



TAM METİN KİTABI

ASOSCONGRESS CONFERENCE PROCEEDINGS

GÜZEL SANATLAR

Fine Arts

Editör: Doç. Dr. Mehmet AK

18-19-20 MAYIS/MAY

2017 ALANYA

ALAADDIN KEYKUBAT UNIVERSITY

ISBN: 978-605- 2132-03- 6

II. ULUSLARARASI SOSYAL BİLİMLER SEMPOZYUMU GÜZEL SANATLAR TAM METİN KİTABI

ISBN: 978-605-2132-03-6

Yayın Yönetmeni
Muhammet Özcan

Yayın Editörü
Doç. Dr. Mehmet AK

Kapak Tasarımı
Bülent Polat

Erişime Açıldığı Tarih
27.11.2017

Asos Yayınevi

1.baskı

Adres: Çaydaçıra Mah. Hacı Ömer Bilginoğlu Cad. No: 67/2-4/MERKEZ/ELAZIĞ

Telefon: 0530 473 23 00

Mail Adresi: asos@asosyayinlari.com

Web: www.asosyayinlari.com

Instagram: <https://www.instagram.com/asosyayinevi/>

Facebook: <https://www.facebook.com/asosyayinevi/>

Twitter: <https://twitter.com/Asosyayinevi>

Tam Metin kitabında yayınlanan tüm bildiriler [Sobiad](#) tarafından indekslenmiş, [İntihal.net](#) tarafından benzerlik denetiminden geçirilmiştir.



Sempozyum Onursal Başkanı

Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Rektörü
Prof. Dr. Ahmet Pınarbaşı

Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı

Doç. Dr. Mehmet Ak

Sempozyum Düzenleme Kurulu

Doç. Dr. Özcan Bayrak
Doç. Dr. Serdar Yavuz
Yrd. Doç. Dr. Ercüment Okutmuş
Yrd. Doç. Dr. Yavuz Uysal
Yrd. Doç. Dr. Nacide Uysal
Yrd. Doç. Dr. Duygu Koçak
Arş. Gör. Ata Kahveci
Arş. Gör. Esra Bayrak
Arş. Gör. Hatice Handan Öztemiz
Okt. Serdar Bulut
Uzm. Hakan Orhan
Uzm. Muhammet Öz

Sergi Küratörler

Prof. Dr. Hüseyin Elmas
Yrd. Doç. Dr. Tahir Çelikbağ

Sergi Jüri Kurulu

Prof. Dr. Ariz Eziz
Prof. Dr. Cemile Hesenazade
Doç. Dr. Meliha Yılmaz
Doç. Dr. Cevat Atalay
Assoc. Dr. Usame Abdulrahman
Yrd. Doç. Dr. Ali Düzgün
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Sağ
Yrd. Doç. Dr. Gökçen Şahmaran Can
Uzman Bülent Polat

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Abdulkadir Baharçipek
Prof. Dr. Adnan Çelik
Prof. Dr. Ahmet Aksın
Prof. Dr. Ahmet Buran
Prof. Dr. Ahmet Yatkın
Prof. Dr. Aleksandra Vranes
Prof. Dr. Ali Yılmaz Gündüz
Prof. Dr. Bahir Selçuk
Prof. Dr. Bahri Ata
Prof. Dr. Belkacem Boumahdi
Prof. Dr. Candalene J. McCombs
Prof. Dr. Cemal Avcı
Prof. Dr. Choi Han - Woo



Prof. Dr. Cihan Işıkhhan
Prof. Dr. Daoud Djefafla
Prof. Dr. Elena Oganova
Prof. Dr. Elif Yüksel Oktay
Prof. Dr. Enver Çakar
Prof. Dr. Enver Töre
Prof. Dr. Ercan Alkaya
Prof. Dr. Erol Asiltürk
Prof. Dr. Flera Sayfulina
Prof. Dr. Gıyasettin Arslan
Prof. Dr. Gwendolyn Alexander
Prof. Dr. H. Birsen Hekimoglu-Örs
Prof. Dr. Hacer Tor
Prof. Dr. Hasan Tahsin Fendoğlu
Prof. Dr. Hocine Boukara
Prof. Dr. I. Güsel Sev
Prof. Dr. İbrahim Kavaz
Prof. Dr. İlhan Genç
Prof. Dr. İsmail Bakan
Prof. Dr. İsmail Bekçi
Prof. Dr. Lubov Kopanitsya Kiev
Prof. Dr. Joachim Klose
Prof. Dr. Kathleen Malu
Prof. Dr. Kazuyuki Nagai
Prof. Dr. Khalil Awda
Prof. Dr. Kim Hyo Joung
Prof. Dr. Liptai Kalman
Prof. Dr. Ljiljana Markoviç
Prof. Dr. M. Ali Kırman
Prof. Dr. Mehmet Arslan
Prof. Dr. Mehmet Dursun Erdem
Prof. Dr. Mehmet Nuri Gömleksiz
Prof. Dr. Mohammed Hardan Ali
Prof. Dr. Moheddin Bananeh
Prof. Dr. Mukadder Boydak Ozan
Prof. Dr. Mukadder Erkan
Prof. Dr. Mustafa Arslan
Prof. Dr. Mustafa Bulat
Prof. Dr. Mustafa Çevik
Prof. Dr. Mustafa Taşlıyan
Prof. Dr. Nabeel Madallah Hamad Al-Obaidi
Prof. Dr. Nadir İlhan
Prof. Dr. Nassıra Hedjerassı



Prof. Dr. Nuri Gömleksiz
Prof. Dr. Orhan Çoban
Prof. Dr. Ömer Osman Umar
Prof.Dr.Olena Ivanovska
Prof. Dr. Recep Dikici
Prof. Dr. Roberto Veraldi
Prof. Dr. Sadettin Tombul
Prof. Dr. Sedat Cereci
Prof. Dr. Sevil Mehdiyeva
Prof. Dr. Tahir Balcı
Prof. Dr. Tarık Özcan
Prof. Dr. Tetsuya Sato
Prof. Dr. Woo Chan Duck
Doç. Dr. Ahmet Akkaya
Doç. Dr. Ahmet Kara
Doç. Dr. Altan Doğan
Doç. Dr. Besir Mustafayev
Doç. Dr. Beyhan Kanter
Doç. Dr. Gadir Bayramlı
Doç. Dr. Bülent C. Tanrıtanır
Doç. Dr. Bülent Kırmızı
Doç. Dr. Burçin Cevdet Çetinsöz
Doç. Dr. Cemal İyem
Doç. Dr. Çiğdem Kan
Doç. Dr. Dündar Alikılıç
Doç. Dr. Elmas Sahin
Doç. Dr. Emin Çelebi
Doç.Dr.Erdal Arlı
Doç.Dr.Elmira Memmedova Kekeç
Doç. Dr. Fadime Suata Alpaslan
Doç. Dr. Fatih Arslan
Doç. Dr. Fatih Kanter
Doç. Dr. Fatih Mehmet Öcal
Doç. Dr. Fatih Özek
Doç. Dr. Ferit İzci
Doç. Dr. Funda Kızıler Emer
Doç. Dr. Gulnara Kanbarova
Doç. Dr. Güldane Araz Ay
Doç.Dr. Lübüv Çimpoş
Doç. Dr. Halil Tokcan
Doç. Dr. Hasan Güner Berkant
Doç. Dr. Hüseyin Köksal
Doç. Dr. İbrahim Işıtan



Doç.Dr.İrina Pokrovskaya
Doç.Dr. İhsan Erdem Sofracı
Doç. Dr. Kemal Erol
Doç. Dr. Kürşat Çelik
Doç. Dr. Mary Beth Schaefer
Doç. Dr. Muhammet Fatih Alkayış
Doç. Dr. Muhittin Kapanşahin
Doç. Dr. Mustafa Karabulut
Doç. Dr. Mustafa Şenel
Doç. Dr. Mutlu Deveci
Doç. Dr. Nazile Abdullazade
Doç. Dr. Nazmi Özerol
Doç. Dr. Nesrin Deliktaşlı
Doç. Dr. Nevin Özdemir
Doç. Dr. Nurullah Ulutas
Doç. Dr. Onur Köksal
Doç. Dr. Özcan Bayrak
Doç. Dr. Özlem Demirel
Doç. Dr. Sare Şengül
Doç. Dr. Saffet Kartopu
Doç. Dr. Sebahattin Devecioğlu
Doç. Dr. Seçil Fettahlıoğlu
Doç. Dr. Selçuk Balı
Doç.Dr. Selahattin Kaymakçı
Doç. Dr. Sibel Cengiz
Doç. Dr. Sibel Kılıç
Doç. Dr. Şafak Kaypak
Doç. Dr. Kader Sürmeli
Doç. Dr. Tüksel Gögebakan
Doç. Dr. Turan Akkoyun
Doç. Dr. Türkan Erdoğan
Doç.Dr. Tudora Arnaut
Doç. Dr. Ümran Türkyılmaz
Doç. Dr. Ünal Taşkın
Doç. Dr. Yegane Çağlayan
Doç. Dr. Yılmaz Karadeniz
Doç. Dr. Yusuf Şahin
Doç. Dr. Yücel Öksüz
Doç. Dr. Zeki Coşkuner
Yrd.Doç.Dr.Adnan Altun
Yrd. Doç. Dr. Ahmet Faruk Güler
Yrd. Doç. Dr. Ahmet Turan Sinan
Yrd. Doç. Dr. Bahar Öcal Apaydın





Yrd. Doç. Dr. Bekir Kayabaşı
Yrd. Doç. Dr. Beyzade Nadir Çetin
Yrd. Doç. Dr. Duygu Koçak
Yrd. Doç. Dr. Ebru Onurlubaş
Yrd. Doç. Dr. Fadime Tosik Dinç
Yrd. Doç. Dr. Fahri Kılıç
Yrd. Doç. Dr. Hakan Yalap
Yrd. Doç. Dr. Hüsametdin Karataş
Yrd. Doç. Dr. İzzet Taşar
Yrd. Doç. Dr. Kürşat Yusuf Aytaç
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Gürlek
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Yalçın Yılmaz
Yrd. Doç. Dr. Mesut Gün
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Uğraş
Yrd. Doç. Dr. Nurhodja Akbulaev
Yrd. Doç. Dr. Ömer Okan Fettahlıoğlu
Yrd. Doç. Dr. Ömer Tuğrul Kara
Yrd. Doç. Dr. Sezgin Demir
Yrd. Doç. Dr. Sibel Üst Erdem
Yrd. Doç. Dr. Suat Çapuk
Yrd. Doç. Dr. Taner Namlı
Yrd. Doç. Dr. Tahir Çelikbağ
Yrd. Doç. Dr. Tarık Yazar
Yrd. Doç. Dr. Türkan Askerova

Sempozyum Sekreteryası

Uzman
Muhammet Özcan



İÇİNDEKİLER

BİLGİSAYAR OYUNLARININ İNTERNET ÜZERİNDEKİ CANLI YAYIN KANALLARINDA MARKA KİŞİLİĞİ: TWİTCH. TV ÖRNEĞİ	3
PİYANO EĞİTİMİ ALANINDA YAPILAN LİSANSÜSTÜ ARAŞTIRMALAR	11
XV. YÜZYIL MÜZİK NAZARİYATÇILARINDAN ABDÜLAZİZ B. ABDÜLKADİR MERÂĞÎ'NİN <i>NEKÂVETÜ'L-EDVÂR</i> 'INDA ENSTRUMANLAR	23
XV. YÜZYIL MÜZİK NAZARİYATÇILARINDAN ABDÜLAZİZ B. ABDÜLKADİR MERÂĞÎ'NİN <i>NEKÂVETÜ'L-EDVÂR</i> 'INDA İKÂ' DEVİRLERİ	33
RESİM SANATI VE GELENEK	49
MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ KAMU PERSONELİ SEÇME SINAVINA İLİŞKİN ZİHİNSEL İMGELERİ	57
KİTLELERİN KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNE UYUMUNU KOLAYLAŞTIRMADA GRAFİK TASARIMIN ROLÜ	77
KÜLTÜRÜN ENDÜSTRİLEŞTİRİLMESİ BAĞLAMINDA SANATIN ÜRETİMİ VE TÜKETİMİ 83	
RESİM SANATINDA FİGÜRÜN KULLANIMI VE FİGÜRATİF RESİMLERİYLE LUCIAN FREUD	93
KAVRAMSAL SANAT SÜRECİ İÇERİSİNDE ÖNCÜ SANATÇILARI VE ESERLERİYLE YOKSUL SANAT	107
SANATÇI VE AKADEMİSYEN BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DEKİ KADIN KANUN İCRACILARI	119
OSMANLI SARAYLARINDA UYGULANAN MÜZİK EĞİTİMİ ve MÜZİK KURUMLARI	137
İLLÜSTRASYONDAN İLHAMLA ŞİİR YAZMAK	151
2010-2017 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE MÜZİK ALANINDA YAPILAN ÇALIŞMALAR (BİR BİBLİYOGRAFYA DENEMESİ)	165
SLAYT TASARIMLARINDA TİPOGRAFİK İYİLEŞTİRMELER	205
ANTROPOLOJİNİN SANAT EĞİTİMİNE ETKİSİ	213
TOPLUM MÜZİK YAŞAMINI ETKİLEMEDE KİTLE MEDYASI KÜLTÜRÜNÜN YÜKSELİŞİ	219
HALKLA İLİŞKİLERDE GÖRSEL ÜRÜNLER VE SOKAKLARIN DİLİ	225
VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜLTÜR TESCİL DAİRE BAŞKANLIĞI ARŞİVİNDE BULUNAN 092 ENVANTER NUMARALI BEYHAN SULTAN VAKFİYESİ VE TEZYİNATI ..	235
MÜZİK TERAPİDE KÜLTÜREL ÇALIŞMALARIN ANALİTİK YÖNTEMLERLE AÇIKLANMASI	249
TÜRK ÇİNİ SANATINDA KULLANILAN MOTİFLER VE ANLAMLARI ÜZERİNE BİR DERLEME	255
MODERN DÖNEMDE YARATMA SORUNSALI VE SANAT	271
REMBRANDT' IN İÇSELLİĞİ VE YARATIM OLGUSU	295
KONSERVATUVARDA KANUN EĞİTİMİNDE ÇOKLU ÖĞRENME ORTAMLARININ KULLANIMININ KANUN İCRASINA ETKİLERİ	311
RUBENS'İN "KRAL LEUCİPPUS'UN KIZLARINA TECAVÜZ" İSİMLİ ESERİNİN BİÇİM-İÇERİK OLARAK İNCELENMESİ	317

TÜRK HALK MÜZİĞİ FONETİK NOTASYON SİSTEMİ/THMFNS'NİN EĞİTSEL/ÖĞRETİSEL UYGULAMALARA AKTARIM/ADAPTASYON SÜREÇLERİNDE KULLANILMASI ÖNGÖRÜLEN MODELLER: KAYPENTAX®: GERÇEK ZAMANLI SPEKTOGRAM MODEL 5129	327
RENGİN ARKEOLOJİSİ - KIRMIZININ SİMGE TARİHİ	347
SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ FATİH KİTAPLIĞI, NR.3874 DE BULUNAN MURÂDÎ DİVÂNININ TEZHİP AÇISINDAN İNCELENMESİ	359
YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ANKARA ROMANININ İZİNDE: ERKEN DÖNEM TÜRK RESMİNE DAİR ELEŞTİREL BİR OKUMA ÖNERİSİ.....	373
ANTALYA MÜZESİ ETNOGRAFYA BÖLÜMÜ'NDE SERGİLENEN AHŞAP KAŞIKLAR VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ.....	383
GRAFİK TASARIMDA TİPOGRAFİNİN DENEYSEL TAVRI.....	397
KAVRAMSAL SÜREÇTE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA MİNİMALİSTİK UNSURLAR VE BİREYSEL YANSIMALARI.....	413
AMASYA II. BAYEZİD İLHAK KÜTÜPHANESİ'NDE BULUNAN 5 ADET ELYAZMASI	423
17. YÜZYIL TOPKAPI SARAYI ÇİNİ PANOLARINDA YER ALAN ÇİÇEK MOTİFLERİ	441
JEAN BAPTİSTE VANMOUR'UN RESİMLERİNDE TÜRK KAHVESİ	453
SOSYAL MEDYANIN GRAFİK TASARIM SÜRECİNE YARATICI KATKISI.....	469
İSTANBUL EYÜP SULTAN TÜRBE'Sİ'NDEN 16. YY'A AİT BİR ÇİNİ PANONUN RESTORASYONU.....	485
ÖLÜMÜN FOTOĞRAF YOLUYLA ESTETİZE EDİLMESİ	497
16. YY. OSMANLI TUĞRALARININ TEZHİP YÖNÜNDE İNCELENMESİ	513
TÜRK ÇİZGİ FİMLERİNDE NASREDDİN HOCA İMGESİ: EVVEL ZAMAN İÇİNDE (1951), NASREDDİN HOCA (1990).....	523
GÖRSEL ÇEVİRİ YOLUYLA UYARLAMA: AHMET ZEKİ KOCAMEMİ'NİN NÜ ÇALIŞMALARI	531
DİSİPLİNLERARASILIK VE TASARIM.....	545
JAMES BOND FİMLERİNDE ERKEKLİK TEMSİLİ - JEAN CONNERY ÖRNEĞİ	559
GÖRSEL İLETİŞİM ve ETKİLEŞİM BAKIMINDAN KİTAP ve e-KİTAP TASARIMININ İNCELENMESİ.....	573
KAYBOLMAYA YÜZTUTMUŞ BİR GELENEĞİN İZİNDE: TEKEYÜZÜ.....	583
SARAYDAKİ OTELLO: SİYAHİ HAREMAĞASI SÜMBÜL'ÜN TRAJEDİSİ/BİR KAHVEHANE OPERASI.....	593

BİLGİSAYAR OYUNLARININ İNTERNET ÜZERİNDEKİ CANLI YAYIN KANALLARINDA MARKA KİŞİLİĞİ: TWİTCH. TV ÖRNEĞİ

Doç. Birsen ÇEKEN

Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü

Arş. Grv. Kübra ÇİÇEKLI

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Tasarımı Anasanat Dalı

Öz

Bilgisayar ve internet teknolojilerinin gelişmesiyle ortaya çıkan bilgisayar oyunlarının günümüzde büyük bir pazar payına sahip olduğu bilinmektedir. Sadece geliştiricilere değil, aynı zamanda kullanıcılara para kazandıran bu oyunlar, canlı yayın (livestream) yapan internet sitelerinde kendini göstermeye başlamıştır. Kullanıcıların ve oyun geliştiricilerinin kanal sahibi olduğu ve çevrim içi oyun oynayarak veya tanıtılarak yayın yaptığı, bu alanlarda bir marka gibi yer edinmeye başlanmış, kazanç sağlandığı gözlemlenmiştir. Kanal sahiplerinin logo, banner, emojiler veya kendi yüzlerini kullandığı çeşitli unsurlar yaygınlaşmaya başlamış ve kullanıcıların başlı başına bir kurumsal kanal oluşturduğu görülmüştür. Bu çalışmada twitch.tv adresli canlı yayın kanalları bulunan internet sitesindeki kişisel ve oyun kanalları marka ve grafik tasarım ilkeleri çerçevesinde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: livestream, oyun, marka, twitch. tv

3

Abstract

It is known that the computer games that emerged with the development of computer and internet technologies have a big market share today. These games, which not only make money for developers but also make money for users, have started to show up on internet sites that make live stream. It has been observed that users and game developers have channels and that they publish online games or promote them, have started to gain a place like a brand in these areas, and have earned a profit. Various elements of channel owners' use of logos, banners, emojis or their own faces have become widespread and users have seen themselves as an institutional channel. In this study, the personal and play channels on the internet site with live channels at twitch.tv will be reviewed within the framework of brand and graphic design principles.

Keywords: livestream, game, brand, twitch.tv

1. Giriş

Günümüzde bilgisayar oyunlarının yaygınlaşması ve internetin yaşamımızın bir parçası olması yeni platformların doğmasına neden olmuştur. Oyunlar büyük ve çeşitli kitlelere hitap eden farklı bir eğlence ve kazanç sektörü olarak adlandırılabilir “stream” kavramının yaygınlaşmasına büyük katkıda bulunmuştur.



2. Twitch.tv Ve Stream Kavramı

Stream (akım), zaman içinde bulunur hâle getirilen veri silsilesi anlamına gelen bir bilgisayar terimidir (tr.wikipedia.org). Video streaming ise görüntü aktarımı anlamına gelmektedir. Streaming yöntemiyle yayını yapılan bir videoyu bilgisayar hafızasına kaydedilmez. Videoyu bilgisayarda değil, barındırıldığı host içerisinde çalıştırır. (www.fmtr.com)

Broadcast, Türkçede yayın anlamına gelmektedir (www.seslisozluk.net). Broadcasting, stream, streamer, youtuber gibi kavramlar yayın ve canlı yayın kanallarının yaygınlaşması ile literatüre giren kelimelerdir. Streamer ise canlı yayını yapan kişiye verilen isimdir. Youtuber Youtube üzerinden yayın yapan veya video kaydı yapan kişidir. Youtube, livestream diğer popüler yayın platformlarıdır. Twitch.tv'yi bunlardan ayıran özellik ise oyun odaklı kurulmuş olmasıdır.



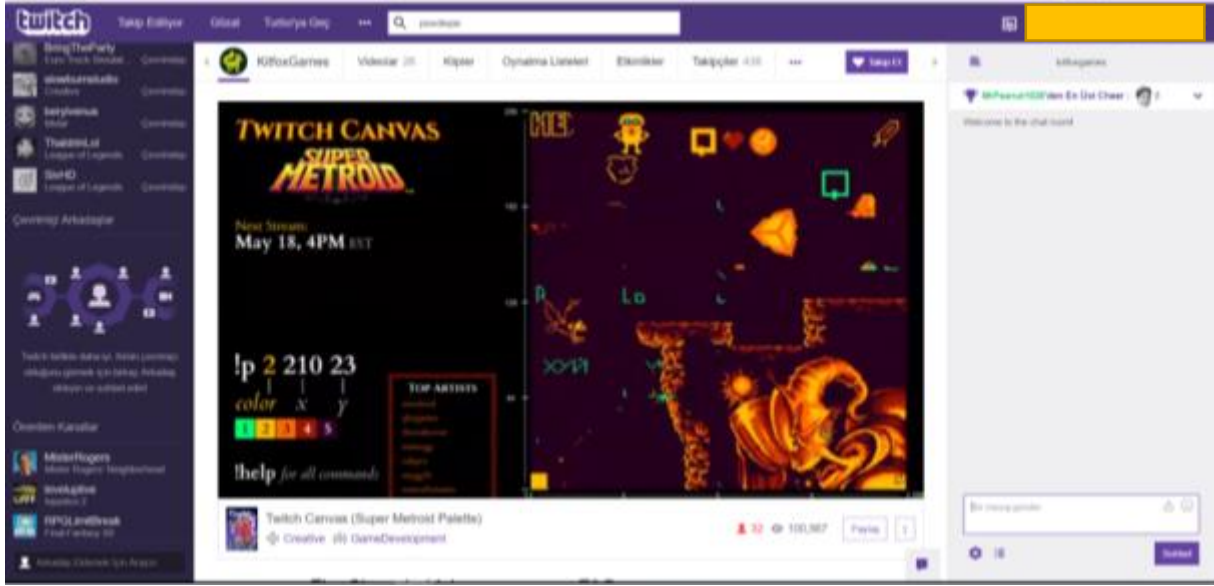
4

Resim 1. Livestream İsimli Canlı Yayın Platformu



Resim 2. Onlinechurch İsimli Kilise Yayını Yapan Farklı Bir Canlı Yayın Platformu

Twitch ya da *Twitch.tv*, elektronik spor ve video oyunu odaklı canlı görüntü akışı platformudur. Haziran 2011'de Justin.tv kurucuları Justin Kan ve Emmett Shear tarafından kurulmuştur. Justin.tv girişimi olarak oyunlarla alakalı içerikleri yayımlamaya başlamıştır. Her ay 43 milyondan daha fazla izleyiciye hizmet vermektedir. Ortalama izlenme süresi ise 1,5 saattir. Şubat 2014'te ABD'de internet trafiğinin en büyük dördüncü kaynağı olarak belirlenmiştir. Eylül 2014 yılında, Amazon tarafından 970 Milyon \$ karşılığında satın alınmıştır (<http://www.zobakit.com>).



Resim 3. Twitch.tv'den Bir Görüntü (Tarayıcı Üzerinden)

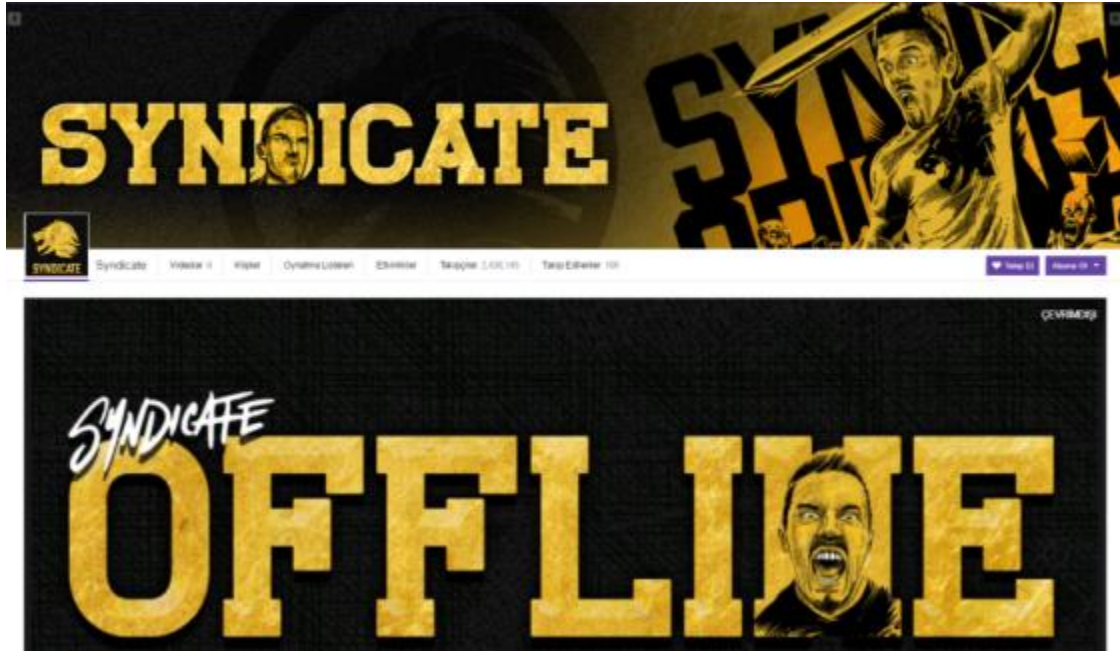
Tarayıcı üzerinden erişilebildiği gibi bilgisayar ve mobil uygulamaları da bulunmaktadır. Çeşitli alanlarda kurumsal ve kişisel kanallar bulunmaktadır. Yayınlar canlı veya çevrimdışı izlenebilmektedir. League of legends gibi mmporg tarzı oyunlar e-spor olarak başlı başına bir eğlence platformu oluşturmaktadır ve twitch.tv bu yayınlarla öne çıkmaktadır.

3. Marka Kişiliği ve Kanal Örnekleri

Bireylerin toplumsal yaşam içinde bir arada yaşamaları, kendilerini bir kimlik ile ifade etme ihtiyacı doğurmuştur (Sungur, 2012, s. 54). Twitch.tv gibi bir platformda markalaşmak, takipçi sahibi olmak zorlu bir süreçtir. Markalaşma sürecini tamamlayamayan bir ürün, kişi veya şirketin piyasada varlığını sürdürmesi öngörülememektedir. Bireyin belirleyici bir özelliğini, yüzü gibi herhangi bir fiziksel yönünü marka olarak kullanması günümüzde çok yaygın bir markalaşma örneğidir. Mesela müzisyenleri genellikle sesleriyle tanınan markalar olarak ele almak doğru bir düşünce olarak görülebilmektedir. Cemil İpekçi'nin tasarımlarını düşünürken arkasında çalışan ekibi değil de, çoğunlukla kendisini düşünürüz. Çünkü Cemil İpekçi gerek giyim tarzıyla ve farklı kişiliğiyle, gerekse de sadece ismiyle markalaşmıştır. Fakat Mavi Jeans'i düşündüğümüz de aklımıza belirli bir yüz veya spesifik bir kişinin ismi gelmemektedir. Twitch.tv'deki yayıncıların

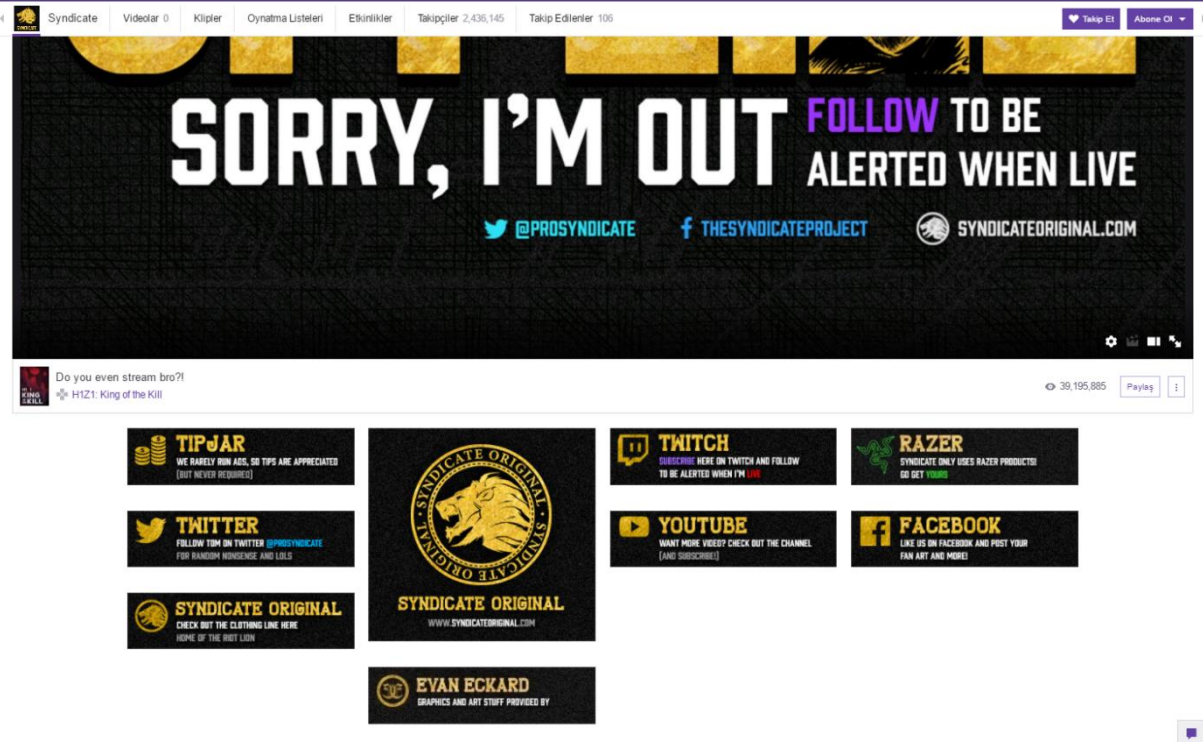
markalaşma süreçleri de benzer doğrultuda ilerlemektedir. Kendilerini ve yayınlarını izletmek için bir marka ve isim oluşturmaya çalışmaktadırlar.

En iyi streamer sıralamasında 1. sırada yer alan Syndicate isimli yayıncının kanalı, 2,436,144 takipçisi ve 39,195,885 görüntülenmesi bulunan yayıncının resim 4'te kanalına ait tasarımlar görülmektedir (www.socialblade.com). Kendi ismini kullanmak yerine "syndicate" takma adını kullanmıştır. Siyah üzerine sarı renk kullanarak kontrastı yüksek dikkat çekici bir vurgu yapmaktadır.



Resim 4. Syndicate isimli yayıncının kanalından, Kapak ve offline banner tasarımı

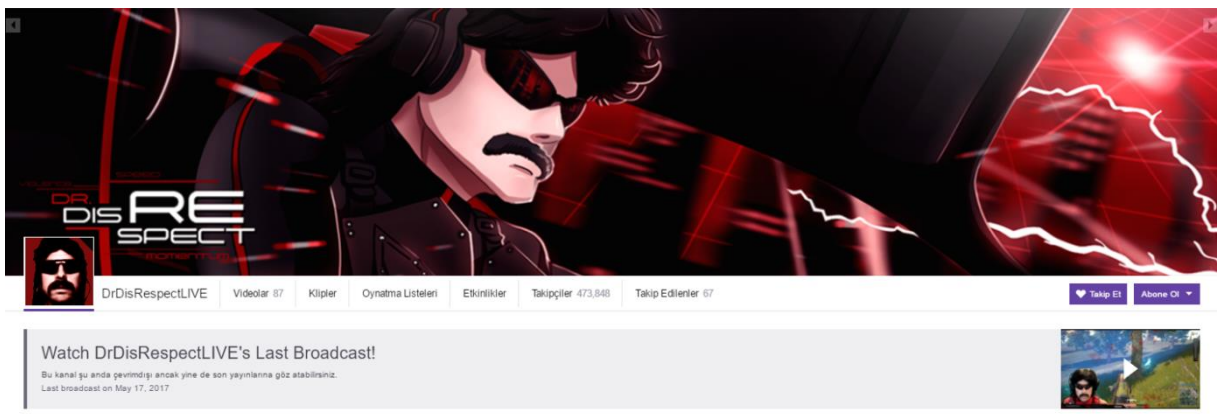
Bir tasarımda denge unsuru varsa, o tasarım kendisiyle barışık demektir (Becer, 2015, s. 65). Bu kanalda da tipografik olarak bold keskin hatlı bir yazı karakteri ve kimi zaman isminde kullandığı italik el yazısı karakteri kullanması tezat yaratarak görsel bir denge kazandırmıştır. Kendi yüzünün illüstrasyonları ve kılıç gibi öğeler, asi bir hava yaratmaktadır.



