

İKONOĞRAFI VE İKONOLOJİ YÖNTEMİ İLE FİKRET MUALLA SAYGI'NIN “YENİ HARFLERİ ÖĞRENEN KIZLAR” ADLI ESERİNİN ANALİZİ

Fikret Mualla Saygı with Iconography and Iconology Method Analysis of His Artwork “Girls Learning New Letters”

Bahar ŞİRİN¹, Necla COŞKUN²

ÖZET

Bu çalışmada; Fikret Mualla Saygı'nın “Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar” isimli eserini, Erwin Panofsky'nin “İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi” yöntemi bağlamında değerlendirmek amaçlanmıştır. Giriş bölümünde Fikret Mualla Saygı'nın hayatı, kişiliği ve sanatsal yaklaşımına ilişkin alanyazın taramalarına yer verilmiştir. Çalışmanın devamında ise; Fikret Mualla'nın İstanbul dönemine ait “Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar” adlı eseri Panofsky'nin eser eleştirisi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Eserin analizinde Panofsky'nin doğal anlam, uzlaşım anlam ve içsel anlam analiz basamakları takip edilmiş, yorumu düzeltici ilkeler kapsamında ise biçim tarihi, tipler tarihi ve simgeler tarihinden yararlanılmıştır. Bu çalışma sonucunda; Fikret Mualla Saygı'nın “Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar” adlı eserinde, okuma yazma ana teması altında; Cumhuriyet Dönemi ile birlikte kadının toplumdaki konumunun değişimine ve kentleşme olgusuna dikkat çekildiği görülmüştür. Eserdeki okuma yazma teması; yorumu düzeltici ilkeler çerçevesinde farklı siyasi, toplumsal ve kültürel koşulları işaret eden eser örnekleri ile karşılaştırıldığında ise; Türk toplumunda kadınlara atfedilen edilgen konumun, Cumhuriyet Dönemi ile birlikte olumlu yönde değişmeye başladığı, kentleşme algısının ve toplumsal dönüşüm olgusunun ön plana çıkarıldığı anlaşılmıştır. Bununla birlikte ortaya çıkan bu toplumsal çerçevenin, toplumun her kesiminde aynı ölçüde ve hızda şekillenmediği sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda karşılaştırılan eserlerde ele alınan ‘okuma yazma’ temasının; kültürel çerçeveye, sosyal bağlama ve sanatçısının yaşadığı koşullara bağlı olarak ifade edilme şeklinin ve anlamının çeşitlenebildiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Erwin Panofsky, ikonografi, ikonoloji, Fikret Mualla.

ABSTRACT

In this study; it is aimed to evaluate Fikret Mualla Saygı's work "Girls Learning New Letters" in the context of Erwin Panofsky's "Iconographic and Iconological Art Criticism" method. In the introduction part, literature review of Fikret Mualla Saygı's life, his personality and artistic approach is given. In the continuation of the study; Fikret Mualla's work "Girls Learning New Letters" belonging to the Istanbul period was analyzed using Panofsky's criticism method. In the analysis of the artwork, Panofsky's natural, conventional and intrinsic meaning analysis steps were followed and the history of style, types and symbols were used within the scope of the controlling principle of interpretation. As a result of this study; in Fikret Mualla Saygı's artwork "Girls Learning New Letters", under the main theme of literacy; it has been seen that attention has been drawn to the change in the position of women in society and the phenomenon of urbanization with the Republican period of Turkey. The literacy theme in the artwork; when the interpretation is compared with the examples of works that point to different political, social and cultural conditions within the framework of controlling principle of interpretation; it has been concluded that the passive position attributed to women in Turkish society began to change positively with the Republican period, the phenomenon of urbanization and social transformation came to the fore but all these were not experienced in the same extent and speed in all parts of the society. In this context, the theme of 'reading and writing' discussed in the compared works; it has been seen that the way and meaning of expression can vary depending on the cultural framework, social context and the conditions in which the artist lives.

Keywords: Erwin Panofsky, iconography, iconology, Fikret Mualla.

EXTENDED ABSTRACT

Erwin Panofsky, who was a student of first generation theorists such as Morelli, Warburg and Wölfflin, who are considered to be the founders of art history, brought a different perspective to Wölfflin's art history approach based on forms. Panofsky approach; it has been structured in the context of factors such as philosophical structure, cultural texture, psychology, religion-beliefs, politics and economy which do not show itself clearly but affect the formation of the work of art. Panofsky's approach; it consists of a three-stage evaluation step in which the work is handled in the context of form, subject and content. The three levels of review it creates; according to Panofsky, who defines it under the categories of natural meaning, conventional meaning and intrinsic meaning, the meanings that occur in three different phases must be determined in order for a painting to be perceived and evaluated aesthetically.

Primary/natural meaning; expressing the visible elements in the work by looking at the work without attributing any meaning to it means expressing the figure and the place in the painting within the framework of plastic values. Secondary/conventional meaning; it is expressed as the evaluation of the work in the context of the culture, social structure, political, political, economic conditions, stories, myths and allegories from which it is sourced. The intrinsic meaning is; it is explained as looking at the elements that the work reveals, the source of it, the period it belongs to and how it reveals the conditions of that period and bringing the underlying messages and meanings to the surface. To be able to analyse the three stages of the object of interpretation, Panofsky suggested to use the act, equipment and controlling principles of interpretation. In this context, he emphasized that under the heading of principles to correct the interpretations, the history of style should be looked at when analyzing the natural meaning, the history of types when analyzing the conventional meaning and the history of cultural signs or symbols when analyzing the intrinsic meaning.

In this study, in which the method of iconographic and iconological criticism is used, which allows the evaluation of the work of art with a holistic framework and the development of a multidimensional perspective towards the work; Fikret Mualla Saygı's work "Girls Learning New Letters" was analyzed within the framework of Panofsky's meaning categories and controlling principle of interpretation. In this context; first of all, the visible elements in the work were listed in the context of the natural meaning category, and the data on the plastic structure such as movement and light in the work were revealed without attributing any meaning to these elements. In the conventional subject matter, which is the second meaning step, the story and allegories about the work were tried to be expressed, taking into account the cultural, political, economic and political conditions of the period in which the work was made. While looking at the style history in the first category of meaning, the interpretations of the work were compared with the works dealing with the same theme by looking at the history of types in the second step. In the last step, in the intrinsic content, the data obtained in the previous categories were interpreted within the framework of the 'Weltanschauung' and cultural contexts, which Panofsky also described as 'cultural symptoms' and deeper meanings that could not be seen at first glance were tried to be expressed in the work. While expressing the meaning of the work in the category of intrinsic meaning, the history of symbols was used in order to interpret the symbolic elements and symbolic expressions revealed in the work in a correct and holistic way.

As a result of the analysis; in the work, it has been seen that the changing and developing position of women in Turkish society with the Republican period of Turkey was brought to the fore. In addition; it has been seen that the way a theme is handled can change depending on the artist's point of view, the social structure and physical conditions of the period, the innovations in the Republican era were not experienced under the same conditions all over Turkey, and the position of women had different symbolic meanings throughout these periods. It has been understood that the colors and forms chosen by the artists can change depending on the conditions they are in and the social environment they live in. However, in the work, it was concluded that the mission of introducing the innovations that came with the Republican period from the city to the countryside came to the fore, but the progress and adaptation process of the societies to innovations was not at the same pace in all segments.

GİRİŞ

Uygarlık tarihi boyunca sanat olgusu ile çeşitli gerekçelerle bağlantı halinde olan insanlar için, sanat eserlerinin taşıdığı anlam ya da mesajlar, çözümlenmesi ve anlaşılması gereken bir alan olarak düşünülmüştür. Sanat tarihi olgusunun gelişiminde Heinrich Wölfflin'in sanat eserine yaklaşımda ve onu çözümlenmede ortaya koyduğu ölçütler sanat tarihi yaklaşımlarının temelini oluşturmakla birlikte, takip eden süreçte ikinci kuşak kuramcı olan Erwin Panofsky'nin sanat eserine yaklaşımda ifade ettiği ikonografik ve ikonolojik temeller, sanat eserlerinin içinde bulunduğu sosyal ve kültürel bağlam çerçevesinde değerlendirilmesine olanak tanımıştır (Holly, 2016: 31-33).

Sanat eserini anlamak ve çözümleyebilmek için kültürü, sosyal yaşam koşullarını, ekonomiyi, değerleri ve tarihi de değerlendirme sürecine dahil eden Panofsky, bu özelliği bakımından Wölfflin'in temellendirdiği sanat tarihi olgusunun bütünsel bir bakış açısıyla değerlendirilmesine olanak tanımıştır. Günümüzde de sıklıkla sanat eserine yaklaşım biçimi olarak kullanılan Panofsky'nin bu yönteminin; sanat eserlerinin sosyal, kültürel ve tarihi koşullar çerçevesinde çözümlenerek, eserle ilgili ilk bakışta görülemeyen anlam katmanlarının ortaya çıkarılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1. Fikret Mualla Saygı'nın Hayatı

1903 yılında İstanbul'da varlıklı ve saygın bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Fikret Mualla Saygı, çocukluk yıllarını geçirdiği İstanbul'da bir süre Saint Joseph Fransız Okulu'na devam etmiş, sonrasında ise Galatasaray Lisesi'nde eğitim almıştır (Bayrak, 2009: 162). Spora yönelik ilgisi ile bilinen Fikret Mualla'nın, Galatasaray Lisesi'nde eğitimine devam ettiği sırada bir futbol maçı sırasında geçirdiği kaza sonucunda sağ ayağı kırılmış ve topal kalmıştır (Küçüköner, 1998: 8). Sanatçıyı yaşamındaki dönüm noktasının başlangıcına sürükleyen bu kazayı, 1918-1920 yılları arasında yayılan İspanyol gribinin annesine de bulaşması sonucunda annesini kaybetmesi takip etmiş ve aile içerisinde yaşanan bu trajediler Mualla ve babası arasında süregelen çatışmalı ilişkinin daha da kötüleşmesine yol açmıştır (Özsezgin, 2015: 14).

Yaşamındaki olumsuzluklar nedeniyle hoyrat bir kişilik geliştiren Mualla, bu yıllarda babasının isteği ile İsviçre'ye mühendislik eğitimi için gönderilmiş ancak buradan sanata olan ilgisi nedeniyle ayrılarak Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat eğitimine başlamış, sonrasında ise eğitimine Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde devam etmiştir (Hacıosmanoğlu, 2004: 12). Sanat hayatına Almanya'da başlayan ve orada çizdiği desenleri ile dönemin ünlü dergilerinden birinde yer almayı başaran Fikret Mualla, Almanya'dan Paris'e geçerek çalışmalarını orada sürdürmüştür (Özsezgin, 2015: 15). Ancak maddi nedenlerden dolayı Fransa'da da fazla kalamayan Fikret Mualla, 1927 yılında Türkiye'ye geri dönmüş ve Galatasaray Lisesi'nde resim dersleri vermeye başlamıştır (Azamet, 2012: 9). Kişiliği nedeniyle farklı bir hayat yaşamak durumunda kalan Mualla, İstanbul'da kaldığı süre zarfında kitap resimlemeleri ve tiyatrolar için kostüm tasarımları da yapmıştır (Bozdemir, 2012: 40). Galatasaray Lisesi'ndeki görevinden istifa ettikten sonra, 1930 yılında Nazım Hikmet'in "Varan 3" isimli şiirini ve "Benerci kendini niçin öldürdü?" başlıklı piyesini resimleyen ve "Lüküs Hayat", "Delidolu", "Saz Caz" operetlerinin kostümlerini çizen Mualla, babasının seçtiği 'Saygı' soyadını kabul ettiği 1934 yılında Ayvalık Ortaokulu'na atanmış ancak sonrasında buradaki görevinden de ayrılmıştır (Berksoy, 2006: 21).

