde Yeni İmge Düzenleri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel*

Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Programı Doktora Tezi. İzmir.

- Ümer, E. (2009). Rönesans Resminin Plastik Anlayışının Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki Resim Atölye Derslerine Katkısı. *On Dokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*. Samsun.
- Vardar, B. (1988). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: ABC Yayınları.
- Vardar, B. (2001). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*. İstanbul: Multilingual.
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*. (E. Gökteke, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Vural, İ. (2012). *İletişim*. Ankara: Pegem Akademi.
- Wellek, R., & Varren, A. (1993). *Edebiya Teorisi*. İzmir: Akademi Kitabevi.
- Yaşar, N. (2010). Rönesans Dönemin'de Dinsel Konulu Resimde Kompozisyon. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı Sanatta Yeterlilik Tezi*, 97. İstanbul.
- Yıldırım, M. (2014). İlk Dönem İslam Sanatının Oluşumu. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 60.
- Zeybek, I. (2004). Görsel İletişim ve Renklerin Aktardıkları. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 816.
- Zıllıoğlu, M. (1996). *İletişim Nedir?* İstanbul: Cem Yayınevi.
- Zöllner, F. (1998). *Botticelli Images of Love and Spring*. Munich: Prestel Books.

ELEKTRONİK KAYNAK

<http://tdk.gov.tr/>

<https://www.researchgate.net/publication/328957104> (E.T 08.06.2020)

<http://www.istanbulistan.net/muzeler/kariye-muzesi/> (E.T 08.07.2019)

https://www.kulturportali.gov.tr/repoKulturPortali/Dokumanlar/CennetKapi10_20160307164122937.JPG?format=jpg&quality=50 (E.T 13.04.2020)

<https://sanatkaravani.com/> (E.T 08.07.2019)

<https://www.wannart.com/fatih-sultan-mehmet-portresi-ile-italyan-ressam-gentile-bellini/> (E.T 14.04.2020)

<https://www.istanbulsanatevi.com> (E.T 08.07.2019)

<http://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/lion-man-hohlenstein-stadel.htm>
(E.T 20.03.2020)

<https://www.slideserve.com/barclay-mckay/bayku-lar> (E.T. : 18.03.2020)

<https://graecomuse.wordpress.com/2012/04/28/cuneiform-an-introduction-to-one-of-the-earliest-scripts/> (E.T 28.02.2020)

<https://scan17.wordpress.com/resim-sanati/ronesans-ressamlari/giotto-cotto-di-bondone-1267-1337/> (E.T. 22.04.2020)
(<https://www.narsanat.com> E.T 02.07.2020)

<https://www.leonardodavinci.net/the-last-supper.jsp> (E.T. 20.04.2020)
(<https://www.britannica.com> E.T 28.06.2020)

(<https://archptaht.com/> E.T 25.04.2020)

<https://www.soylentidergi.com/sandro-botticelli-ilkbahar-alegorisi-tablosu/>
E.T.(15.04.2020)

<https://www.sanatabasla.com/2012/06/venusun-dogusu-the-birth-of-venus-botticelli/>
(E.T. 20.04.2020)

<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/wedding-feast-cana> E.T 23.03.2020

<https://www.tarihlisanat.com/jan-van-eyck-arnolfini-nin-evlenmesi/>E.T.23.04.2020

<https://artsandculture.google.com/asset/peasant-wedding-pieter-bruegel-the-elder/hgGvote2WI8P3w> (E.T. 23.04.2020)

<https://www.arthipo.com/tr-tr/> (E.T 20.04.2020)