Resim 5. Syndicate isimli yayıncının kanalından, logo ve diğer banner tasarımları

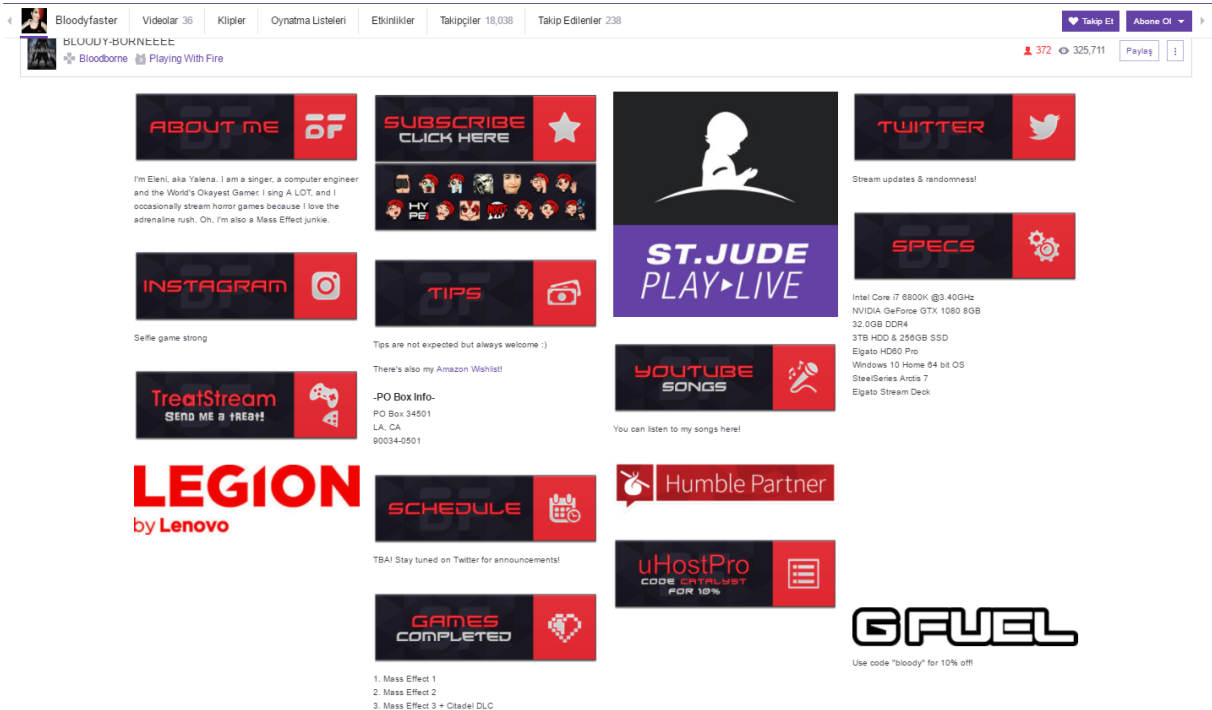
Yayıncı genel aktivitelerini ifade eden alışılmışın dışında tasarımlar kullanmıştır. Resim 5’de görülen sadece çevrimdışıyken kullandığı ve diğer sosyal medya hesaplarına yönlendiren tipografik öğeler bulunmaktadır. Yüzünün dışında markasını simgeleyen bir aslan başı damga benzeri logosu görülmektedir. Aynı zamanda bu logoyu profil resminde kullanmaktadır. Bağış ve sosyal medya hesapları için ayrı genel tasarımla bütün olarak banner tasarımları kanalın bütünlüğünü sağladığı görülmektedir. Syndicate isimli yayıncıyı görülür, güvenilir ve akılda kalıcı kılmıştır.

7



Resim 6. Disrespect isimli yayıncının kanalından, kapak ve logo tasarımı

Sıradışı diğer bir “Disrespect” isimli Twitch.tv yayıncısı kanalında bulunan tasarımlarda karakterize edilmiş bir şekilde yüzünü kullanmıştır. Renk olarak kırmızı ve siyah dengeli bir biçimde yer almaktadır. Logotypedaki görülen yazı karakteri oyunlarla bağlantılı olarak dijital bir etki yaratmaktadır. Kişisel bilgiler, sosyal medya hesapları, sponsorlar, bahşişler ve ücretli abonelik için bannerlar bulunmaktadır (Resim 7).

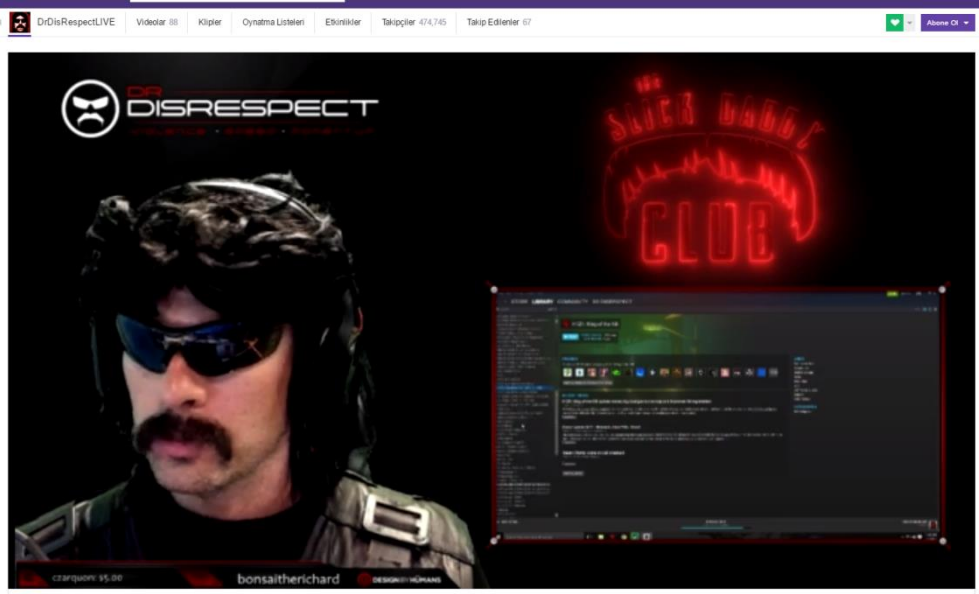


8

Resim 7. Disrespect isimli yayıncının kanalından, banner tasarımları

Gereksiz çerçeve ve zemin rengi yüzeyi parçalar; karmaşa yaratır. Neyin öne çıkarılması gerektiğini bilmeyen bir tasarımcı koyduğu her renk şeriti, çerçeve ve çizgiyle sayfayı daha anlaşılabilir, daha karmaşık hale getirebilir. Önemli olan karmaşığı basitleştirmektir. Yalın, anlaşılır bir tasarımın geleceğe kalma şansı daha yüksektir (Pektaş, 2001). Syndicate örneğinde de olduğu gibi, bu yayıncının sayfasında “flat” yani düz, boyutsuz bir tasarım hakimdir. Renk çokluğundan kaçınılması göz yormayan, dikkat çekici bir kanal tasarımı sergilemektedir.





Resim 8. Disrespect isimli yayıncının kanalından canlı yayın ekran görüntüsü

Markanın kişiliğinin oluşturulmasında yaratıcı uygulamalar büyük önem taşımakta ve işin özü olarak belirtilmekte, kimi zaman yeni kişilik oluşturma uygulamalarında kullanılabilir. Gerek var olan kişilik gerekse yeni kişilik; ürünle, ürünün sunduğu yararlarla ve hedef kitleyle uyumlu olmalı ve rakiplerine karşı eşsiz olduğunu gösterebilmelidir (Çeliktel, 2008, s. 21). Yayıncının canlı yayın yaparken kullandığı efektler ve büründüğü karakter ile kanala özgünlük kattığı görülmektedir (resim 8). Ücretli abonelik dahilinde kullanılabilen kanala ve yayıncıya özel emoji tasarımları görülmektedir (Resim 9). Bu tarz yenilikçi tasarımlar kanalı bir kişiliğe büründürmektedir.

9



Resim 9. Disrespect isimli yayıncının kanalından, kanala özel emojiiler

4. Sonuç

Marka kişiliği ve imajı birbirini tamamlayan öğelerdir. Marka ve tüketici arasında bir bağ oluşturmaktadır. Bu nedenle bir ürün satın alma ihtiyacı hissettiğimizde aklımıza hemen spesifik bir veya iki marka ismi gelmektedir. Parasını bu markalar üzerinde harcarken kişiye kendini güvende ve karşılığını almış hissettirmektedir. Streamerlar da bu algıyı kazanmak istemekte ve marka kişiliklerini oluşturmaya çalışmaktadır. Yeteneklerini, zekalarını, eğlendirebilmelerini, kısacası onları diğer streamerlardan ayıran özelliklerini pazarlamaktadır. Yayıncıların kalitelerini belirleyen unsurları, el ve beyin koordinasyonları, oyun otomatiklerinin yanı sıra kanallarının duruşu oluşturmaktadır. Kurumsallaşma sürecini tamamlamış markalar gibi, kanal tasarımına sahip yayıncılar takipçi ve abonelik sayısı yüksek olan yayıncılar arasında bulunmaktadır. Twitch.tv'deki kanallara ait bu tasarımlar yeni bir tasarım trendini ortaya koymaktadır. Web tasarım ve dijital oyun tasarımlarından pixel artlardan öğeler barındırmaktadır. Yayının içeriğiyle alakalı bir tasarım unsuru bulunması popüleriteyi arttırmaktadır. Popülerite yayıncılar için üsretli abonelik ve sponsor anlamına geldiğinden dolayı, yayıncıların markalaşma süreçlerini tamamlamaları büyük önem göstermektedir.

Twitch.tv'de kişisel marka olmak için kullanılan bu tasarımlar bir kimlik, kartvizit yerine geçmektedir. Ayırd edici, güçlü bir tasarımı olmayan kanallar, diğer milyonlarca kullanıcı arasında kaybolmaktadırlar. Sadece kullanıcılar tarafından değil, büyük ünlü sponsor markalar oyun şirketleri gibi büyük kurumlarından gözünden kaçmaktadır. Oyun ve canlı yayın kanalı pazarında Twitch.tv'de bir marka olmak belli bir süreç gerektirmektedir.

Kaynakça

Becer, E. (2015). *İletişim ve grafik tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Çeliktel, S. (2008). *Markalaşma Süreci Ve Stratejilerinin İncelenmesi*. Uzmanlık Tezi. Türk Patent Enstitüsü, Markalar Dairesi Başkanlığı, Ankara.

Sesli Sözlük. Broadcasting. <https://www.seslisozluk.net/broadcast-nedir-ne-demek/> adresinden erişildi. (ET:30.06.2017)

SocialBlade. Best Twitch.tv Streamers. <https://socialblade.com/twitch/> adresinden erişildi. (ET:25.05.2017)

Stream nedir? <https://www.frmtr.com/bilgisayar-guvenligi-hakkinda-sorulariniz-ve-sorunlariniz/20435-stream-nedir-yardim.html> adresinden erişildi. (ET:30.06.2017)

Sungur, S. (2012). Türkiye'de En Çok Tercih Edilen Vakıf Üniversitelerinin Görsel Kimlik Tasarımlarının Analizi. *The Turkish Online Journal Of Design Art And Communication*, 2(3).

ZorbaKit. Twitch Nedir?. <http://www.zobakit.com/h/Detail/6380881-twitch-nedir> adresinden erişildi. (ET:01.07.2017)



PIYANO EĞİTİMİ ALANINDA YAPILAN LİSANSÜSTÜ ARAŞTIRMALAR

Doç. Dr. Damla BULUT

Ömer Halisdemir Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Yasemin GÜLSOY

Gaziemir Yakacak Ortaokulu

Öz

Araştırmanın amacı, piyano eğitimi alanında yapılmış olan lisansüstü araştırmaları incelemektir. Araştırmanın örneklemini Türkiye’de yapılmış olan tüm piyano eğitimi alanındaki lisansüstü tezler (yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezleri) oluşturmaktadır. Araştırma durum tespitine yöneliktir ve betimsel niteliktedir. İlgili veriler 2017 yılında Yükseköğretim Kurulu’nun web sayfasında yer alan tez arşivi linkinden yararlanılarak toplanmıştır. Araştırma bulguları doğrultusunda piyano eğitimi alanındaki lisansüstü araştırmaların; Yapılış tarihi olarak 1987-2016 yılları arasında dağılım gösterdiği; Yüksek lisans tezlerinde 1997-2002-2004, doktora tezlerinde 2009, sanatta yeterlik tezlerinde ise daha çok 2002 yıllarında yoğunlaştığı; Çoğunlukla Gazi Üniversitesinde yapıldığı; Tamamının piyano eğitimi ana konu alanında yürütüldüğü; Yüksek lisans tezlerinde çoğunlukla betimsel, doktora tezlerinde ise çoğunlukla deneysel yöntemi benimsediği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Piyano, Piyano Eğitimi, Lisansüstü Tez, Araştırma.

Abstract

The purpose of the research is to examine the post-graduate research in the field of Piano Education. The sample of the research is composed of post-graduate theses (graduate, doctoral and artistic proficiency theses) in the field of all Piano Education in Turkey. The research is aimed at determining the situation and is descriptive. Relevant data were collected by using the thesis archive link on the website of the Council of Higher Education in 2017. Research findings in the field of Piano Education in the field of post-graduate research; The date of construction was between 1987-2016; He has concentrated on his master's thesis in 1997-2002-2004, his doctoral thesis in 2009, and his proficiency in arts thesis in 2002; It was mostly done at Gazi University; Completely conducted in the main subject area of piano education; In the master thesis, mostly the results of descriptive and doctoral thesis are mostly experimental.

Keywords: Piano, Piano Education, Graduate Thesis, Research.

Giriş

Müzik, tüm bireylerin yaşantısında var olan, duyguların, düşüncelerin dışı vurumunu sağlayan, aynı şekilde diğer bireylerin duygularını, düşüncelerini anlayabilme ve yorumlayabilme imkânı sağlayan önemli olgulardan biridir. Bu özelliği ile müzik bireyler ve toplumlar arası iletişimi



sağlayan bir dil olarak tanımlanabilir. Bu dilin öğretiminde ise devreye müzik eğitimi girmektedir. Müzik eğitimi, bireyin müziksel davranışlarında kendi müziksel yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istedik değişimler oluşturma sürecidir (Uçan, 1997:15-16). Bu süreçte, bireyin içinde yaşadığı, her gün yüz yüze olduğu müziksel çevresiyle sağlıklı bir etkileşimde bulunabilmesi, müziğin yaratım, üretim, yorum, kullanım ya da tüketimine doğrudan ya da dolaylı olarak, bilinçli ve bilgili olarak katılabilmesi ve giderek müziksel yaşamın gelişmesine katkılarda bulunabilmesi için gerekli davranışlarla donatılması amaçlanmalıdır (Uçan, 1996:15).

Müzik eğitimi genel müzik eğitimi, özengen müzik eğitimi ve mesleki müzik eğitimi adı altında üç ana başlıkta ele alınmakta ve uygulanmaktadır. Müzik eğitiminin bu üç türü içinde çalgı eğitiminin yeri ve önemi büyüktür. Çünkü bir müzik aleti çalmak en karmaşık insan faaliyetlerinden biridir. Bu faaliyet sırasında irade, dikkat, duyu, algı, düşünme, hafıza, hayal gibi yüksek düzeydeki fiziksel ve zihinsel süreçlerin kusursuz işlemesi, fiziksel hareketlerde incelik ve uyum son derece önemlidir. Bir müzik aletinin yardımıyla kendi duygu ve düşüncelerini aktaracağı oyun hareketleri tekniğine sahip olmayan bireyin, üst düzeyde bir sanatsal sonuca ulaşması mümkün değildir (Gasımova, 2010:99). Öğrenciler çalgı eğitimi ile müzik eğitimi sürecinde öğrendikleri birçok teorik bilgiyi uygulama fırsatı bulurlar. Dolayısıyla çalgı eğitiminin müzik eğitimine paralel olması ve kazanılan davranışlara dayalı performansın süreklilik göstermesi gerekmektedir. Bu anlamda çalgı eğitimi hangi tür müzik eğitimi içerisinde yer alırsa alsın müzik eğitiminin amaç ve hedeflerine ulaşmasında pozitif rol oynayan en önemli faktördür (Yayla, 1999:3). Çünkü çalgı eğitimi öğrencinin devinışsel, duyuşsal ve bilişsel davranışlarını kapsayan önemli bir müzik eğitimi boyutudur (Küçüköncü, 1999:66-67).

Çalgı eğitimi içerisinde ele alınan piyano eğitimi bu eğitimin en önemli boyutlarından birisidir. Çünkü müzik eğitiminde araç olarak kullanılmaya en uygun ve yararlı alet piyanodur. Piyano, sabit perdeli, entonasyon sorunu olmayan bir çalgıdır. Akordu doğru olmak koşuluyla parmağın bastığı yerden doğru ses verir. Ses sınırı geniştir. Her türlü ajilite mümkündür. Kulak eğitimine en uygun alettir. Armonik eşlik çalgısıdır. Her çeşit çoksesli eserin reduksiyonu icra edilebilir. Koral ve orkestral eserler çalınabilir. Büyük eserlerin analizine elverişlidir. Edebiyatı zengindir (Yönetken, 1996:69). Piyano eğitimi ile de bireylerin müziksel işitme, armoni, deşifre yönlerinin geliştirilmesi mümkündür. Bu özellikleri ile piyano eğitimi mesleki müzik eğitiminin en önemli boyutlarından biridir. Bu eğitimin içeriği aşamalı olarak, teknik alıştırmalar ve etütleri, Türk ve dünya bestecilerinin eserlerinden örnekleri, eğitim müziği örneklerini, piyano literatürü ile okul müzik eğitiminde öğrenme öğretme tekniklerini kapsar (Tufan ve Güdek, 2008:79).

Piyano eğitimi sürecinin temel unsurları piyano eğitimcileri, piyano eğitimi alan öğrenciler, fiziksel şartlar, araç-gereçler ve öğretim programı olarak sıralanabilir. Söz konusu unsurlardan herhangi birinde yaşanacak bir olumsuzluk piyano eğitimi sürecini de olumsuz olarak etkileyecektir. Piyano eğitimi sürecinin verimli olarak düzenlenmesi ve nitelikli bir piyano eğitimi süreci gerçekleştirilmesi bu süreçte yaşanan veya yaşanabilecek olan sorunların tespit edilip giderilmesi ile doğru orantılıdır. Bunun için ise sürecin tüm yönlerini ortaya koyan araştırmalar son derece gerekli ve yol göstericidir.

Araştırma, problemlere güvenilir çözümler aramak amacı ile planlı ve sistematik olarak, verilerin toplanması, çözümlenmesi (analizi), yorumlanarak değerlendirilmesi ve rapor edilmesi, temelde, bir arama, aydınlanma sürecidir (Karasar, 1995:22). Bu süreçte bilimsel araştırmalar, üzerinde çalışılan alana yönelik kavramsal çerçevenin ve kuramsal temellerin oturtulması ile kuramsal modellerin geliştirilmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Bu durum müzik eğitimi



kapsamında yer alan ve çalgı eğitimin önemli bir boyutunu oluşturan piyano eğitimi için de geçerlidir. Piyano eğitimi alanında yapılan bilimsel araştırmalar bu alanın mevcut yapısına, gelişimi ile ilerlemesine ışık tutmakta ve katkı sağlamaktadır. Bu alana yönelik yapılan araştırmalar incelendiğinde gerek bilimsel gerekse sanatsal yönü itibarıyla ve bilimsel raporlama tekniklerinin uygulanmasıyla kendine özgü bilimsel bir literatürün oluştuğu görülmektedir. Bu literatürde lisansüstü araştırmaların ön planda olduğu dikkat çekmektedir. Bu bağlamda araştırmanın amacı, Türkiye’de piyano eğitimi alanında yapılmış olan bilimsel araştırmaları (lisansüstü tezleri) tez türü, yıl, üniversite, konu alanı, yöntem, veri toplama araçları, verilerin analizi boyutlarında incelemek ve söz konusu müziğe ilişkin bilimsel araştırmaların mevcut durumunu ortaya çıkarmaktır.

Araştırmanın problem cümlesi “Türkiye’de piyano eğitimi alanında yapılan lisansüstü araştırmalar nasıldır?” şeklinde belirlenmiştir. Araştırmanın problem cümlesinin çözümüne ışık tutacak alt problemler; Türkiye’de piyano eğitimi alanında yapılan lisansüstü araştırmaların:

1. Tez türlerine göre dağılımı nasıldır?
2. Yıllara göre dağılımı nasıldır?
3. Üniversitelere göre dağılımı nasıldır?
4. Konu alanına göre dağılımı nasıldır?
5. Yönteme göre dağılımı nasıldır?
6. Veri toplama araçlarına göre dağılımı nasıldır?
7. Verilerin analiz edilmesine göre dağılımı nasıldır? şeklinde oluşturulmuştur.

YÖNTEM

Araştırma, betimsel nitelikte, nitel bir araştırmadır. Araştırmanın evrenini Türkiye’de yapılmış olan piyano eğitimi alanındaki tüm bilimsel araştırmalar (lisansüstü tezler, makaleler, bildiriler, projeler), örneklemini ise Türkiye’de yapılmış olan piyano eğitimi alanındaki tüm lisansüstü araştırmalar (yüksek lisans, doktora, sanatta yeterlik ve tıpta uzmanlık tezleri) oluşturmaktadır. Araştırmada elde edilen veriler 2017 yılında Yükseköğretim Kurulu’nun (YÖK) web sayfasında (<http://www.yok.gov.tr>) yer alan tez arşivi linkinden yararlanılarak toplanmıştır. Bunun için YÖK’ün resmi internet sitesinde bulunan ulusal tez merkezi sayfasındaki “Basit Tarama” seçeneği seçilmiş ve anahtar kelime olarak “Piyano Eğitimi” başlığında yazılmış, izin durumu “tümü” ve tez türleri ayrı ayrı seçilmiştir. Bu doğrultuda çıkan toplam 102 lisansüstü tez incelenmek üzere bilgisayar ortamına kaydedilmiştir. Ulaşılan lisansüstü tezler doküman analizi yapılarak incelenmiştir. Doküman analizi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin incelenmesini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2005:187). Bu yöntem ile elde edilen veriler tez türü, yıl, üniversite, konu alanı, yöntem, veri toplama araçları ve verilerin analizi olarak gruplanmış ve incelenmiştir.

BULGULAR ve YORUM

Araştırmanın bu bölümünde Türkiye’de yapılmış olan piyano eğitimi alanındaki tüm lisansüstü araştırmaların (yüksek lisans, doktora, sanatta yeterlik ve tıpta uzmanlık tezleri) belirlenen boyutlara göre dağılımları ile bu dağılımlara ilişkin bulgular ve yorumlarına yer verilmiştir.

Tablo 1. Türkiye’de Piyano Eğitimi Alanında Yapılan Araştırmaların



Tez Türüne Göre Dağılımı

Tez Türü	f	%
Yüksek Lisans	74	72,52
Doktora	27	26,46
Sanatta Yeterlik	1	0,98
Toplam	102	100

Tablo 1’de Türkiye’de piyano eğitimi alanında yapılan araştırmaların tez türüne göre dağılımları yer almaktadır. Bu bulgular doğrultusunda piyano eğitimi alanında yapılan araştırmaların yüksek lisans tez türünde daha çok (%72,52) yoğunlaştığı söylenebilir. Bu durum piyano eğitimi alanında yapılan araştırmalarda daha üst düzey eğitimler kapsamında yeteri kadar yer almadığı şeklinde yorumlanabilir.

Tablo 2. Türkiye’de Piyano Eğitimi Alanında Yapılan Araştırmaların Yıllara Göre Dağılımı

Yıllar	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik	
	f	%	f	%	f	%
1987	1	1,35	-	-	-	-
1989	1	1,35	-	-	-	-
1993	1	1,35	-	-	-	-
1994	3	4,05	-	-	-	-
1995	1	1,35	-	-	-	-
1996	3	4,05	-	-	-	-
1997	6	8,10	-	-	-	-
1998	2	2,70	-	-	-	-
1999	3	4,05	-	-	-	-
2000	1	1,35	-	-	-	-
2001	5	6,75	1	3,70	-	-

2002	6	8,10	-	-	1	100
2003	3	4,05	2	7,40	-	-
2004	6	8,10	-	-	-	-
2005	5	6,75	1	3,70	-	-
2006	2	2,70	1	3,70	-	-
2007	2	2,70	1	3,70	-	-
2008	4	5,40	3	11,10	-	-
2009	2	2,70	5	18,50	-	-
2010	2	2,70	3	11,10	-	-
2011	4	5,40	1	3,70	-	-
2012	4	5,40	1	3,70	-	-
2013	2	2,70	1	3,70	-	-
2014	1	1,35	4	14,80	-	-
2015	3	4,05	1	3,70	-	-
2016	1	1,35	1	3,70	-	-
Toplam	74	100	27	100	1	100

Tablo 2’de Türkiye’de piyano eğitimi alanında yapılan araştırmaların yıllara göre dağılımları yer almaktadır. Bu bulgular doğrultusunda, yüksek lisans tezlerinin 1997-2002-2004 yıllarında (%8,10); doktora tezlerinin 2009 yılında (%18,50), sanatta yeterlik tezlerinin 2002 yılında (%100) yoğunluk gösterdiği söylenebilir. Bu durum piyano eğitimi alanında yapılan araştırmaların 1997 yılından itibaren artış gösterdiği şeklinde yorumlanabilir.

**Tablo 3. Türkiye’de Piyano Eğitimi Alanında Yapılan Araştırmaların
Üniversitelere Göre Dağılımı**

Üniversiteler	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik	
	f	%	f	%	f	%
Gazi Üniversitesi	29	39,50	12	44,40	-	-
Dokuz Eylül Üniversitesi	10	13,50	-	-	-	-
Marmara Üniversitesi	5	6,75	6	22,20	-	-
Selçuk Üniversitesi	5	6,75	2	7,40	-	-
Atatürk Üniversitesi	4	5,40	-	-	-	-
Abant İzzet Baysal Üniversitesi	3	4,05	-	-	-	-
İnönü Üniversitesi	3	4,05	3	11,10	-	-
Erciyes Üniversitesi	2	2,70	-	-	-	-
Ondokuz Mayıs Üniversitesi	2	2,70	-	-	-	-
Uludağ Üniversitesi	2	2,70	-	-	-	-
Karadeniz Teknik Üniversitesi	2	2,70	-	-	-	-
Cumhuriyet Üniversitesi	2	2,70	-	-	-	-
Haliç Üniversitesi	1	1,35	-	-	-	-
Çukurova Üniversitesi	1	1,35	-	-	-	-
Ankara Üniversitesi	1	1,35	1	3,70	-	-
Ordu Üniversitesi	1	1,35	-	-	-	-
Trakya Üniversitesi	1	1,35	-	-	-	-
İstanbul Teknik Üniversitesi	-	-	1	3,70	-	-
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	-	-	-	-	1	100
Necmettin Erbakan Üniversitesi	-	-	1	3,70	-	-

Toplam	74	100	27	100	1	100
---------------	-----------	------------	-----------	------------	----------	------------

Tablo 3'te Türkiye'de piyano eğitimi alanında yapılan araştırmaların üniversitelere göre dağılımları yer almaktadır. Bu bulgular doğrultusunda, yüksek lisans tezlerinin (%39,50) ve doktora tezlerinin çoğunlukla (%44,40) Gazi Üniversitesinde, sanatta yeterlik tezinin ise çoğunlukla (%100) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde yapıldığı söylenebilir. Bu durum piyano eğitimi alanında yapılan araştırmaların çoğunlukla kuruluş tarihi itibarıyla köklü üniversitelerde yapıldığını düşündürmektedir.

Tablo 4. Türkiye'de Piyano Eğitimi Alanında Yapılan Araştırmaların Konu Alanına Göre Dağılımı

Konu Alanı	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik	
	f	%	f	%	f	%
	Piyano Eğitimi	26	37,80	14	51,80	-
Güzel Sanatlar Liseleri Piyano Eğitimi	8	10,80	1	3,70	-	-
Çocukların Piyano Eğitimi	5	6,75	-	-	1	100
Metot İnceleme	5	6,75	-	-	-	-
Besteciler	3	4,05	-	-	-	-
Yaygın Müzik Eğitimi Kurumlarında Piyano Eğitimi	2	2,70	-	-	-	-
Pedal Kullanımı	2	2,70	-	-	-	-
Müzik Öğretmenliği Programında Piyano Eğitimi	2	2,70	-	-	-	-
Eserlerin Piyano Eğitimi Açısından İncelenmesi	2	2,70	-	-	-	-
Suzuki Yöntemi	2	2,70	-	-	-	-
Türk Müziği Ezgileri	-	-	2	7,40	-	-
Eser İnceleme	-	-	2	7,40	-	-
Piyano Çalma Becerisi	-	-	1	3,70	-	-
Caz ve Piyano	1	1,35	1	3,70	-	-
Halk Türküleri	-	-	1	3,70	-	-

Ölçme	-	-	1	3,70	-	-
Program Geliştirme	-	-	1	3,70	-	-
Model Deneme	-	-	1	3,70	-	-
Piyano Program Değerlendirme	1	1,35	-	-	-	-
Türk Müziği Devlet Konservatuarlarında Piyano Eğitimi	1	1,35	-	-	-	-
Güzel Sanatlar Fakültelerinde Piyano Eğitimi	1	1,35	-	-	-	-
Türk Halk Müziği Kaynaklı Piyano Eserleri	1	1,35	-	-	-	-
Başlangıç Piyano Eğitimi	1	1,35	-	-	-	-
Eşlik	1	1,35	-	-	-	-
Mevcut Durum İnceleme	1	1,35	-	-	-	-
Teknik Çalışma Yöntemleri	1	1,35	-	-	-	-
Sonatin Analiz	1	1,35	-	-	-	-
Etüt Değerlendirme	1	1,35	-	-	-	-
Polifoni	1	1,35	-	-	-	-
Deşifre	1	1,35	-	-	-	-
Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Piyano Eğitimi	1	1,35	1	3,70	-	-
Eğitim Fakültelerinde Piyano Eğitimi	1	1,35	-	-	-	-
Eğitim Fakülteleri Müzik Bölümlerinde Piyano Eğitimi	1	1,35	-	-	-	-
Piyano Eğitiminde Performans	-	-	1	3,70	-	-
Toplam	74	100	27	100	1	100

Tablo 4'te Türkiye'de piyano eğitimi alanında yapılan araştırmaların konu alanlarına göre dağılımları yer almaktadır. Bu bulgular doğrultusunda, yüksek lisans (%37,80) ve doktora (%51,80) tezlerinin çoğunlukla piyano eğitimi konu alanında, sanatta yeterlik tezinin ise çoğunlukla (%100) çocukların piyano eğitimi konu alanında yapıldığı söylenebilir. Bu durum piyano eğitimi alanında yapılan yüksek lisans ve doktora tezlerinde piyano eğitimi, sanatta yeterlik tezlerinin ise çocukların piyano eğitimi konu alanının daha çok tercih edildiği şeklinde yorumlanabilir.

Tablo 5. Türkiye'de Piyano Eğitimi Alanında Yapılan Araştırmaların



Yönteme Göre Dağılımı

Yöntem	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik	
	f	%	f	%	f	%
Betimsel	44	59,40	4	14,80	-	-
İzinsiz	21	28,35	-	-	1	100
Deneysel	7	9,45	11	40,70	-	-
Karma	2	2,70	12	44,40	-	-
Toplam	74	100	27	100	1	100

Tablo 5'te Türkiye'de piyano eğitimi alanında yapılan araştırmaların yöntemlerine göre dağılımları yer almaktadır. Bu bulgular doğrultusunda, yüksek lisans tezlerinde çoğunlukla (%59,40) betimsel, doktora tezlerinde çoğunlukla (%44,40) karma yöntemin kullanıldığı söylenebilir. Bu durum piyano eğitimi alanında yapılan lisansüstü tezlerde daha çok mevcut durum tespitine yönelik araştırmaların yapıldığını düşündürmektedir. Sanatta yeterlik tezinin izinsiz durumda olması ve erişim imkânının olmaması nedeni ile araştırma yöntemine ilişkin bilgilere ulaşılamamıştır.