1938 yılında babasının ölümü ile birlikte, babasından kalan mirasın sağladığı imkanlar doğrultusunda 1939 yılında Paris'e yerleşen ancak o dönemde Fransa'nın İkinci Dünya Savaşı'na girmesiyle yıllar içerisinde yaşam koşulları kötüleşen Fikret Mualla, siroz hastalığına yakalanmış ve hayatının kalan büyük bir kısmını hastanelerde geçirmiştir (Azamet, 2012: 12-13). 1962 yılında felç geçiren ve bu dönemde Güney Fransa'da küçük bir köyün belediye başkanlığını yapan Raoul Angles ve eşi Madame Angles ile tanışan ve ölene kadar onlardan destek gören Fikret Mualla, 1967 yılında bir kimsesizler yurdunda hayatını kaybetmiştir (Özsezgin, 2015: 44).

1.1. Fikret Mualla Saygı'nın Sanatsal Yaklaşımı

Bir ressam olarak kabul görmesi zaman almasına karşın Fikret Mualla; yaşadığı tüm zorluklara ve çalkantılı yaşamına rağmen kendi kendini yetiştirmiş ve resmi yaşamının parçası olarak görmüş bir sanatçı olarak anılmaktadır. Yaşadığı korkular ve endişelerden hem beslenen hem de bu endişe ve korkuların gölgesinde kalan ancak yaptığı resimlerde kendine has bir üslup yakalamış olan Fikret Mualla, rengi kullanma ve algılama biçimi ile döneminin diğer sanatçılarından ayrılmaktadır (Alparlan, 2019: 2829). Parlak, zengin ve ahenkli renkleri ölçülü bir hoşluk içerisinde kullanan sanatçı, birbiri ile uyumlu olan renkleri içgüdüsel olarak tuvale yansıtmıştır (Tokdil, 2015: 140-141). Renk kullanımında ruhsal durumunun etkilerinin görüldüğü çalışmalar üreten Mualla; kendini kötü hissettiği zamanlarda sıklıkla siyah, beyaz ve gri gibi renkleri kullanmayı tercih etmiş, neşeli olduğu zamanlarda ise paletindeki renk skalası canlı ve doygun renklere doğru genişlemiştir (Bayrak, 2009: 167).

İnce değerlerden oluşan kırmızı, mavi ve moru sıklıkla resimlerinde kullanan sanatçı, renk kullanımındaki anlayışını çizgi kullanımında da göstermiştir. Resimlerinde çizgi ve rengi sıkı bir ilişki içerisinde ele alan Fikret Mualla için; çizgi renk anlamına, renk ise çizgi anlamına gelmektedir. Yaşamını etkileyen durumları resimlerine konu eden sanatçı teknik olarak da yine yaşamına uygun olarak hızlı çalışma imkanı ve sonuç verecek malzeme ve teknikleri kullanmayı tercih etmiştir: Bu bağlamda çalışmalarında guaj ve suluboya gibi teknikleri kullanan sanatçı, benliğini ve içinde bulunduğu yalnızlığı azaltmaya yarayan dışavurumcu nitelikte çalışmalar üretmiştir (Azamet, 2012: 35).

“Fikret Mualla'nın nesnelere kavrayışı, renk algısı, kompozisyonlarındaki eşya duruşları, insan eylemlerindeki anlık hareketler, tekrarlanmış insan figürlerinin her resimde ayrı bir kahramana dönüşmesi durumu tümüyle bir özgünlük ve özgürlük olgusudur (Cebraioğlu, 2012: 55)”. Resimlerinde normal seyrinde yaşayan insanları kadrajına alan Fikret Mualla; gezen, yemek yiyen, kağıt oynayan ve müzik yapan insanları özgün bir anlayış içerisinde kompoze etmiştir (Bozdemir, 2012: 47). Konu yönünden birbirine yakın olan çalışmalarında, konular arası bir bağlantı görülmekte, özellikle Fransa döneminde yapmış olduğu çalışmalarda adeta bir konu diğerinin devamı gibi düşünülebilmektedir (Bayrak, 2009: 169).

Resimlerinde ele aldığı konularla insanların en doğal hallerini resimleyen sanatçı, hiçbir ekole bağlı olmamakla birlikte üslup açısından düşünüldüğünde, İstanbul ve Fransa olmak üzere iki dönem altında değerlendirilmektedir. Yurtdışında aldığı sanat eğitimi sonrasında Türkiye'ye dönen ve o dönemde herhangi bir sanatçı topluluğuna ya da bir akıma dahil olmadan kendi kişiliğini yansıtan özgün üslubu ile resim yapan Mualla, İstanbul döneminde; Haliç, mezarlıklar, camiler, boğaz manzaraları, yeni harfleri öğrenen kadınlar, nü'ler, peyzajlar ve portreleri resimlerine konu edinmiş, Fransa döneminde ise; Paris manzaraları, kiliseler, kahveler, barlar, sokaklar, kuşlar, burjuvalar, hastalar ve delileri resimlerinde konu olarak ele almıştır (Cebraioğlu, 2012: 56).

İstanbul'da ve Paris'te yaşadığı döneme göre ele aldığı konuların değiştiği ancak teknik ve üslup bakımından büyük farklılıkların görülmediği Mualla resimlerinde çizgi ve renk, sanatçının yaşamındaki gelgitlerin bir ifadesi olarak kullanılmıştır. Buna bağlı olarak sanatçının İstanbul döneminde sarı ve kahverengi gibi toprak tonları, Paris döneminde ise daha doygun mavi, kırmızı, sarı ve turuncu gibi ana ve ara renkleri bir arada kullandığı görülmektedir. Her iki dönemde üretmiş olduğu çalışmalar, renk skalaları bakımından değerlendirildiğinde; Mualla'nın Paris'te geçirdiği zaman diliminde İstanbul'dakinden daha hareketli bir hayata sahip olmasından dolayı, daha doygun renkleri tercih etmiş olabileceği düşünülmektedir. Bu yönüyle Mualla örneğinde görüldüğü gibi, Panofsky'nin yönteminde vurgulamış olduğu kültürel çevre, sosyal yaşam, psikoloji gibi pek çok etmen bir sanatçının eser üretiminde sanatçıyı etkileyen ve yönlendiren bir etkiye sahip olabilmektedir. Bu bakımdan bir eserin analizinde Panofsky'nin öne sürmüştüğü 'kültürel belirtiler' bağlamının eser analiz sürecine dahil edilmesi, eserin çok yönlü okunmasına ve ilk bakışta görülemeyen anlam basamaklarına ulaşılmasında katkı sağlamaktadır.

2. Yöntem

Bu çalışmada; Fikret Mualla Saygı'nın İstanbul dönemine ait “Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar” isimli eseri (Görsel 1) Erwin Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik eleştiri yöntemi ile analiz edilmiştir. Bu bağlamda ele alınan eser; doğal anlam, uzlaşım anlam ve içsel anlam başlıkları altında çözümlenmiş ve Panofsky'nin yorumu düzeltici ilkeler olarak nitelediği biçim tarihi, tipler tarihi ve simgeler tarihi çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Bir sanat eleştirisi yöntemi olmasının yanında görsellerin içeriğini ve anlamlarını inceleme yaklaşımı olarak da tanımlanan ikonografi; başlangıçta resimlerdeki görsel motifleri kategorize etmek için kullanılsa da 20. yüzyılda sanat ve kültür tarihçisi olan Aby M. Warburg tarafından modernize edilmiştir (Müller, 2011: 283). Sanat tarihinin kurucuları olarak kabul edilen ilk kuşak kuramcılardan Morelli, Warburg ve Wölfflin gibi teorisyenlerin öğrencisi olan Erwin Panofsky ise Warburg'un modernize ettiği ikonografi yöntemini geliştirerek 1950'li yıllarda özellikle Amerika'da yaygınlaşmasını sağlamıştır. Panofsky, ilk kuşak kuramcılardan Wölfflin'in biçimler üzerine kurduğu sanat tarihi yaklaşımının aksine ikonografik ve ikonolojik eleştiri yönteminde; ilk bakışta görülemeyen ancak sanat eserinin oluşumunu etkileyen felsefi yapı, kültürel doku, psikoloji, din-inançlar, politika ve ekonomi gibi bağlamları ön plana çıkarmıştır (Panofsky, 1995: 11).

Günümüz sanat eseri eleştiri yöntemlerinin de temelini oluşturan Panofsky'nin yaklaşımı; eserin biçim, konu ve içerik bağlamında ele alındığı üç aşamalı bir değerlendirme basamağından oluşmaktadır. Oluşturduğu üç inceleme düzeyinin; doğal anlam, uzlaşım anlam ve içsel anlam kategorilerinden meydana geldiğini belirten Panofsky'e göre, bir resmin algılanabilmesi ve estetik olarak değerlendirilebilmesi için üç ayrı evrede gerçekleşen anlamların saptanması ve aralarındaki ilişki ağlarının çözülmesi gerekmektedir (Panofsky, 1972: 5-7). Bu aşamalara ilişkin çözümlenmeler yapılırken ise her bir kategorinin kendi içlerinde önce parçadan bütüne, sonra tekrar bütünden parçaya

dönme prensibine dayandırılması gerektiğini öne süren, bununla birlikte her bir basamağın aynı zamanda iç içe geçtiğine de vurgu yapan Panofsky (1995: 12), bu yaklaşımı ile yöntemine hem tümevarımcı hem de tündengelimci bir nitelik kazandırmıştır.

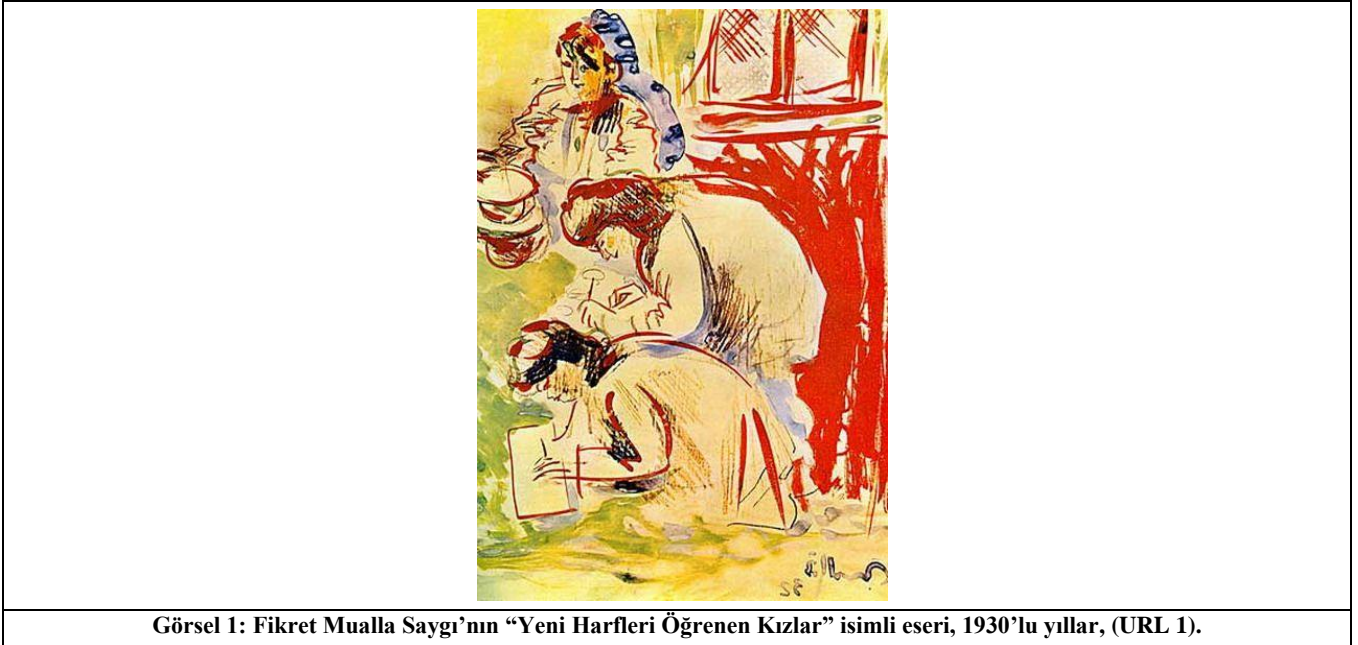
Kendi içinde olgusal ve ifadesel olarak iki başlık altında ele alınan doğal anlam; esere hiçbir anlam yüklemekten bakılması, ifadesel anlam; resimdeki figür ve mekanın içinde bulunulan ortamın ışık-renk gibi çeşitli unsurlarla bir arada kullanımın yarattığı etkinin, anlamın ortaya çıkarılması, uzlaşım anlam; eserin kaynak edindiği kültür, toplum yapısı, siyasi, politik, ekonomik koşullar, hikayeler, mitler, alegoriler bağlamında değerlendirilmesi, içsel anlam ise; eserin ortaya koyduğu, kaynak edindiği unsurları, ait olduğu dönemi ve o dönemin şartlarını nasıl ortaya koyduğuna bakılması olarak açıklanmaktadır (Panofsky, 1995: 23-26). Bir resimde görülen şekillerin bildiğimiz bir objeye benzetilmesi ve bu şekillerin nasıl bir devinim içinde olduğunun tanımlanması olgusal anlam aşamasına karşılık gelirken (Alkan ve Kahraman, 2017: 387; Erol, 2019: 235), ön ikonografik inceleme olarak da nitelendirilen ifadesel anlamda ise; resimde görülen şekil ya da objelerin ifade ettiği duygu durumlarını ortaya koymak ve bu durumların resmin atmosferini nasıl etkilediğini yorumlamak amaçlanmaktadır (Gülbudak, 2017: 31). İkonolojik yorum olarak da ifade edilen içsel anlam ise, bu yönüyle eserin asıl anlamının, başka bir deyişle gerçek anlamının oluşturulduğu aşama olarak düşünülmektedir. Bu bakımdan ikonolojik yorum basamağı; eserin ait olduğu dönemin, dinsel anlayış veya felsefenin sanatçının kendine özgü tavrı ile biçimlendirilmesi ve bunun sonucunda ortaya çıkan yapının estetik bir bütünlük içinde ele alınıp insana, topluma ve kültüre dair nitelikler bağlamında değerlendirilip yorumlanması anlamına gelmektedir (Çimen, 2013: 61-62).

Yöntemini ön ikonografik tanımlama, ikonografik analiz ve ikonolojik yorum olmak üzere üç yorumsal davranış kategorisi altında toplayan Panofsky, bu aşamaların çözümlenmesinde ise bazı donanımlara sahip olunması ve yorumu düzeltici ilkelerden yararlanılması gerektiğini ileri sürmüştür. Bu bağlamda Panofsky, ikonografik ve ikonolojik eser eleştirisi yönteminde anlam basamaklarına ilişkin analizlerin doğru bir şekilde gerçekleştirilmesinde önemli olduğunu düşündüğü bazı niteliklere vurgu yapmıştır. Doğal anlam kategorisi için pratik deneyimlerden, uzlaşım anlam basamağı için yazınsal kaynaklara ilişkin bilgidenden, içsel anlam için ise kişinin dünya görüşü çerçevesinde şekillenmiş bireşimci sezgiden söz eden Panofsky, bu anlam kategorilerindeki yorumların dayanaklarını ise yorumu düzeltici ilkeler başlığı altında toplamıştır (Müller, 2011: 286). Bu çerçevede yorumu düzeltici ilkeler başlığı altında doğal anlamı çözümlerken biçim tarihine, uzlaşım anlamı çözümlerken tipler tarihine, içsel anlamı çözümlerken ise kültürel belirtiler ya da simgeler tarihine bakılması gerektiği vurgulanmıştır (Panofsky, 1995: 48). Değişen tarihsel koşullar içerisinde nesnelere ya da olayların ifade edilme biçimlerinin karşılaştırılmasına ve bu karşılaştırmaya bağlı olarak eserde görülen biçimlerin tarihsel dayanaklar ve örnekler çerçevesinde ele alınmasına dayanan biçim tarihi, doğal anlam kategorisinde ele alınan sanatsal motiflerin doğru bir şekilde kategorize edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır (Van Straten, 1986: 167). Esere ilk bakışta görülebilen bu sanatsal motifleri, biçimsel olarak bir kategoriye dahil etme sürecinde Panofsky'nin belirtmiş olduğu pratik deneyimlerden yararlanılmakla birlikte bu deneyimler tek başına bir motifin biçimsel olarak doğru bir kategoriye dahil edilmesinde yeterli olmayabilmektedir. Kişisel deneyimlerden yola çıkılarak yapılan bu anlamlandırma sürecinde, konuyla ilgili olarak kaynaklardan edinilen bilgilerin, bu noktada ortaya koyulan yorumun doğrulanmasında önemli bir ölçüt olarak kabul edildiği görülmektedir. Eserde yer alan motiflerin tarihsel süreç içerisinde yer alan alegoriler, mitler ve imgeler üzerinden yorumlanmasına dayanan uzlaşım anlam basamağında, eserde belirlenen motiflere ilişkin anlamları geliştirme ve yorumu derinleştirme sürecinde ise tipler tarihi yorumu düzeltici ilkelerden biri olarak rol oynamaktadır. Uzlaşım anlam basamağında işe koşulan tipler tarihi kapsamında ise; bu aşamada ortaya koyulan yorumlara dayanak oluşturmak için incelenen eserde ele alınan motiflerin anlamlandırılma sürecinde yararlanılan mit, alegori, ya da öykülerin çeşitli tarihsel koşullar altında nasıl ele alındığının incelenmesi ve bu tema ya da kavramların çeşitli nesne ve olaylar aracılığıyla hangi biçimlerde ifade edildiğinin araştırılması gerekmektedir (Liepe, 2022: 43). Esere ilişkin ortaya koyulan yorumlarda pratik deneyimlerin yeterli olmadığı bu aşamada, ele alınan eserde yer alan konuya ilişkin özgün bilgiye de sahip olmak gerekmektedir. Herhangi bir duruma yönelik özel alan bilgisi ve deneyimi gerektiren bir durumda esere ilişkin yorum ortaya koyabilmek için hangi yazınsal ya da görsel kaynaklara başvurulması gerektiğinin bilinmesi ve araştırmaların bu yönde ilerletilmesi tipler tarihi kapsamına girmektedir. İkonografik ve ikonolojik eser eleştirisi yönteminin son anlam basamağı olan içsel anlam kategorisinde başvurulan yorumu düzeltici ilke olan simgeler tarihinde ise, Panofsky'nin "weltanschauung" olarak vurgu yaptığı "dünya görüşü" ya da "kültürel belirtiler" olgusu önem kazanmaktadır. Esere ilişkin derin anlamın yaratıldığı son basamak olan içsel anlamda işe koşulan simgeler tarihi ise; değişen tarihsel koşullar altında, insan zihninin ve ruhunun temel eğilimlerinin belirli temalar ve kavramlar çerçevesinde ifade edilme tarzının incelenmesi olarak açıklanmaktadır (Van Straten, 1986: 167). Bu noktada doğal ve uzlaşım anlam basamaklarında kullanılan pratik deneyimler ya da yazınsal kaynaklardan elde edilen bilginin yüzeysel bir perspektifle değerlendirildiğinde yanıltıcı

olabileceğini vurgulayan Panofsky, içsel anlam basamağında ulaşılabilecek olan derin anlamın yaratılmasında farklı tarihsel koşullar içinde ele alınmış benzer temalardaki anlamın okunmasına önem göstermiş, bunun için ise bireşimci sezginin yazınsal ve görsel dayanaklar çerçevesinde yapılandırılmasını önermiştir (Panofsky, 1995: 46-47). Sanatçının eserinde açıkça göstermediği simgesel boyuttaki değerleri ortaya çıkarmanın amaçlandığı ikonolojik yorum aşamasında ele alınan sanat eseri, yaratıldığı ve ele aldığı döneme ilişkin bir belge niteliği taşıdığı gibi sanatçısı da ait olduğu döneme ilişkin bilgi veren bir belge niteliği taşımaktadır. Bu nedenle ikonolojik yorumun yaratılmasında; sanat eserinin yaratıldığı yer ve zamanda, siyaset ve bilimsel bilgiden dine ve günlük hayata kadar çeşitli kültürel ve tarihsel nitelikte bilgiye ihtiyaç duyulmaktadır (Van Straten, 1986: 170). En genel yaklaşımla bu süreç; pratik deneyimlerden yola çıkılarak temaya ilişkin kaynaklara başvurulması, bu kaynaklardan edinilen bilginin farklı dönemlerde ele alınan temalar çerçevesinde karşılaştırılarak bireşimci sezgiden doğan bir yorumun yaratılması olarak açıklanabilmektedir.

Tüm bu özellikleri ve aşamaları bakımından Erwin Panofsky'nin ikonografi ve ikonoloji yöntemi; ele alınan eser ya da eserlerin içinde bulunduğu ve etki ettiği bağlamın analiz sürecine dahil edildiği, analiz katmanlarının derinleştirilerek esere ilişkin daha fazla bilgi edinildiği bir analiz yöntemi olarak açıklanmakta, bu bakımdan esere ilişkin görünmeyen anlamların yüzeye çıkarılmasında sağladığı katkılar ile ön plana çıkmaktadır.

3. “Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar” Adlı Eserin Analizi



Görsel 1: Fikret Mualla Saygı'nın “Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar” isimli eseri, 1930'lu yıllar, (URL 1).

Fikret Mualla'nın “Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar” (Görsel 1) isimli resminin konusunu, dönemin sosyal yaşantısını gösteren yeni Türk alfabesini öğrenen kız figürleri oluşturmaktadır. 1923 yılında gerçekleşen Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte siyasi, politik ve sosyal ortamı değişen Türk toplumunun bu dönem içinde gerçekleşen yeniliklere ve devrimlere uyum sağlama sürecini gösteren bu resimde; benimsenen üslup ve teknik resmin konusunu ön plana çıkaracak şekilde kullanılmıştır.