19

Tablo 6. Türkiye'de Piyano Eğitimi Alanında Yapılan Araştırmaların

Veri Toplama Araçlarına Göre Dağılımı

Veri Toplama Araçları	Yüksek Lisans	Doktora	Sanatta Yeterlik
	f	f	f
Anket	35	7	-
Kaynak Tarama	34	11	-
Görüşme	11	8	-
İzinsiz	11	-	1
Ölçek	3	4	-
Test	2	-	-
Metot Çözümleme	2	-	-



Doküman Analizi	1	1	-
Görüşme Formu	1	-	-
Gözlem	1	11	-
Rubrik	1	1	-
Video kayıt	1	2	-
İçerik Analizi	1	2	-
Bilgi Formu	-	1	-
Beceri Testi	-	1	-
Başarı Testi	-	2	-
Çoklu Analiz	-	1	-
Performans Ölçme Aracı	-	1	-
Değerlendirme Formu	-	1	-
Tutum Ölçeği	-	1	-
Müzikal Algılama Testi	-	1	-
Piyano Dersi Tutum Ölçeği	-	1	-

Tablo 6’da Türkiye’de piyano eğitimi alanında yapılan araştırmaların veri toplama araçlarına göre dağılımları yer almaktadır. Bu bulgular doğrultusunda, yüksek lisans tezlerinde çoğunlukla anket, doktora tezlerinde çoğunlukla kaynak tarama ve gözlem veri toplama aracının kullanıldığı söylenebilir. Bu durum piyano eğitimi yüksek lisans tezlerinde anket ve doktora tezlerinde kaynak tarama ve gözlem veri toplama aracının tercih edildiği şeklinde yorumlanabilir. Sanatta yeterlik tezinin izinsiz durumda olması ve erişim imkânının olmaması nedeni ile araştırmada veri toplama araçlarına ilişkin bilgilere ulaşılamamıştır.

Tablo 7. Türkiye’de Piyano Eğitimi Alanında Yapılan Araştırmaların Verilerin Analiz Edilmesine Göre Dağılımı

Verilerin Analizi	Yüksek Lisans		Doktora		Sanatta Yeterlik	
	f	%	f	%	f	%
Nitel	39	52,65	4	14,80	-	-

İzinsiz	25	33,75	5	18,50	1	100
Nitel	7	9,45	8	29,60	-	-
Karma	3	4,05	10	37,00	-	-
Toplam	74	100	27	100	1	100

Tablo 7’de Türkiye’de piyano eğitimi alanında yapılan araştırmaların veri analizine göre dağılımları yer almaktadır. Bu bulgular doğrultusunda, yüksek lisans tezlerinde çoğunlukla (%52,65) nitel, doktora tezlerinde çoğunlukla (%37,00) karma veri analizinin kullanıldığı söylenebilir. Bu durum lisansüstü tezlerde nitel ve karma veri analizinin daha çok tercih edildiği şeklinde yorumlanabilir. Sanatta yeterlik tezinin izinsiz durumda olması ve erişim imkânının olmaması nedeni ile araştırmada veri analizine ilişkin bilgilere ulaşılamamıştır.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırma bulguları doğrultusunda ulaşılan sonuçlar ve bu sonuçlara yönelik olarak geliştirilen öneriler sunulmuştur.

Sonuçlar

Araştırmada Türkiye’de piyano eğitimi alanında yapılan araştırmaların;

1. Yüksek lisans tez türünde daha çok (%72,52) yoğunlaştığı,
2. Yıllara göre dağılımları doğrultusunda yüksek lisans tezlerinin 1997-2002-2004 yıllarında (%8,10); doktora tezlerinin 2009 yılında (%18,50), sanatta yeterlik tezlerinin 2002 yılında (%100) yoğunluk gösterdiği,
3. Üniversitelere göre dağılımları doğrultusunda yüksek lisans tezlerinin (%39,5) ve doktora tezlerinin çoğunlukla (%44,40) Gazi Üniversitesinde, sanatta yeterlik tezinin ise çoğunlukla (%100) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde yapıldığı,
4. Konu alanlarına göre dağılımları doğrultusunda yüksek lisans (%37,80) ve doktora (%51,80) tezlerinin çoğunlukla piyano eğitimi konu alanında, sanatta yeterlik tezinin ise çoğunlukla (%100) çocukların piyano eğitimi konu alanında yapıldığı,
5. Yöntemlerine göre dağılımları doğrultusunda yüksek lisans tezlerinde çoğunlukla (%59,5) betimsel, doktora tezlerinde çoğunlukla (%44,40) karma yöntemin kullanıldığı,
6. Veri toplama araçlarına göre dağılımları doğrultusunda yüksek lisans tezlerinde çoğunlukla anket, doktora tezlerinde çoğunlukla kaynak tarama ve gözlem veri toplama aracının kullanıldığı,
7. Veri analizine göre dağılımları doğrultusunda yüksek lisans tezlerinde çoğunlukla (%52,65) nitel, doktora tezlerinde çoğunlukla (%37,00) karma veri analizinin kullanıldığı, sonuçlarına ulaşılmıştır.

Öneriler

Araştırma sonuçları doğrultusunda Türkiye’de piyano eğitimi alanında yer alan;



1. Araştırmaların nicelik ve niteliksel yeterliklerinin arttırılmasına yönelik olarak yüksek lisans dışındaki diğer tez türlerinde de yoğunlaşmaların artırılması,
 2. Araştırmaların yıllara göre dağılımlarındaki farklılıkların çözülebilmesi için araştırmaların düzenli yapılabilmesini engelleyen, kısıtlayan ve aksatan nedenlerin belirlenmesine yönelik çalışmaların yapılması,
 3. Araştırmalarda yalnızca belirli üniversitelerde değil alanın uygulanıp geliştirilebileceği bütün üniversitelerde yapılabilmesine yönelik çalışmaların ve araştırmaların yapılması,
 4. Araştırmalarda sadece alan adını içeren değil alan içerisinde bulunan farklı kavramların, oluşumların yer aldığı ve bunların alt boyutlarının da birbirinden farklılıklarını ortaya çıkaracak çalışmaların yapılması,
 5. Araştırmalarda alanın gelişmesinde uygulanabilecek farklı yöntemlerin bir arada kullanıldığı araştırmaların yapılması,
 6. Araştırmalarda anket, kaynak tarama ve gözlem veri toplama aracı dışında farklı veri toplama araçlarının da sıklıkla yer aldığı, farklı veri toplama araçlarının bir arada kullanıldığı araştırmaların yapılması,
 7. Araştırmalarda konuların ve bu konuların çözümlenmesinde uygulanacak tekniklerinin belirlenerek farklı analiz yöntemlerinin kullanıldığı araştırmaların yapılması,
- önerilmektedir.

Kaynakça

- Gasıмова, T. (2010) Piyano Öğrenme Ve Öğretme Teknikleri: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 25. Sayı.
- Karasar, N. (1995) Bilimsel Araştırma Yöntemi: Ankara: 3a Araştırma, Eğitim, Danışmanlık Ltd.
- Küçüköncü, H.Y. (1999) Müzik Eğitimi Ve Öğretimi. Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Tufan E., Güdek B. (2008) Piyano Dersi Tutum Ölçeğinin Geliştirilmesi GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 28, Sayı 1, 75-90.
- Uçan, A. (1996) İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (1997) Müzik Eğitimi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yayla, F. (1999) Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Anaçalgı Viyola Eğitiminde Kullanılan Metotların İncelenmesi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli.
- Yıldırım, A. Ve Şimşek, H. (2005) Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yönetken, H. B. (1996) (Hazırlayan: Ahmet Say), “Müzik Öğretimi / Okulda Çalgı Sorunu ve Çalgısal Müzik Etkinlikleri”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/\(02.03.2017\)](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/(02.03.2017)).



XV. YÜZYIL MÜZİK NAZARİYATÇILARINDAN ABDÜLAZİZ B. ABDÜLKADİR MERÂĞÎ'NİN *NEKÂVETÜ'L-EDVÂR*'INDA ENSTRUMANLAR

Doç. Dr. Ferdi KOÇ

Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü

Öz

Türk müziği XV. Yüzyılda nazariyat açısından oluşum sürecini tamamlamış, icrâ alanında gelişmeye başlamıştır. IX. Yüzyıldan itibaren El-Kindî'nin yazdığı müzik nazariyatı eserleri ile başlayan bu süreç, X. Yüzyılda Fârâbî, XI. Yüzyılda İbn Sînâ ve XIII. Yüzyılda Safiyüddîn Urmevî'nin yazdığı eserler ile müzik nazariyatı sistemiyle sistemci bir okula dönüşmüştür. XV. Yüzyılda Abdülkadir Merâğî ve Abdülaziz b. Abdülkadir Merâğî'nin yazdığı nazariyat eserleriyle müzik nazariyatı, bütün unsurlarıyla sanatın yanında bir bilime dönüşmüştür. Türk müziğinde icrâ geleneğinin ilk dönem en önemli temsilcisi Abdülkadir Merâğî ve talebeleridir. Merâğî'nin oğlu Abdülaziz de müzik tarihimizde Abdülkadir Merâğî'nin tanınmasında müzisyen olarak önemli bir rol oynamıştır. Abdülaziz babası Merâğî den öğrendiği müzik nazariyatını *Nekâvetü'l-Edvâr* isimli edvarında toplamıştır. Bu eserde müzik nazariyatına dair bütün unsurlara yer verilmiş, ayrıca Abdülaziz'in müziğe yaptığı katkılar anlatılmıştır. Abdülaziz bu eserinde icâd ettiği yeni makam, usûl, enstrumanları da anlatmıştır. Araştırmamızın konusu Abdülaziz'in Farsça yazdığı *Nekâvetü'l-Edvâr* isimli eserindeki enstrumanları ve kendi icâdı Tervîh isimli enstrumanı hakkında bilgileri ortaya çıkarmaktır. Bu enstrumanlar telli, üflelemeli ve vurmali olarak üç başlık altında incelenecektir. Enstrumanların fiziksel özellikleri, geldiği coğrafya, akord, organolojisi ve icrası hakkındaki yeni bilgilere ulaşılabacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Çalgı, Abdülaziz b. Abdülkadir Merâğî, *Nekâvetü'l-Edvâr*

MUSIC INSTRUMENTS IN *NEKÂVETÜ'L-EDVÂR* OF ABDÜLAZİZ B. ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ WHO WAS THE MUSIC THEORIST IN FIFTEENTH CENTURY

Abstract

Turkish music completed the formation process in terms of theory in the fifteenth century, began to develop in the field of performance. This process started with the works of music theory written by El-Kindi since the ninth century, and it was recorded in X. Century by Fârâbî, XI. Ibn Sînâ and XIII. With the writing of Safiyüddîn Urmevî in the century, the systemist turned into an arrow with the system of music theory. XV. Abdülkadir Merâğî and Abdulaziz b. With the theoretical works written by Abdülkadir Merâğî, music theory has turned into a science beside art with all its elements. Abdulkadir Merâğî and his students were the first period representative of the practice of Turkish music. Abdulaziz, the son of Merâğî, played an important role as a musician in the recognition of Abdülkadir Merâğî in our music history. Abdülaziz collected his father,



from Merâgî, Nekâvetü'l-Edvâr, in its name. In this work, all elements of musical theory are mentioned, and the contributions made by Abdulaziz to music are explained. Abdülaziz also described the new maqams, rhythms and music instruments he invented in this work. The subject of our research is to reveal the information about the instruments in the book Nekâvetü'l-Edvâr, written in Persian by Abdulaziz and his invented instrument named Tervîh. These music instruments will be examined under three headings: stringed, blown and percussion. It will be reached the new informations about the physical properties of the instruments, the geography, the accord, the organology and the performance.

Keywords: Music, Instrument, Abdülaziz b. Abdülkadir Merâgî, *Nekâvetü'l-Edvâr*

1. GİRİŞ

Mûsikî sanatının icrâcıları nağmelerin başka nağmelerle mukayesesini göstermek için ne kadar sanat ehli olsa da nağmelerin ardı ardına işitilip, eklenmesi bir mûsikîşinas için zor bir maharettir. Bu sebeple nağmelerin mukayesesini, birlikte işitilmesi, ses sanatkârına refakat etmesi ve kolay icrâ edebilmesi için mûsikî icrâcıları müzik âletlerini icâd etmişlerdir. Nağmelerin nazarı anlamda nasıl çıktığı ve icrâ edildiği, günümüzde perde dediğimiz XV. yüzyıl terminolojisindeki isimle destanların yerini tespit etmek için de telli sazlar kullanılmıştır.

Ud sazı ise telli sazların en mükemmel ve meşhur enstrumanıdır.¹ Eski dönemden beri udun mûcidi konusunda pek çok rivâyetler bulunmaktadır. Bazı müzikologlar Nuh (A.S.)'in² ve Âdem (A.S.)'in altıncı neslinden Lâmek'in³ udu icâd ettiği hususunda görüş bildirmişlerdir. Farmer, Arapların udu, Hîrelilerden aldığını söylemiştir.⁴

Abdülaziz eserinde telli sazlar üzerine tarihi ve organolojik bilgi vermek yerine teknik, akord ve seslerin elde edilmesi konuları üzerinde durmuştur. Tellî sazlar mızrap ya da yay kullanılarak çalınmaktadır. İki çift telli sazlarda nağmeler üstteki telden A nağmesinden YA'ya kadar, alttaki telden ise H'dan YH'ya kadar çıkarılır. Günümüzde bu beşli aralığa karşılık gelir. Bu şekilde bir oktav aralığı tamamlanmış olur. Üç çift telli sazlarda yine bir oktav aralığındaki nağmeler tamamlanmış olup⁵, en üstteki tele “bam”, ortadaki tele “mesles”, en alttakine “mesnâ” denir.⁶

Ud'un klavyesinde destan dediğimiz sekiz perde bulunmaktadır. Alışılmış dörtlü aralık akord biçiminde sekizinci perde alttaki telin sesini verir. Eski mûsikî bilginleri perdeleri parmak baskılarına göre isimlendirmiştir. Bunu gösterecek olursak, A nağmesine akord edilmiş bam telinin nağme ve parmak baskıları şöyle olur⁷: A-Mutlak (açık tel), B-Zâid, C-Mücenneb, D-

¹ Ebu Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhân Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr*, (Thk. ve Şerh, Gattâs Abdülmelik Haşebe, Müracaa ve Tasdîr, Mahmûd Ahmed el-Hifnî), Kahire, (tsz.), s. 498; Fazlı Arslan, *Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*, AKM., Ankara, 2007, s. 76.

² Muhammed Kâmil Hul'î, *Kitâbu'l-Mûsikâ's-Şarkî*, Kahire, 1904, s. 13; Ahmet Hakkı Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, MÜSBE., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996, s. 69.

³ Abdülaziz b. Abdülkadir Merâgî, *Nekâvetü'l-Edvâr*, TSMK. Ahmed III Bölümü No: A3462, vr. 73b.

⁴ Henry George Farmer, “An Old Moorish Lute Tutor”, *Journal of Royal Asiatic Society*, 1930, c. II, s. 350-351; Turabi, *Kindî*, s. 69.

⁵ Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 15a.

⁶ Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 15a.

⁷ Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 16a.



Sebbâbe (işaret parmağı), h-Vusta fars (orta parmak), V-Vusta zelzel (orta parmak), Z-Bınsır (yüzük parmağı), H-Hınsır (serçe parmağı)

2. XV. YÜZYIL MÜZİK NAZARİYATÇILARINDAN ABDÜLAZİZ B. ABDÜLKADİR MERÂĞÎ'NİN *NEKÂVETÜ'L-EDVÂR*'INDA ENSTRUMANLAR

Eski dönemde bazı mûsikî nazariyâtçıları müzik âletlerinin yapısı, akordu, icrâsı ve kullanıldığı coğrafya üzerine kapsamlı bilgiler vermiştir. İbn Sînâ⁸, Safedî⁹, Alişah¹⁰, Abdülkâdir Merâğî¹¹ ve Abdülaziz¹² gibi mûsikî nazariyâtçıları bunlarında başında gelir. Abdülaziz'in verdiği bilgiler babası Abdülkâdir Merâğî'nin *Makâsidü'l-Elhân* ve *Câmiü'l-Elhân* isimli eserlerinde müzik âletleri bahsinde geçen bilgilere çok benzerdir. Abdülaziz'in burada yaptığı, diğer edvâr kitaplarındaki müzik âletleri ve babasının bilgilerinden istifade ederek, bu konuya kendi düşüncelerini ilâve etmesi ve kendi icâdı olan "Tervih" ismindeki sazı bulmasıdır. Abdülaziz Tervih sazını telli sazlar bölümünde anlatmıştır.

Abdülkâdir Merâğî, *Câmiü'l-Elhân*'ın müzik âletleri bölümünde sazları detaylı olarak incelemiş, yakın, orta ve uzak doğuda kullanılan sazların yapısı hakkında kıymetli bilgiler vermiştir.¹³ Abdülkâdir Merâğî'nin verdiği bu bilgiler Abdülaziz'in eserine kaynak olmuştur. Abdülaziz, babası gibi müzik âletlerini üç ana başlık altında toplamıştır. Bunlar telli, üflemlî ve vurmali sazlardır. Mızrap kullanılarak çalınan telli sazlara eski mûsikî nazariyâtçıları genel olarak "Ud" ismi vermiştir. Ud sazının "Şabbut" adındaki bir balığın şekline benzemesi sebebiyle eskiler tarafından bu saza "Ûd-i şabbut" da denmiştir.¹⁴

2.1. Tellî Enstrumanlar

Abdülaziz telli sazların en mükemmelinin ontelli Ûd-i cedîd olduğunu söylemiştir. Tellî sazlar ikiye ayrılır. Tellerin üzerine parmak baskısı yapılarak çalınanlara "Mukayyedât", parmak baskısı yapılmadan çalınanlara "Mutlakat" denir. Mukayyedât olan şunlardır: Ûd-i kâmil, Ûd-i kadîm, Tarabü'l-feth, Şeştây, Tarabrûd, Tanbûr-i Şîrvâniyân, Tanbûr-i Türkî, Rûh-efzâ, Kopuz-i Rûmî, Evzân, Nây-i tanbûr, Rebâb, Kemânçe, Gijek, Yektây, Terentây, Tuhfetü'l-ûd, Şidîrgû, Pîpa, Şehrûd, Rûdhânî. Mutlakat olan şunlardır: Çeng, Egri, Kânun, Yatugan, Sâz-ı dolab, Sâz-ı Murassa'-ı gâybî, Muğnî, Tervih.

Ûd-i kadîm: Eski ud olarak bilinen bu enstruman dört çift telli olarak çalınır. En üst tele "bam", onun altındakine "mesles", mesles'in altındakine "mesnâ", dördüncü tel olarak mesnâ'nın altındakine de "zîr" denir. Ayrıca eski mûsikîşinaslar bu dört teli dört farklı karışımla şu şekilde ilişkilendirmiştir¹⁵:

Bam-Toprak, kuru, soğuk, kara safra

Mesles-Su, soğuk, nem, sıvı, balgamî

⁸ Turabi, *İbn Sînâ*, s. 108.

⁹ Erhan Tekin, *Safedî'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi*, İTÜSBE., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007, s. 84-85.

¹⁰ Çakır, *Alişah*, s. 197-200.

¹¹ Sezikli, *Camiü'l-Elhan*, s. 217-225; Karabaşoğlu, *Makâsidü'l-Elhan*, s. 214-221.

¹² Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 60b-69a.

¹³ Farmer, "Abdülkâdir İbn Gaybî'nin Çalgılar Üzerine Görüşleri (Çev. Ekrem Memiş)", *Mûsikî Mecmûası*, İstanbul, 2000, sy. 468, s. 12.

¹⁴ Erhan Tekin, *a.g.e.*, s. 84.

¹⁵ Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 15b.



Mesnâ-Hava, sıcak, nem, kan

Zîr- Safra, ateş, kuru, sıcak

Ûd-i kâmil: Ûd-i kadîm sazına Fârâbî tarafından “hadd” ismi verilen beşinci telin eklenmesiyle oluşan enstrumana “ûd-i kâmil” ismi verilmiştir.¹⁶ Mûsikî sanatının erbâbı insan gırtlğından sonra en mükemmel sesin ûd-i kâmil’den çıktığı görüşünde ittifak sağlamıştır. Beş telli olan ûd-i kâmil iki oktavlık ses aralığına sahiptir.

Tarabü’l-feth: Çiftli olarak altı tel bağlanan bir sazdır. Tellerinin bağlanması ve icrâsı ûd-i kâmil gibidir. Altıncı tel sazendenin isteğine göre akord edilir.

Şeştây: Üç çeşittir. Birincisi, armut şeklinde olup teknesi ud teknesine benzer. Altı telli olup teller bazen çiftli bağlanır. Altı tel çiftli bağlandığında üç telli olarak icrâ yapılır. Bazı icrâcılar bunun sapına perdeler bağlarlar ve daha mükemmel saz olur. İkincisi, Teknesi ud teknesi gibidir fakat sapı ud sapından daha uzundur. Telleri çiftli bağlanıp birinci çeşit şeştây gibidir. Şeştây’ın üçüncü şekli, ikincisi gibidir fakat üst tarafına kısa teller bağlanır. Tellerin akordu mutlak tellerin oranına göre olur. Bu saza otuz tel bağlanıp, çiftli olarak on beş telli yerine geçer. Daha önce de bahsedildiği gibi bu sazda da iki oktav aralığı on beş sese bölünmüştür. Ehl-i Rûm enstruman icrâcıları bu sazi çok kullanır. Bunun icrâ şekli, mızrap açık tellere vurup parmaklar sap kısmındaki perdelere basarak açık tellerdeki nağmelerin karşılıklarını bulur.

Tarabrûd: Şeştây’a benzer bir sazdır fakat iki taraftan da (üst ve alt) teller bağlanır. Her bir tarafa otuz tel bağlanarak böylelikle iki tarafa altmış tel bağlanmış olur. Tellerin üst tarafına kısa teller bağlanıp onların akordları alt tellerdeki perdelere basılarak kısa açık teldeki nağme benzeriyle ayarlanır. Bu nağmeler beraber işitilir.

Tanbûr-i Şirvâniyân: Şekli armuda benzeyen ve yüzeyi yüksek olan bir saz olup iki tel bağlanır. Akord şekli şöyledir: Alt açık tel üstteki telin dokuzda sekizine eşitlenir. İki telin oranı tanini aralığı oranındadır. Teller üzerindeki bölümler karşılıklı olarak tutulduğunda aralığı tanini oranında olur. Üstteki tele işaret parmağı ile basılarak iki telin birbirine eşit olması sağlanır. Basılan bu perdeye Dügâh denir. Segâh basılmak istendiğinde alt telin mücennebi olan işaret parmağı ile üst telin zelzeli bir basılarak iki nağme benzer işitilir. Çârgâh basılmak istendiğinde alt telin orta fars parmağı ile üst telin serçe parmağı ile basıldığında Çârgâh, iki nağmeyle benzer işitilir. Bu iki teldeki karşılaştırma yapılarak istenilen her perde elde edilebilir. Tebrizli icrâcılar bu sazi çok fazla kullanmışlardır.

Tanbûr-i Türkî: Yüzeyi küçüktür ve sapına perdeler bağlanır. Bilinen akord şekli alt telin, üst telin dörtte üçüne çekilmesidir. Bu saza bazıları iki, bazıları üç tel bağlarlar. Türklere mahsus bir sazdır.

Rûhefzâ: Bu saza iki tel ipek, diğeri işlenmiş pirinç olmak üzere üç tel bağlanır. İpek olan iki telin akordu Tanbûr-i Türkî ile aynıdır. İşlenmiş pirinç olan tel ise istenen tele göre akord edilebilir. Bu tellerden aralıklar ve nağme toplulukları elde edilebilir.

Kopuz-i Rûmî: Bu saz, ağacın içi oyularak yapılır ve yüzeyi deri ile kaplanır. Üzerine dört tel bağlanır. Üç telin akordu bilinen şekliyle [ud gibi] yapılır. Dördüncü tel olan bam teli ise hâd telinin mutlak nağmesiyle (YH) benzer yapılır. Bam telinin mutlak nağmesi de (A) olur.

¹⁶ Abdülaziz, a.g.e., vr. 16b.



Üçzân: Üç telli olup bazıları üzerine kısa bir tel daha bağlarlar. Bu sazla Türkçe mensur ve manzum hikâyeler okunur. Mızrabı ağaçtan yapılır.

Nâyî Tanbûr: Yaylı bir âlet olup iki tellidir. Yüzeyi kirpi derisinden yapılır.

Rebâb: İsfahan'lı icrâcıların çok fazla kullandıkları bir sazdır. Dört çift telli olup akordu kopuzdaki gibidir.

Muğnî: Uzun bir tahta şeklinde olup bunun üzerine genellikle yirmidört tel bağlanır. Her tel kendi ölçüsü ve yarısı ölçüsündeki kısa telle birlikte bağlanır. Bu uzun ve kısa iki tel arasında oktav aralığı vardır. Bu iki tel çalındığında çıkan nağmeler benzer duyulur. Nağmeler hem açık tel hem baskı yapılan nağme yerine geçer.

Çeng: Meşhur bir saz olup üzerine deri gerilir. Telleri ve burguları yün ipliktendir. Üzerinde yirmidört tel bulunur ve bunlara “Perde” denir.

Egri: Çeng gibidir. Fakat egrinin yüzeyi ve burguları ağaçtan yapılmıştır.

Kânun: Teknesi üçgen bir saz olup sapı yoktur. Ehl-i Rûmdaki icrâcılar tellerini bağırsaktan yaparlar. Çoğunun udun ikili telleri gibi zîr ve bam telleri vardır. Acem icrâcılar ona işlenmiş pirinç tel bağlarlar. Ehl-i Rûmdaki icrâcılar sol ellerine çelik mızrap takarak çalarlar. Sazın köşesinde küçük kazma şeklinde ince bir akord anahtarı vardır. Bu öyle dikkatli ayar yapmalı ki kırk iki perde kolaylıkla çıkarılabilsin.

Kemânçe: Yaylı bir sazdır. Bazıları teknesini Hindistan cevizinden yaparak üzerine kıl tel bağlarlar. Bazıları da teknesini ağaçtan yapıp üzerine ipek tel bağlarlar. İki telli olup yüzeyine deri gerilir ve o deri genellikle sığır yüreği zarındandır. Akordu dörtlü aralık oranında ayarlanır.

Gijek: Defe benzeyen ve yüzeyine deri gerilen bir sazdır. On tel bağlanır. İki tarafındaki iki tel yaya temas eder. Yaya temas etmeyen diğer sekiz tel sol el parmaklarıyla çalınır.

Yektây: Tek telli yaylı bir sazdır. Araplar teknesini kerpiç kalıbı şeklinde yaparlar. İki tarafına deri çekilir ve yayla çalınır.

Terentây: Bu da tek telli olup teknesi altıgen yapılıdır. Sapı bir gez¹⁷ ölçüsündedir. Mızrap ve yayla çalınabilir.

Sâz-ı dolab: Şekli davul gibidir. İki tarafına dış yüzeyinden teller bağlanır. O da açık telli sazlardan olup mızrabını tellerin geçtiği yere sabitlerler. Saz bir sopayla çark gibi döndürülerek tellerin hareketi sağlanır. Teller mızraba ulaşır ve uyumlu nağmeler iştilir.

Sâz-ı murassa'-ı gâybî: Eskiler bu sazı kitaplarda zikretmişlerdir. Ama günümüzde Abdülaziz kullanmıştır. Bu sazın şekli dönen bir cisim üzerindeki fanus gibidir. Dönen bu cisim taş olup iki parçanın da içi boştur. Telleri işlenmiş pirinçten yapılıdır. Fanusa benzeyen kısmın dış tarafından ve taştan yapılmış dönen cisimden teller geçirilerek sazın yüzeyinin altındaki burgulara bağlanır. Çark gibi dönen kısmın ortasına Perde denir ki mızrap oraya vurur. Çark sazın ortasında durur ve gözükmeyiz. Mızrap teller üzerindedir. Saz üç ayak üzerine koyulur. İp bir ayağının içinden çarktan aşağı doğru geçirilir ve onun başına kurşundan ağır bir cisim bağlanır. O cisim ipi çeker ve kendisi aşağı doğru iner. Başka bir iple çark bağlanır ve aşağı gelir, icrâcılar borudan geçirilen ipin ucunu

¹⁷ 15. Yüzyılda İran'da kullanılan bir uzunluk ölçüsü birimi olup, günümüzde 60 cm'ye karşılık gelir. [Tanju Oral Seyhan, “İki Zafernâme Tercümesinde Kullanılan Uzunluk Ölçüsü Birimleri”, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, A.Ü. Dil Tarih-Coğrafya Fak. Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü Yay., Ankara, 2007, c. 4, sy. 2, s. 125.]



çekmek suretiyle çark döner, mızrap tellere ulaşır ve aşağıda olan ağır cisim yukarı gelir icrâcılar ağır cismi bıraktıklarında aşağı düşer, ip çekilir ve çark hareket eder, dönerek mızrapın tellere çarpması sağlanır. Nağmeler işitilir. Bu sazda açık telli sazlardan olup dört telin her biri farklı bir sese akord edilir.

Tuhfetu'l-ûd: Ud gibidir. Telleri de ud telleri olup udun yarı boyutundadır. Buna küçük ud diyebiliriz.

Şidirgû: Hitaylı icrâcılar bu sazı çok kullanırlar. Teknesi uzun olup yüzeyinin yarısına deri geçirilip üzerine dört tel bağlanır. Üç teli dörtlü aralıklarla akord edilip en üstteki dördüncü teli üçüncü telin tanini aralığı kadar pestidir.

Pîpa: Bu saz da Hitaylı icrâcılar tarafından çok kullanılır. Teknesinin derinliği dört parmak kadardır. Yüzeyi tahta kaplıdır ve üzerinde dört tel bulunur. Alt teli üstündeki telin dördte üçündeki sese eşitlenerek akordu yapılır. Daha sonra ikinci tel buna göre ayarlanır. Birinci tel ile ikinci tel arasında dörtlü aralığı, ikinci tel ile üçüncü tel arasında tanini aralığı, Üçüncü tel ile dördüncü tel arasında dörtlü aralığı mevcuttur.

Yatugan: Bu da Hitaylı icrâcılara mahsus bir sazdır. Şekli uzun bir tahtaya benzer. Uzunluğu 1,5 gez eni bir karış ve içinin boşluğunun derinliği çeyrek gezin yarısı kadardır. Bu saz da açık tel kullanılarak çalınan sazlardandır. On beş telli olup burgu yoktur. Mandallar teller arasına konarak her birinin hareketiyle telde istenilen ses bulunur. Ses bulunduğu hareket ettirilmez. Sağ elin parmaklarıyla çalınır sol el aşağıda tutulup gerektiği zaman kullanılır. Tellere dikkatli vurulmalıdır ki iki taraftan da düzgün ses çıkarılsın.

Şehrûd: Uzunluğu udun iki katıdır. Bu sazın (YH) nağmesiyle udun (Lh) nağmesi, (Lh) nağmesiyle (NB) nağmesi, (A) nağmesiyle (YH) nağmesi eşit yapılır. Şehrûd da benzer nağme olarak beş ses mevcuttur. Üzerine on çift tel bağlanır. Çift telden her bir tel birbiriyle aynı nağmededir. Bu çiftli tellerden her telde birbirinin oktavı oranında olmak üzere toplam beş ses çıkartılır. Buna benzer olan diğer çift telden ise birbirinin oktavı oranında dört ses çıkartılır. Onun için şöyle örnek verelim:

A	YH	Lh	NB	ST	M
A	YH	Lh	NB		M

Bu sazın teknesi ud gibi olup İbn-i Havvâs icâd etmiştir. Bir tarafına kısa teller bağlanır. Toplam yirmi dokuz telin beş teli tiz akordta ayarlanır. Meselâ her sekiz telde bir oktav aralığı uyumlu nağmeleri bulunur. On beş telde ise iki oktav, yirmi iki telde üç oktav, yirmi dokuz telde iki çift oktav olan dört oktav aralığı oluşur. Birinci nağme (A), sekizinci nağme (YH), on beşinci nağme (Lh), yirmi ikinci nağme (NB), yirmi dokuzuncu nağme (ST) olur ki akord uyumsuz olarak bakiye aralıklarınla düzenlendiğinde birinci nağme (A), on sekizinci nağme (YH), otuz beşinci nağme (Lh), elli ikinci nağme (NB), altmış dokuzuncu nağme (ST)'dir.

Rûdhânî: Tanbûr-i Şirvâniyâna benzer. Yüzeyi düz olup yarısına deri gerilir. Akord şekli ud gibidir ve dördü tekli ipek, ikisi işlenmiş pirinç olmak üzere altı tellidir. Tellerin akordu aynı oranda yapılır.



Tervih: Bu Abdülaziz'in icadı olup sırt sırta iki kanun gibidir. Yüzeyin en altı tahtadır. Bu iki kanunun üstünde sazın boyuyla eşit olan ağaçtan bir levha (eşik tahtası) yerleştirilmiştir. Levhanın iki kenarı üzerine iki sıra demir çivi (burgu) çakılmıştır. Sağ taraftaki sıra sağdaki telleri sol taraftaki sıra soldaki telleri akord eder. Teller bu çivilere (burgu) bağlanmıştır. Akordu çeng gibi olup ses aralığı (A)'dan (Lh)'ye kadardır. Tel aralıkları mücenneb (C) aralığı yapılırsa (NB) nağmesi ve buraya kadar olan sesler de elde edilir. Eşik tahtası bir karış olarak sazın diğer kenarına eşit ayarlanır.

2.2. Üflemeli Enstrumanlar

Üflemeli sazlar da enstruman üzerindeki deliklere parmak kapatılan “Mukayyedât” ve parmak kapatılmayan “Mutlakat” olmak üzere ikiye ayrılır. Mukayyedât olan üflemeli sazların isimleri şunlardır: Nây-ı sefid, Zembr-i siyeh nây, surnây, Nây-ı balabân, Nây-ı hıyk, Nây-ı çaver, Cicek, Bâk. Mutlakat olan üflemeli sazlar da şunlardır: Erganûn, Nefir, Mûsikâr, Sâz-ı pulâd¹⁸.

Nây-ı sefid: Üst yüzünde sekiz ve arka tarafında bir delik vardır. Arka taraftaki bu deliğe “Şücâ” denir. Üfleyen kişi başparmağını buraya koyup diğer nağmeleri şiddetli bir nefesle çıkarır. Nağmelerin hepsi bu deliklerden elde edilip, sazın uzunluğu yedi buçuk karıştır. Bundan daha küçük olanlar da vardır ama asıl ölçüsünden küçük yapılmış olur.

Zembr-i siyeh nây: Nây-ı sefidten daha kısa bir sazdır. Nefes devamlı üflenir. Nağmeler nây-ı sefidten daha kolay, temiz ve güzel çıkar. Nağmeler üflemeye ve nefes şiddetine bağlı olarak bazen kısmen bazen tamamen değiştirilebilir.

Surnây: Nây-ı sefid ve zembr-i siyeh nâydan daha kısa bir saz olup tizlik sınırı oktav ve beşli aralığı kadardır. Tizliği daha da arttırılırsa uyumsuz sesler çıkar. Sesi bütün sazlardan daha uzak yere ulaşır.

Nâyçe-i balabân: Bu sazın surnây ile bir ilişkisi olup surnây çalışması bununla yapılır. Yumuşak ve hazîn bir sesi vardır.

Nây-ı çâver: Türkler'in yaygın olarak kullandıkları bir saz olup daha çok Nevrûz-ı bayâtî makamı çalınır. Nağmelerin gücü ve seyri azdır.

Nefir: Üflemeli sazlar arasında uzunluğu en uzun olan sazdır. Uzunluğu iki gez ya da daha fazladır. Daha fazla uzun olanına ona “Bergû” denir. Eğer alt tarafı eğri olursa ona “Kerrenây” denir. Hepsini aynı olup melodilerin çıkartılması zordur. Bu sazdan üç nağme çıkarılır. Yüzeyinde delik olmasada nefes şiddetiyle (A), (YA) ve (YH) nağmeleri çıkarılır.

Bâk: Ağız kısmına dile benzer bir perde yerleştirilir. Dilin altından üflenerek ve bazen üzerindeki delikler kapatılarak nağmeler çıkartılır.

Mûsikâr: Mutlak sazlardandır. Birbirleri ardınca dizilmiş farklı uzunluk ve kısalıkta olan neylerden oluşur. Bu neyler on beş tane olup hepsinin nağmeleri toplamda iki oktav aralığı kadardır. Neyler uzunluk sırasına göre sıralanıp en uzun neyde en pest nağme en kısa neyde en tiz nağme seslendirilir. Sesin daha da tiz olması istenirse bir miktar mum yuvarlanır ve neyin boşluğuna atılır.

¹⁸ Sâz-ı pulâd'ın burada sadece ismi olup, hakkında bilgi verilmemiştir.



Cîcek: Buna “Hitay Mûsikârı” denir. Neyler birbirlerine yapıştırılıp onların altına bir delik açılır. Üfleme esnasında seslerin bir kaçı birlikte iştilir. Onun eğri bir borusu olup oradan üflenir. Bir yerden üflendiğinde nefes hepsinden geçer. İstenilen delik açıp kapatılarak melodiler elde edilir.

Erganûn: Frenklerin kullandıkları bir sazdır. Mûsikâra benzeyen ve kurşundan yapılmış neyler gibidir. Yan yana iki sıra halindedir. Neylerin eni biraz geniş olup altları kısadır. Nağmeler ney sayısına bağlıdır. Neylerin başları hazne gibidir. Şekli minbere benzemekte olup sol taraftan demircilerinki gibi bir körük bağlanır, bu şekilde neylerin içine hava girmesi sağlanır ve bu neylerden nağmeler hâsıl olur. Sol elle körük hareket ettirilir ve sağ elle deliklerin üzerinde bulunan düğmelere basılır. Daha sonra basılan yerdeki delik açılır ve nağme iştilir. Bu şekilde düzgün melodiler elde edilir.

Nây-ı hıyk: Buna Nây-ı ebnân da denir. Yan yana getirilmiş iki neyden oluşur. Bir parmakla bir delik kapatıldığında aynı parmakla diğer neyin aynı deliği kapatılır. Nağmeler her iki neyde birlikte seslendirilir. Her iki ney’in baş kısmı tulum olup tulum üflenir. Tulum hava ile doldurulur ve kucakta tutularak çalınır.

2.3. Vurmalı Enstrumanlar

Vurmalı sazlar, Kâseler ve Çelik levhalar. Kâse ve Çelik levhalar iki çubukla çalınır.

Kâseler: Her kâseden bir nağme meydana gelir. Kural şudur ki, büyük kâsenin nağmesi pestir. Bu sazı Abdülkadir Merâgî icâd etmiştir. Bu sazdan tür, devir ve devir tabakalarındaki nağme toplulukları kolaylıkla elde edilir. Ūd-i kâminden elde edilen çıkarılması zor tasniflerin de bu sazdan elde edilmesi mümkündür. Nağmeler kâselere ağaçtan yapılmış iki çubukla vurularak elde edilir. Sağ eldeki çubuk sâyir çubuğu, sol eldeki çubuk râci’(dönüş) çubuğudur. Çubuklar mızrap gibi düşünölmelidir.

Çelik Levhalar: Çelik levhalar bir cisimle vurularak çalınan enstrumandır. Pest nağme çıkarılmak isteniyorsa büyük levha yapılır. İki levha arasına yan yana birbirine yakın levhalar koyulur. İki baştaki levhalar delinir ve teller bağlanır. Bu şekilde çarpmaya karşı dayanıklılık arttırılır. Münâsip bir cisimle icrâcının isteğine göre levhaya vurularak ses çıkarılır. Onyeddi aralıklı nağmelerin bulunduğu yere göre otuz beş levha yerleştirilir. Bu sazdan nağme toplulukları, devir ve tasniflerin kolay ve yumuşak bir şekilde çıkarılması mümkündür. Tas, Kâse ve Çelik Levhalar nağmelerin sayısındadır. Melodilerin çıkarılması çok kolaydır.

3. SONUÇ

Abdülaziz’in eseri *Nekâvetü’l-Edvâr*’ında kırkiki enstrumanın ortaya çıkarılması ve incelenmesiyle enstrumanların organolojik yapısı, icrası, akort sistemleri ve mucitleri hakkında kaynak niteliğindeki bilgilere ulaşılmıştır.

Beş telli ud olan “ūd-i kâmil”in Fârâbî tarafından icâd edildiği XV. yüzyıl edvâr kitaplarında birçok yerde bildirilmektedir.

Abdülaziz *Nekâvetü’l-Edvâr* adlı eserinde vurmalı enstrumanlar içinde yer alan “kâse”leri babasının icâd ettiğini belirtmektedir. Abdülaziz’in enstrumanlar üzerine birçok bilgiyi babasının eseri *Câmiü’l-Elhan*’dan aldığı görölmektedir.

Abdülaziz “Tervîh” sazını icâd etmiş, *Nekâvetü’l-Edvâr*’ında bunu beyan etmektedir.



Araştırmamızda XV. yüzyılda Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr*'ından elde ettiğimiz bilgilere göre özellikle *Nekâvetü'l-Edvâr* içinde yer alan enstrumanların pek çok yönüyle anlatılmış olması bu asrı daha da önemli kılmaktadır. Yaptığımız çalışmada bu enstrumanları tasnif ederek ortaya çıkarmaya ve günümüz enstrumanlarıyla karşılaştırılmasına zemin hazırlamaya gayret ettik. Bundan sonrasında enstrumanlar konusunda araştırma yapacak kişilere bu çalışmanın faydalı olması en büyük kazancımız olacaktır.

Kaynakça

- Abdülaziz B. Abdülkadir Merâgî. *Nekâvetü'l-Edvâr*. TSMK. Ahmed III Bölümü. No: A3462.
- , *Muhtasar fi ilm-i mûsikî (Nekâvetü'l-Edvâr)*. Nûruosmaniye Ktp. No: 3646.
- , *Nekâvetü'l-Edvâr*. (Müst: H. Sadettin Arel). İ.Ü. Türkiyat Araşt. Enst. Arel Ktp. No: 147.
- Arslan, Fazlı. (2007). *Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefîyye Risâlesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları (AKM).
- Çakır, Ahmet. (1999). *Alişah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst., İstanbul.
- Ebu Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhân.el-Fârâbî. (tsz.). *Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr*. (Thk. ve Şerh, Gattâs Abdülmelik Hâşebe, Müracaa ve Tasdîr, Mahmûd Ahmed el-Hıfî). Kahire.
- Farmer, Henry George. (1930). An Old Moorish Lute Tutor. *Journal of Royal Asiatic Society*, CII, 350-351.
- (2000). Abdülkâdir İbn Gaybî'nin Çalgılar Üzerine Görüşleri (Ekrem Memiş, çev.). *Mûsikî Mecmûası*, Sy. 468,12.
- Hul'î, Muhammed Kâmil. (1904). *Kitâbu'l-Mûsikâ's-Şarkî*. Kahire.
- Karabaşoğlu, Cemal. (2010). *Abdülkâdir Merâgî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst., İstanbul.
- Seyhan, Tanju Oral. (2007). İki Zafernâme Tercümesinde Kullanılan Uzunluk Ölçüsü Birimleri. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, A.Ü. Dil Tarih-Coğrafya Fak. Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü Yay. C.4(2), s. 125.
- Sezikli, Ubeydullah. (2007). *Abdülkâdir Merâgî ve Câmîü'l-Elhân'ı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst., İstanbul.
- Tekin, Erhan. (2007). *Safedi'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst., İstanbul.
- Turabi, Ahmet Hakkı (1996). *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*.MÜSBE. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst., İstanbul. ---. (2004), *İbn Sînâ-Mûsikî*. İstanbul: Litera Yayınları/İslâm Felsefesi Klasikleri.



XV. YÜZYIL MÜZİK NAZARİYATÇILARINDAN ABDÜLAZİZ B. ABDÜLKADİR MERÂĞÎ'NİN *NEKÂVETÜ'L-EDVÂR*'INDA İKÂ' DEVİRLERİ

Doç. Dr. Ferdi KOÇ

Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü

Öz

Eski müzik âlimlerinden İbn Sînâ ilimleri dörde ayırmaktadır. Bu ilimlerin birincisi riyâzî ilimler yani matematiksel olup, bunların içinde müzik dördüncü sırada zikredilmektedir. Kendi içerisinde bir matematiğe sahip müzik, nağme ve ritim üzerine kurulmuş bilim ve sanattır. IX. yüzyılda El-Kindî tarafından yazılmış risâlelerden, X. Yüzyılda Fârâbi, XI. Yüzyılda İbn Sînâ, XIII. Yüzyılda Safiyüddin Urmevi ve XV. yüzyılda Abdülkadir Merâğî ve Abdülaziz b. Abdülkadir Merâğî'nin yazdığı müzikle ilgili risale ve edvarlara kadar da müzikteki ritim, usûl ve zamanlar konusu ikâ' kavramı ile ifade edilmiştir. Eski edvâr kitaplarında ikâ', müziğin zaman ve vuruş unsurlarını içeren bir husus olarak dile getirilmiştir. İkâ''nın eserin güftesinin vezniyle de muhakkak bir münasebeti vardır. XV. Yüzyıl müzik âlim ve sanatkârlarından Abdülkadir Merâğî ve oğlu Abdülaziz edvarlarında İkâ''yı, aralarında belir ve sınırlı zamanlar olan vuruşlar topluluğu olarak tanımlamaktadır. Esasen ikâ' belirli ritim kalıplarının bir araya gelerek oluşturduğu ölçüler grubudur. Bu gruba da devir ismi verilmektedir. XV. yüzyıl yazma eserlerinde özellikle Abdülkadir Merâğî'nin eserleri ve oğlu Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr*'ında bundan dolayı bu konu İkâ' devirleri olarak ele alınmıştır. Devir denmesinin sebebi bir eserin icra edilirken bir ikâ' devrinin devamlı tekrarı yani belirli zaman topluluğunun tekrar tekrar çalınmasıdır. XV. yüzyıl ve eski dönem ikâ' devirlerini detaylı bir şekilde incelemesinden dolayı çalışmamız, Abdülaziz b. Abdülkadir Merâğî'nin Farsça yazdığı *Nekâvetü'l-Edvâr* isimli nazariyat eserindeki ikâ' devirleri konusuna odaklanacaktır. Bununla birlikte çalışmamızda İkâ' yı oluşturan unsurlar, temel ikâ' devirleri, XV. yüzyıldaki ikâ' devirleri, Abdülkadir Merâğî ve Abdülaziz b. Abdülkadir Merâğî'nin tertip ettiği ikâ' devirleri incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Türk Müziği, İka, Ritm, Edvar

İKÂ' CYCLES IN *NEKAVETÜ'L-EDVÂR* OF ABDÜLAZİZ B. ABDÜLKADİR MERAGÎ, ONE OF THE MUSIC THEORİSTS OF THE FİFTEENTH CENTURY

Abstract

One of the oldest scholars of music, Ibn Sina, separates the sciences into four chapter. The first of these sciences are riyazi sciences, mathematical, in which music is mentioned in the fourth place. Music with a math within itself is science and art based on sound and rhythm. Since the risala written by Al-Kindî in the nineth century until edvar, risale and manuscripts of Fârâbi in the tenth century, Ibn Sînâ in the eleventh century, Safiyüddin Urmevi in the thirteenth century and Abdulkadir Merâğî and Abdulaziz b. Abdülkadir Meragi in the fifteenth century, written about



the music and the manuscripts on the music the rhythm, usul and time is expressed by the concept of ikā'. In old edvar manuscripts, the topic of 'ika' is expressed as a topic including elements of music's time and strikes. There is certainly a relation between the words and the measures of the song and İkā. Fifteenth century music scholars and musicians, Abdülkadir Merâgî and his son Abdulaziz define İkā as a group of beats with limited and time between them. Essentially ika is a group of measurements that are formed by certain rhythm patterns. This group is given the name of the cycle. In the edvar manuscripts of Abdülkadir Merâgî and in his son Abdülaziz's *Nekâvet al-Edvâr* in fifteenth century, therefore, this topic was considered as the of İkā cycles. the reason for the cycle is that when the song is being performed, the continuous repetition of a cycle, that is, the repetition of a certain time community is repeated. Our study examines in detail the fifteenth century's ika cycles and early centuries's ika cycles. Therefore Abdulaziz b. Abdülkadir Merâgî's Persian-written *Nekâvet al-Edvâr* will be focus on the titles of the ika cycles. In addition, the elements that constitute İkā, the ika cycles invented by Abdülkadir Merâgî and Abdulaziz b. Abdülkadir Merâgî in the fifteenth century and the main ika cycles will be examined.

Keywords: Music, Turkish Music, İka, Rhythm, Edvar

3. GİRİŞ

Mûsikî ilmi nağme ve ikā' olmak üzere iki kısım üzerindedir. İkā', mûsikînin zaman ve vuruş gibi unsurlarını içerir. Abdülaziz *Nekâvetü'l-Edvâr* isimli eserinde mûsikî edvârlarının pek çoğunda görüldüğü gibi ikā' faslını mûsikî nazariyatı faslının son bölümünde ele almıştır. Mûsikî nazariyatçıları bu faslı ikā' tarifi, terimleri, zamanları, çok kullanılan ikā' devirleri, önceki dönemde kullanılan ikā' devirleri, dönemde kullanılan ikā' devirleri ve yeni icâd edilen ikā' devirleri gibi kısımlara ayırmıştır.

34

3.1. ABDÜLAZİZ B. ABDÜLKADİR MERÂGÎ'NİN *NEKÂVETÜ'L-EDVÂR*'INDA İKÂ' TARİFİ

Araştırmamızın konusu olan Abdülaziz, *Nekâvetü'l-Edvâr* isimli nazariyat eserinde ikā' faslını anlatırken diğer nazariyatçılarda kullandığı sırayı takip eder. Öncelikle ikā'nın tarifi ile başlamıştır. Burada eski mûsikî nazariyatçılarının genel ikā' tarifini verirken şöyle söylemiştir: "İkā', vuruş zamanlarının takdir edilmesidir."¹ Bunun yanında Safiyyüddîn'in tarifini de şu şekilde vermiştir: "İkā', aralarında sınırlı zaman aralıkları olan ve birkaç devri kapsayan bir vuruşlar bütünüdür."² İkā'yı eski ve dönemin mûsikî nazariyatçıları şu cümlelerle tarif eder: Kindî, "Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan fakat mutlaka kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen muayyen kalıplar halindeki sayı veya vuruş gruplarına denir."³; İbn Sînâ, "Vuruşların zamanı için takdir edilmiş herhangi bir ölçüdür."⁴; Fârâbî, "Mâkul ölçü ve nispetlerle sınırlandırılmış zaman dilimlerinde,

¹ Abdülaziz b. Abdülkadir Merâgî, *Nekâvetü'l-Edvâr*, TSMK. Ahmed III Bölümü No: A3462. vr. 35b.

² Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 35b; Uygun, *Safiyyüddîn*, s. 91.

³ Turabi, *Kindî*, s. 78.

⁴ Turabi, *İbn Sînâ*, s. 64.



aynı düzen içinde birbirlerini takip eden vuruşların hareketidir.”⁵; Abdülkâdir Merâgî, “Aralarında belirli ve sınırlı zamanlar olan nakreler topluluğudur.”⁶; Alişah, “Nakreler arasındaki zamanların belirlenmesidir.”⁷; Fethullah Şîrvânî, “Nağmeler arasına giren zamanların nağmeli ölçü ile sınırlandırılması sebebiyle takdir edilmesidir.”⁸

Bu tarifler özünde aynı düşünceyi ifade etmektedir. İkâ’daki zaman ve vuruşların doğru ve eşitliğini anlamak için Abdülaziz’in tâb’ı selîm dediği doğuştan gelen yetenek sahibi olmak gerekir.⁹

İkâ’ ritmik bir devir olmakla birlikte, prozodi ve aruzun temelleriyle münasebet halindedir. Aruz’un temeli hecelere dayandığı gibi, İkâ’nın temeli de hecelerin ifade ettiği zamanlara dayanır. Şöyle ki, zamanlar bir hecedeki harflerin sesli ve sessiz olmasına göre değişir. Burada açık heceliler bir, kapalı heceliler ise kapalı iki zamana eşittir.¹⁰ Abdülaziz bir birim zamanlık vuruşu “A”, iki birim zamanlık vuruşu “B”, üç birim zamanlık vuruşu “C”, dört birim zamanlık vuruşu “D”, beş birim zamanlık vuruşu “h” harfleriyle isimlendirmiştir. Bazı eski mûsikî nazariyâtçıları vuruş ifadesini nakre olarak da kullanmıştır. Bu zamanların basit bir şekilde anlaşılması için “te”, “ne”, “ten”, “nen”, “tâ”, “ni” ve “tân” gibi heceler kullanılır. Bu heceler “fe i lün” ve “me fâ i lün” ve benzeri klâsik prozodi kalıplarıyla ilişki içerisinde. Bu küçük kalıplara “İkâ’ Direkleri” ya da “Rükun” denir.

Eşit zaman içindeki vuruşlar topluluğunun her birine “Bağlantılı İkâ’”, kullanılan bu vuruşlar ayrı zamanlarda olursa buna da “Ayrı İkâ’” denir. Eğer eşit zamanlı vuruşların arasına başka zamanlı vuruş girerse bu ikâ’ zamanına “Serî Hezec”, eşit zamanlı vuruşların zamanı araya giren vuruşun iki katı olursa bu zamana “Hafif Hezec”, üç katı olursa buna da “Hafif Sakîl Hezec” denir ve bu arttırılabilir.¹¹ Yani burada ifade edilmek istenen günümüzde kullandığımız 6/8, 3/4 ve 6/4 yürük semâî, semâî ve sengin semâî usullerindeki gibi temponun bir, iki ve üç kat düşürülmesidir.

3.2. ABDÜLAZİZ B. ABDÜLKADİR MERÂGÎ’NİN *NEKÂVETÜ’L-EDVÂR*’INDA İKÂ’ DİREKLERİ

Birim zamanların farklı türde birleşerek oluşturduğu küçük vuruş kalıplarına İkâ’ Direkleri ya da Rükun demiştik. Rükun üç kısımda incelenir. Bunlar: Sebeb, Veted ve Fâsıla.

Sebeb iki türlüdür: Biri Sebeb-i sakîl, diğeri Sebeb-i hafîf’dir. Sebeb-i sakîl, “tene” kelimesinde görüldüğü gibi iki harf de harekeli. Birim zamanlar birleşerek iki birim zamanı meydana getirir. Sebeb-i hafîf, “ten” kelimesinde görüldüğü gibi birinci harf harekeli, ikincisi sâkindir. İki birim zaman ölçüsündedir.

Veted de iki türlüdür: Biri Veted-i mecmû’, diğeri Veted-i mefrûk. Veted-i mecmû’, “tenen” kelimesinde görüldüğü gibi ilk iki harf harekeli, son harf sâkindir. Üç birim zaman ölçüsündedir.

⁵ Ebu Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhân Fârâbî, *Kitâbü’l-İkâ’at*, TSMK. Ahmed III, No: 1878, vr. 160b; M. İsmail Rızvanoğlu, *Fârâbî’de İkâ’ Teorisi*, MÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2007, s. 37.

⁶ Karabaşoğlu, *Makasidü’l-Elhan.*, s. 184.

⁷ Çakır, *Alişah*, s. 204.

⁸ Akdoğan, *Şîrvânî*, s. 239.

⁹ Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 35b.

¹⁰ Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, s. 79.

¹¹ Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 37a.



Veted-i mefrûk, “tâni” kelimesinde görüldüğü gibi birinci ve son harf harekeli, ortadaki sâkindir. Üç birim zaman ölçüsündedir.

Fâsıla da iki türüdür: Biri Fâsıla-i suğrâ, diğeri Fâsıla-i kübrâ. Fâsıla-i suğrâ, “tenenen” kelimesinde görüldüğü gibi ilk üç harf harekeli, son harf sâkindir. Dört birim zaman ölçüsündedir. Fâsıla-i kübrâ, pek fazla kullanılmayıp, Abdülaziz eserinde buna yer vermemiştir. Başka nazariyât kitaplarında “tenenenen” kelimesindeki gibi dört harf harekeli, son harf sakindir. Beş birim zaman ölçüsündedir.¹²

Abdülaziz ikâ‘ faslı ile ilgili temel bilgileri verdikten sonra meşhûr ikâ‘ devirleri ile babası Abdülkâdir Merâgî ve kendi bulduğu ikâ‘ devirlerinin açıklamasını yapmıştır. Şimdi biz de bu devirleri anlatacağız.

4. ABDÜLAZİZ B. ABDÜLKADİR MERÂGÎ’NİN NEKÂVETÜ’L-EDVÂR’INDA İKÂ‘ DEVİRLERİ

Abdülaziz’in anlattığına göre eski mûsikîşinaslar ikâ‘ devirlerinden altı dâireyi zikretmiş ve kullanmıştır. Daha sonraki dönemlerdeki mûsikîşinaslar farklı tertipler yaparak ikâ‘ devirleri icâd etmiştir. Burada altı ikâ‘ devrinin yanında çok kullanılan ikâ‘ devirleri, Abdülkâdir Merâgî ve Abdülaziz’in terkip ettiği ikâ‘ devirlerine yer verilmiştir. Ayrıca ikâ‘ devirlerinin yapıları, vuruşları ve özellikleri anlatılmıştır. Kullanılan ikâ‘ devirleri şöyledir: Eskilerin kullandığı altı ikâ‘ devirleri; Sakîl-i evvel, Sakîl-i sâni, Hafîfü’s-sakîl, Sakîl-i remel, Hafîf-i remel, Hezec. Bu dönemde kullanılan ikâ‘ devirleri: Fahte, Çehâr-darb, Türkî-i asıl, Türkî-i hafif, Muhammes.

2.1. ABDÜLAZİZ B. ABDÜLKADİR MERÂGÎ’DEN EVVEL KULLANILAN İKÂ‘ DEVİRLERİ

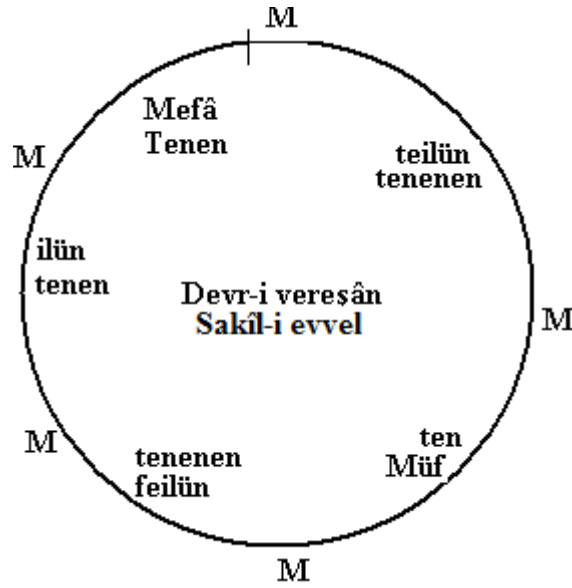
Sakîl-i evvel: Acemler bu devri “Vereşân” olarak isimlendirmiş, Abdülaziz de bu devirden bazı ikâ‘ devirleri terkip etmiştir.¹³ Onaltı zamanlı olup, sekiz Sebep’ten meydana gelir. Onaltı vuruştan onbiri vurulmaz, beşi vurulur. Vuruşları “tenen tenen tenenen ten tenenen” şeklindedir. Bu ikâ‘ devri Safiyyüddîn ve Abdülkâdir Merâgî’de aynı isimle kullanılmaktadır.¹⁴

¹² Rükunlar nazariyât kitaplarının pek çoğunda benzer şekilde anlatılmaktadır. Bkz. Bardakçı, *a.g.e.*, s. 78-82; Uygun, *a.g.e.*, s. 226-227; Çetinkaya, *a.g.e.*, s. 107; Rızvanoğlu, *a.g.e.*, s. 39-42; Tekin, *a.g.e.*, s. 208; Sezikli, *a.g.e.*, s. 226; Çakır, *a.g.e.*, s. 205-206; Akdoğan, *a.g.e.*, s. 242.

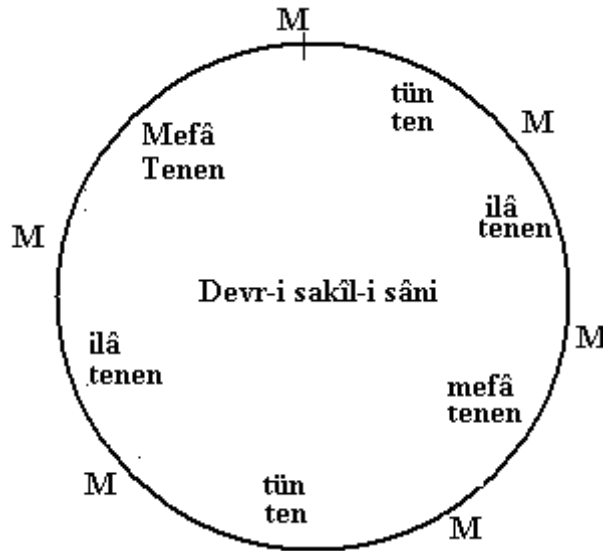
¹³ Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 38b.

¹⁴ Ahmet Çakır, “Abdurrahmân Nûreddîn el-Câmî’de Usûller”, *Ekev Akademi Dergisi*, Ankara, 2006, Yıl:10, sy. 26 (Kış 2006), s. 158.





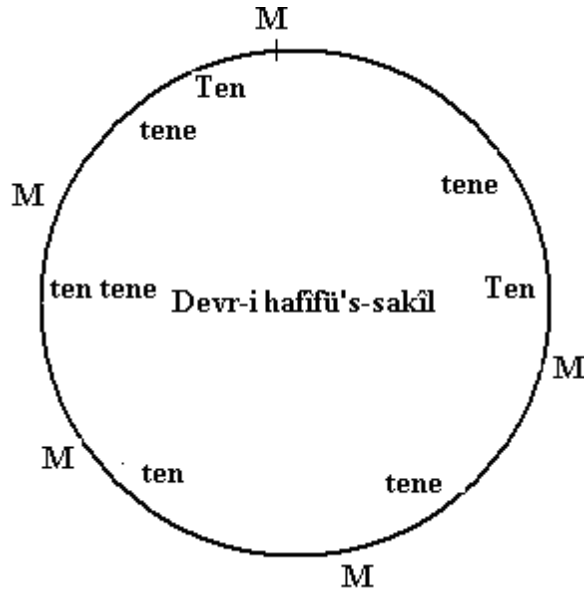
Sakîl-i sâni: Bu devir de onaltı zamanlı olup, onaltı vuruştan on tanesi vurulmaz, altısı vurulur. Vuruşları “tenen tenen ten tenen tenen ten” şeklindedir.



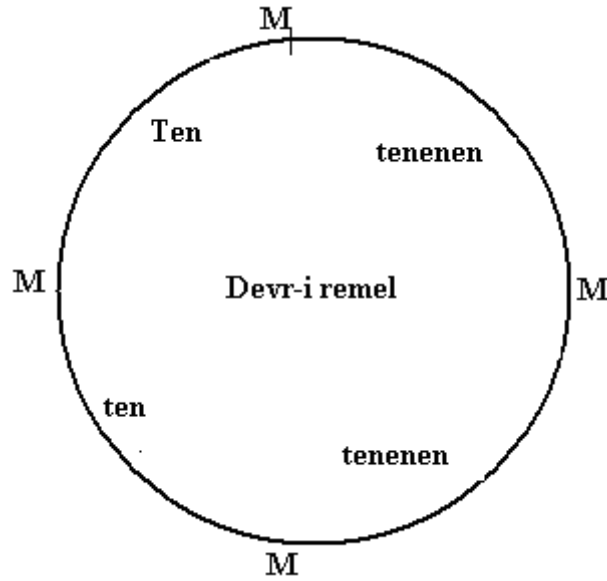
37

Hafîfü's-sakîl: Sebeb-i hafif ile Sebeb-i sakîl'in birleşmesinden meydana geldiğinden buna “Hafîfü's-sakîl” denmiştir. Onaltı zamanlı olup, ikinci, altıncı, onuncu ve ondördüncü vuruşlar yapılmaz, oniki vuruş yapılır. “ten tene ten tene ten tene ten tene” şeklindedir. Abdülkâdir Merâgî'nin eserlerinde ve Safiyyüddîn'in *Kitâbü'l-edvâr* isimli eserinde aynen kullanılırken, Şerefiyye isimli eserde ise sadece bir Sebeb-i hafif ile Sebeb-i sakîl'in birleşmesinden meydana gelmekte olup, günümüzdeki Sofyan usûlünün dört defa tekrarı olarak düşünülebilir.¹⁵

¹⁵ Çakır, a.g.m., s. 159.

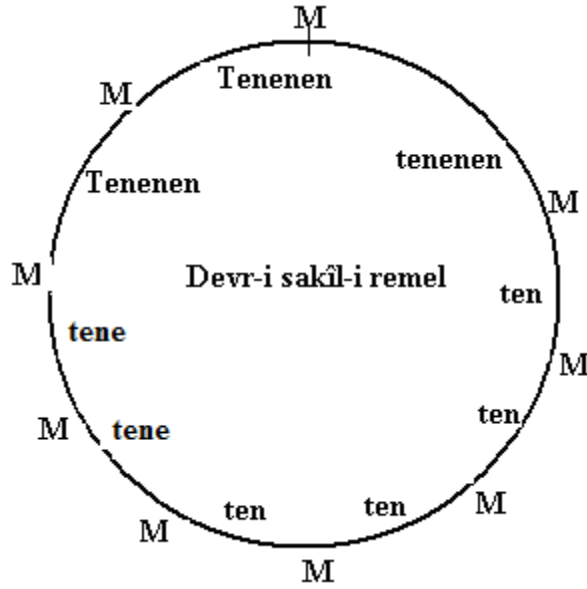


Remel: Oniki zamanlıdır. Vuruşları “ten ten tenenen tenenen” şeklindedir. Suphi Ezgi’ye göre günümüzdeki Sengin Semâî usûlünün yapısına benzer.¹⁶

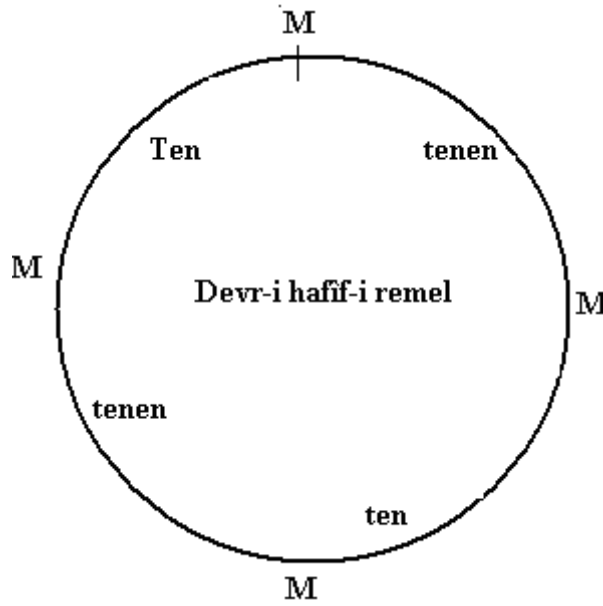


Sakîl-i remel: Yirmidört zamanlı olup, vuruşları “tenenen tenenen tene tene ten ten ten ten tenenen” şeklindedir.