İstanbul döneminde sıklıkla İstanbul'a özgü mimari yapıları, mekanları ve insan manzaralarını resimlerine konu edinen Fikret Mualla'nın 1930'lu yıllara ait olduğu bilinen “Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar” isimli eseri biçimsel bakımdan değerlendirildiğinde; resmin genelinde çizgisel ve lekesel bir üslubun hakim olduğu figüratif bir anlayış görülmektedir. Ön plandan arkaya doğru sıralanan figürlerin dizilimi ile derinlik etkisinin yakalandığı ve mekana ilişkin bilgilerin verildiği resimde; figürlerin anatomik yapılarındaki yaklaşım ise gerçekçilikten ziyade dışavurumcu bir anlayışla ele alınmıştır. Figürler ve mekanın ana hatlarının, farklı kalınlıklardaki çizgiler aracılığıyla sezdirildiği eserde; temel perspektif ilkelerine dayalı bir figür ve mekan yerleştirmesi görülmemekle birlikte, kapalı bir mekan içinde yazı yazmakta olan kadın figürlerinin odağa alındığı görülmektedir.

Açık bir kompozisyonun yaratıldığı çalışmada diyagonal yöndeki hareket, resmin merkezindeki figürlerin öne doğru eğilmiş vücutlarından başlamakta ve resmin sol üst köşesine kadar devam etmektedir. Çalışmadaki hareket algısı, figürlerin arka kısmına yerleştirilen lekesel bir üslupla kullanılmış olan kırmızı renk ile sağlanmaktadır. Bu renk, gözü resmin merkezinde yer alan ve resmin konusunu oluşturan figürlere doğru yönlendirmekte ve gözün resim

içerisinde dolaşabilmesi için yol göstermektedir. Göz hizası altında yer alan figürlerin yere doğru eğilmeleri, hareket ilkesine katkı sağladığı gibi derinlik duygusunu da belirginleştirmektedir. Resimdeki hareket duygusunu sağlayan bir diğer öge ise resimdeki çizgiler ve konturlardır. Çalışmada kullanılan çizgi ve kenar çizgileri aracılığıyla figürlerin her biri birbirinden ayrıldığı gibi, bu çizgiler aynı zamanda fonu ve figürleri de birbirinden ayırmakta ve resimde ön-arka plan ilişkisinin kurulmasına katkı sağlamaktadır.

3.1. Doğal Anlam (Olgusal ve İfadesel Anlam)

Resimde ön plandan arkaya doğru sıralanmış üç kadın figürü görülmektedir. En öndeki ve onun hemen yanındaki figürün önlerindeki kağıtlara doğru eğilmiş olduğu, en arkadaki figürün ise dik bir şekilde otururken tasvir edildiği, bununla birlikte figürlerin her birinin genç, zayıf, açık tenli oldukları ve ifadesiz şekilde resmedildikleri görülmektedir. Öndeki iki figürün saçlarının orta uzunlukta olduğu görülürken, arkadaki figürün saçını eşarp ya da şal benzeri bir örtü ile örtmüş olduğu anlaşılmakta, aynı zamanda figürler vücutlarının anatomik ve cinsiyete özgü hatlarını gizleyen bol ve uzun kıyafetler içinde görülmektedir. Önlerine doğru eğilmiş ve kağıda yazı yazdıkları görülen iki figürün aksine, en arkadaki kadın figürünün öndekilere göre yaşça daha büyük olduğu anlaşılmaktadır. Figürlerin mekan içinde birbirine yakın şekilde konumlandırıldığı ortamda en arkada iki kanatlı bir pencere bulunmaktadır. Pencere önünde küçük bir pervazın da görüldüğü resimde, mekana ilişkin fazla ayrıntıya yer verilmemiştir. Resmin ön planında yer alan figürün, 45 derecelik bir açıyla önündeki beyaz kağıda eğildiği görülmektedir. Üzerindeki dökümlü kıyafeti nedeniyle anatomik yapısı çok net bir şekilde görülemeyen figürün, elinde tuttuğu kalem ile kağıda yazı yazmak üzere olduğu anlaşılmaktadır. Yazı yazmak üzere önlerindeki kağıtlara doğru eğilmiş her iki figürün de yönü sola bakmaktadır. Ayrıca arka plandaki figürün vücudu da sola dönüktür. Bununla birlikte ortadaki figürün de elindeki kalemi sol eliyle tuttuğu anlaşılmaktadır. Krem, sarı, yeşil ve kahverengiye dönük kırmızının hakim olduğu resimde figürlerin çizgisel unsurlarla ifade edildiği ve resmin genel temasında açık renk tonlarının hakim olduğu görülmektedir.

Esere ilk bakışta görülebilen biçimsel ögeler genel bir çerçeve ile değerlendirildiğinde; kapalı bir mekanda okuma-yazma eylemi içinde gösterilen kadın figürler dikkat çekmektedir. Resmin ana merkezine yerleştirilen ve resmin ana temasını oluşturan bu kadın figürleri, biçimsel özellikleri ve giyim-kuşam gibi göstergeler üzerinden değerlendirilmek istendiğinde ise; ilk olarak eserin üretim tarihi ve esere verilen isimden yola çıkmanın doğru olacağı düşünülmektedir. 1930'lu yıllarda tamamlanan ve "Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar" olarak isimlendirilen bu eserin, bu iki gösterge doğrultusunda Cumhuriyet Dönemi sonrasında üretilmiş ve Cumhuriyet yeniliklerinden biri olan okuma-yazma temasını ele aldığı söylenebilmektedir. En genel yaklaşımla Cumhuriyet ve yenilikleri ile ilişkilendirilebilecek olan bu eserde, kadınların biçimsel özelliklerinin ve giyimlerinin, Cumhuriyet öncesi dönemde kadına atfedilen tanım ve görünümünden farklı olduğu görülmektedir. Cumhuriyet dönemi ile birlikte topluma kazandırılmak istenen kimlikte başat bir görev üstlenen kadınların, bu dönem ile birlikte hem fiziki görünümünde hem de sosyal olarak toplumda buldukları konumda bir değişim yaşanmıştır. Cumhuriyet öncesi dönemde yuvarlak beden hatları, uzun saçlar gibi fiziksel özellikleri ile tanımlanan, pasiflik ve doğurganlık gibi kavramlarla özdeşleştirilen Türk kadını imgesi, Cumhuriyet Dönemi ile birlikte yerini zayıf, kısa saçlı, aktif Türk kadını imgesine bırakmıştır (Kaypak, 2016: 43-44). Bununla birlikte Osmanlı Dönemi'nde kadınların vücut hatlarını gizleyen şalvar, gömlek ve entari gibi kıyafetler kullanılırken, Cumhuriyet Dönemi ile birlikte başlayan modernleşme süreci Türk kadınının dış görünümünü de etkilemiştir (Aysal, 2011: 5). Cumhuriyet sonrası dönemde kadın giyiminde; geometrik kesimi olan elbiseler moda olurken, 1930'lara doğru yaşanan ekonomik kriz nedeniyle giyim sektöründe görülen sadeleşme kadın giyimini de etkilemiştir (Üstün, 2011: 44). Bu bağlamda, Cumhuriyet Dönemi ile değişen Türk kadını imgesine ilişkin tanımlamalara dayanarak biçim tarihi kapsamında değerlendirme yapıldığında; eserdeki kadın figürlerinin saçlarının orta uzunlukta, vücut yapılarının ise Osmanlı kadını imgesine kıyasla doğurganlığı ifade eden vücut yapısıyla değil, zayıf olarak tasvir edilmiş olması, giyim stillerinde ise Osmanlı Dönemi'nde hakim olan giyim stiline göre görünmüyor olması, esere ilişkin ortaya koyulan Cumhuriyet Dönemi Türk kadını imgesi fikrini doğrulamaktadır.

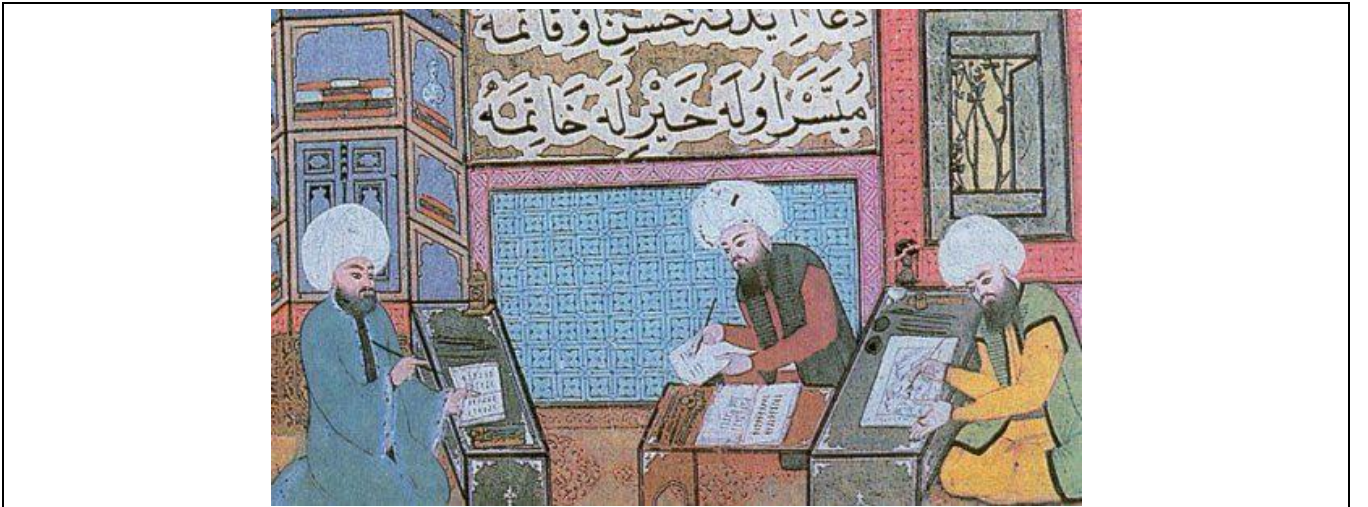
Cumhuriyet dönemi ile birlikte giyim stillerinde değişim görüldüğü gibi eğitim alanında yapılan reformlar aracılığıyla sosyal ve kültürel çerçevede de değişimler görünmeye başlamıştır. Modernleşme sürecinin başlangıcıyla 1 Kasım 1928'de yapılan Harf İnkılabı ile Latin Alfabesi'ne geçilmesi, devam eden süreçte halkın okuma yazma oranını arttırmak için Halk ve Millet Mektepleri gibi kurumların açılması, Cumhuriyet Dönemi'nde okuma yazma seferberliğinin başlamasına katkı sağlamıştır (Dalkıran, 2020: 2). Türk toplumunun kendini yeniden yaratma süreci olarak tanımlanabilecek bu dönemin yansımaları pek çok sanatçının çalışmalarında kendini göstermiştir. O dönemde halkın okuma yazma oranının düşük olması buna karşın Cumhuriyet yeniliklerinin Anadolu'nun her kesime ulaştırılma isteği, sanatçıların eğitim ve okuma yazma gibi temalara eğilmesine yol açmış, bu yaklaşım ise "Ben

Anadolu” temalı resimlerin üretilmesini sağlamıştır (Keskin, 2020: 260). Ağırlıklı olarak Şeref Akdik, Cemal Tollu ve Malik Aksel gibi Cumhuriyet Dönemi sanatçıları tarafından ele alınan bu temaların işlenme şekline bakıldığında Türk kadını imgesinin Anadolu perspektifi ile biçimlendirildiği, kadınların biçimsel özelliklerinin ve giyim stillerinin Anadolu Türk kadını imgesini yansıttığı anlaşılmaktadır (Dalkıran, 2020: 4-10). Bu dönemde okuma yazma temasına ilişkin bir eğilimin olması ve bu durumun sanatçıların eserleri üzerinden değerlendirilebilir olması, Mualla'nın eserinin temasına ilişkin çıkarımı güçlendirmektedir. Bununla birlikte 1923 sonrası etkisi kuvvetlenen modernleşme anlayışının ve kadının toplumsal statüsünü artırma yönündeki girişimlerin, Mualla'nın yaratmış olduğu Türk kadını imgesinde de gözlemlenebildiği söylenebilmektedir.