¹⁶ Çakır, *a.g.m.*, s. 159.



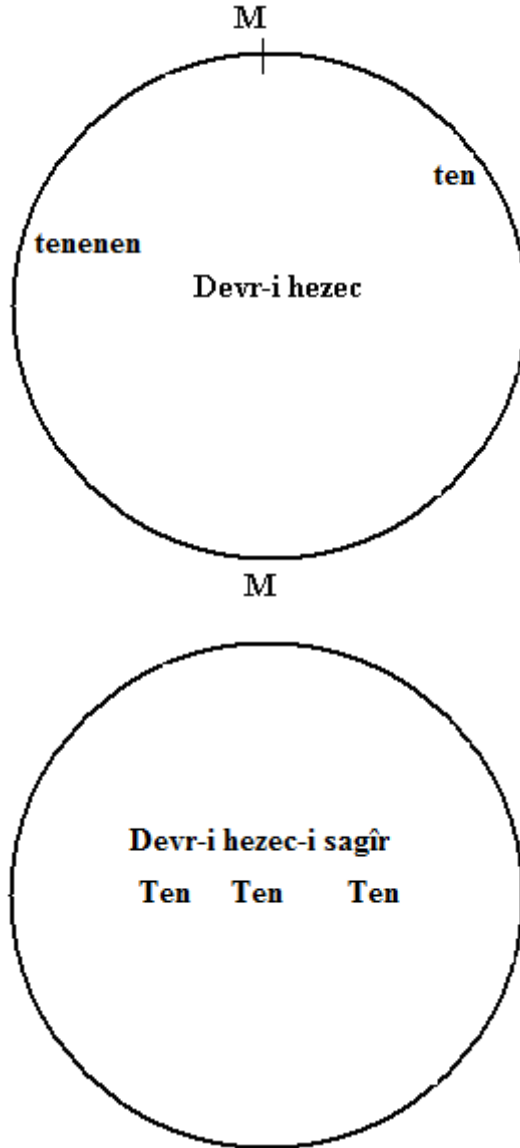
Hafif-i remel: On zamanlıdır. Vuruşları “ten tenen ten tenen” şeklindedir. Günümüzdeki Aksak Semâî Evferi yapısına benzemektedir.¹⁷



Hezec: Beş zamanlıdır. Vuruşları “tenen ten” şeklindedir. Tebrizli mûsikîşinaslar buna “Çenber” demiştir.¹⁸ İcrâcılar Hezec’i “ten ten ten” altı zamanlı hale getirmiştir. Günümüzdeki Semâî usûlüne benzer.

¹⁷ Çakır, *a.g.m.*, s. 160.

¹⁸ Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 40b.

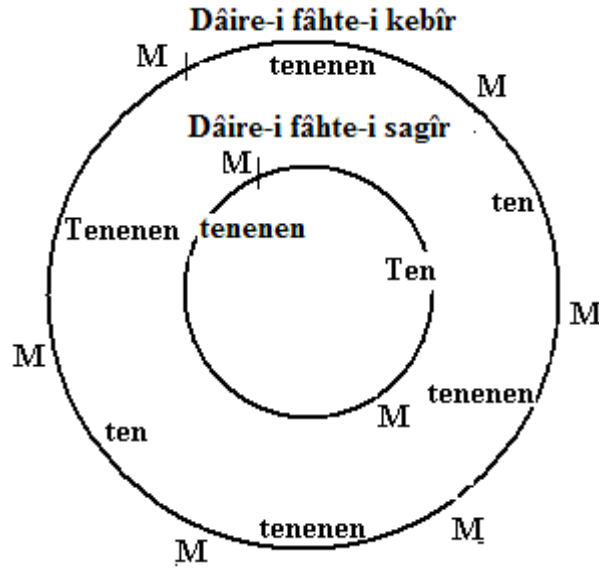


Fahte: Acem icrâcılara mahsus ve üç türdür. Birincisi Fahte-i zâid, yirmisekiz zamanlıdır. İkincisi Fahte-i kebîr, yirmi zamanlıdır. Vuruşları “tenenen ten tenenen tenenen ten tenenen” şeklindedir. Bu şekil ile Abdülkâdir Merâgî ve Safiyyüddîn’in eserlerinde aynen karşılaşılmakta, Suphi Ezgi’ye göre günümüzdeki Fahte usûlünün aynısıdır.¹⁹ Üçüncüsü Fahte-i sağîr, beş zamanlıdır. Vuruşları “tenen ten” şeklinde olup buna “Beş vuruşlu fahte” de denilmektedir. Ayrıca üstadlar Fahte-i sağîrin vuruşlarının kumru kuşunun “ku ku kuu” şeklindeki ötüşünden alındığını söylemektedirler.²⁰

¹⁹ Çakır, *a.g.m.*, s. 162.

²⁰ Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 41a.





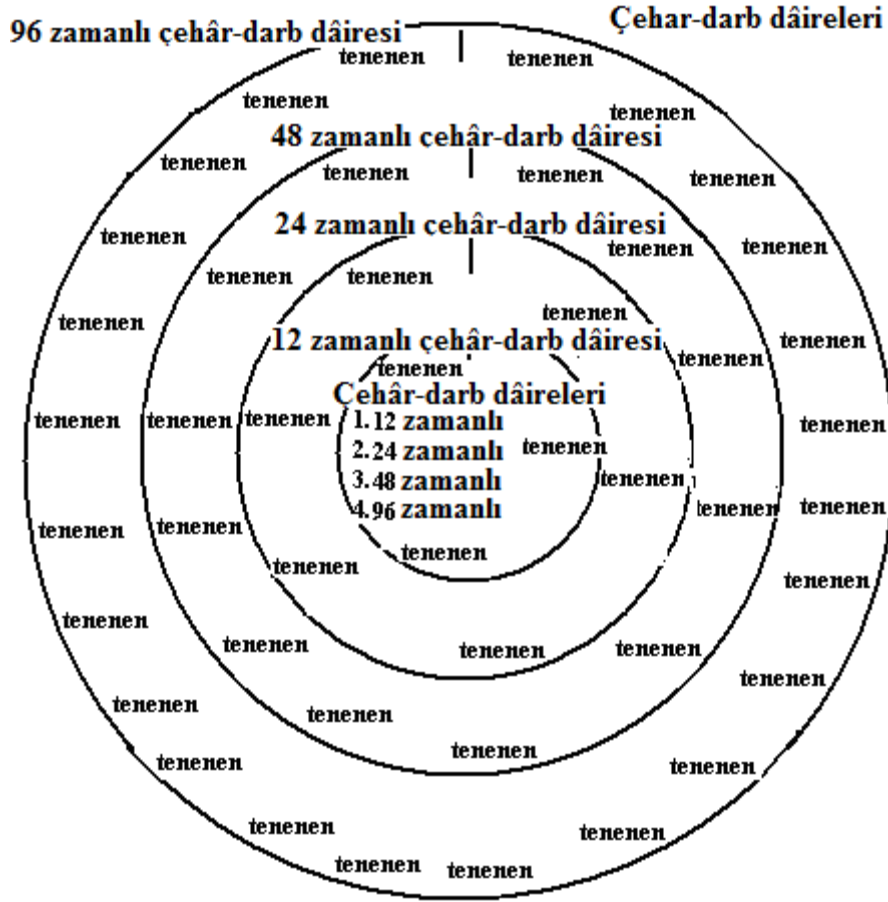
2.2. ABDÜLAZİZ B. ABDÜLKADİR MERÂĞÎ DÖNEMİNDE KULLANILAN İKÂ' DEVİRLERİ

Sakîl ü hafif: Muhammed Şâh Rebâbî'nin (Rahimehullah) icâd ettiği bir devirdir.²¹ Sakîl-i remel devri ile eşit zamanlı olarak yirmidört zamanlıdır fakat vuruşları farklıdır. Vuruşları “tenenen tenenen tenenen tenenen tenenen” şeklindedir.

Çehâr-darb: Kırksekiz zamanlı olup, oniki vuruşlu Fâsıla-i suğrâ ile dört vuruş yapılıdır. Yani “tenenen” vuruşunun oniki defa yapılmasıyla meydana gelir. Günümüzdeki Sofyan usûlünün oniki defa tekrarı olarak düşünülebilir.

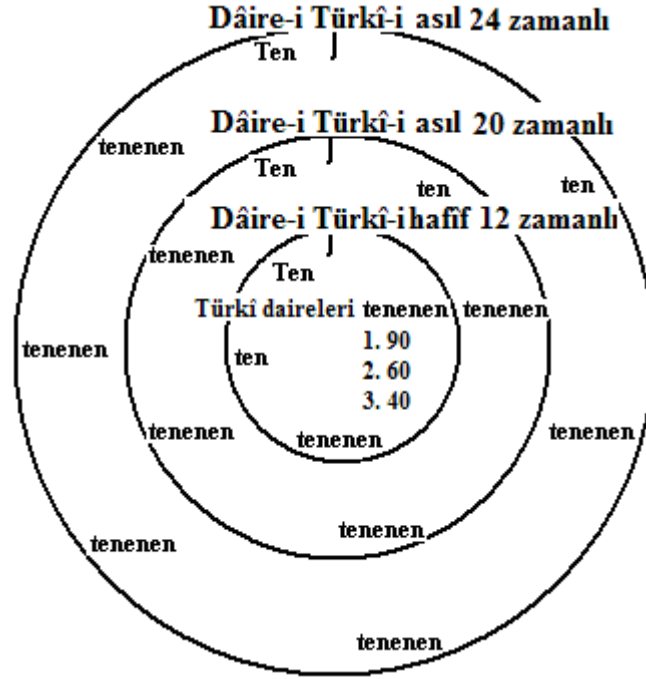
41

²¹ Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 41b.



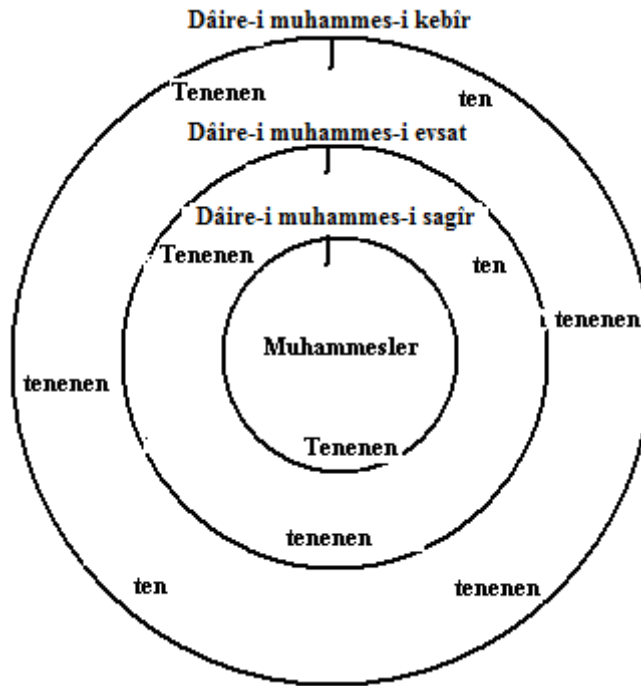
Türkî-i asıl: Yirmi zamanlı olup vuruşları “ten tenenen tenenen tenenen tenenen ten” şeklindedir. Eskilerin kullandığı Türkî-i asıl yirmidört vuruşlu olup “ten tenenen tenenen tenenen tenenen tenenen tenen ten” şeklindedir.

Türkî-i hafif: Çok kullanılan bir devir olup oniki zamanlıdır. Vuruşları “ten ten tenenen tenenen” şeklindedir.



Muhammes: Üç kısımdır. Birinci kısım Muhammes-i kebîr, onaltı zamanlı olup vuruşları “tenen tenen ten tenen tenen ten” şeklindedir. İkinci kısım Muhammes-i evsat, sekiz zamanlı olup vuruşları “tenen tenen ten” şeklindedir. Üçüncü kısım Muhammes-i sağîr, dört zamanlı olup vuruşları “tenenen” şeklindedir. Günümüzde Muhammes-i evsat Düyek usûlüne, Muhammes-i sağîr ise Sofyan’a benzer.²²

43

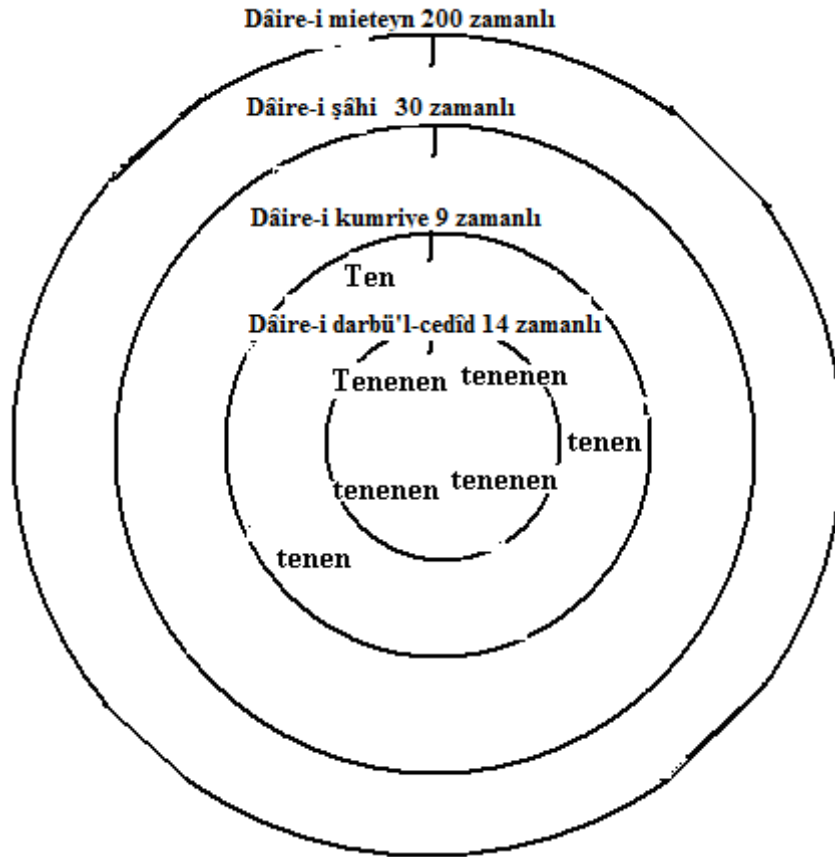


²² Çakır, a.g.m., s. 163-164.

Mehmed Çelebi beş zamanlı tene tenen şeklinde olarak göstermiş, Suphi Ezgi'de bu devrin Türk Aksağı usûlü olduğunu söylemiştir.²⁶

Darbü'l-cedîd: Ondört zamanlıdır. Vuruşları “tenenen tenenen tenen tenen” şeklindedir.

Devr-i mieteyn: Abdülaziz bu devrin ikiyüz zamanlı olduğunu söylemiş, vuruşlarını göstermemiştir. Abdülkâdir Merâgî, bu devrin vuruşları ile ilgili *Câmiü'l-Elhân*'da bilgi verdiğinden *Makâsidü'l-Elhân* isimli eserinde açıklamaya gerek görmemiştir.²⁷



45

2.4. ABDÜLAZİZ B. ABDÜLKÂDİR MERÂGÎ'NİN İCÂD ETTİĞİ DEVİRLERİ

İKÂ'

Abülaziz, icâd ettiği bu ikâ'ların birine “Vetedü's-sadr”, diğerine “Darbü'l-mecnûn” ismini vermiştir.

Vetedü's-sadr: Bu ismi almasının sebebi ikâ' kısımlandırıldığında Veted'in önünde yer almasıdır. Şu şekildedir: **Tenen ten tenen ten tenenen** ve onaltı zamanlıdır.

Darbü'l-mecnûn: Şu şekildedir: **Tenen tenenen tenenen tenenen.**

²⁶ Çakır, a.g.m.

²⁷ Sezikli, a.g.e., s. 238; Karabaşoğlu, a.g.e., s. 193.

3. SONUÇ

XV. yüzyıldaki müzik nazariyatçısı Abdülaziz b. Abdülkadir Merâgî'nin *Nekâvetü'l-Edvâr*'ında ikâ' devirleri konusundaki araştırmamızda şu sonuçlara varılmıştır:

1. Abdülaziz, ikâ'tarifinde babası Abdülkadir Merâgî'nin "Aralarında belirli ve sınırlı zamanlar olan nakreler topluluğudur." tarifini aynen benimsemiştir.
2. Abdülaziz, ikâ' konusunu anlamak için tâb'ı selîm dediği doğuştan gelen yetenek sahibi olmak gerektiğini zikretmiştir.
3. Abdülaziz'in eseri *Nekâvetü'l-Edvâr*'ında babası Abdülkâdir Merâgî'nin terkip ettiği yirmi devirin sadece beş tanesini açıklamış, diğerlerinin açıklamanın yersiz olduğunu söylemiştir. Beş devir şunlardır: Darbü'l-feth, Devr-i şâhî, Kumriyye, Darbü'l-cedîd ve Devr-i mieteyn.
4. Abdülaziz iki ikâ' devri icâd edip bunları "Vetedü's-sadr" ve "Darbü'l-mecnûn" olarak isimlendirmiştir.
5. Araştırmamızda Abdülaziz'in eseri *Nekâvetü'l-Edvâr*'ındaki yirmibir ikâ' devrinin vuruşları anlatılmış, bunların onaltı tanesi dairesel olarak gösterilmiştir.

Kaynakça

- Abdülaziz B. Abdülkadir Merâgî. *Nekâvetü'l-Edvâr*. TSMK. Ahmed III Bölümü. No: A3462.
- , *Muhtasar fi ilm-i mûsikî (Nekâvetü'l-Edvâr)*. Nûruosmaniye Ktp. No: 3646.
- , *Nekâvetü'l-Edvâr*. (Müst: H. Sadettin Arel). İ.Ü. Türkiyat Araşt. Enst. Arel Ktp. No: 147.
- Akdoğan, Bayram. (2009). *Fethullah Şîrvânî ve Mûsikî Risâlesi Mecelletun Fi'l-Mûsîka*. Ankara.
- Bardakçı, Murat. (1986). *Maragalı Abdülkâdir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çakır, Ahmet. (1999). *Alişah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst., İstanbul.
- (2006). Abdurrahmân Nûreddîn el-Câmî'de Usûller. *Ekev Akademi Dergisi*. Ankara. Sy. 26, 158.
- (2001). Abdülkâdir Merâgî'de Çelişkili Dört Usûl. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*. Samsun. Sy. 2.
- Çetinkaya, Yalçın. (1995). *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Ebu Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhân.el-Fârâbî. (tsz.). *Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr*. (Thk. ve Şerh, Gattâs Abdülmelik Hâşebe, Müracaa ve Tasdîr, Mahmûd Ahmed el-Hıfî). Kahire.
- Karabaşoğlu, Cemal. (2010). *Abdülkâdir Merâgî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst., İstanbul.
- Sezikli, Ubeydullah. (2007). *Abdülkâdir Merâgî ve Câmîü'l-Elhân'ı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst., İstanbul.
- Tekin, Hakkı. (1999). *Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-fethiyye'si*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst., Niğde.



Tekin, Erhan. (2007). *Safedi'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst., İstanbul.

Turabi, Ahmet Hakkı. (1996). *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst., İstanbul.

----- (2004). *İbn Sînâ-Mûsikî*. İstanbul: Litera Yayınları/İslâm Felsefesi Klasikleri.

Uygun, Mehmet Nuri. (1999). *Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

RESİM SANATI VE GELENEK

Doç. Dr. Gültekin AKENGİN

Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü

Dr. Asuman Aypek ARSLAN

Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü

Öz

Geleneksel kültür, tüm dünya sanatlarında olduğu gibi Türk resim sanatında da her dönemde etkili rol oynamaktadır. Ülkemizde özellikle taklide dayalı batı resmi karşısında ulusal bir sanat yaratma çabası ile yer almıştır. Türkiye’de 1923 yılından itibaren bir yandan evrenselliği yakalamaya çalışma diğer yandan da ulusal sanatı oluşturma çabaları görülmektedir. Türk sanatında çağdaşlaşma sürecinin başlangıcından itibaren gelenekten ve kültürel dokudan yaralanma sanatçıların resimlerinde imgenmiştir. Resim sanatında geleneksel etkilerin güncel sanatla olan bağları 1950 sonrasında bir değişim yaşamıştır. Bu değişim; dünya sanatında süreçler ve resim eğitiminin evrensel boyutlara taşınması, sanatımızdaki zenginlik ve özgünlüklerin değer görmesi geleneksel olanın sanatımıza yansımalarının sonucunda gerçekleşmiştir. Dünya, kültürel olarak küresel birliktelik ve ahenk içindedir. Gelişmiş medeniyetlerin kültürleri diğer kültürleri etkileyebilir. Geleneğin özümsemesi geçmişte ortaya konan eserlerin etkilerinin geleceğe taşınmasında önemlidir. Sanatçı ve eleştirmenlerin tespitlerinde de yer aldığı üzere, binlerce yıldır devam eden ve birçok farklı geçmiş medeniyetin izlerinin harmanlandığı geleneğin sanatçıları etkilemesi olağandır. Araştırmada; geleneksel kültür temalarının resimlenmesi, dönemler ve sanatçılar açısından ele alınmış ve önemi üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Resim Sanatı, Geleneksel Kültür, Gelenek.

Giriş

Gelenek kültürün tüm kodlarını içinde barındıran ve bir arada tutan bir kavramdır. Gelenek, bize tarihi hatırlatan, belleğimizin ayakta kalmasını sağlayan bir olgudur. Türk Dil Kurumu Türkçe sözlüğünde gelenek kavramı, “Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon.” şeklinde tanımlanır (TDK).

Bir topluluğu oluşturan insanların tutum, davranış ve duygularını tarihin belli bir noktasında somutlaştıran sanat etkinliği, kültürün en önemli öğelerinden biridir. Belli bir dönem ve coğrafyadaki düşünce yapısı, bilgi düzeyi ve toplumsal koşulları yansıtır. Bu nedenle sanat eserleri zamanın ruhunu anlamamıza yardımcı olur. Kültür bir topluluğu oluşturan bireylerin edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlak, gelenek ve göreneklerle her türlü beceri ve alışkanlıklardan oluşan karmaşık bir bütündür. Herhangi bir topluluğun oluşturduğu kültür, tarihsel süreçte hem kendi iç dinamikleri hem de başka kültürlerle girdiği etkileşim nedeniyle sürekli değişir ve dönüşür.



Sanat da değişimlere paralel, ardıl olarak gelişen dönemlere girmiştir. Öykünmeciliğin (mimesis) bir çözüm önermediği yüzyılda, yaşanan dünyanın, bir bütün olarak algılanıp anlaşılabilir, açıklanabilir ya da anlamlandırılabilir olduğu inancı yitmiştir. Soyutlama, indirgeme, yabancılaştırma, açık biçim, boş alan, sökülme, çözülme, alaylama, uyumsuz ve kaotik öğeler sanatın temelini oluşturmuştur. Sanatçının dünyası, küreselleşmenin, hızla ilerleyen teknolojinin, bir türlü bitmeyen savaşların yarattığı bir ortamda, eskiden olduğu gibi kendi gerçekleriyle sınırlı kalmamıştır (İpşiroğlu, 1996).

Gelenek, bir anlamda modernite ile girişilen bir çatışma gibidir. Bununla birlikte, modernin geleneği tümenden yok saydığını düşünmek de yanlış olacaktır. Tersine, modern, geleneğin belli bir biçimde aşılması iradesi ve sürecidir. Bu bağlamda modern, geleneksel olana sırtını dönmemiş, onunla derin ve kapsamlı bir ilişkiye girmiştir. Fakat bu, modernin geleneksel olandan hareketle kendisini inşa ettiği anlamına da gelmez. Modern, geleneksel olanla belli bir dönem içinde belli bir çerçevede yaşamış karşılıklı etkileşimdir. Bu anlamda 20. yüzyıl hem estetik hem siyasal alanda bu yaklaşımları örnekleyebilecek girişimlerle yüklüdür (Kahraman, 2004).

Resim Sanatı ve Gelenek

Türklerin İslam öncesi dönemde Orta Asya'da geliştirdikleri özgün kültürde Çin ve Hindistan gibi komşu ülkelerin kültürlerinden izler olduğu bilinmektedir. Türkler, İslamiyet'i kabul edip batıya yöneldiklerinde İran kültürüyle tanışmışlar, güneybatıya ulaştıklarında ise Arap kültürünün etkisi altına girmişlerdir. Orta Asya'dan getirilen öz, İslamiyet'le birlikte farklı bir görünüm kazanırken yeni bir kültür bileşkesine ulaşılmıştır. İslam'ın Erken ve Ortaçağ dönemlerinde özellikle kültür alanında birleştirici bir rolü bulunmaktadır. Bu nedenle Türk sanatını etnik bir temele oturtmak mümkün değildir. 1071'den itibaren Anadolu'da karşılaşılan eski kültürler ve Bizans medeniyeti bu değişmeyi genişletmiş, ona yeni boyutlar kazandırmıştır. Türkler Haçlı seferleri sırasında Avrupalılarla karşılaşmış, Rumeli'ye geçip İmparatorluğu kurduktan sonra ise onlarla yan yana yaşamaya başlamışlardır. Tüm bu karşılaşmalar günlük yaşam alışkanlıklarından sanatsal formlara kadar geniş bir yelpazede Türk kültürünü etkilemiş ve büyük izler bırakmıştır.

Batılı resim kavramının eğitim düzeyinde ilk defa ele alınması, 1793 yılında batılı anlamda kurulan Mühendishane-i Berr-i Hümayun 'da başlamış; askeri okullardaki bu resim derslerini sivil okullardaki resim dersleri izlemiştir. Bu okullardan mezun olan, manzara ressamı Batı tarzı resim anlayışının ilk örneklerini oluşturmuştur. 1883'te Batı'daki Güzel Sanatlar Akademilerinin bir benzeri olarak Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur (Tansuğ, 1996). Türk resminin batılılaşmasında önemli rolü olan bu okulun Avrupa'ya gönderdiği ve 1914 kuşağı olarak bilinen öğrenciler, beraberlerinde izlenimci bir resim anlayışını Türkiye'ye getirmişlerdir (Berk ve Turani, 1981). 1929 yılında Cumhuriyet'in ilk sanatçı topluluğu olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında toplanmış olan ressamlar Türk resim sanatının batılılaşması yolunda önemli adımlar atmıştır. Amacı, Avrupa'daki sanat ortamını Türkiye'ye getirmek olan bu birlik, bir nebze başarılı olmuştur.

Cumhuriyetin kurucu kadroları, çok sesli müzikle birlikte resim ve heykeli de inkıpların anlatılmasını ve yaygınlaştırılmasını sağlayacak, dolayısıyla zihni dönüşümü kolaylaştıracak önemli bir araç olarak görmektedir (Ayvazoğlu, 2011). Bu nedenle Avrupa'ya gönderilen öğrenci kafilesine genç sanatçılar da katılmışlardır. Onlardan da Batılı sanat formlarını öğrenerek yurda döndüklerinde Türk kültür-sanat yaşamını dönüştürecek alt yapıyı oluşturmaları beklenmektedir. 1923 yılından itibaren Avrupa'ya gönderilen ilk grupta Şeref Akdik (1899-1971), Cevat Dereli (1900-1989), Ali Avni Çelebi (1904-1993), Zeki Kocamemi (1900-1959), Mahmut Cuda (1904-



1987) (1924), Refik Epikman (1902-1974) Eşref Üren (1897-1984), Turgut Zaim(1906-1974) ve Malik Aksel (1903-1987); 1928'den sonra giden ikinci kuşakta ise Nurullah Berk (1906-1982), Zeki Faik İzer (1905-1988), Cemal Tollu (1899-1968), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1913-1975) gibi sanatçılar bulunmaktadır (Tansuğ, 1993). Münih veya Paris'te aldıkları eğitimden sonra yurda dönen bu sanatçıların bir kısmı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği etrafında toplanırken bir kısmı da D Grubu'nu kurmuşlardır. Batılı resim tekniklerini benimsemelerine rağmen farklı üslup arayışlarına giren bu sanatçılar, Çağdaş Türk Resminin oluşumuna önemli katkılarda bulunmuşlardır.

D Grubu, Türk resim sanatının Batı resim sanatını geriden takibine son verdikten sonra Türk resim sanatı için kimlik arayışına girmiştir. 1934 yılından sonra başlayan ve 1940 yılından itibaren hızlanan Anadolu insanı ve onun sosyal yaşantısına, rengine, desenine bir yaklaşım söz konusu olmuştur (Çeken, 2004). D Grubu, Türk resim sanatının çağdaş akımlarla bir etkileşim içinde olması gereğinden hareketle sanatta en güncel olanı yakalamış, böylece Türk resim sanatının Batı'yı geriden takibine son vermiştir. Türk resim sanatı, Batı resim sanatını taklit etmesiyle başlayan ilk yıllardan sonra, kaynağı folklorik öğeler ve geleneksel sanatlar olan bir kimlik arayışına girmiştir.

1933'teki ilk sergisini Beyoğlu'nda bir şapka mağazasında açmış olan D Grubu, açılan sergilerle giderek tanınmış ve genişlemiştir. 1934 yılında Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1939'daki 7. grup sergisinde Halil Dikmen, Arif Kaptan, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Salih Urallı gruba katılmıştır. 1941'deki 9. sergide ise Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünnissa Zeid, Nusret Suman'ın katılmasıyla sayısı 16'ya yükselen grubun 1946'yılındaki sergisinde gruba, Zeki Kocamemi de katılmıştır (Tansuğ, 1996).

Türk plastik sanatlarının başlıca eksikliğinin fikir yönü olduğunu savunan D Grubu, bu eksikliği gidermeyi amaçlamış ve yapıtlarında plastik endişeleri konunun önünde tutmuşlardır (İndirkaş, 2001). D Grubu'nun yenilikçi hamlesindeki ana tema, çizgi ve plân ile anlayışlarını yerleştirmeye başlamışlardır (Arseven, 1967). Dergi ve gazetelerdeki sanat yazıları, sanat kültürünün olduğu kadar, sanat literatürünün oluşturulmasında da etkili olmuştur. Ayrıca canlı ve hareketli bir sanat hayatının doğmasına yol açan D Grubu, sanat problemlerinin yakından anlaşılmasına da katkıda bulunmuştur. Sanatın entelektüel bir uğraş olduğu görüşünden yola çıkan grup üyeleri, salt bu görüş çevresinde birleşmiş, her tür eğilimi kendi yapısı içerisinde hoşgörülle bağdaştırmış ve türdeşliği gelişmeye engel olarak görmüştür (Özsezgin, 1998).

Ulusal kültür yaratma uğraşısı içinde, Türk resminde halk bilimsel öğelerden yararlanan (Çeken, 2004) kişi olarak Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu önde görmekteyiz. Eyüboğlu, folklorik kaynaktan beslenerek çağdaş resim olgularıyla uyum sağlamıştır (Özsezgin, 1998). Eyüboğlu; geleneksel Türk sanatlarını kendi sanatında ortaya koymakla kalmamış, öğrencilerine de benimsetmek için çalışmıştır. Eyüboğlu, hat yazısı veya kilim motiflerinden yola çıkarak tasarımlar hazırlamış, kırsal nakış örneklerini resmine mal etmeye çalışan aşırı çabalar içine girmiş, halı, heybe, cicim ve yün çoraplardaki motifleri resmine sokmaya çalışmıştır (İndirkaş, 2001). Türk geleneksel sanatlarının anlatım diliyle Türkiye'yi anlatan Turgut Zaim de (Özsezgin, 1981), Türk minyatür sanatını yeniden yorumlayan bir anlayışla Batı sanatının etkisini sanatında en aza indirmiştir. Turgut Zaim, somut folklorik kaynaklarla beslenmiş olmayı, ulusal nitelikli bir resim yaratmanın vazgeçilmez koşulu saymıştır (Özsezgin, 1981). Sanatçı, Türk toprağına ve insanına eğilmekte,



ulusal ve yerel temaları işleyişinde eski minyatürleri, halı resimlerini hatırlatan bir üslup uygulamıştır (Berk, 1983).

Resimlerde, Yörüklerin yemek kültürü, giysileri, baş bağlama, çorap ve bel bağlama biçimleri, kışlaklarındaki dokuma motifleri, giysilerdeki dokumalar ve günlük yaşamdan kesitler bulunmaktadır (Çeken, 2004). Elif Naci'de, geleneksel Türk sanatlarının etkileri birer öge olarak tabloya girmiştir. Türk sanatında özellikle de eski yazıların soyut müzikal karakterleri bakımından, tabloya uygulandıklarında birer plastik eleman olarak kullanılabilirliklerini göstermiştir (Berk ve Turani, 1981). Ressam, Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde müdürlüğü esnasında Türk halı, çini, hat sanatı, tezhib, ebru, çanak çömlek sanatından etkilenerek kompozisyonlar meydana getirmiştir (Tanaltay, 1997). Nurullah Berk, 1940'dan sonra ulusal nitelikli resme yönelmiş, Türk hat sanatının çizgilerinden ve iki boyutlu Türk minyatürün tasvir kalıplarından yola çıkarak görsel şemalara yönelmiştir (Özsezgin, 1981). Zeki Faik İzer hat yazısının aksiyonlarından yola çıkarak çalışmalarında tasarımlara yönelmiştir (Pekpelvan, 1999). Sabri Berkel'in yaptığı geometrik soyutlamalarındaki biçim ve düzenler ise İstanbul'daki cami kubbelerini hatırlatmaktadır. Arif Bedii Kaptan (1906–1979) soyut düzenlemelerinde yerel ve folklorik temaları seçmiştir. Eren Eyüboğlu çalışmalarında Bedri Rahmi'nin Anadolu sevdasından etkilendiği görülmektedir. Biçim kaygıları hissedilen yapıtlarında yöresel temalar görülmektedir (Başkan, 1991).