3.2. Uzlaşım Anlam

Kapalı bir mekan içerisinde; ön, orta ve arka plan dahilinde resim içine yerleştirilmiş olan figürlerden öndekilerin harf öğrenme eylemi için önlerindeki kağıda doğru eğildiği, rahatsız vücut pozisyonlarına karşın tüm dikkatlerini yaptıkları eyleme verdikleri görülmektedir. Figürlerin bu rahatsız duruşuna karşın, okuma yazma eylemine odaklanmış olarak resmedilmeleri, sanatçının bu dönemde gerçekleşen toplumsal değişime yönelik olumlu bir tutumu olabileceğini gösterdiği gibi bu değişim sürecinin geniş bir perspektifle ele alınması gerektiğini de hatırlatmaktadır. Eserde yer alan figürler, biçimsel özellikleri ve konumları bakımından değerlendirildiğinde ise; arka planda yer alan kadın figürünün öndeki figürlere kıyasla yaşça daha büyük görünmesi, saçlarını yarım bir şekilde örtülmüş olması gibi göstergeler eski ve yeni nesil arasındaki farklılığa dikkat çekilmesini sağlamakta, tüm bu figürlerin aynı ortam içinde bulunmaları ise iki nesil arasında kurulacak köprünün temsili olarak da değerlendirilebilmektedir. Harf öğrenme eylemini kapalı bir mekan içerisinde gerçekleştirmeleri nedeniyle, kadının Türk toplumundaki edilgen konumuna bir hatırlatma yapan ancak bunun değişmek üzere olduğunu da düşündüren eserde; figürlerin yönlerinin sola dönük olması, ortadaki figürün kalemi sol elinde tutuyor olması gibi göstergeler, dönemin siyasi durumuna yönelik bir gönderme ya da yönelim olup olmadığı hakkında da düşünülmesini sağlamaktadır.

Eserin konusu ve sanatçı tarafından ele alınmış şekli ve buna bağlı olarak ulaşılan anlamlar, tipler tarihi çerçevesinde genel bir perspektifle değerlendirildiğinde; eserde ilk göze çarpan unsurlardan biri figürlerin sosyal konumudur. Osmanlı döneminde edilgen konumu ile öne çıkan, bu nedenle de ağırlıklı olarak kapalı mekan içerisinde pasif bir şekilde tasvir edilen Türk kadını imgesinden farklı olarak, kapalı bir mekanda olmasına karşın daha aktif bir rol içerisinde ve ana özne olarak görülen kadın imgesi dikkat çekmektedir. Cumhuriyet ile birlikte kadına atfedilen başat rolün de etkisiyle kadının toplumdaki sosyal statüsünün olumlu yönde değiştiği görülmekle birlikte, önceki dönemlerde yalnızca evin ve ailenin bir parçası olarak görülen kadın imgesinin, bu eserde değişen sosyal kimliği ile ön plana çıkarıldığı anlaşılmaktadır. Kadının toplumsal süreçteki sosyal dönüşümüne ilişkin bir karşılaştırma olması bakımından Osmanlı Dönemi'ndeki okuma yazma temasını ele alan eserler üzerinden bir değerlendirme yapıldığında ağırlıklı olarak erkek figür tasvirlerinin kullanıldığı görülmektedir. Örneğin; erkek figürlerin okuma yazma eylemi içinde tasvir edildiği “Nakkaş Hasan ve Katibin Meclisi” isimli minyatür (Görsel 2), Mualla'nın Cumhuriyet Dönemi resmi ile karşılaştırıldığında; her iki eserde de dönemin toplumsal özelliklerine, kadın ve erkeklerin sosyal konumuna ilişkin karakteristik özellikler ortaya çıkmaktadır.



Görsel 2: Şahnameci Talizade'nin “Nakkaş Hasan ve Katibin Meclisi” isimli minyatürü, 1598, (URL 2).

Eserler, figürlerin üzerlerindeki kıyafetler bağlamında değerlendirildiğinde ise Osmanlı Dönemi'nde sarık ve kaftan gibi Osmanlı'ya özgü bir giyim stilinin ön plana çıktığı, Cumhuriyet Dönemi'nde ise dönemin değişen toplum koşullarına ve yeniliklere uygun bir giyim stilinin dikkat çektiği görülmektedir. Buna göre Mualla'nın eserindeki figürlerden arka plandakinin saçını örtmüş olması ve figürlerin kıyafetlerinin bol ve dökümlü olmasından dolayı resmin İslam kültüründen bazı özellikler taşıdığını söylemek mümkün olduğu gibi arkadaki figürün saçını örtü ile yarım bir şekilde örtmesi, öndeki figürlerin ise saçlarının tamamen açık olması gibi unsurlar ise geleneksel Türk toplumunun yüzünü modern bir topluma dönmeye başladığının göstergesi olarak kabul edilebilmektedir. Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilen minyatürde de (Görsel 2) erkek figürlerin giyim kuşakları, içinde bulunulan dönemin toplumsal, kültürel ve yönetsel özellikleri hakkında bilgi vermektedir. Farklı sosyal statü ya da mesleki sınıflardan gelen kişilerin giyim stillerinden hangi sınıfa ait olduğunun anlaşılabilirliği Osmanlı Dönemi'nde; vezirler ve üst rütbeli askerler kaftan ve cübbe giyip üzerine de kuşak sarabilmekleyken; sakal ise yalnızca mülkiye ve ilmiye sınıfı tarafından bırakılabilmektedir (Aysal, 2011: 5). Bu bağlamda ela alınan minyatürdeki erkek figürlerin görünüşleri bu çerçevede değerlendirildiğinde; eserde görülen okuma yazma eylemini gerçekleştiren figürlerin hem giyim stilleri hem de sakallı olmaları bakımından ilmiye ya da mülkiye sınıfından oldukları çıkarımı yapılabilmektedir. Buna göre, Osmanlı Dönemi'nde okuma yazma eyleminin ağırlıklı olarak toplumun belli sosyal sınıfları ile ilişkilendirildiğini ifade etmek de mümkün olmaktadır. Bu durum Cumhuriyet Dönemi çerçevesinde kıyaslandığında ise; toplumun modernleşme sürecinde kadın kimliğinin yeniden tanımlandığı, kadının eğitime ve toplumda varoluş şekline ilişkin düzenlemelere gidildiği görülmektedir. Bu bağlamda Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte kadınların biyolojik ve kültürel olarak bir toplumu yaratmadaki önemine vurgu yapılarak; bu misyonun gerçekleştirilebilmesi için öncelikle 'anne' kimliği ile öne çıkan kadınların eğitime önem verilmesi ve kadınların da erkekler kadar her alanda söz sahibi olması gerektiğine dikkat çekilerek kadınların meslek liseleri ve üniversitelerde eğitim almalarının önü açılmıştır (Bakacak, 2009: 635).

Osmanlı'nın geç dönemindeki eserler kadın kimliği bakımından incelendiğinde ise; kadın ve erkeğin genellikle aynı ortam içinde resmedilmediği, kadın ve erkeğin bir arada gösterildiği Tanzimat Dönemi sonrası resimlerde de milli aile fikrini yansıtan aile içi sahnelerin ele alındığı anlaşılmaktadır (Erişti, 2015: 63). "Nakkaş Hasan ve Katibin Meclisi" isimli eserde yer alan erkek figürleri ve Mualla'nın resmindeki kadın figürleri bu bağlamda karşılaştırıldığında, "Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar" isimli eserde kadının sosyal konumunun ve toplumdaki rolünün değişimine vurgu yapıldığını ve kadının kendisi ile özdeşleştirilen edilgen kimliğin sınırlarından uzaklaşarak yeni ve çağcıl bir kimlik kazanmaya başladığını ifade etmek mümkün görünmektedir. Bununla birlikte minyatürde okuma yazma eylemini yapan kişiler erkek figürlerden oluşurken, Mualla'nın Cumhuriyet Dönemi'ne ait eserinde bu eylemin kadın figürler tarafından gerçekleştirilmesi ve figürlerin yan yana yerleştirilmiş olmaları, Cumhuriyet ile birlikte kadınların toplumsal statü içinde değişen konumuna işaret ettiği gibi bu yeniliğin topluma dahil edilme sürecinde, halkın nasıl bir konumda ve yapıda olmaları gerektiği hakkında çıkarım yapılmasına da olanak tanımaktadır.

Osmanlı Dönemi'nde minyatürlere konu olan ve ağırlıklı olarak erkek egemen bir anlayışla işlenen okuma yazma teması, Cumhuriyet Dönemi süresince pek çok Türk ressam tarafından çeşitli bakış açıları ile işlenmiştir. Cumhuriyet Dönemi sonrasında; Cumhuriyet ile gelişen toplumsal yeniliklerin Anadolu'nun her noktasına ulaşabilmesi ve Anadolu'nun içinde bulunduğu koşulların anlaşılabilmesi adına bazı politikalar geliştirilmiştir. Bu çerçevede geliştirilen politikalarından biri olan 'Yurt Gezileri' etkinliği ile devlet tarafından görevlendirilen sanatçılar Anadolu'nun farklı şehirlerine gönderilmiş, bu geziler aracılığıyla Cumhuriyet yeniliklerinin ele alındığı resimlerin sayısında bir artış sağlanmıştır (Okkalı ve Baytar, 2020: 141). Bu dönemde Anadolu ve Türk toplumuna özgü temalara odaklanmış sanatçılardan biri olan Şeref Akdik'in de "Okuma Yazma Kursu, Millet Mektebi" (Görsel 3) isimli eserinde Mualla'nın resmindeki ile benzer bir konuyu işlediği görülmektedir.