Sosyal yapıda ki değişiklikler, batı dünyasında geçerli olan tavır ve hareketlerin kitle iletişim araçları sayesinde anında izlenebilmesi sanatta birçok yeniliğin uygulanmasına ve kişisel çabalara önemli sanatçıların yetiştirmesine vesile olmuştur. 1950'lerin ressamı soyut sanat uğraşlarında özellikle Hat sanatının kaligrafik özelliklerinden hareket eden çizgisel bir spontaneiteyi denemişler ve yenilenme sorunlarına gerek bu yönde, gerekse geleneksel yüzey şematizminin geometrik renk planları değerleri yönünde çözümler araştırmışlardır. Yüksel Arslan, Erol Akyavaş Burhan Doğanca, Ömer Uluc, Utku Varlık, Adnan Çoker Burhan Uygur gibi kimi gelenekten, mimari forumlardan, kimi figürsel ağırlıklı değişik yorumlarla, kimi de soyut çalışmalarıyla son dönemlerde Türk resminde yerlerini almış sanatçılardır. Eski motif düzenlemelerinden esinlenen sanatçılar soyut anlayıştaki çalışmaların büyük bir bölümünde başarıya ulaşmıştır. Bu sanatçıların ortak yanlarından biri ilkelcilikle çağdaşlığı bir arada yürütebilmeleridir. Tarihin alacalı dönemlerinden günümüze intikal eden çeşitli simgeler ve işaretlere yeni anlamlar ve plastik değerler kazandırmak Türk ressamlarının çalışmalarının temelinde duran ortak bir amaçtır denilebilir. Başka bir tartışma konusu ise, soyut sanat yaparken nasıl bir yol izlenmesidir. Kimi sanatçılar yerel ve ulusal geleneklerin doku ve biçim kalıplarını kullanmaktan yana olurken, kimileri de bu yaklaşımın Türk resmini taklit ve kısır döngü içerisine sokacağı kanısındadır.

Bu dönemde sanatçılar, İslam sanatının öğelerini de tarihsel nesnelere olarak kullanmışlar, yapıtlarının içeriğini, gelenek ve göreneklere göre değil (eskiyi içeren bellek), yeni öğrendikleri sanat anlayışına göre (yeniyi, gelecek zamanı içeren bellek) kurmuşlar, eski olanı şimdiki zamanda temsil etmişlerdir. Türk sanat ortamı ve sanatçıları görünürde, dünya ile aynı anda 'soyut sanat' ortamına eklenirken bir yandan da ayrımlı bir sanatsal katmanlaşma içinde 'benzeşmez' olanı görünür kılmaya başlamıştır. Türk-İslam geçmişinin yükselişe geçerek erken Cumhuriyet'in "fütürist" isteklerine tercih edildiği bu dönemde, İslam kültürünün oluşturduğu görsellik 'soyut sanat' anlayışıyla beslenerek kullanılmış, geçmiş yaşantılara dair özgünlükler motif olarak seçilmiştir. Türk sanatçıları ithal ettikleri sanatsal kalıpları, yerel/ulusal temalar çerçevesinde hat, kaligrafi, minyatür, çini, tezhib, nakış, halı, kilim vb. soyut süsleme motifleri, çeşitli folklorik



elemanlar ile sentezleyerek kendi varlıklarını ve kimliklerini çözümlenmeye çalışmışlardır. İlerleyerek batılı sanatçı ile aynı düzlemde, onun gibi olmayı isteyen akademi anlayışı yerine ulusal, yerel, folklorik ve bireysel tatları da öne çıkaran, çoğulcu, karmaşık, karşı duran bir sanatçı çeşitliliği oluşmaya başlamıştır.

Öte yandan sanatçıların, tüm bu geleneksel kalıpları sanatlarına bir süs unsuru olarak, daha çok dekoratif düzeyde yansıttığını söylemek mümkündür. Sanatçılar, geçmişin sorgulanmasından ziyade, formlaştırılmış imgelerin otantik bir unsur olarak kullanılmasını amaçlamışlardır (Yasa 2004; Çalıköğlü 2000; Koçak 1979).

Diğer taraftan sanat ortamındaki görünürlükleri 1950'lerin sonu ve 1960'lı yıllarda başlamış olan ve bu dönemde de üretkenliklerini sürdüren Adnan Çoker, Ömer Uluç, Özdemir Altan, Devrim Erbil, Burhan Doğançay vd. pek çok sanatçının yapıtlarında bellek/gelenek gibi kavramları sorunsallaştırma, Anadolu/Bizans/Selçuklu/Osmanlı arkeolojisi yapma, tarihi ve kültürel belleğe/geçmişe ait verileri değerlendirme çabaları dikkati çeker. Bu sanatçılardan Adnan Çoker, 1970'lerin sonlarından itibaren simetri ve dengenin çeşitli açılımları üzerine çeşitlendirmeler yapmış, özellikle 1980'lerden sonra Osmanlı-Selçuklu-Bizans-Anadolu kültürünü birleştiren mistik ruhu en geniş boyutları ile ifade etme deneylerine girişmiştir (Yasa, 2011). Ömer Uluç, İslam ve Osmanlı sanatının canlı, parlak renkleri ile bütünsel ve dolaysız, soyut anlatımından etkilenmiştir. Uluç'un sanatı giderek ikonografik bir anlam kazanmış, malzeme ve tekniği çeşitlenmiş, sanatçı Anadolu prehistoryasından, klasik Yunan ve Bizans'a kadar pek çok gönderme ve referanslar kullanmıştır. Özdemir Altan, Anadolu mitolojisinden esinlenen; köken, yapı ve mantığın rastlantısal buluşmasını irdeleyen, maddenin moleküllerinin yapısı gibi bir anlamda genetik kodları saklayan oluşumlarla ilgilenmiştir (Yasa, 2011).

Devrim Erbil, 1960'lardan başlayarak minyatürün anlatım biçimlerinden yola çıkarak kent görünümleri, özellikle İstanbul ve Boğaz görünümleri ile Anadolu kasabaları yapmıştır. Sanatçının çizgisel ve soyutlamayı öne çıkaran, yüzey ve derinlik algısında geleneksel resmetme anlayışını yansıtan, genellikle tek renkli bir altyapı üzerine oluşturduğu resim yüzeyleri bir tür dokuma etkisi yaratır. Burhan Doğançay, hayatı boyunca diziler halinde ele aldığı 'duvar'lar teması ile ülkenin/kentin toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel kimliğiyle ilgili iletilerin yansıtıldığı alanlarla ilgilenmiş, bir tür arkeolojik kazı veya okuma peşinde iz sürmüştür. Sanatçının, 1980'lerde yaptığı dizilerinde ise İslam kaligrafisine atıfta bulunduğu açıkça görülür (Antmen 2000).

1980'li yıllardan başlayarak Türkiye'de sanatçılar, geçmişe, bugüne ve geleceğe yaklaşımlarında "bellek" kavramını sorunsallaştırarak, Osmanlı kültürünü yeniden değerlendirmeyi istemişlerdir. Türkiye Cumhuriyeti'ni oluşturan katmanları değişik boyutlarda irdeleyerek anılar, çağrışımlar, bellek zorlamaları ile "öteki" olmanın mantığını açığa çıkarma çabaları/denemeleri görülür. Dönemin postmodern söyleminin yarattığı aynı anda olma, hiyerarşiden arınma durumu, Türk sanatçısının kimliğini sorgulamasını gerekli kılmıştır. Avrupa'nın modern Türkiye'ye önyargılı bakışı, Türkiye'de modern ve modern karşıtı kümeleşmeler ve uzlaşmalar ile Türk aydınının kendi geçmişi ile bugünü arasındaki hesaplaşması, "bellek/gelenek/kimlik" sorunsalı olarak sanatsal boyuta taşınmıştır. Erol Akyavaş, Ergin İnan, Murat Morova gibi sanatçılar Osmanlı geçmişini biçim, doku ve anlam olarak yeniden üretmeyi denemişler; İslam sanatları, el yazmaları, maşallahlar ile daha organik bir bağ kurmaya çalışan mistik bir açılım getirmişlerdir. Gelenekle kurdukları ilişki, hat, minyatür, tezhip birikiminin yeniden üretilmesi, geleneğin

yeniden anımsanması, tasavvufi ve dini konuların yeni bir bakış açısıyla değerlendirilmesi/anlamlandırılması biçiminde gerçekleşmiştir (Yasa, 2004).

1970-1990 arası çeşitlilik içinde farklılaşmaların ortaya çıktığı, Doğu ile Batı'nın modern ile geleneğin sorgulandığı, sanat ortamında yol ayrımlarının görülmeye başlandığı, sanatçıların bireysel ifadelerle yöneldikleri, anlatım dilinin çeşitlendiği çok önemli bir geçiş ve dönüşüm dönemi olmuştur. Bu dönemde baskın, köktenci batı kültürünün dikte ettiği tek yönlü “modernizm” yerine, geniş bir coğrafyada ve kültürel ortamda, çoğulcu, yaygın bir biraradallığın önem kazandığı görülür. Sanatçılar özgünlük ve kimlik sorunları, kırsal kesimden çok kent kültürü ile değişen dünya karşısında insanın durumu, içsel sorunlar, tarih özellikle de Osmanlı ve İslam dünyasının düşünce biçimleriyle ilgilenmişlerdir. Dünya sanatının yakından izlendiği koşullar, Türkiye'deki resim etkinliğine, kavramsal nitelikte çabaların yanı sıra postmodern dönem çerçevesine giren üslup çoğulculuğunu da getirmiş bulunmaktadır.

Adnan Çoker, Özdemir Altan, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Ali Teoman Germaner gibi bu dönemde olgun yapıtlar vermeye başlayan sanatçılar, resim alanında boyanın, heykel alanında da taş, ahşap ve bronz gibi geleneksel malzemelerin olanaklarını yeni anlatım biçimleri içinde denerken, Altan Gürman, Füsün Onur, Nil Yalter, Sarkis, Şükrü Aysan, Serhat Kiraz gibi sanatçılar yeni malzemeler, görsel diller, araçlar ve formlar kullanarak yerleştirme, kavramsal sanat ve video sanatının erken örneklerini vermişlerdir.16 Bu sanatçılardan Serhat Kiraz, sanatını bilim, felsefe, tarih ve mistisizm gibi kaynaklar ile beslemiş geçmiş kültürlerle ve sanat tarihiyle bağlar kurmuştur. Sanatçı yapıtlarında birey-dünya-evren ilişkisine dair sorular sormuş öznel-nesnel karşıtlığının yarattığı gerilimler, ortaklaşmalar ve ötekileştirmeleri sorunsallaştırmıştır (Erdemci 2008; Germaner 2008).

Sonuç

Geleneksel kültür, tüm dünya sanatlarında olduğu gibi Türk resim sanatında da her dönemde etkili rol oynamaktadır. Dünya, kültürel olarak küresel birliktelik ve ahenk içindedir. Gelişmiş medeniyetlerin kültürleri diğer kültürleri etkileyebilir. Geleneğin özümsemesi geçmişte ortaya konan eserlerin etkilerinin geleceğe taşınmasında önemlidir. Sanatçı ve eleştirmenlerin tespitlerinde de yer aldığı üzere, binlerce yıldır devam eden ve birçok farklı geçmiş medeniyetin izlerinin harmanlandığı geleneğin sanatçıları etkilemesi olağandır. Zaman zaman sanatçılar, İslam sanatının öğelerini de tarihsel nesnelere olarak kullanmışlar, yapıtlarının içeriğini, gelenek ve göreneklere göre değil, yeni öğrendikleri sanat anlayışına göre kurmuşlar, eski olanı şimdiki zamanda temsil etmişlerdir. Türk sanatçıları ithal ettikleri sanatsal kalıpları, yerel/ulusal temalar çerçevesinde hat, kaligrafi, minyatür, çini, tezhip, nakış, halı, kilim vb. soyut süsleme motifleri, çeşitli folklorik elemanlar ile sentezleyerek kendi varlıklarını ve kimliklerini çözümlemeye çalışmışlardır. İlerleyerek batılı sanatçı ile aynı düzlemde, onun gibi olmayı isteyen akademi anlayışı yerine ulusal, yerel, folklorik ve bireysel tatları da öne çıkaran, çoğulcu, karmaşık, karşı duran bir sanatçı çeşitliliği oluşmaya başlamıştır. Sanatçılar, geçmişin sorgulanmasından ziyade, formlaştırılmış imgelerin otantik bir unsur olarak kullanılmasını amaçlamışlardır.

Hemen her dönemde, farklı biçimlerde de olsa çoğu sanatçının gelenekle ilişki kurduğu görülür. Ancak bu konuya farklı bakış açılarından yaklaşılması, dünyada olduğu gibi Türkiye sanat ortamında da sanatçılar geçmişle kurdukları ilişkide geleneği öne çıkarmışlardır. Türk sanatçıları, evrensel sanat geleneği içindeki sorunlarla meşgul olmuşlar, hem de tarihsel, arkeolojik ve



toplumsal okumalar yaparak tanık olduğu zamanla hesaplaşma, kültürel kodları çözme ve insanların sahip olduğu farklı kimlik katmanlarını ayırıştırma yolları aramışlardır. Gelenekle kurdukları ilişki çeşitli şekillerde olsa da sanatlarının merkezinde, Doğu Batı sorunsalı/ikilemi/bireşiminin bulunduğunu söylemek mümkündür.

Kaynaklar

- Antmen, A. (2000). Modernizm, Yirminci Yüzyıl Sanatı. İstanbul: P Dergisi, Sayı:16.
- Arseven, C. E. (1967). Türk Sanatı Tarihi III. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Başkan, S. (1991). On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Berk, N. (1983). Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, Tisa Matbaası.
- Berk, N. ve Turani, A. (1981). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi II. İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Çalıköğlü, L. (2000). MAC 2000. Milliyet Sanat, 493, 54-55.
- Çeken, B. (2004). Resim Sanatında Halkbilimsel Ögelerden Yararlanma, Milli Folklor. 64, 2004: 94-97.
- İndirkaş, Z. (2001). Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını.
- İpşiroğlu, N. (1996). Çoker'in Son Sergileri Üzerine: Mimari-Resim-Müzik Bağlantıları. Milliyet Sanat, 395, 18-20.
- Kahraman, H. B. (2004). Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye. (2. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Koçak N. (1979). Devlet ve Görsel Sanatlar İlişkileri. Sanat Çevresi, 3, 4-8.
- Özsezgin, K. (1998). Türk Resmi. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Pekpelvan, B. (1998). Geleneksel Değerlerimizin Çağdaş Değerlere Ulaştırılması, Sempozyum Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını, 238-244.

MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ KAMU PERSONELİ SEÇME SINAVINA İLİŞKİN ZİHİNSEL İMGELERİ

Doç.Dr. Ilgım KILIÇ

Başkent Üniversitesi Eğitim Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Sınıf Öğretmenliği Anabilim Dalı

Öğr. Gör. Şefika İZGİ TOPALAK

KATÜ Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Öz

Bu çalışmanın amacı, müzik öğretmeni adaylarının Kamu Personeli Seçme Sınavı (KPSS) ile ilgili algılarının zihinsel imgeler (metaforlar) yoluyla belirlenmesidir. Araştırmada çalışma grubunu İnönü Üniversitesi ve Karadeniz Teknik Üniversitesi (KATÜ) Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında 2014-2015 eğitim-öğretim yılında öğrenim görmekte olan 173 öğrenci oluşturmaktadır. Araştırmada nitel araştırma desenlerinden durum çalışması kullanılmıştır. Araştırmanın verileri boşluk doldurmayı gerektiren ve tek sorudan ibaret olan bir formla toplanmıştır. Her öğrencinin, “KPSS gibidir, çünkü” cümlesini tamamlamasıyla veriler elde edilmiştir. Verilerin analizinde ve yorumlanmasında içerik analizi tekniği kullanılmıştır. Araştırma bulguları öğretmen adaylarının 55’inin olumlu, 106’sının olumsuz görüşte olduğunu göstermiş ve genel olarak KPSS hakkında olumsuz tutuma sahip olduklarını ortaya çıkmıştır. Bu kapsamda, öğretmen adaylarının ifadeleri incelendiğinde 117 geçerli metofor ürettikleri görülmüştür. Metafor sayısına göre sırasıyla ruhsal gerginlik, sınav kaygısı, sınavın işlevi, özgürlük, fiziksel gerginlik, gelecek kaygısı, anlamsızlık, yaşamın tadı, sıkıntı sonrası rahatlama, zorunluluk ve belirsizlik kavramsal kategorileri olmak üzere toplam 11 kategori altında toplanabildiği görülmüştür. Elde edilen bulgular ışığında bu konuda farklı illerde öğrenim görmekte olan öğrencilerle de araştırmalar yapılması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik öğretmeni yerleştirme, öğretmen seçimi, KPSS

GİRİŞ

Bireyde istendik yönde davranış değişikliği oluşturma ve geliştirme süreci (Sönmez, 2001:2) olarak tanımlayabileceğimiz eğitim faaliyetlerini düzenlemek, gerçekleştirmek ve klavuzlamakta önemli bir rol üstlenen öğretmenlik mesleği (Sönmez, 2001:13) şüphesiz nitelikli insan gücünün yetiştirilmesi için vazgeçilmez bir unsurdur. Kesen ve Polat (2014: 562) bir meslek olarak öğretmenliğin; “ilgili kişilerce, bireyin bilgi ve becerilerine dayalı, topluma fayda sağlayan, kuralları önceden belirlenmiş ve verilen hizmet karşılığında para kazanmak için yapılan profesyonel bir meslek olduğu” nu belirtmektedirler.

Öğretmen yetiştirme ülkemizde YÖK ve üniversitelerin eğitim fakülteleri aracılığı ile yapılmaktadır. Son yıllarda hızla artan üniversiteler ve açılan eğitim fakültelerinin mezunları ile eğitim fakültelerinde açılan pedagojik formasyon eğitimlerine katılarak öğretmenlik yapmayı bekleyen adayların sayısının MEB öğretmen ihtiyacının çok üzerine çıkması, öğretmen atamalarında merkezi bir sınav yapılmasını zorunluluk haline getirmiş ve öğretmen adayları



içerisinden nitelikli olanlarının seçilmesi bu merkezi sınavla sağlanmaya çalışılmıştır. (Karataş ve Güleş, 2013: 107).

Millî Eğitim Bakanlığı istihdam edeceği öğretmenleri 1985-1991 yılları arasında “Öğretmenlik Yeterlik Sınavı” ile; 1999-2000 yılları arasında “Devlet Memurluğu Sınavı (DMS)” ile; 2001 yılında “Kamu Meslek Sınavı” (KMS) ile seçmiştir. 2002 yılından itibaren ise 18.03.2002 tarih ve 3975 sayılı Bakanlar Kurulu kararı ile öğretmen seçimleri “Kamu Personeli Seçme Sınavı” (KPSS) ile yapılmaktadır (Sezgin ve Duran, 2011). Ülkemizde devlette memur olarak çalışacak kişileri belirlemek ve yerleştirilmelerini sağlamak ÖSYM tarafından gerçekleştirilen KPSS sınavları aracılığı ile yapılmaktadır. 17 Ekim 1999 tarihinde DMS adı ile kamuda düz memur olarak çalışacak kişileri seçmek (ÖSYM, 1999) amacı ile yapılan sınav bugünkü KPSS sınavının ilki olarak belirtilebilir. 2001 yılında KMS (Kurumlar için eleme sınavı) adını almış, 2002 yılında ise iki sınav birleştirilerek günümüzde uygulanan KPSS sınavını oluşturmuştur (ÖSYM, 2008).

Günümüzde uygulanan şekli ile KPSS sınavı 18.03.2002 tarihli ve 2002/3975 sayılı Bakanlar Kurulu Kararı ile yürürlüğe konulan “Kamu Görevlerine İlk Defa Atanacaklar İçin Yapılacak Sınavlar Hakkında Genel Yönetmelik” ve bu Yönetmelik uyarınca Devlet Personel Başkanlığı ve ÖSYM tarafından hazırlanan “Kamu Görevlerine İlk Defa Atanacaklar İçin Yapılacak Sınavlar ile İlgili Usul ve Esaslar” hükümlerine göre düzenlenmiştir (ÖSYM 2017).

KPSS öğretmen adayları için eğitimini aldıkları alan ile ilgili işe alınmanın son basamağıdır (Sezgin, Duran 2011: 10; Ekici, Kurt, 2012: 295). Bu yönü ile mesleğe başlamanın ön şartı olarak görülebilir. Bu durumun öğretmen adayları üzerinde büyük bir kaygı yarattığı da yapılan çalışmalarda gözlenmektedir (Sezgin, Duran 2011; Gündoğdu, Çimen ve Turan, 2008; Yılmaz ve Yaşar, 2016; Aküzüm, Demirkol ve diğ., 2015: Baştürk, 2007).

Bu çalışmada; iki benzeşmez olgu arasında zihinsel bir ilişki kurulması ile belli bir zihinsel şemanın başka bir zihinsel şema üzerine yansıtılmasına olanak verilmesi yani bireyin belli bir olguyu başka bir olgu olarak görmesi ve algılaması (Saban: 2008:424), bir şeyi başka bir şeyin bakış açısı ile anlaması (Lakoff ve Johnson (2005) Akt: Tortop 2013) olarak açıklanabilen metaforlar öğretmen adaylarının KPSS sınavı ile ilgili duygu ve düşüncelerini açığa çıkarma yöntemi olarak kullanılmış ve sonuçlara ulaşılmıştır.

YÖNTEM

Metaforlar aracılığıyla veri toplama yoluna gidilen bu araştırma nitel bir araştırmadır. Yıldırım ve Şimşek’e (2005: 212) göre, metaforlar eğitim araştırmalarında iki amaçla kullanılabilir. Bunlardan birincisi var olan durumu belirlemek, diğeri ise bir süreci iyileştirmektir. Bu araştırmada metafor bir kesit üzerinde betimleme amacıyla kullanılmıştır. Metaforlar betimleme amacıyla kullanıldığında bir durum, olay ve olgu var olduğu haliyle betimlenir.

Araştırmaya iki farklı devlet üniversitesinin Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programında 2014-2015 eğitim-öğretim yılında öğrenim görmekte olan 173 öğretmen adayı katılmıştır. Araştırmaya katılan öğrencilerin KPSS kavramına ilişkin sahip oldukları zihinsel imgeleri ortaya çıkarmak amacıyla onların herbirinden “KPSS . . . gibidir, çünkü . . .” cümlesini tamamlamaları istenmiştir. Bu amaç için öğrencilere, sayfanın en üstünde bu ibarenin yazılı olduğu boş bir kağıt verilmiş ve onlardan bu ibareyi kullanarak bir zihinsel imge (metafor) oluşturmaları istenmiştir.

Metaforun bir araştırma aracı olarak kullanıldığı çalışmalarda *gibi* kavramı genellikle *metaforun konusu metaforun konusu* ile *metaforun kaynağı* arasındaki bağı daha net bir şekilde çağrıştırmak



için kullanılmaktadır. Bu araştırmada *çünkü* kavramına da yer verilerek, katılımcıların kendi metaforları için bir *gerekçe* veya *mantıksal dayanak* sunmaları da istenmiştir. Öğretmen adaylarının kendi el yazılarıyla kaleme aldıkları bu kompozisyonlar, bu araştırmada temel veri kaynağı olarak kullanılmıştır (Saban, 2008: 428).

Öğretmen adaylarının el yazısı ile doldurdukları formlar araştırmacılar tarafından kodlanmış, ardından da bilgisayar ortamında yazılı hale getirilmiştir. Daha sonra metaforlar belirlenmiş, listelenmiş, kategorize edilerek ana metaforlar belirlenmiş ve bu ana metaforlar kendi aralarında gruplandırılmıştır. Araştırmanın bulguları kısmında katılımcıların ifadelerinden birebir örnekler sunulmuştur. Araştırmada elde edilen nitel veriler öncelikle içerik analizine tabi tutulmuştur. Nitel veriler nicel olarak da ifade edilmiş, her bir kategoriye temsil eden katılımcı sayısı (*f*) ve yüzdesi (%) hesaplanmıştır.

Araştırmanın problem cümlesi; “Müzik öğretmeni adaylarının KPSS (Kamu Personeli Seçme Sınavı) hakkındaki görüşleri nasıldır?” şeklinde belirlenmiştir. Araştırmanın problem cümlesine ışık tutacak alt problemleri ise şöyledir:

1. Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Anabilim Dalında öğrenim görmekte olan öğrencilerin *KPSS* kavramına ilişkin sahip oldukları *zihinsel imgeler* (metaforlar) nelerdir?
2. Bu metaforlar ortak özellikleri bakımından hangi kavramsal kategoriler altında toplanabilir?

BULGULAR

Bu bölümde, ilk olarak araştırmada elde edilen genel bulgulara değinilmektedir. Daha sonra, KPSS kavramına ilişkin olarak bu araştırmada geliştirilen 11 kavramsal kategori ve her bir kategorinin sahip olduğu özellikler, katılımcıların ürettiği örnek metafor imleriyle de desteklenerek tanıtılmaktadır.

Tablo 1, öğretmen adayları tarafından geliştirilen metaforları alfabetik sıraya göre listeleterek, her bir metaforu temsil eden öğrenci sayısını ve yüzdesini sunmaktadır.

TABLO 1 *Metaforların Kategorilere Göre Dağılımı*

Kategoriler (n=11)	f(%)	Metaforlar (n=159)	f(%)
Ruhsal Gerginlik	15	Bela (2), boşluk, bunalım, çıkmaza girmek, en büyük korku, hastalık hali, kabus (9), karabasan, korkulu rüya (3), ölüm (3), ölüm korkusu, ruh hastalığı, sıkıntı, umutsuzluk, zor bir illet	17,6
Sınav Kaygısı	14	Adaletsiz bir sınav, adaletsizlik, at yarışı (2), ateş topu bir sistem, canavar, cehennem, haksızlık, koşu yarışı (6), tek ders sınavı (2), üniversite sınavı, yarış, yarış atı, yarış sahası, zor bir sınav (2)	13,8
Sınavın İşlevi	15	At yarışı (2), basamak, elek (3), ekonomik özgürlük yarışı, gereklilik, hakim, hayat (2), hayat oyunu, koşu maratonu, sırat	13,2



		köprüsü (2), süzgeç (2), terazi, yarışma, yaşanması gereken hayat, YGS	
Özgürlük	9	Anahtar (2), başlangıç (2), bilet, hayatımın dönüm noktası (3), ilaç, köprü (4), ödül (2), özgürlüğe ilk adım, yeni bir başlangıç	10,6
Fiziksel Gerginlik	13	Aşılmaz engel, belirli aralıklarla felç geçirmek, ceza, Çin işkencesi, dejavu, diş ağrısı (2), esaret, eziyet, geçici felç, hastalık (2), işkence (2), nefessiz kalmak, zulüm	9,4
Gelecek Kaygısı	10	Baraj, bir üst seviyeye ulaşmayı isteyen öğrenci, duvar (2), engel (2), engelli atlama sporu, geleceğinin elinde olmaması (2), hayal, hayati bir sınav (2), rüya, yorgun ve stresli bir gün (2)	9,4
Anlamsızlık	13	Anlamsız bir aşama (3), boş ders, boşa kürek çekmek, branşa aykırı bir durum, çöp, formalite, manavdan et istemek, maydanoz, silgi (2), tekrar	8,1
Yaşamın Tadı	8	Dünya, enstrüman çalmak, karabiber, kumbara, orkestra, seçenek, spor yapmak, yaşamak	5
Sıkıntı Sonrası Rahatlama	8	Bir yarışın son engeli, duvar, hayatımızın en büyük engeli, Kurtuluş Savaşı, otoyol kavşağı, son nefes, tiyatronun son perdesi, yolun sonu	5
Zorunluluk	7	Buzda yokuş yukarı çıkmak, kader, mecburiyet, virajlı ve yokuş yukarı bir yol, zoraki çalışmak, zorunlu bilgi, zorunlu seçmeli ders	4,4
Belirsizlik	5	Bilinmeyen, bulmaca, kumar, ucu görünmeyen uçurum, yol	3,1

Tablo 1’de verilen bilgilere göre müzik öğretmeni adayları “kamu personeli seçme sınavı (KPSS)” kavramına ilişkin toplam 117 geçerli metafor üretmiştir. Söz konusu metaforların 84’ü (%71,7) sadece bir öğretmen adayı tarafından temsil edilmektedir. Geriye kalan 28 metaforu temsil eden öğretmen adayı sayısı da 2 ile 9 arasında değişmektedir. İlk üç sırada yer alan metaforlar ise sırasıyla (1) kabus, (2) koşu yarışı ve (3) köprü şeklindedir.

Tablo 2’de, öğretmen adayları tarafından geliştirilen metaforlara göre oluşturulan kategorilerin olumlu ya da olumsuz olup olmadığına ilişkin durum belirtilmiştir.

TABLO 2 *Kategorilerin Olumlu ve Olumsuz Duruma Göre Dağılımı*

Kategoriler (n=11)	Olumlu	Olumsuz	f (%)
Ruhsal Gerginlik		x	28 (%17,6)



Sınav Kaygısı	x	22 (%13,8)
Sınavın İşlevi	x	21 (%13,2)
Özgürlük	x	17 (%10,6)
Fiziksel Gerginlik	x	15 (%9,4)
Gelecek Kaygısı	x	15 (%9,4)
Anlamsızlık	x	13 (%8,1)
Yaşamın Tadı	x	8 (%5)
Sıkıntı Sonrası Rahatlama	x	8 (%5)
Zorunluluk	x	7 (%4,4)
Belirsizlik	x	5 (%3,1)

Tablo 2’de verilen bilgilere göre müzik öğretmeni adayları “kamu personeli seçme sınavı (KPSS)” kavramına ilişkin daha çok olumsuz metaforlar üretmişlerdir. Buna göre olumsuz metaforları içeren kategori sayısı 7 iken, olumlu kategori sayısı 4’dür. Bu durum KPSS’nin öğrenciler üzerinde baskı oluşturduğu ve kaygıya sebep olduğunu düşündürmektedir.

Kategori 1: Ruhsal Gerginlik

Tablo 3, “ruhsal gerginlik” kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu geliştiren öğrenci sayısını ve yüzdesini sunmaktadır. Bu kategori olumsuz metaforları içermektedir. Tablo 3 incelendiğinde, “ruhsal gerginlik” kategorisinin toplam 15 adet metafor ve 28 öğrenci (%17,6) ile temsil edildiği görülmektedir. Bu kategori en fazla metaforun üretildiği kategoridir.

Tablo 3. “Ruhsal Gerginlik” kategorisini oluşturan metaforlar ve dağılımı

Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci		Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci	
		f	%			f	%
11	Bela	2	1,2	62	Korkulu rüya	3	1,8
18	Boşluk	1	0,6	76	Ölüm	3	1,8
22	Bunalım	1	0,6	77	Ölüm korkusu	1	0,6

27	Çıkılmazlık	1	0,6	79	Ruh hastalığı	1	0,6
35	En büyük korku	1	0,6	82	Sıkıntı	1	0,6
49	Hastalık hali	1	0,6	93	Umutsuzluk	1	0,6
58	Kabus	9	5,6	107	Zor bir illet	1	0,6
60	Karabasan	1	0,6				
Toplam						28	

Aşağıda, “ruhsal gerginlik” kategorisini temsil eden metaforların öğretmen adayları tarafından tanımlanmalarına ilişkin örnekler yer almaktadır. Metaforlar, alfabetik sıraya göre verilmektedir. Buna ek olarak, verilen örneklerde, öğrencilerin kendi cümleleri ve ifadeleri değiştirilmeden aktarılmaktadır. Katılımcılardan alınmış olan yanıtlar şu şekilde örneklendirilebilir:

“KPSS *bunalım* gibidir. Çünkü kendimi kötü hissediyorum ve sınav beni her türlü zevk ve mutluluktan yoksun bırakıyor.” (K, 4. Sınıf, Önönu)

“KPSS *kabus* gibidir. Çünkü geçen yıllarımıza rağmen atanmamızın ve geleceğimizin bir sınava bağlı olması çok korkunç. Beni çok korkutuyor. Gelecek planlarımız, meslek hayatımızın hepsi bu sınava bağlı tutuluyor. Kabus gibi!...” (K, 2. Sınıf, Önönu)

“KPSS *kabus* gibidir. Çünkü stres, sıkıntı, beklentiyi karşılayamama korkusu... Bitmek bilmeyen bir kabus bu.” (K, 4. Sınıf, KATÜ)

“KPSS *karabasan* gibidir. Çünkü belli bir dönemde insan hep bir sıkıntıda ve bir çıkmazın içindedir. Kendi kendine bağırır ama iç sesinden başka kimse onu duymaz.” (K, 2. Sınıf, Önönu)

“KPSS *korkulu rüya* gibidir. Çünkü kişinin geleceğini kısacık bir süreye sığdıran sınavdır. Okul hayatım boyunca aldığım tüm bilgiler ve edindiğim tüm tecrübeler birkaç saate sığdırılır.” (K; 4. Sınıf, Önönu)

“KPSS *ruh hastalığı* gibidir. Çünkü insanların kısa dönem içerisinde psikolojik olarak çökmelerine neden olan ruh hastalıklarına benziyor. Bu süreç içerisinde strese neden olan ruhsal değişimler yaşatması açısından kişide geçici bir süreliğine büyük travmalar yaşatabilir.” (E, 4. Sınıf, Önönu)

“KPSS *umutsuzluk* gibidir. Çünkü yıllarca verdiğimiz emeğin her geçen gün karşılıksız çıkacağına inanmamdır.” (E, 4. Sınıf, KATÜ)

Kategori 2: Sınav Kaygısı

Tablo 4, “sınav kaygısı” kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu geliştiren öğrenci sayısını ve yüzdesini sunmaktadır. Bu kategori olumsuz metaforları içermektedir. Tablo 5 incelendiğinde, “sınav kaygısı” kategorisinin toplam 14 adet metafor ve 22 öğrenci (% 13,8) ile temsil edildiği görülmektedir.