Kapalı bir mekan içinde ve kara tahta önünde okuma-yazma eylemini gerçekleştiren kadın figürlerinin ve kadın öğretmenin görüldüğü eserde; okuma yazma öğrenen kadınlar, Anadolu kültürüne özgü geleneksel kıyafetler içinde gösterilmiştir. Kadınlarının geleneksel kıyafetler giymesi, saçlarının başörtüsü ile kapalı olması ve kadınlardan birinin ise kucağındaki çocuğu ile resmedilmiş olması, kadının o dönemin toplumundaki edilgen konumuna işaret eden göstergeler olarak kabul edilebilmektedir. Bununla birlikte öğretmen figürünün modern giysiler içinde gösterilmesi ise Anadolu Türk kadını ve modern Türk kadını imgesinin karşılaştırılmasını sağladığı gibi toplumsal yapı içinde kadın kimliğinin değişmeye başlayan yeni konumuna da dikkat çekmektedir. Bu özellikleri bakımından değerlendirildiğinde, aynı dönem içinde yapılmış olan Mualla ve Akdik resimlerinde; Cumhuriyet ile gelen toplumsal yeniliklere ve kadının bu süreçteki rolüne ve konumuna ilişkin önemli göstergelerin bulunduğu görülmektedir. Kadın

imgesi üzerinden Cumhuriyet ile gelen yeniliklerin topluma tanıtıldığı bu iki eser örneğinde de Harf İnkılabı ve eğitilmiş kadın vurgusu yapıldığı anlaşılmaktadır.



Görsel 3: Şeref Akdik'in "Okuma Yazma Kursu, Millet Mektebi" isimli eseri, 1933, (URL 3).

Akdik'in eserinde; kara tahtaya yazılmakta olan yazıda, Cumhuriyet ile birlikte Arap alfabesinin yerini alan Türk alfabesi görülürken, Mualla'nın eserinde ise esere verilen isim ile (Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar) Harf İnkılabı'na gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Kara tahtanın hemen üzerinde yer alan Atatürk portresinin ve tahtanın hemen yanında asılı duran Türkiye haritasının ise dikkatleri Türkiye'nin değişen yüzüne çektiği düşünülmektedir. Yeni kabul edilen alfabe ile birlikte soldan sağa doğru yazılmaya başlanan Türk yazısının bu özelliğine, resimde tahtanın sol tarafından itibaren yazılmaya başlanan yazı ile dikkat çekilmesi, Mualla resminde olduğu gibi vurguyu Cumhuriyet sonrası değişen siyasi ve sosyal yapının başlangıç noktalarına ve izlenen perspektife çekmektedir. Eserler konuyu ele alış biçimleri ve figürlerin işleniş bağlamında değerlendirildiğinde; her ikisinin de Cumhuriyet yeniliklerinden biri olan okuma yazma temasını ele aldığı görülmekle birlikte, Mualla'nın ve Akdik'in eserlerindeki kadın figürlerinin giyim stilleri üzerinden toplum ve kültürel koşullar hakkında çıkarım da yapılabilmektedir. "Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar" isimli eserdeki kadın figürlerinin daha modern olarak tanımlanabilecek kıyafetlerle Akdik'in resmindeki kadınların ise daha Anadolu'ya özgü kıyafetlerle tasvir edilmiş olmaları; bir toplumun aynı dönem içinde farklı koşullara sahip olabileceğini gösterdiği gibi bir eserin doğru bir şekilde analiz edilmesinde; eseri üreten sanatçının kim olduğu, eseri nerede ve hangi koşullarda ürettiği ve eserin hangi sosyal bağlam içerisinde yer aldığı bilgisi de önem kazanmaktadır.

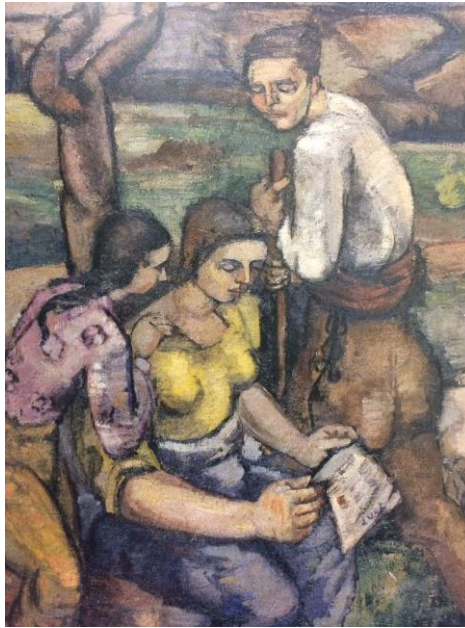
Mualla'nın söz konusu eseri ile "Nakkaş Hasan ve Katibin Meclisi" isimli minyatür ve "Okuma Yazma Kursu, Millet Mektebi" isimli eser örneği üzerinden yapılan karşılaştırmalardan elde edilen bulgulara bakıldığında; benzer konu ya da temaların farklı toplumsal koşullar içerisinde farklı şekillerde ele alınabildiği görülmüştür. Tipler tarihi kapsamında yapılan bu değerlendirmeler sonucunda; Türk toplumunda kadın kimliğinin nasıl işlendiği, bu süreçte toplumsal koşulların, kültürün ve siyasetin bu eserler bünyesinde nasıl ele alındığını karşılaştırmak ve Mualla'nın eserine ilişkin ortaya koyulan yorumları doğrulamak mümkün olmuştur. Bu sonuç ise, Panofsky'nin bir eserin doğru çözümlenmesinde sosyal yapının, kültürün ve içinde yaşanan koşulların da iyi bilinmesi gerektiğine yönelik görüşünün anlam kazanmasını sağlamıştır.

3.3. İçsel Anlam

Mualla'nın "Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar" adlı eserinde; resme konu edinilen Harf İnkılabı'nın gerçekleştiği dönem, siyasi ve toplumsal dönüşümlerin ön plana çıktığı bir sürece karşılık gelmektedir. Topluma ve eğitime yapılan yatırımın, Cumhuriyet Dönemi ile ortaya koyulan çağdaş Türk kimliğinin yaratılmasında ve diğer çağdaş devlet ya da medeniyetlerin seviyesine ulaşmada önemli olduğunun kabul edildiği bu yıllarda; Osmanlı Batılılaşma sürecinde dinsel ideolojiler üzerinden yürütülen politikalar, Cumhuriyet Dönemi'nde yerini çağdaş Türk kimliğinin yaratılması

fikrine bırakmıştır (Papila, 2012: 153). Sosyal alanda yapılan düzenlemelerin yanı sıra eğitim alanında yapılan reformların da başat rol oynadığı bu sürecin en temel amaçlarından olan ilköğretimi tüm ulusa yayma düşüncesi, okuma yazma alanında yapılan yeniliklerin önünü açmıştır (Engin ve Uygun, 2011: 206). Yazının, çağdaş uygarlık değerlerini anlamada önemli bir araç olduğu düşünüldüğünde, bu dönemde gerçekleşen Harf İnkılabı, Türk toplumunun gelişiminde ve çağdaşlaşma sürecinde önemli bir yer tutmaktadır. Türk toplumunun aşına olduğu Arap alfabesi yerine Türkçe alfabenin kullanılmaya başlanması uzun zaman aldığı için ancak 1928 yılında gerçekleşebilen Harf İnkılabı ile ülkedeki aydınlanma ihtiyacını karşılamak, Türk diline kişilik kazandırmak, eğitim ve öğretimde verimliliği yakalamak ve çağdaş uygarlık düzeyinin üzerine çıkabilmek için gerekli şartları hazırlamak amaçlanmıştır (Dönmez, 2011: 52-53). Cumhuriyet ile birlikte değişen ve gelişen Türk toplumunun sosyal ve siyasi alanda gerçekleşen yeniliklere adapte olma sürecinde resim sanatının da önemli bir konumu olmuştur. Okuma yazma oranının oldukça düşük olduğu bu tarihlerde, Cumhuriyet yeniliklerinin Anadolu'nun her kesimine yayılması için sanatın bir araç olarak kullanıldığı görülmekte, bu bağlamda Cumhuriyet ile gelen toplumsal değişimlerin pek çok sanatçı tarafından eserlere konu edildiği anlaşılmaktadır.

Örneğin; Cumhuriyet Dönemi'nin sanat anlayışlarından biri olan D Grubu'nda yer alan ressamın bazı resimlerinde, Cumhuriyet sonrası yenilikler ve inkılaplar konusunu ele aldığı görülmektedir (Savacı, 2010: 57-58). Bu bağlamda Osmanlı Batılılaşma sürecinin bir parçası olarak Cumhuriyet Dönemi'nde de devam eden yurt dışına sanat eğitimi için gönderilen ressamlar geleneğinin, Türk resim sanatının modern bir kimlik kazanmasına katkı sağladığı anlaşılmaktadır (Erden, 2012: 10). Bu duruma bir örnek olarak; Sanayi-i Nefise'den mezun olduktan sonra Avrupa'nın çeşitli kentlerine sanat eğitimi almak üzere giden ve döndüklerinde Kübizm'i bir sanat anlayışı olarak Türk resmine dahil eden D Grubu ressamları, Anadolu temalarını estetik kaygıları ön planda tutarak geliştirdikleri Geç Kübist anlayışa benzer bir yaklaşımla ele almışlardır (Erden, 2012: 92). Birbirlerine yaklaşık tarihlerde eser veren; Anadolu, Cumhuriyet ve inkılap gibi benzer temaları ele alan Türk ressamlar bu bakımdan Türk resminin yerel temalarla ön plana çıkan bir kimlik kazanmasına da katkı sağlamıştır. Türk resim sanatının bu yönde bir kimlik kazanmasına katkı sağlayan isimlerden biri olan Cemal Tollu'nun 1933 tarihli "Alfabe Okuyan Köylüler" (Görsel 4) isimli çalışmasında da Fikret Mualla'nın "Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar" tablosunda olduğu gibi Cumhuriyet Dönemi'nde gerçekleşen Harf İnkılabı'nın toplumsal yapı içindeki önemli konumu gözler önüne serilmektedir.



Görsel 4: Cemal Tollu'nun "Alfabe Okuyan Köylüler" isimli eseri, 1933, (URL 4).

Elindeki kağıttan yeni alfabeyi okuyan köylü ve genç bir kadının tasvir edildiği, etrafında ise kendinden yaşça küçük olduğu anlaşılan bir diğer kadın figürünün ve genç bir erkek figürünün görüldüğü eserde; resmin merkezinde okuma eylemini yapan kadın, güçlü kolları ile Anadolu Türk kadınına sembolize ettiği gibi Türk kadınının alfabe öğrenimindeki becerisine de vurgu yapar niteliktedir (Dalkıran, 2020: 9). Eserde yer alan figürlerin giyimleri, kadınların açık alanda konumlandırılmış olmaları ve saçlarının açık olması gibi göstergeler, simgeler tarihi kapsamında değerlendirildiğinde; Mualla'nın ve Akdik'in eserleri arasında bazı biçimsel ve sembolik farklılıklar göze çarpmaktadır. Birbirleri ile aynı dönemde üretilmiş ve benzer temaları ele almış olmalarına karşın sanatçının

konuyu işleme bağlamında yansıttığı bakış açısı, esere konu edilen bağlamın kültürel, sosyal ya da politik konumu nedeniyle farklı yorumlara ulaşılabilmesini sağlayan bu eserlerdeki ortak noktayı, kadının toplumsal süreç içinde değişen ve gelişen yeni kimliğine getirilen bakış açısının oluşturduğu düşünülmektedir. Bu özellikleri bakımından simgeler tarihi kapsamında değerlendirildiklerinde; Akdik'in (Görsel 3) ve Tollu'nun (Görsel 4) eserlerindeki kadın figürlerinin, Anadolu Türk kadını kimliğini yansıttığı, Mualla'nın eserindeki (Görsel 1) kadın figürlerinin ise modern Türk kadını imgesine daha yakın olduğu söylenebilmektedir. Bununla birlikte Tollu'nun eserinde; kadınların cinsiyete özgü anatomik yapılarının kıyafetler aracılığıyla gizlenmemiş olması, eserde erkek bir figür de görülmesine karşın okuma eylemini yapanların kadınlar olarak tasvir edilmesi, resmin merkezinde yer alan kadın figürünün diğerine kıyasla yaşça daha büyük görünmesi ve anatomik görünümü nedeni ile anne kimliğine gönderme yapıldığının sezinlenmesi gibi göstergeler, annelik misyonunu üstlenmiş modern kadın kimliğine ilişkin sembolik anlamlar taşımaktadır. Kadının annelik misyonu çerçevesinde gelişen yeni eğitilmiş kimliğine ilişkin düzenlemelerin yapıldığı bu dönemde pek çok kadın dergisinde yer alan makalede; yaratılmak istenen 'çalışan, eğitilmiş, modern kadın' imajının, kadının anne ve eş olarak üstlendiği görevlere ilişkin sorumluluklarının önüne geçmemesi gerektiğine vurgu yapılmıştır (Bakacak, 2009: 179). Bu yönüyle bakıldığında Akdik'in eserinde de harf öğrenen kadınlar arasından birinin çocuğu ile birlikte tasvir edilmiş olması, kadının toplumsal dönüşümdeki konumu kadar annelik misyonunun da önemli olduğuna ilişkin vurguyu güçlendirmektedir. Bu bağlamda ele alınan eserlerin tamamında kadının değişen sosyal konumunda 'annelik' misyonunun önemli bir yer tuttuğunu söylemek mümkün olduğu gibi bu eserlerde; kadınların yeni nesilleri yetiştirmelerindeki önemine vurgu yapıldığını, bunun ise ancak kadının eğitilmiş olması ve sosyal anlamda var olabilmesi ile sağlanabileceğine dikkat çekildiğini söylemek mümkündür. Kurtuluş Savaşı süresince milletin devamlılığı için üstün çaba gösteren kadınların onurlandırıldığı bu dönemde; kadının aile ve toplum içindeki konumunu belirginleştirmek için; kadın ve erkek arasındaki eşitsizlik, aile ve miras hukuku gibi konuların gündeme getirilmesi ve kadınlara hem sosyal hem de siyasal haklar tanınarak Türk kadınının kimliğinin modernize edilmiş olmasının etkileri (Aydın, 2015: 93), dönemin sanatçılarının eserlerinde gözlemlenebilmektedir.

Bu bağlamda eserler üzerinden yapılan karşılaştırmalara bakılarak genel bir yorum yapılmak istendiğinde; Fikret Mualla'nın "Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar" isimli eserinin, okuma yazma ana teması altında Cumhuriyet Dönemi'nin yenilikçi karakterine ve bu süreçte kadın kimliğinin toplumsal dönüşümüne vurgu yaptığını söylemek mümkün görünmektedir. Bununla birlikte Mualla'nın eserindeki kadın kimliğine ilişkin göstergelerin 'kentli kadın' imajına daha yakın olduğu da ifade edilebilmektedir. Sanatçının eseri ürettiği tarihlerde İstanbul'da yaşıyor olmasına bağlı olarak; 'kentte olma, kentli olma' durumundan etkilenmiş olabileceği ve bu bağlamda kırsal bölgelerdeki yaşamları konu edinen sanatçılara kıyasla kentlilik olgusuna daha fazla vurgu yapmış olabileceği düşünülmektedir. Cumhuriyet Dönemi'ndeki gelişmelerin resmin konusuna ve içeriğine yansıtıldığı görüldüğü eserde; yazı yazma eylemini gerçekleştiren figürler ve arka planda başka bir işle uğraştığı anlaşılan diğer figürün eylemleri arasında yaratılan zıtlık ile dikkatin, dönemin gelişen koşulları bağlamında Türk kadınının değişmekte olan yeni imajına çekildiği yönündeki çıkarım güçlenmektedir. En arkadaki figürün yaşının öndeki iki figüre göre daha büyük görünmesi, eski ve yeni nesil arasında bir karşılaştırma yapmaya olanak tanıdığı gibi resimde sağlanan bu zıtlık, modernleşme ve Cumhuriyet yeniliklerine alışma sürecinde bireylere düşen sorumluluk hakkında da daha fazla düşünülmesi gerektiğini ortaya çıkarmaktadır. Bununla birlikte Osmanlı Dönemi'ne tarihlenen minyatür örneğinde, okuma yazma eyleminin sosyal statüsü yüksek olan erkekler tarafından yapıldığı görülürken, "Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar" eserinde ve örnek olarak incelenen diğer çalışmalarda; okuma yazma eyleminde erkek figürlerin başat bir rol oynamadığı görülmekte, bu yaklaşım ise Cumhuriyet Dönemi'nde kadınların kazandığı haklar ve kadına verilen önemle ilişkilendirilebilmektedir.

Konuyu ele alış biçimi ve eserde yer alan göstergeler bakımından; Cumhuriyet Dönemi ile birlikte gelişen modern Türk kadını kimliğine vurgu yapıldığı anlaşılan "Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar" isimli eserde; kadın cinsiyeti üzerinden Cumhuriyet yeniliklerine ilişkin yapılan çıkarımlar, eserde yer alan diğer unsurlar aracılığıyla arttırılabilmektedir. Örneğin eserde, tüm figürlerin yönünün sola dönük olması ve okuma yazma eylemini yapan kadınların kalemleri sol elleri ile tutarken tasvir edilmiş olmaları, dönemin siyasi ve politik durumu açısından değerlendirildiğinde; sanatçının, toplumun yüzünü Batı'ya dönmesi ile ilgili olarak sembolik bir anlam yükleyip yüklenmediğini düşündürmektedir. İlk kez Fransız İhtilali'ni takiben oluşturulan parlamentoda; sağ tarafta muhafazakar ve monarşiyi savunan grubun, sol tarafta ise radikal ve politik bir değişimi savunan grubun oturmasıyla siyaset literatürüne kazandırılan sağ-sol kavramı, bu özelliği bakımından siyasi görüşleri ayıran sembolik bir anlam taşımaktadır (Akın ve Coşkun, 2017: 4). Eserdeki sol yön tekrarına sanatçı tarafından sembolik bir anlam yüklenip yüklenmediği bilinmemekle birlikte, sanatçının bu kullanımının resme ilişkin plastik kaygıları doğrultusunda ortaya çıkmış olabileceği de göz önünde bulundurulmaktadır. Sanatçının eserde yarattığı bu yön tekrarı, siyaset literatüründe

yer alan sağ-sol terimi bakımından değerlendirildiğinde ise, eserin ana temasını oluşturan kadınların yüzlerini sola dönmüş olmaları ve eser genelinde Cumhuriyet yeniliklerine vurgu yapılmış olması gerçeği, sanatçının radikal ve politik değişim düşüncesi üzerinden Cumhuriyet mesajı vermiş olabileceğini düşündürmektedir. Bununla birlikte eserde; yeni alfabenin öğreniminin vurgulanması ve bu harflerin kadınlar tarafından öğreniliyor olması durumu da sanatçının, Cumhuriyet yeniliklerine yönelik yaklaşımının olumlu yönde olduğuna ilişkin görüşün kuvvetlenmesini sağlamaktadır.

Tüm bu özellikleri ve taşıdığı sembolik anlamlar ile 1923 yılında başlayan toplumsal değişim ve kültürel yapıya ışık tutan bu eseri, Panofsky'nin önermiş olduğu anlam basamakları ve yorumu düzeltici ilkeler bağlamında incelemenin; eserle ilgili ilk bakışta görülemeyen derin anlam katmanlarına ulaşılmasına, sanatçının ve eserin içinde bulunduğu kültürel, sosyal, siyasi vb. bağlam üzerinden analiz yapılarak, esere yüklenen sembolik anlamlar aracılığıyla ikonolojik yorumun ortaya koyulmasına katkı sağladığı görülmüştür.

SONUÇ

Erwin Panofsky'nin sanat tarihine kazandırdığı ikonografik ve ikonolojik çözümleme yöntemi, sanat eserinin plastik değerlerinin yanı sıra taşıdığı toplumsal ve kültürel kodların da önemli kabul edilerek analiz sürecine dahil edilmesine katkı sağlamıştır (Holly, 2016: 31). Eserin biçimsel unsurları üzerinde temellenen, kültürel edimlerle, Panofsky'nin deyişiyle 'dünya görüşü' ile şekillenen analiz sürecinde işe koşulan doğal anlam, uzlaşımsal anlam ve içsel anlam kategorileri, ele alınan eserin bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilebilmesi ve yorumlanabilmesine olanak tanımaktadır (Panofsky, 1995: 27-30). Bu bakımdan bir eseri Panofsky'nin belirlemiş olduğu kategoriler altında değerlendirirken, yapıtı ortaya koyan sanatçının içinde bulunduğu toplumun özelliklerinin ve kültürel yapının da göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Panofsky'nin ön ikonografi ve ikonoloji olarak tanımladığı bu yöntemin, özellikle içinde toplumsal ve kültürel kodlar barındıran ve sanatçısının yaşamından izler taşıyan eserlerin doğru bir şekilde çözümlenebilmesinde ve esere ilişkin derin anlamların ortaya çıkarılmasında önemli katkılar sağladığı görülmektedir.

Eserlerinde yaşadığı dönemin ve toplumsal yapının izlerini taşıyan sanatçılardan biri olan Fikret Mualla'nın İstanbul Dönemi'nde yapmış olduğu "Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar" isimli eseri, Panofsky'nin doğal anlam, uzlaşımsal anlam ve içsel anlam başlıkları altında incelenerek analiz edildiğinde; sanatçının yaşadığı toplumdaki dönüşüm ve gelişmelerden etkilendiği ve içinde bulunduğu toplumun kültürel kodlarını çalışmasına yansıttığı görülmüştür. "Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar" isimli eserin doğal anlam başlığı altında eserde görülen unsurlar biçimsel özellikleri bakımından değerlendirilmiştir. Eserdeki Türk kadını kimliğini tanımlamak amacıyla Cumhuriyet öncesi dönemde kadının toplumsal hayattaki konumu üzerinden yapılan karşılaştırmalar, biçim tarihi kapsamında değerlendirildiğinde; Osmanlı Dönemi'nde kadın kimliğinin edilgen olarak tanımlandığı ve doğurganlık gibi nitelikler ile ön plana çıkarıldığı, Cumhuriyet Dönemi'nde ise bu durumun değiştiği, kadın için modern bir kimlik inşa edilmeye çalışıldığı görülmüştür.