Tablo 4. “Sınav Kaygısı” kategorisini oluşturan metaforlar ve dağılımı

Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci		Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci	
		f	%			f	%
1	Adaletsiz bir sınav	1	0,6	64	Koşu yarışı	6	3,7
2	Adaletsizlik	1	0,6	88	Tek ders sınavı	2	1,2
6	At yarışı	2	1,2	94	Üniversite sınavı	1	0,6
7	Ateş topu bir sistem	1	0,6	96	Yarış	1	0,6
24	Canavar	1	0,6	97	Yarış atı	1	0,6
25	Cehennem	1	0,6	98	Yarış sahası	1	0,6
47	Haksızlık	1	0,6	108	Zor bir sınav	2	1,2
Toplam						22	

Aşağıda, “sınav kaygısı” kategorisini temsil eden metaforların öğretmen adayları tarafından tanımlanmalarına ilişkin örnekler yer almaktadır. Metaforlar, alfabetik sıraya göre verilmektedir. Buna ek olarak, verilen örneklerde, öğrencilerin kendi cümleleri ve ifadeleri değiştirilmeden aktarılmaktadır. Katılımcılardan alınmış olan yanıtlar şu şekilde örneklendirilebilir:

“KPSS *adaletsiz bir sınav* gibidir. Çünkü hiçbir zaman alan bilgisini ölçmez. Okuldan mezun olan bir öğretmen adayı nasılsa sınavda çıkmayacak diye derslerini önemsemeyiz. Şu an başka alanlara alan sınavı geldi fakat yetenek bölümlerinde bu olmamaktadır. Biraz genel kültür çalışan tembel bir öğretmen adayı alanında başarılı birçok kişinin önüne geçmektedir.” (K, 3. Sınıf, İnönü)

“KPSS *at yarışı* gibidir. Çünkü sürekli bir maratondayız ve bir diğerini geçmekle, rakiplere fark atmaya çalışıyoruz. Nasıl ki at yarışları milim farkla derecelendiriliyorsa, KPSS’de de öyle. Virgüllerle atanamayabiliriz ya da atanıp yarış kazanabiliriz. Sırtımızdaki bilgi yüküyle artık ne kadar koşabilirsek, çabaladığımız oranda o yarış kazanacağız ya da kaybedeceğiz.” (K, 4. Sınıf, İnönü)

“KPSS *ateş topu bir sistem* gibidir. Çünkü kaygı, stres ve gerginlik yaratır. Gelecek kaygısı her şeyin üstünde bir gölge gibidir ve dayatma zorluğuyla yapılan merkezi bir sınavdır.” (E, 2. Sınıf, İnönü)



“KPSS *koşu yarışı* gibidir. Çünkü her bireyin geçmesi gereken birileri ve varması gereken bir bitiş çizgisi vardır. Öte yandan kendi alanımız harici bir sınav olduğu için özellikle üniversite son sınıfta diğer branş derslerimizden bizi soyutlayarak sadece sınava yöneltir.” (K, 4. Sınıf, İnönü)

“KPSS *tek ders sınavı* gibidir. Çünkü geçemezsek ya da kazanamazsak koca bir yıl yanıyor. Telifisini yapmak bir yılımızı alıyor. Oldukça uzun bir süre...” (E, 4. Sınıf, İnönü)

“KPSS *üniversite sınavı* gibidir. Çünkü bu sınavı geçince de hayat mücadelesi vermeye devam edeceğiz. Aynı YGS’de olduğu gibi birkaç saat içerisinde bundan sonraki yaşama standardımız belirlenecek.” (K, 4. Sınıf, İnönü)

“KPSS *zor bir sınav* gibidir. Çünkü hiç başaramayacakmışım gibi geliyor. Geleceğimin bu sınava bağlı olması beni çok korkutuyor.” (K; 4. Sınıf, KATÜ)

Kategori 3: Sınavın İşlevi

Tablo 5, “sınavın işlevi” kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu geliştiren öğrenci sayısını ve yüzdesini sunmaktadır. Bu kategori *olumlu* metaforları içermektedir. Tablo 5 incelendiğinde, “sınavın işlevi” kategorisinin toplam 15 adet metafor ve 21 öğrenci (%13,2) ile temsil edildiği görülmektedir.

Tablo 5. “Sınavın İşlevi” kategorisini oluşturan metaforlar ve dağılımı

Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci		Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci	
		f	%			f	%
6	At yarışı	2	1,2	63	Koşu maratonu	1	0,6
9	Basamak	1	0,6	83	Sırat köprüsü	2	1,2
34	Elek	3	1,8	87	Süzgeç	2	1,2
38	Ekonomik özgürlük yarışı	1	0,6	90	Terazi	1	0,6
45	Gereklilik	1	0,6	99	Yarışma	1	0,6
46	Hakim	1	0,6	101	Yaşanması gereken hayat	1	0,6
51	Hayat	2	1,2	103	YGS	1	0,6
52	Hayat oyunu	1	0,6				

Toplam

21

Aşağıda, “sınavın işlevi” kategorisini temsil eden metaforların öğretmen adayları tarafından tanımlanmalarına ilişkin örnekler yer almaktadır. Metaforlar, alfabetik sıraya göre verilmektedir. Buna ek olarak, verilen örneklerde, öğrencilerin kendi cümleleri ve ifadeleri değiştirilmeden aktarılmaktadır. Katılımcılardan alınmış olan yanıtlar şu şekilde örneklendirilebilir:

“KPSS *basamak* gibidir, çünkü bu sınav bizim için bir fırsattır. Bu fırsatı ister değerlendirip devam ederiz, ister tersleyip farklı fırsatların oluşması için bekleriz ve zamanı geçirmiş oluruz.” (E, 2. Sınıf, KATÜ)

“KPSS *gereklilik* gibidir. Çünkü sınırlı sayıdaki kadrolara insanları atayabilmek ve mesleklerinde öne çıkanları belirleyebilmek adına bir ihtiyaçtır.” (E, 4. Sınıf, KATÜ)

“KPSS *hakim* gibidir. Çünkü KPSS öğretmen niteliklerini tam anlamıyla sorgulayamasa bile bir öğretmende olması gereken minimum özellikleri belirlemede etkili bir yöntemdir. Sınav sistemine ne kadar da karşı çıkıyor görünsek de bu sınav sistemi bilen ile bilmeyeni ayırabilir. Sınavda alan ile ilgili soru sorulmasa bile, eğitim formasyonu anlamında bir bireyin gerekli bilgi ve donanıma sahip olup olmadığını belirleyici niteliktedir. Bu yüzden KPSS’yi “hakim” olarak görüyorum. KPSS olmazsa, öğrencinin hayatını çok derinden etkileyecek öğretmenlerin çok niteliksiz olmasına sebep olabilir. Bu sınav nitelikli ve niteliksiz öğretmen adaylarını birbirinden ayırıcı özelliklere sahip olduğu için olması gerekir.” (E, 3. Sınıf, İnönü)

“KPSS *hayat* gibidir. Çünkü bu sınav ayakta kalmak için, gelecek için atılan bir adımdır.” (K, 3. Sınıf, İnönü)

“KPSS *terazi* gibidir. Çünkü seviyesi yetersizler altta, seviyesi yeterliler üstte kalır.” (E, 2. Sınıf, İnönü)

65

Kategori 4: Özgürlük

Tablo 6, “özgürlük” kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu geliştiren öğrenci sayısını ve yüzdesini sunmaktadır. Bu kategori *olumlu* metaforları içermektedir. Tablo 6 incelendiğinde, “özgürlük” kategorisinin toplam 9 adet metafor ve 17 öğrenci (%10,6) ile temsil edildiği görülmektedir.

Tablo 6. “Özgürlük” kategorisini oluşturan metaforlar ve dağılımı

Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci		Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci	
		f	%			f	%
3	Anahtar	2	1,2	65	Köprü	4	2,5
10	Başlangıç	2	1,2	75	Ödül	2	1,2
13	Bilet	1	0,6	78	Özgürlüğe ilk adım	1	0,6



54	Hayatımın dönüm noktası	3	1,8	102	Yeni bir başlangıç	1	0,6
56	İlaç	1	0,6				
Toplam						17	

Aşağıda, “özgürlük” kategorisini temsil eden metaforların öğretmen adayları tarafından tanımlanmalarına ilişkin örnekler yer almaktadır. Metaforlar, alfabetik sıraya göre verilmektedir. Buna ek olarak, verilen örneklerde, öğrencilerin kendi cümleleri ve ifadeleri değiştirilmeden aktarılmaktadır. Katılımcılardan alınmış olan yanıtlar şu şekilde örneklendirilebilir:

“KPSS *anahtar* gibidir. Çünkü öğretmen olabilmemin anahtarıdır.” (K, 2. Sınıf, İnönü)

“KPSS *başlangıç* gibidir. Çünkü eğer bu sınavı kazanırsam meslek hayatımda bir başlangıç olacaktır. İyi bir puan alırsam çok iyi yerlerde olabilirim ama puanım çok da iyi değilse şartları zor bölgelerde olabilirim. Benim için KPSS bir başlangıçtır.” (K, 4. Sınıf, İnönü)

“KPSS *hayatımın dönüm noktası* gibidir. Çünkü gerek ekonomik, gerekse sosyal yaşamın düzenleyicisi olan belirleyici bir sınavdır. Geleceğine yön veren bir sınavdır. Bir değişim sürecidir. Kendi ayaklarımızın üzerinde durabilmek için bu sınavı kazanmak gerekir.” (K, Sınıf, İnönü)

“KPSS *ödül* gibidir. Çünkü alınan en az 4 yıllık bir eğitim sürecinin ardından o mesleği taçlandırmak için, meslek olarak icra edebilmek için gereklidir. KPSS’de gösterilen başarı sonucunda hedeflere ulaşılmış olur. Böylece ödül hak edilir.” (E, 3. Sınıf, İnönü)

Kategori 5: Fiziksel Gerginlik

Tablo 7, “fiziksel gerginlik” kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu geliştiren öğrenci sayısını ve yüzdesini sunmaktadır. Bu kategori olumsuz metaforları içermektedir. Tablo 7 incelendiğinde, “fiziksel gerginlik” kategorisinin toplam 13 adet metafor ve 16 öğrenci (%9,4) ile temsil edildiği görülmektedir.

Tablo 6. “Fiziksel Gerginlik” kategorisini oluşturan metaforlar ve dağılımı

Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci		Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci	
		f	%			f	%
5	Aşılmaz engel	1	0,6	41	Eziyet	1	0,6
12	Belirli aralıklarla felç geçirmek	1	0,6	43	Geçici felç	1	0,6
26	Ceza	1	0,6	48	Hastalık	2	1,2
28	Çin işkencesi	1	0,6	57	İşkence	2	1,2



30	Dejavu	1	0,6	72	Nefessiz kalmak	1	0,6
31	Diş ağrısı	2	1,2	112	Zulüm	1	0,6
40	Esaret	1	0,6				
Toplam						16	

Aşağıda, “fiziksel gerginlik” kategorisini temsil eden metaforların öğretmen adayları tarafından tanımlanmalarına ilişkin örnekler yer almaktadır. Metaforlar, alfabetik sıraya göre verilmektedir. Buna ek olarak, verilen örneklerde, öğrencilerin kendi cümleleri ve ifadeleri değiştirilmeden aktarılmaktadır. Katılımcılardan alınmış olan yanıtlar şu şekilde örneklendirilebilir:

“KPSS *dejavu* gibidir. Çünkü lise için TEOG, üniversite için YGS, meslek hayatı içinse KPSS. Tam üniversiteyi kazandık ve rahatladık derken, bize geçmişini hatırlatacak ve tekrar sınav stresini yaşatacak olan o sınav.” (E, 3. Sınıf, KATÜ)

“KPSS *esaret* gibidir. Çünkü geçemezsen ve atanamazsan verdiğin emeğin bir anlamı kalmaz, kendini tutsak hissedersin.” (K, 2. Sınıf, KATÜ)

“KPSS *hastalık* gibidir. Çünkü en güzel yıllarımız bu sınavın stresiyle geçer. Eğer bu hastalığı yenersek mutluluğu, yenemezsek acıyı yaşamış oluruz.” (K, 3. Sınıf, KATÜ)

“KPSS *zulüm* gibidir. Çünkü daha okula başlar başlamaz başımıza bela olan ve çalışmak zorunda olduğumuz bir sınavdır.” (E, 2. Sınıf, KATÜ)

Kategori 6: Gelecek Kaygısı

67

Tablo 8, “gelecek kaygısı” kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu geliştiren öğrenci sayısını ve yüzdesini sunmaktadır. Bu kategori olumsuz metaforları içermektedir. Tablo 8 incelendiğinde, “sınav kaygısı” kategorisinin toplam 10 adet metafor ve 15 öğrenci (%9,4) ile temsil edildiği görülmektedir.

Tablo 8. “Gelecek Kaygısı” kategorisini oluşturan metaforlar ve dağılımı

Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci		Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci	
		f	%			f	%
8	Baraj	1	0,6	44	Geleceğinin elinde olmaması	2	1,2
16	Bir üst seviyeye ulaşmayı isteyen öğrenci	1	0,6	50	Hayal	1	0,6
32	Duvar	2	1,2	53	Hayati bir sınav	2	1,2



36	Engel	2	1,2	80	Rüya	1	0,6
37	Engelli atlama sporu	1	0,6	106	Yorgun ve stresli bir gün	2	1,2
Toplam						15	

Aşağıda, “gelecek kaygısı” kategorisini temsil eden metaforların öğretmen adayları tarafından tanımlanmalarına ilişkin örnekler yer almaktadır. Metaforlar, alfabetik sıraya göre verilmektedir. Buna ek olarak, verilen örneklerde, öğrencilerin kendi cümleleri ve ifadeleri değiştirilmeden aktarılmaktadır. Katılımcılardan alınmış olan yanıtlar şu şekilde örneklendirilebilir:

“KPSS *baraj* gibidir. Çünkü insanların su gibi olduğunu düşünürsek dağlardan, gökyüzünden, yerin altından çıkıp akmak isteyen ama barajlara takılan sınırlanmaya zorlanan sular... Bir baraja takıldık, atanamayan, çırpınan, tutunmaya çalışan insanlar olarak.” (K, 3. Sınıf, İnönü)

“KPSS *duvar* gibidir. Çünkü hayallerin karşısındaki duvar gibi. O duvar yıkılmazsa hayal ettiğimiz, hedeflediğimiz yere ulaşamayız.” (K, 2. Sınıf, İnönü)

“KPSS *engelli atlama sporu* gibidir. Çünkü onu aşamayan hedefine ulaşamıyor, öğretmen olamıyor.” (K, 2. Sınıf, İnönü)

Kategori 7: Anlamsızlık

Tablo 9, “anlamsızlık” kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu geliştiren öğrenci sayısını ve yüzdesini sunmaktadır. Bu kategori olumsuz metaforları içermektedir. Tablo 9 incelendiğinde, “anlamsızlık” kategorisinin toplam 10 adet metafor ve 13 öğrenci (%8,1) ile temsil edildiği görülmektedir.

68

Tablo 9. “Anlamsızlık” kategorisini oluşturan metaforlar ve dağılımı

Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci		Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci	
		f	%			f	%
4	Anlamsız bir aşama	3	1,8	42	Formalite	1	0,6
17	Boş ders	1	0,6	69	Manavdan et istemek	1	0,6
19	Boşa kürek çekmek	1	0,6	70	Maydanoz	1	0,6
20	Branşa aykırı bir durum	1	0,6	84	Silgi	2	1,2
29	Çöp	1	0,6	89	Tekrar	1	0,6



Toplam

13

Aşağıda, “anlamsızlık” kategorisini temsil eden metaforların öğretmen adayları tarafından tanımlanmalarına ilişkin örnekler yer almaktadır. Metaforlar, alfabetik sıraya göre verilmektedir. Buna ek olarak, verilen örneklerde, öğrencilerin kendi cümleleri ve ifadeleri değiştirilmeden aktarılmaktadır. Katılımcılardan alınmış olan yanıtlar şu şekilde örneklendirilebilir:

“KPSS *anlamsız bir aşama* gibidir. Çünkü öğrencilerin o kadar zorluklarla okul hayatını bitirip KPSS ile bir türlü atanamaması hiç adil değil.” (K; 2. Sınıf, İnönü)

“KPSS *çöp* gibidir. Çünkü bir sınavla insanların hayatlarını belirlemek demek, kazanamayıp geçemeyenleri çöpe atmak gibidir.” (K, 3. Sınıf, İnönü)

“KPSS *manavdan et istemek* gibidir. Çünkü müzik bölümünden mezun olan insanlardan matematik çözmesini ister.” (K, 3. Sınıf, İnönü)

“KPSS *maydanoz* gibidir. Çünkü nefret ederim, hayatta yiyemem. Yalnız vücudum için bir miktar da olsa almak zorundayım. KPSS’de benim için öyledir. Çalışmak istemem ama ilerde ekonomik özgürlüğüme kavuşmak için çalışmak zorundayım. Yani bir nevi isteksizliğin yanı sıra korku duymak...” (K, 4. Sınıf, KATÜ)

“KPSS *silgi* gibidir. Çünkü emeğinin karşılığı ya seninle kalır ya da yok olur gider.” (E, 2. Sınıf, KATÜ)

Kategori 8:

Tablo 10, “yaşamın tadı” kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu geliştiren öğrenci sayısını ve yüzdesini sunmaktadır. Bu kategori *olumlu* metaforları içermektedir. Tablo 10 incelendiğinde, “yaşamın tadı” kategorisinin toplam 8 adet metafor ve 9 öğrenci (%5) ile temsil edildiği görülmektedir.

69

Tablo 10. “Yaşamın Tadı” kategorisini oluşturan metaforlar ve dağılımı

Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci		Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci	
		f	%			f	%
33	Dünya	1	0,6	73	Orkestra	1	0,6
39	Enstrüman çalmak	1	0,6	81	Seçenek	1	0,6
61	Karabiber	1	0,6	86	Spor yapmak	1	0,6
67	Kumbara	1	0,6	100	Yaşamak	2	1,2
Toplam							



Aşağıda, “yaşamın tadı” kategorisini temsil eden metaforların öğretmen adayları tarafından tanımlanmalarına ilişkin örnekler yer almaktadır. Metaforlar, alfabetik sıraya göre verilmektedir. Buna ek olarak, verilen örneklerde, öğrencilerin kendi cümleleri ve ifadeleri değiştirilmeden aktarılmaktadır. Katılımcılardan alınmış olan yanıtlar şu şekilde örneklendirilebilir:

“KPSS *dünya* gibidir. Çünkü içinde Matematik, Türkçe, Genel Kültür ve Eğitim Bilimleri gibi birçok bilgi barındırır. Bir dünyayı bir kitapçığa sığdırmışlar.” (K, 4. Sınıf, İnönü)

“KPSS *kumbara* gibidir. Çünkü geçmişte öğrenilen bilginin toplandığı, bir kenara atıldığı birikimin kullanılacağı, harcanacağı zamandır. Aslında kendimize verdiğimiz bir ödüdür. KPSS de kumbara gibi bir emeğin, bir birikimin mükafatıdır. Ne kadar çok para atılırsa o kadar para toplanır, ne kadar bilgi toplanırsa o kadar puan alınır... (E, 3. Sınıf, İnönü)

“KPSS *orkestra* gibidir. Çünkü KPSS bir öğrencinin yeterliliğini ölçmek için gereklidir. Ancak sadece branş bilgisiyle eğitimci olunmaz. Nasıl bir orkestra bütün enstrümanları barındırıyorsa, KPSS de bütün enstrümanları, yani dersleri, temel bilgileri çalabilme yeterliliğine sahip olmalı... Müzik, matematik, Türkçe, tarih, coğrafya, anayasa, eğitim bilimleri...” (K, 2. Sınıf, İnönü)

“KPSS *seçenek* gibidir. Çünkü hayatımın iyi veya kötü devam etmesini sağlayacak iki seçenektir benim için. Eğer sınavı geçersen ve atanırsam hayatımın iyi geçeceğini, eğer ki kazanamazsam hayatımın kötü ve pişmanlıklarla geçeceğini hissettirir bana...” (E, 2. Sınıf, KATÜ)

“KPSS *spor yapmak* gibidir. Çünkü başlangıçta bir tane mekik çekemeyen veya bir dakikada belli bir mesafeyi koşmayan sporcu, planlı ve sistemli bir çalışma sonunda aşamalı olarak ulaşmak istediği skora ulaşacaktır. (E, 2. Sınıf, İnönü)

Kategori 9: Sıkıntı Sonrası Rahatlama

Tablo 11, “sıkıntı sonrası rahatlama” kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu geliştiren öğrenci sayısını ve yüzdesini sunmaktadır. Bu kategori *olumlu* metaforları içermektedir. Tablo 11 incelendiğinde, “sıkıntı sonrası rahatlama” kategorisinin toplam 8 adet metafor ve 8 öğrenci (%5) ile temsil edildiği görülmektedir.

Tablo 11. “Sıkıntı Sonrası Rahatlama” kategorisini oluşturan metaforlar ve dağılımı

Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci		Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci	
		f	%			f	%
15	Bir yarışın son engeli	1	0,6	74	Otoyol kavşağı	1	0,6
32	Duvar	1	0,6	85	Son nefes	1	0,6
55	Hayatımızın en büyük engeli	1	0,6	91	Tiyatronun son perdesi	1	0,6
68	Kurtuluş savaşı	1	0,6	105	Yolun sonu	1	0,6



Toplam

8

Aşağıda, “sıkıntı sonrası rahatlama” kategorisini temsil eden metaforların öğretmen adayları tarafından tanımlanmalarına ilişkin örnekler yer almaktadır. Metaforlar, alfabetik sıraya göre verilmektedir. Buna ek olarak, verilen örneklerde, öğrencilerin kendi cümleleri ve ifadeleri değiştirilmeden aktarılmaktadır. Katılımcılardan alınmış olan yanıtlar şu şekilde örneklendirilebilir:

“KPSS *bir yarışın son engeli* gibidir. Çünkü hayatın her alanında insanların yeterlilikleri sınavlarla ölçülür. Bu sınav ise bireylerin öğrenim hayatını sonlandırarak öğretim hayatına geçmesi için veya meslek yaşamına başlaması için eğitimde yapılan son engel sınavı gibidir. Bir nevi yeterlilik ölçme uygulamasıdır. Eğitim verecek bireylerin belli bir seviyede genel kültür ve yetenek donanımında olması beklendiği için gerekliliği vardır.” (E, 3. Sınıf, İnönü)

“KPSS *son nefes* gibidir. Çünkü eğitim hayatımızın sonunda artık emeğimizin karşılığını alıp almadığımızı gösterir.” (K, 3. Sınıf, KATÜ)

“KPSS *tiyatronun son perdesi* gibidir. Çünkü bir yandan oyunun bitmesinin verdiği heyecan, bir yandan da oyun sonunda alacağın alkışın merakının verdiği heyecanla oynadığın son sahnedir.” (K, 2. Sınıf, İnönü)

Kategori 10: Zorunluluk

Tablo 12, “zorunluluk” kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu geliştiren öğrenci sayısını ve yüzdesini sunmaktadır. Bu kategori olumsuz metaforları içermektedir. Tablo 12 incelendiğinde, “zorunluluk” kategorisinin toplam 7 adet metafor ve 7 öğrenci (%4,4) ile temsil edildiği görülmektedir.

71

Tablo 12. “Zorunluluk” kategorisini oluşturan metaforlar ve dağılımı

Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci		Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci	
		f	%			f	%
23	Buzda yokuş yukarı çıkmak	1	0,6	109	Zoraki çalışmak	1	0,6
59	Kader	1	0,6	110	Zorunlu bilgi	1	0,6
71	Mecburiyet	1	0,6	111	Zorunlu seçmeli ders	1	0,6
95	Virajlı ve yokuş yukarı bir yol	1	0,6				
Toplam				7			

Aşağıda, “zorunluluk” kategorisini temsil eden metaforların öğretmen adayları tarafından tanımlanmalarına ilişkin örnekler yer almaktadır. Metaforlar, alfabetik sıraya göre verilmektedir.



Buna ek olarak, verilen örneklerde, öğrencilerin kendi cümleleri ve ifadeleri değiştirilmeden aktarılmaktadır. Katılımcılardan alınmış olan yanıtlar şu şekilde örneklendirilebilir:

“KPSS *buzda yokuş yukarı çıkmak* gibidir. Çünkü hedef oldukça zirvededir ve sağlam adımlarla ilerlenmelidir.” (E, 4. Sınıf, İnönü)

“KPSS *kader* gibidir. Çünkü kişilerin gelecekleri ile ilgili bütün hayalleri, emekleri, ümitleri ona bağlıdır. Ne kadar bilersen bil, ne kadar öğrenirsen öğren KPSS’yi geçemezsen mesleğe atanamazsın, ulaşamazsın... (E, 4. Sınıf, İnönü)

“KPSS *mecburiyet* gibidir. Çünkü üniversite sınavı kazanmak için çok fedakarlık yapmışsındır. Kazandıktan sonra üniversitede okurken çektiğimiz zorluklar ve üniversiteyi bitirmek için verilen çaba bir tarafa bırakılır. Okul bittikten sonra karşında KPSS gibi bir sınav vardır. Girmeye mecbursun çünkü öğretmen olmak istiyorsun. Bence KPSS tamamen mecburi bir sınavdır. İnsanlar mecburiyetten bu sınava girmek zorundadırlar. Sadece öğretmen olabilmek için.” (K, 3. Sınıf, İnönü)

Kategori 11: Belirsizlik

Tablo 13, “belirsizlik” kategorisini oluşturan metaforları ve her bir metaforu geliştiren öğrenci sayısını ve yüzdesini sunmaktadır. Bu kategori olumsuz metaforları içermektedir. Tablo 13 incelendiğinde, “belirsizlik” kategorisinin toplam 5 adet metafor ve 5 öğrenci (%3,1) ile temsil edildiği görülmektedir.

Tablo 13. “Belirsizlik” kategorisini oluşturan metaforlar ve dağılımı

Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci		Metafor kodu	Metafor adı	Metaforu temsil eden öğrenci	
		f	%			f	%
14	Bilinmeyen	1	0,6	92	Ucu görünmeyen uçurum	1	0,6
21	Bulmaca	1	0,6	104	Yol	1	0,6
66	Kumar	1	0,6				
Toplam							

Aşağıda, “belirsizlik” kategorisini temsil eden metaforların öğretmen adayları tarafından tanımlanmalarına ilişkin örnekler yer almaktadır. Metaforlar, alfabetik sıraya göre verilmektedir. Buna ek olarak, verilen örneklerde, öğrencilerin kendi cümleleri ve ifadeleri değiştirilmeden aktarılmaktadır. Katılımcılardan alınmış olan yanıtlar şu şekilde örneklendirilebilir:



“KPSS *bilinmeyen* gibidir. Çünkü ne kadar çalışırsan çalış korkarak, endişeyle sınava girersin ve bilmediğin sorularla karşı karşıya kalırsın ve sonuçta bu sınav bir bilinmeyendir. (K, 2. Sınıf, KATÜ)

“KPSS *bulmaca* gibidir. Çünkü pratik yapan kazanır.” (K, 2. Sınıf, KATÜ)

“KPSS *ucu görünmeyen uçurum* gibidir. Çünkü sınava çalışıp sonunun ne olacağını bilemediğinden sorular arasında kaybolmaktır. Sonunda mutluluk mu, hüznün mü olacağını bilememektir.” (K, 2. Sınıf, İnönü)

“KPSS *yol* gibidir. Çünkü bir yola çıkarsın, sonunu bilmediğin, kestiremediğin bir yol. Sana sadece yapman gereken söylenir. Yeteneklerin ve hayal gücünün kenara atıldığı bir yol.” (K, 2. Sınıf, KATÜ)

TARTIŞMA VE SONUÇ

Bu çalışma ile müzik öğretmeni adaylarının “KPSS” kavramına ilişkin metaforik algılarının belirlenmesi amaçlanmıştır. Elde edilmiş olan bulgulara göre öğretmen adaylarının KPSS kavramına ilişkin 117 adet geçerli metafor ortaya koydukları belirlenmiştir. KPSS kavramının müzik öğretmeni adayları tarafından çok sayıda metaforlarla açıklanarak olumlu ve olumsuz yönlerde değerlendirilmiş olması bu kavramın müzik öğretmeni adayları için tek bir anlam ifade etmediğini ve çok sayıda metafor gerektirdiğini göstermektedir.

Öğretmen adaylarının “KPSS” kavramına ilişkin yüklemiş oldukları metaforların ruhsal gerginlik, sınav kaygısı, sınavın işlevi, özgürlük, fiziksel gerginlik, gelecek kaygısı, anlamsızlık, yaşamın tadı, sıkıntı sonrası rahatlama, zorunluluk ve belirsizlik kategorileri olmak üzere onbir (11) farklı kategori başlığı altında toplandığı sonucuna ulaşılmıştır.

KPSS kavramına öğretmen adayları tarafından yüklenen metaforlar arasında en fazla metaforun ruhsal gerginlik ve sınavın işlevi kategorilerinde yer aldığı görülmüştür. Ayrıca öğretmen adayları tarafından ortaya koyulan metaforların tekrar edilme oranları incelendiğinde ruhsal gerginlik kategorisinde yer alan *kabus* (%5,6) ve sınav kaygısı kategorisinde yer alan *koşu yarışı* (%3,7) ile özgürlük kategorisinde yer alan *köprü* (%2,5) metaforlarının en sık ifade edilmiş olan metaforlar olduğu belirlenmiştir.

Araştırmada yer alan öğretmen adaylarının “KPSS” kavramına yüklemiş oldukları metaforlar genel bir yaklaşımla ele alındığında; oluşturulan kategorilerin %63’ünde sözü geçen sınavın adaylarda gerginlik, kaygı, sıkıntı yarattığı gerekçesiyle daha çok olumsuz olarak ele alındığı görülmektedir. Dolayısıyla elde edilen bulgular müzik öğretmeni adaylarının genel olarak KPSS’ye girmek zorunda olmalarından memnuniyetsiz ve şikayetçi görünmektedirler. Öte yandan oluşturulmuş olan kategorilerin %36’sı KPSS için olumlu olarak düşünülmüş olan metaforlardır. Bu görüşte olan öğretmen adayları öğretmenin donanımlı olması ve bu donanımın test edilerek ortaya çıkarılmasının gerekliliğini ön plana çıkarmışlardır.

Öğretmen adaylarının atanabilmeleri için KPSS sınavından geçerli bir puan almaları gerektiği gerçeği öğretmen adayları üzerinde baskı yaratmakta ve kaygı unsuru olmaktadır. Bu durum, ruhsal gerginlik, sınav kaygısı, fiziksel gerginlik, gelecek kaygısı gibi kategorilerin tamamında izlenmektedir. Dolayısıyla bu görüşte olan öğretmen adayları için KPSS’ye girilecek olan dönem bir belirsizlik ve kaygı dönemi olabilmektedir. Karakaş (2013: 140) bu kaygı dönemini “sınav kaygısında sınavın kendisi strese yol açmaz, sınavın kişi tarafından algılanış biçimi kaygıya neden olur” şeklinde belirtmektedir. Öğretmen adayları eğitimini aldıkları alan ile ilgili işe alım için son



basamak olarak KPSS sınavının olmasını oldukça stres verici bulmaktadırlar. Bu duruma benzer şekilde Can ve Can'ın (2011) ve Özşarı'nın (2008) yapmış oldukları araştırma sonuçlarında da KPSS'den dolayı öğretmen adaylarında ortaya çıkan stres belirtilerinde yüksek oranda gerginlik, başaramama duygusu, sürekli endişe olduğu görülmektedir.

Birçok öğretmen adayının belirtmiş olduğu metaforlarda göze çarpan bir diğer unsur KPSS'de sadece teorik bilgilerin test edildiği ve müzik öğretmenliği alanı gereği sınavın uygulama kısmının olmadığına dair eksiklik hissedilmesidir. Öğretmen adayları metaforlar yoluyla sınavın uygulama boyutunun da olması gerektiğini vurgulamaktadırlar. Lisans öğrenimi boyunca uygulama boyutunun müzik öğretmenliği eğitiminde önemli bir yer aldığını, ancak bunun sınava yansımamasının ise önemli bir sorun olduğunu dile getirmişlerdir. Nitekim Baştürk (2007:38) KPSS'de alan eğitimiyle ilgili soruların bulunmamasını öğretmen adaylarının almış oldukları "alan bilgisi ve eğitimi" ile KPSS arasında bir kopukluk yarattığı şeklinde yorumlamaktadır. Bu bulgu Receptoğlu, Akgün ve Aksu (2016); Erdem ve Soylu (2013); Eraslan (2004) tarafından yapılan araştırmaların bulguları ile de aynı doğrultudadır.