Uzlaşımsal anlam basamağında eserde öne çıkan okuma yazma teması üzerinden yapılan karşılaştırmalarda ise Osmanlı Dönemi'ne ait bir minyatür örneğinden yararlanılmış ve bu karşılaştırma doğrultusunda siyasi ve sosyal olarak birbirinden farklı toplumsal yapılara işaret eden Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi'nde üretilen eserler arasında biçimlerin ve sembollerin ele alınması bakımından farklılıklar olduğu görülmüştür. Bu bağlamda Osmanlı minyatüründe dönemin tasvir ilkelerine bağlı kalındığı, Mualla'nın ise resminde dışavurumcu bir yaklaşım sergilediği ve canlı renkleri tercih ettiği ve eserde Cumhuriyet Dönemi ile birlikte kadının Türk toplumundaki değişen ve gelişen konumunu ön plana çıkardığı anlaşılmıştır. Bu noktada ulaşılan yorumlar tipler tarihi bakımından değerlendirildiğinde; Osmanlı'da okuma yazmanın ağırlıklı olarak üst sınıflardaki kişiler ve erkeklerle ilişkilendirildiği görülürken, Mualla'nın eserinden yola çıkılarak yapılan analizde, Cumhuriyet Dönemi'nde modern ve eğitilmiş kadın kimliğine vurgu yapan bir yaklaşımın önem kazandığı anlaşılmıştır. Bununla birlikte Osmanlı Dönemi minyatür örneğinde okuma yazma eylemini gerçekleştiren figürlerin erkek olması, Cumhuriyet Dönemi'ni ele alan Mualla resminde bu vasfın kadın figürler üzerinden işlenmesi sosyal, kültürel ve siyasi olarak farklılıkları ile ön plana çıkan dönemlerin özelliklerinin esere yansımalarının kaçınılmaz olduğunu göstermiştir.

Tipler tarihi kapsamına yapılan karşılaştırma için ele alınan bir diğer eser örneği olarak, Şeref Akdik'in "Millet Mektebi" isimli çalışmasının incelendiği analiz sürecinde; eserin teması ve kadın figürlerinin görünüşleri üzerinden Türk kadını kimliği sorgulaması yapılmıştır. Türk kadını motifinin; Anadolu'ya özgü kıyafetler içinde okuma yazma eylemini gerçekleştiren tasvir edildiği, kadının anne kimliğinin yanı sıra toplumsal hayattaki rolü ile ön plana çıkarıldığı eser bu özellikleri bakımından Mualla'nın eserine yönelik uzlaşımsal anlam basamağında ulaşılan yorumların teyit edilmesini sağlamıştır.

“Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar” isimli eser Panofsky’nin yapılandırdığı son anlam kategorisi olan içsel anlam başlığı altında değerlendirildiğinde; kentte Cumhuriyetleşme olgusunun modernize bir yaklaşımla ele alındığı görülürken, dönemin diğer sanatçılarından olan Cemal Tollu’nun “Alfabe Okuyan Köylüler” isimli eserinde ise kırsalda kentleşme olgusunun ve Cumhuriyet yeniliklerine adapte olma sürecinin işlendiği görülmüştür. Bu bağlamda Tollu’nun eserinde yarattığı kadın imgelerinde, Cumhuriyet’in yeniliklerini kabul eden Anadolu Türk kadını motifine vurgu yapıldığı görülmüştür. Tollu’nun eserinde kompozisyonun merkezine yerleştirilen kadınların tarlada çalıştıkları sırada alfabe öğreniyor olmasının, eğitilmiş Anadolu kadını imgesinin yaratılmasına katkı sağladığı (Dalkıran, 2020: 9) görülmekle birlikte; kadınların fiziksel olarak güçlü görünüşleri, kadınların her alanda yetkin olabileceği konusunda bir ön kabulün olduğunu da düşündürmektedir.

Karşılaştırılan eser örneklerinden edinilen anlamlar simgeler tarihi bakımından değerlendirildiğinde ise; her iki eserde de dönemin siyasi ve kültürel bir hedef olarak Cumhuriyet’in yeniliklerini kentten kırsala yayma misyonunun ön plana çıktığı görülmüştür. Bu eser örneklerine ilişkin analizler doğrultusunda; eserlerde kadının toplumsal alandaki statüsünün yaratılmasında eğitimin önemli bir başlangıç noktası olduğuna dikkat çekildiği ve Cumhuriyet ile birlikte gelen çağdaşlaşma ideolojisinin yaratılmasında ise güçlü ve modern Türk kadını imgesinden yola çıkıldığı belirlenmiştir. Bununla birlikte; bir toplumun ilerleme ve yeniliklere uyum sağlama sürecinin her kesimde aynı hızda olamayacağı ancak bu sürecin hızlandırılması ve kolaylaştırılmasında görsel iletişim aracı olarak sanatın kullanılmasının bu dönüşüm için referans noktaları oluşturarak toplumun yönlendirilmesinde etkili bir şekilde kullanılabileceği de anlaşılmıştır.

Sonuç olarak; analiz süresince ele alınan eser örneklerinde işlenen benzer temalara ilişkin ilk bakışta görülemeyen anlamların, Panofsky’nin anlam basamakları doğrultusunda ifade edilebileceği, buradan ulaşılan yorumların ise yorumu düzeltici ilkeler bağlamında kapsamlı bir şekilde ele alınarak güçlendirilebileceği görülmüştür. Bu özellikleri bakımından Panofsky’nin eser analiz yönteminin; eserin biçimsel olarak tanımlanmasında, eserdeki unsurların motifler dünyasındaki konumunun belirlenerek esere ilişkin ikonojik bir yorum oluşturulmasında önemli katkılar sunduğu anlaşılmış ve bu bağlamda eser analiz sürecinde kültürel ve sosyal bağlamın sürece dahil edilmesinin, eserin anlam zenginliğinin ortaya çıkarılmasında önemli olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akın, M. H. ve Coşkun, B. (2017). Türkiye Siyasi Kültüründe Sağ-Sol Ayrımı ve Milli Görüş Hareketi, *Turkish Studies*, 12(8): 1-10.
- Alkan, U. ve Kahraman, M. E. (2017). Abidin Elderoğlu'nun Kurtuluş Savaşı Temalı "Ayrılış" İsimli Tablosunun Çözümlemesi, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6(1): 383-395.
- Alparslan, G. U. (2019). Fikret Mualla Saygı'nın Resimlerinde Anlam, *Turkish Studies*, 14(6): 2823-2831.
- Aydın, H. (2015). Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Türkiye'de Kadın, *Current Research in Social Sciences*, 1: 84-96.
- Aysal, N. (2011). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Giyim ve Kuşamda Çağdaşlaşma Hareketleri, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 10(22): 3-32.
- Azamet, A. İ. (2012). *Fikret Mualla ve Eserlerine Kuramsal Bakış*, Yüksek Lisans Tezi, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Bakacak, A. G. (2009). Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme, *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 44: 627-638.
- Bayrak, B. T. (2009). *15-17 Yaş Grubu Öğrencilerin Sanat Eğitiminde Yerel ve Özgün Değerlerin Kazandırılmasında Fikret Mualla'nın Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Berksoy, S. (2006). *İki Aykırının Mektupları*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Bozdemir, Ö. (2012). *Fikret Mualla Saygı Örneğinde Sanatçı Yaşantısının Sanat Yapıtıyla İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Cebraioğlu, O. (2012). Yaratıcılığın Dualistik Sınırlarında Fikret Mualla Gerçeği, *İDİL Sanat ve Dil Dergisi*, 1(5): 49-60.
- Çimen, E. (2013). Çağdaş Türk Resminden Bir Örneğin İkonolojik Çözümlemesi, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(30): 55-64.
- Dalkıran, A. (2020). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Okuma Yazma Seferberliğine Dair Yansımalar, *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 5(11): 1-13.
- Dönmez, C. (2011). Atatürk ve Harf İnkılabı, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 27(79): 37-70.
- Engin, G. ve Uygun, S. (2011). Osmanlı'dan Günümüze Okuma Yazma Öğretimi, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(1): 197-216.
- Erden, O. (2012). *Türk Resim Sanatı Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*, İstanbul: Tempo.
- Erişti, Ö. C. (2015). Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili, *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 2(2): 59-79.
- Erol, C. Ç. (2019). İkonografi ve İkonoloji Yöntemine Göre Gülşün Karamustafa'nın "Örtülü Medeniyet" ve Kapıcı Dairesi" Adlı Eserlerinin Analizi, *Journal of Institute of Economic Development and Social Researches*, 5(18): 234-239.
- Gülbudak, Ö. (2017). İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre "Dinteville Alegorisi" Adlı Eserinin Analizi, *Uluslararası Amisos Dergisi*, 2(2): 30-48.
- Hacıosmanoğlu, C. (2004). *Fikret Mualla ve Resmi*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Holly, M. A. (2016). *Panofsky ve Sanat Tarihinin Kökleri*, (Çev: O. Düz), İstanbul: Dedalus.
- Kaypak, Ş. (2016). Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Sürecinde Değişen Kadın Kimliği, A. G. Saygın ve M. Saygın (Editörler), *Halide Edip Adıvar'ın Ölümünün 50. Yıldönümü Anısına*, Uluslararası Medeniyet ve Kadın Kongresi, Muğla.
- Keskin, C. (2020). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında "Ben Anadolu" Kavramı, *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(2): 255-268.
- Küçüköner, M. (1998). *Fikret Mualla'nın Resimlerinde Renk-İmge İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Liepe, L. (2022). What is the Difference Between Iconography and Semiotics, *Iconographisk Post*, 3-4: 39-55.
- Müller, M. G. (2011). Iconography and Iconology as a Visual Method and Approach, E. Margolis ve L. Pauwels (Editörler), *The Sage Handbook of Visual Research Methods* içinde 283-297.
- Okkalı, İ. C. ve Baytar, İ. (2020). Erken Cumhuriyet Döneminde Kentlileşme ve Şeref Akdik Resimlerindeki Yansıması, *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 13(25): 138-158.
- Özsezgin, K. (2015). *Yaşamla Sanatın Örtüşümlü Estetiği Fikret Mualla*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology-Humanistic Themes in The Art of Renaissance*, America: Westview Press.
- Panofsky, E. (1995). *İkonografi ve İkonoloji-Rönesans Sanatının İncelenmesine Giriş*, (Çev: E. Akyürek), İstanbul: Afa Yayınları.
- Papila, A. (2012). Cumhuriyet Döneminin Türk Kimliğinin, Cumhuriyet İdeolojisinin Oluşturduğu (1923-1950) Yılları Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(1): 151-168.

- Savacı, H. C. (2010). *Cumhuriyet Dönemi Ressamlarının (1923-1950) Anadolu Kültürünü Tanımaya Yönelik Çalışmaları ve Türk Resmine Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tokdil, E. (2015). *1940- 1970 Dönemi Türk Resminde Soyut Eğilimler, İçerik Çözümlemesi ve Fikret Mualla*, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- URL 1: <https://i.pinimg.com/474x/9d/14/82/9d1482b516e6f00334bdfecb6721d79b.jpg>, Erişim Tarihi: 08.11.2020.
- URL 2: <https://i.pinimg.com/originals/22/9d/fb/229dfbd32b5c9bd42f3a5e637495f985.jpg>, Erişim Tarihi: 10.01.2021.
- URL 3: <https://pbs.twimg.com/media/ElkRtHwX0AALdF4.jpg>, Erişim Tarihi: 04.01.2021.
- URL 4: <https://pbs.twimg.com/media/DJ8IIMxXkAENCud.jpg:large>, Erişim Tarihi: 03.01.2021.
- Üstün, G. (2011). Cumhuriyet'ten Günümüze Toplumda ve Çalışma Hayatında Kadın, Giysilerdeki Değişimler ve Moda Faktörü, *E-Journal of New World Sciences Academy*, 6(1), 36-52.
- Van Straten, R. (1986). Panofsky and Iconclass, *Artibus et Historiae*, 7(13): 165–181.