Gelecek kaygısı kategorisinde ele alınan bir konu da müzik öğretmeni adaylarının kamu okullarına atabilmek için KPSS'ye girmek zorunda olmalarına ilişkin olumsuz duygu ve düşüncelerdir. Öğretmen adayları KPSS'yi gelecekleri için bir engel olarak görmektedirler. Ayrıca sadece KPSS sonuçlarına göre atama yapılmasını eksik bir değerlendirme ve öğrenim hayatları boyunca öğrendikleri ve emek verdikleri diğer bilgi ve becerilerin göz ardı edilmesi olarak düşünmektedirler. Kuran'ın (2012) "Öğretmen Adaylarının KPSS ve Alan Sınavına İlişkin Görüşleri" başlıklı araştırma sonuçları bu bulguyu destekler niteliktedir.

Öğretmen adaylarının görüşleri incelendiğinde, anlamsızlık kategorisinde KPSS'ye bağlı olarak yaşanan belirsizlik, güvensizlik ve gereksizlik üzerinde durulduğu görülmektedir. Bu bulgu öğretmen adaylarının KPSS'nin gerekliliği konusunda olumsuz bir tutuma sahip olmaları sonucuna ulaşan diğer araştırma sonuçlarıyla da örtüşmektedir (Karaca, 2011; Sezgin Nartgün, 2008).

Diğer taraftan KPSS için özgürlük, sıkıntı sonrası rahatlama, sınavın işlevi ve yaşamın tadı kategorilerinde olumlu metaforlar da belirtilmiştir. Sınavın işlevi kategorisinde KPSS'nin gerekli olduğuna dair vurgular yapan metaforlar yer almaktadır. Ayrıca KPSS sonucu geleceğe yönelik öngörülerinin olumlu yönde olduğunu gösteren metaforlar da mevcuttur. Bu durum Odabaş'ın (2010) ilk defa KPSS sınavına girecek öğretmen adaylarının görüşlerine ilişkin araştırma bulgularıyla benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla KPSS'ye dair olumlu metaforlar sunan öğretmen adaylarının henüz KPSS sınavına hiç girmemiş olmalarından ötürü sınavı kazanacaklarına dair inancın, umudun yüksek olduğu ve kendi içlerinde yaşadıkları çatışma durumunun minimum düzeyde olduğu söylenebilir. Ayrıca sınavın işlevi ve özgürlük kategorilerinde olumlu görüş olarak KPSS'nin nitelikli öğretmen seçimi için gerekli olduğunu vurgulayan metaforlar da araştırma bulguları arasında yer almaktadır.

Çalışmada elde edilmiş tüm bu sonuçlar ışığında şu öneriler getirilebilir:



- Müzik öğretmenliği alanında da genel kültür ve pedagojik alan bilgilerinin yanı sıra “alan bilgisi” sorularına yer verilmelidir.
- Müzik öğretmeni adaylarının uygulamaya ilişkin becerileri de test edilerek müzik öğretmeni seçme süreci teorik ve uygulamalı olmak üzere iki aşamalı olarak yapılabilir.
- Öğretmen adaylarının sadece KPSS puanına göre atamaları yapılmamalı; bunun yanı sıra değerlendirmeye lisans mezuniyet notu, staj uygulama puanı gibi puanlar da dahil edilmelidir.
- Benzer bir araştırma mezun durumda olup henüz KPSS’den yeterli puan alamadığı için atanamamış olan müzik öğretmeni adaylarına da yapılabilir.
- Bu çalışmanın benzeri farklı illerde ve müzik öğretmenliği eğitimi alan farklı çalışma gruplarında da uygulanabilir ve karşılaştırmalı araştırmalar yapılabilir.

Kaynakça

Baştürk, R. (2008). Türkiye’deki Kamu Eğitim Kurumlarında Çalışacak Öğretmenlerin Atanmalarına İlişkin Bir İnceleme. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 33, 33-40.

Can, S. & Can, Ş. (2011). Kamu Personeli Seçme Sınavı Öncesinde Öğretmen Adaylarının Stres Düzeyleri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 19 (3), 765-778.

Eraslan, L. (2004). Öğretmenlik Mesleğine Girişte Kamu Personeli Seçme Sınavı (KPSS) Yönteminin Değerlendirilmesi. *Uluslar arası İnsan Bilimleri Dergisi*, 1 (1), 1-31.

Erdem, E. & Soylu, Y. (2013). Öğretmen Adaylarının KPSS ve Alan Sınavına İlişkin Görüşleri. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(1), 223-236.

Karaca, E. (2011). Öğretmen Adaylarının Kamu Personeli Seçme Sınavı’na (KPSS) Yönelik Tutumları. *Akademik Bakış Dergisi*, (23), 1-18.

Karakaş, A.C. (2013). Paylaşma Tutumlarının Sınav Kaygısı-Gelecek Kaygısı ile İlişkisi (Sakarya İli Örneği). *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 2 (1), 135-157.

Kuran, K. (2012). Öğretmen Adaylarının KPSS Kursu Veren Dershanelere ve KPSS’ye İlişkin Görüşleri. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9 (18), 143-157.

Odabaş, S. (2010). Öğretmen Adaylarının KPSS Sınavına İlişkin Görüşleri (Ankara Örneği). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Özsarı, İ. (2008). Eğitim Fakültesi Son Sınıf Öğrencilerinin KPSS Merkezi Sınavı Odaklı Gelecek Kaygıları ve Mesleki Beklentileri. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Recepoğlu, E.; Akgün, K. & Aksu, S. (2016). Okul Öncesi Öğretmen Adaylarının KPSS Alan Sınavına İlişkin Görüşleri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 24 (5), 2537-2548.

Sezgin Nartgün, Ş. (2008). Aday Öğretmenlerin Gözüyle Milli Eğitim Bakanlığına Bağlı Eğitim Kurumlarına Bağlı Öğretmen Atama Esasları, *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8 (2), 47-58.

Saban, A. (2008). İlköğretim I. Kademe Öğretmen ve Öğrencilerinin Bilgi Kavramına İlişkin Sahip Oldukları Zihinsel İmgeler. *İlköğretim Online*, 7 (2), 421-455.

Şahin, Ç. & Arcagök, S. (2010). “Sınıf Öğretmeni Adaylarının Kamu Personeli Seçme Sınavına (KPSS) İlişkin Algıları”, 9. Sınıf Öğretmenliği Eğitimi Sempozyumu (20-22 Mayıs 2010), Elazığ, s.624-629.



KİTLELERİN KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNE UYUMUNU KOLAYLAŞTIRMADA GRAFİK TASARIMIN ROLÜ

Doç. Dr. Mithat YILMAZ

Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü

Arş. Gör. Sümeyye ÖZBEK

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Tasarımı Anasanat Dalı

Öz

Kültürün kendisinin bir endüstri ve kültürün yarattığı, ortaya çıkardığı ürünlerin de alınıp satılabilen metalar olduğu iddiası kültür endüstrisi kavramının ortaya çıkışına kaynaklık eder.

Kavram ilk olarak 1947 yılında kullanılmış ve o günden beri kapitalizmin ağır şartlar altında çalıştırdığı insanları denetim altında tutup tepki gösterme ve başkaldırma ihtimaline karşı bilgiyi ve neredeyse bütün hayatımızı denetleyen popüler kültür öğelerini manipüle etmek suretiyle varlığını devam ettirmiştir.

Kültür endüstrisinin hayatta kalmasını sağlayan birçok faktör vardır ve bunlar arasında en önemlilerinden biri grafik tasarımıdır. Grafik tasarımın bu anlamda en önemli rolü, şirketlerin kurumsallaşmasıyla birlikte logo, kurumsal renk, slogan gibi kimlik göstergelerinin tüketicide yönlendirilmiş bir algı oluşmasında belirleyici rol oynamasıdır.

Bu makalede kültür endüstrisine uyum ve kitlelere kültürü satın aldırma grafik tasarımın rolü ele alınacaktır. Yönlendirme ve etki altına alma gibi daha çok zihinsel faaliyetleri açıklamada kullanılan manipülasyon kavramının grafik tasarımda kullanılarak tüketici üzerindeki etkisi tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kültür Endüstrisi, Grafik Tasarım, Tüketim Kültürü

Abstract

The culture leads to the emergence of the concept of a culture industry that claims that it is an industry and culturally created product, and that the products it produces can be bought and sold.

The concept was first used in 1947 and since then it has continued to exist by manipulating popular culture items that supervise the people who work under capitalistic conditions and react to information about the possibility of reaction and rebellion and nearly all our lives.

There are many factors that can keep the culture industry alive, and one of the most important is graphic design. The most important role of graphic design in this sense is that, with the institutionalization of companies, identity indicators such as logo, corporate color, slogan play a decisive role in creating a perceived perception in the consumer.

This article will focus on the role of graphic design in harmonizing with the culture industry and purchasing mass culture. The influence of the manipulation concept, which is used to explain



more mental activities such as orientation and influence on the consumer by using graphic design will be discussed.

Keywords: Culture Industry, Graphic Design, Consumption Culture

Giriş

Bilindiği üzere grafiğin bir meslek olarak ortaya çıkışı 19. yüzyılın sonlarına denk gelir. Kültür endüstrisinin en büyük destekçilerinden biri olarak görülen reklam, günümüzde grafik tasarımdan bağımsız bir alan olarak sürdürülmektedir. Ancak Grafik Sanatların Anası Reklamcılık adlı yazısında Steven Heller, reklamcılığı grafik tasarımın anası olarak gördüğünü belirtmektedir (Weill, 2012, s.134). Özellikle reklamcılığın sınır tanımaz ahlaksızlığı, ürünü satın aldırma her türlü yola başvurusu ve bunu gerçekleştirmede her seferinde başarılı olması bu iki disiplinin amacını gerçekleştirmede kullandıkları yöntemlerin farklı olduğunu göstermektedir. Reklam para içindir ve bunu elde etmek için her şeyi yapar ancak iyi bir tasarım iyi bir bedeli hak eder. Burada grafik tasarımın temel ilkeleri, niteliği ve başarısı eleştiri konusu değildir. Kurumsal kimlik, logo ve renkler tüketicide diğer ürünlerden farklı bir etki bırakmak üzere tasarlanır. Günümüzde şirketlerin talepleri doğrultusunda yapılan tasarımlarda reklamı yapılan ürünün logosu ve ambalajı ile ambalajın üzerinde kullanılan renkler ve afişler de ürünü tüketiciye sattırarak başarılı olabilirse tüketicinin aklında kalan tek marka olmak için tasarlanmaktadır.

Grafik tasarım, gelişimini endüstrileşmeye borçlu olan ve geçmişi çok eskiye dayanmayan bir alan olması sebebiyle kültür endüstrisinden bağımsız olarak düşünülemez. Bu endüstri içerisinde üretilen her ürün bir markaya, ve tanıtıma ihtiyaç duyar. Markanın oluşturulması aşaması grafik tasarımın, tanıtım kısmı ise reklamın görevidir. Aslında kültür endüstrisinde her markanın kendisi kendine referans olmaktadır. Kültür endüstrisinin bu içinden çıkılmaz aynı zamanda vazgeçilmez halkası içerisinde tanıdığımız logolar ve bildiğimiz ürünler bize mutlu bir hayatı garantilemektedir.

78

Kültür Endüstrisi ve Eleştirisi

Adorno'nun kendi ifadesine göre kültür endüstrisi kavramı ilk olarak 1947 yılında Horkheimer ile birlikte yayınladıkları Aydınlanmanın Diyalektiği'nde kullanılmıştır (Adorno, 2009, s.109). Bu kavramın ortaya çıkmasında özellikle Almanya'da hükümet tarafından uygulanan propagandalar ve bunun halk üzerindeki etkisi gösterilebilir. Halk bilinçli olarak algısı üzerinde oynanan, başkaldırma ihtimali elinden alınan ve siyasi erk tarafından manipüle edilen bir durumdur. Bu her şeyin kontrolden çıktığı, kişinin neredeyse hiçbir şey üzerinde herhangi bir etkisinin olmadığı ve mutlu olmak için bir sebep aradığı yerde kendisini ifade edebildiğini düşündüğü bir fikre sarılmaktadır. Yirmi birinci yüzyılda bireyin tek bir fikir vardır o da tüketimdir. Tüketerek var olmak, birey için anlamlı olan tek ideolojidir. "Endüstriyel kültürün ilkesi, bir yandan tüm tüketici gereksinimlerinin kültür endüstrisi tarafından giderilebileceğini göstermek, öte yandan da bu gereksinimleri insanın hep bir tüketici, sadece kültür endüstrisinin bir nesnesi olarak yaşamasını sağlayacak biçimde düzenlemektir" (Adorno, 2009, s.75). Birey farkında olmadan bağımlısı olduğu bu endüstrinin herkesi aynılaştırmasını önemsemez. Çünkü kültürü pazarlayan organların tamamı bireyin tükettikleri aracılığıyla ne kadar özel biri olduğunu tekrarlayıp durur. Bireyin buna inanmaktan başka bir çaresi yoktur.



“Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir” (Adorno, 2009, s.47). Bugün dünyanın herhangi bir yerinde yapılan bir reklam bütün dünya için yapılmakta ve yerelliği tamamen ortadan kaldıran bu reklam endüstrisi ürünleri dünyayı giderek küçülen bir sahne haline getirmektedir. “Her şeyin, hatta henüz düşünülmemiş olanın bile, basmakalıp biçimde mekanik çoğaltılabilirliğin şemasına uydurulması tüm gerçek stillerin katılımını ve bağlayıcılığını gölgede bırakır” (Adorno, 2009, s.56).

Grafik Tasarımın Kültür Endüstrisine Katkıları

19. yüzyılın sonlarından itibaren gelişmeye başlayan ancak terim olarak 1900’lerin başında kullanılmaya başlanan grafik tasarım, ekonomi ve ticaret alanında gelişen ve büyüyen toplumlarda vazgeçilmez bir konuma gelmiştir. Bu vazgeçilmezlik üretim-tüketim bağlamında ele alındığında ürünün tüketiciye ulaştırılmasında belki de ne önemli ayaklardan birini oluşturmaktadır. Marka yaratmada kurumsal kimlik oldukça önemlidir. Kurumun niteliğini ve felsefesini yansıtan kimlikler yaratmak kurumlar için hayati bir önem taşıyabilmektedir.

Günümüz gençlerine markası bilinmeyen herhangi bir şeyi satın aldırarak neredeyse imkansızdır. Çünkü varlığını ve bütün benliğini, satın aldıklarıyla ifade eden hatta bütün kişiliği satın aldığı markalardan ibaret olan bir gençliktir bu. Bu hastalık derecesindeki marka bağımlılığı çocuklarda da görülebilmektedir. Kendini güvende hissettiği spor ayakkabısı Nike ve Adidas’tan başka bir marka spor ayakkabı olması imkansızdır. Bu bildiği, tanıdığı ve güvendiği logoları üzerinde taşıdığı bir fikrin, bir grubun parçası olarak görmekte ve bu bireyselleşmiş, her şeyin birbirinden uzaklaştığı dünyada kendini bir yerlere ait hissetmektedir.

79

Afişlerde kullanılan bold fontlar, parlak renkler, tanıdık çizgiler ve yüzler bize her an güvende olduğumuzu ve tedirgin olmamamız gerektiğini hatırlatır. Burada kitleler tarafından beğenilmeyen/benimsenmeyen ve satın alınmayan bir “yaratıcılığın” yaşayabilmesi mümkün değildir. 1990’ların sosyo-politik olaylardan doğrudan etkilenen kültürü ve sisteme başkaldıran tavrı bile, yine sistem içerisine entegre edilip bu akımların temsilcilerine satılmıştır. Dönemin giyim alışkanlıkları, kendine has tipografisi, dergi ve fanzinlerde belirlemeye başlayan sıra dışı tarz bile hemen sisteme dahil olmuş ve yine sistem tarafından popüler kültür aracılığıyla toplumun her kesimine yayılmıştır. Bugün dünyanın herhangi bir yerinde yapılmış olan yaratıcı bir tasarım bir kaç saat içerisinde internet aracılığıyla bütün dünyanın beğenisine sunulmakta ve kamulaştırılmaktadır. Böyle bir ortamda aykırı kalabilmek mümkün değildir. “Logolar ve yazı karakterleri ile bunları yaratan tasarım “kahramanları” ile ilgili çok bilgi sahibiyiz ancak kültürün içerisinde bu işleri neyin konumlandığı konusunda çok az şey biliyoruz. Bizim her iki tür analize de ihtiyacımız var” (Poynor, 1995). Bu konumlandırma tasarımcılardan bağımsız olarak genel beğeni üzerinden kararlaştırılmaktadır.

“Psychedelia’dan punk’a radikal tasarım üslupları egemen davranış biçimlerine karşı tepkilerdi. Kendinizi bir yan kültür olarak diğerlerinden ayırmanızı sağlıyordu. Ancak popüler kültürde bu giderek daha çok parçalanmaya yol açtı. Aynı zamanda daha kabul görür, daha kendi içine alan



bir ortam oluştu. Radikal olmak artık neredeyse imkansız. Bazı çok zekice yapılmış, mizah gücü yüksek, hatta bazen meydan okuyucu grafik tasarımları yapıyor hala. Ancak 1980’lerin dilinin ve ana yola girişin verdiği izlenim şu: Plak takılmış artık” (Davies, 1995). 1995 yılında Jim Davies ile yapılan bu röportaj bundan uzun süre önce verilmiş olsa da geçerliğini korumaya devam etmektedir. Geçmişte kullanılan tarzlar da bir çözüm bulunmadığında tasarımcılar için başvurulan geri dönüş noktaları olarak görülmektedir. Bir dönemin aykırı olan tarzı günümüzde moda olarak algılanabilmekte ve büyük kitleler tarafından kullanılabilir. Bir dönem belli gruplar ya da alt kültürler tarafından uygulandığı için dışlanan ve aşağılanan tarzlar, bugün milyonların beğenisi haline gelmektedir. Aykırılığın farklılık olduğu bir anın yakalanması artık mümkün görünmemektedir. Ancak grafik tasarımın doğru bir şekilde beslenmesi için aykırılık, çoğu zaman yaratıcı tasarımlar ortaya çıkarmak için vazgeçilmez bir tutumdur. Bu bütün tasarımların aykırı olması gerektiği anlamına gelmez ancak tasarım mantığı özgünlüğü sever.

Sonuç

Bir şekilde ortaya çıkan ve beğenilen bir grafik tarzın, televizyon reklamlarında, dergi kapaklarında, afişlerde, sosyal medyada, her yerde karşımıza çıkması, sevilen bu tarzın çoktan tüketildiği, yeni bir arayışa sürüklenen kitlelerin memnun edilmesinin yalnızca bir kaç dakikadan ibaret olması endişe verici bir durumdur. Her şeyin bu kadar hızlı tüketildiği bir ortamda kalıcı bir şeyler yaratmak neredeyse imkansızdır. Biraz önce geçtiğiniz sokağın duvarlarında gördüğünüz ve beğendiğiniz afişteki font bir süre sonra kendi bağlamından koparılmış bir şekilde ilgili-İlgisiz her basılı ya da dijital ortamda karşınıza çıkmaktadır. Her yere uyan bu grafik dilde ortaya çıkarılan her şey her an çöpe atılmaya hazırdır. Böyle bir ortamda nitelikli işlerin hakkını vermek de zorlaşmaktadır. Ancak tasarımcılar da genel beğenin dışına çıkma cesaretini çoğunlukla gösterememektedir. Popüler kültürün bu herkesi aynılaştıran tavrı tasarımlar için de geçerli olmaktadır böyle bir ortamda. Bu sonradan yaratılan ve her an değişip dönüşmeye devam eden kültür, tüketicinin seçebildiği ya da yönlendirebildiği bir şey olmaktan tamamen çıkmıştır. Her şeyin bulanıklaşıp sınırların ortadan kalktığı bu ortamda bir değer üretmek de giderek anlamsız hale gelmektedir.

80

1935 yılında Paul Fargue’nun ‘Reklama Selam’ adlı yazısı bugün de geçerliği devam eden bir sorunu açıkça gözler önüne sermektedir. “Paris duvarları, sanatçılar salonunun girişi, umumi tuvaletler, kalın telefon rehberleri, küllükler, koltuk yayları, aşıkları olan kadınların banyolarındaki dergiler, hamamlar, İngiliz eczaneleri, eski kitap kapakları, pul defterleri, şişeler, bu gece sizleri imgelerinizden sıyrılmış halde gördüm. Reklamın öldüğünü düşledim ve kör oldum sandım. Artık adları ne Bac ne Paix ne de Abbesses olan sokaklarda koşturuyordu insanlar. Soluk soluğa koşturuyorlardı, diş fırçaları, sabun kutuları, şarap kasaları, deniz çantaları, salyangoz ve kahve kutuları yoktu. [...] Herkes susmuştu. Ayak sesleri duyulmaz olmuştu. Yaşama konusunda kararsızlığa düşmüşlerdi. Satın almaktan korkuyorlardı. [...] Ama derken reklam geri döndü. Ne harika, yok canım, düpedüz bir mucize! İnsanların, bir kasırga tarafından doğup büyüdükleri kente savrulan sürgünler örneği, tereyağı resmini öptükleri, tasarruf, sarhoşluk, uyku, yolculuk, hijyen karşısında yerlere eğildikleri görüldü. Dükkanlar doldu taşı. Sonunda, en iyi usturanın, en iyi plağın, en güzel ipek çorabın hangisi olduğu biliniyordu. Yeniden nesnelere insanı sokaktan geçerken dönüp bakmaya zorluyordu. O yalnız değildi. Kendisiyle konuşluyordu” (Weill, 2012, s.132-133).



Kaynakça

- Adorno, T. W. (2009). *Kültür Endüstrisi- Kültür Yönetimi* (N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (N. Ülner, E. Öztarhan Karadoğan, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Bağce, H. E. (Ed.) (2013). *Frankfurt Okulu*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Becer, E. (2002). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Blog.aku.edu.tr .(2003). <http://blog.aku.edu.tr/ometin/files/2013/12/kültür-endüstrisinin-yeniden-düşünürken-Adorno.pdf> (ET: 25.06.2017)
- Davies, J. (1995). Hızlanan Grafik Tasarım. Yazılar, 72.
- Poynor, R. (1995). Grafik Tasarım Eleştirisi Nedir?. Yazılar, 72.
- Weill, A. (2012). *Grafik Tasarım* (O. Türkay, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KÜLTÜRÜN ENDÜSTRİLEŞTİRİLMESİ BAĞLAMINDA SANATIN ÜRETİMİ VE TÜKETİMİ

Doç.Dr. Neslihan ÖZGENÇ

Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü

Öz

Kültür, insanlığın maddi ve manevi değerler çerçevesinde var olabilme çabasıyla başlamıştır. Çok geniş anlamda kullanılan kültür; toplumsal kimlik oluşturabilmek gereği ile değer ve inanışları tanımlamak adına, yaşam biçimlerini şekillendiren tarihsel bir süreçtir. İnsan gücüne dayanan bu tarihsel süreç, Sanayi Devrimiyle birlikte yaşam biçimlerini ve toplumun kültürel yapısını temelden değiştirmiştir. Endüstrileşme sonucu her şeyin tüketilebilir olduğu algısı yaratılırken kültür de bu bağlamda üretilip tüketilebilir bir metaya dönüşmüştür. Kültürel üretim günümüzde kapitalist yapının endüstrileştirilmiş vazgeçilmez bir parçasıdır. Sanat alanı da endüstrileşen kültür ile pazara çıkan tüketim üretiminin etkisinden kurtulamamıştır. Küreselleşme ile birlikte sanat politikaları piyasa yönetimi ile ilişki içindedir. Müze, fuar, bienal, festival, müzayede, galericilik gibi girift kültür ve sanat yönetim ağları sanatı sosyal sermaye olarak kullanılmaktadırlar. Bu çalışmada amaçlanan; sanat üretimi ve tüketiminde tespitlerde bulunmak ve endüstrileşen kültür kapsamında sanata yapılan politik ve ekonomik müdahaleleri analiz etmektir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, üretim, tüketim, sanat

83

PRODUCTION AND CONSUMPTION OF THE ART IN THE CONTEXT OF THE INDUSTRIALIZATION OF CULTURE

Abstract

Culture has started in an effort to exist within the framework of material and spiritual values of humanbeings. Culture used in a very broad sense is a historical process that shapes the way of life in order to be able to create social identity and to define values and beliefs. This historical process, based on human power, changed the lifestyle and the cultural structure of society with the Industrial Revolution. While the perception that everything after industrialization is consumable is being created, culture is transformed into a material that can be produced and consumed in this context. Cultural production today is an industrialized indispensable part of the capitalist structure. The field of art has not escaped the influence of the consumption of production which has been clashing with the industrialized culture. Along with globalization, art politics is related to market management. Artificial culture and art management networks such as museums, fairs, biennials, festivals, auctions, gallery artists use art as social capital. In this study aims to make observations about art production and consumption and to analyze the political and economic interventions made in the context of industrialized culture.



Keywords: Culture, production, consumption, art

Giriş

Kültür kavramı en genel tanımıyla toplumsal geçmişin birikimleri üzerine kurumsal ya da bireysel düzeyde yaşamın kontrolünü, düzenlemesini ve desteklenmesini sağlayan bir yaşam tasarımıdır ve bir süreci içerir. “Kültürden söz eden, bilerek ya da bilmeyerek yönetimden de söz ediyor demektir. Felsefe ve din, bilim ve sanat, yaşam tarzları ve töreler gibi birbirinden farklı bu kadar çok şeyin ve ayrıca bir çağın nesnel tininin tek bir ‘kültür’ sözcüğü ile özetlenişi, daha en baştan, tüm bunları yukarıdan bakarak bir araya toplayan, taksim eden, ölçüp biçen, organize eden bir idari bakışı ele veriyor.” (Adorno, 2016, 121)

Tarih boyunca kültürün oluşmasında rol oynayan yönetim biçimleri, kitlelerin sosyo-ekonomik-politik yapısına yön veren ve sürekliliği olan bir mekanizma işlevi görmüştür. İnsanlığın toplumsallaşması ile başladığı kabul edilen kültür, tarih öncesinde doğa merkezli bir yönetim biçimi ile ilk oluşum evrelerini tamamlamıştır. Ardı sıra gelen dönemlerde savaş, ticaret, göç gibi toplumlar arası etkileşimi sağlayacak doğa dışı etmenler, merkezine insan gücüne bağlı “emek”i koyarak, kültürün sürekliliği ve dağılımı sağlanmıştır. Sanayi devrimi sonrasında ise endüstrileşen toplumda teknoloji ile birlikte köklü değişimler yaşanmıştır. Endüstrileşen toplumun kültürü de üretilip tüketilen metaya dönüştürülmüştür. Modern toplumda kültür, yaşamın her alanında kitlelerin yönetiminde en etkili araç haline getirilmiştir. Çağdaş kapitalizmin kitlelerin kültürleştirilmesine yönelik gözle görülür çabasının temelinde yatan ekonomik çıkarlar, kültür endüstrisini oluşturmuş ve yeni bir meslek türü olarak var edilen kültür mühendisliği ile de toplumun istenildiği gibi şekillendirilmesi amaçlanmıştır.

84

“Demir Perde”nin yıkılıp, Soğuk Savaş’ın son bulmasını izleyen küreselleşme döneminde, dünya, Fredric Jameson’ın tabiriyle bir “kültür dönemeci”ne girdi. “Kültürün patladığı” 1990’larla birlikte “toplumsal hayatımızdaki her şey –ekonomik değerden ve devlet gücünden toplumsal ve politik pratiklere, hatta bizzat pişenin yapısına kadar her şey– kültürelleşti”. Modernlik sonrası bir çağa geçiliyordu: endüstri ve Fordizm sonrası; tarih ve ideoloji, komünizm ve kolonyalizm sonrası; hatta modern öznenin parçalanmasıyla birlikte, insan-sonrası (post-human)”.(Artun, 2014, 17)

Bireysel ve toplumsal yapının gelişmişlik göstergesi olarak kabul edilen kültür, bu bağlamda yeni oluşumlar ve ekonomik dinamizm yaratabilecek projelerin çağımızdaki vazgeçilmez konusudur. Günümüzde toplumsal proje üreten kültürel mühendislik alanı da, kurum ve kuruluşların siyasi çevre desteğiyle toplumun yaşam alanlarını tasarlama ve şekillendirme girişimlerini görünür kılmada, işlevselliği açısından öncelikli bir öneme sahiptir. Özellikle ekonomik sıkıntı yaşanan coğrafyalarda kültür, bir canlandırma aracı olmaktadır. Kültür mühendisliği ülke veya bölge ekonomisini canlandırma amacıyla, kültürün üretilip pazarlanması için iç ve dış sermayenin desteğine ihtiyaç duymaktadır. Ancak kültür üretiminde sermayeye duyulan ihtiyaç, büyük bir tehlikeyi de beraberinde getirmektedir. Çünkü sermayenin çıkarlarının gözetilmesi sebebiyle tüm sosyal yaşam alanlarının tasarımını kapsayan ve ekonomiyi canlandırmayı hedefleyen kültürel mühendislik alanı, küresel politikaların müdahale ve benimsetme çabalarına maruz bırakılmaya açık bir alandır. Bu sömürü alanında kültürün kendisinden değil, kültür endüstrisinden söz edilir.



Kültürün üretilip tüketilmesi bağlamında “kültür endüstrisi” ifadesini ilk kez Adorno, 1947’de Aydınlanmanın Diyalektiği” kitabında kullanmıştır. Kitapta, kültüre yön veren sosyo-ekonomik-politik yapının özellikle eğlence ve sanat üzerindeki etkileri üzerinde durulurken, teknoloji ile birlikte sanat eserinin çoğaltılması sonucu “sanatın biricikliği” üzerine tartışma geliştirilir. Ayrıca üzerinde durulan bir diğer konu da kitabın “Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldanışı Olarak Aydınlanma” başlıklı bölümde: Amerika’daki sanatın metalaşmasıdır. Bu bölümde “kültürün” bütünleştirici tek tipliliği eleştirilmiştir.

“Kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirir. Tüm dallarda, kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı bir biçimde üretilir. Tek tek dallar, yapıları açısından birbirine benzer ya da en azından iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayacak bir sistem oluştururlar. Bugünkü teknik olanaklar kadar, ekonomi, yönetim yoğunlaşması bunu yapmasına olanak verir. ... Sanat yapıtlarının, elbette hiçbir zaman tamamen saf bir biçimde var olmayan ve daima farklı etkilere maruz kalarak gerçekleşen bu özerkliği, kültür endüstrisi tarafından, yetkililerin bilinçli ya da bilinçsiz iradesiyle, eğilimsel olarak yok edilmiştir. Yetkilileri hem icra organları hem de iktidar sahipleri oluşturmaktadır. Ekonomik açıdan, iktisadi olarak en gelişmiş ülkelerde sermayenin değerlendirmesi için yeni olanaklar arıyorlar.” (Adorno, 2016, 109-111)

Aydınlanmanın diyalektiği, sadece Aydınlanma konusunda değil, kültürün ekonomik bir anlama bürünmesine karşı geliştirilmiş bir eserdir. Kitapta kültür endüstrisi ” kavramından önce “kitle kültürü” kavramını kullandıklarını belirtmektedir. Bu kullanım popüler sanatın çağdaş biçimi olarak algılamasını önlemek amacını taşır. Kültür endüstrisi, sanatın biricikliğini yok etmek üzere, eski ile tanıdık olanı biraradalılıkla tüketicisine sunmaktadır. “Müzikte dezons, resimde tek tek renkler ya da fırça darbeleri üzerindeki ya da edebiyattaki belli kelimeler, imgeler, ruh durumları üzerindeki vurgu, bütünüün sahte birliğini ifade ediyordu. Bunların tümü, kültür endüstrisi tarafından yok edilmiştir. “Kültür endüstrisi etkiden başka bir şey bilmezken, etkinin asiliğini kırdı ve onu yapıtın yerini alan formülün boyunduruğu altına soktu.” Etkiler “özel efektlere”, resimsel uyumsuzluk televizyon reklamlarının kuralına dönüştü.” (Adorno, 2016, 20)

Adorno’nun ilk olarak tanımladığı bu kavram günümüzde farklı içeriklere sahip olmuştur. Sonrasında da endüstri ve sermayenin sanat üzerindeki etkisi kültürün endüstrileşmesi kapsamında sıkça toplum bilimciler ve sanat eleştirmenlerince konu edinilmiştir.

Kültür endüstrisi kapsamında ele alınabilecek dikkati çeken diğer bir olguda “yaratıcı sektör” ya da “yaratıcı endüstri” kavramlarıdır. Bu kavramlar kültür ve sanat yönetiminin finans ile bağıni biçimlendirme amacıyla toplumsal projeler üzerinden eyleme geçirilir. Sermayenin etkisiyle Fredric Jameson’un deyiimiyle toplumsal alanı tümüyle kültür imgesi doldurmuştur. Bunun nedeni de keyif amaçlı olanlar dahil, gündelik ve profesyonel hayatta kültür ürünleri tüketiyor olmamızdır. “Kültür dönemci” olarak tanımlanan bu toplumsal süreç, sanatın tüketim ürünlerinin yanında pazarlanabilir bir metaya dönüştürülme çabasından kaynaklanır (Emmelhainz, 2015, 175).

“Pazara çıkan ve markalandırılan her ürünün sanat eserinin özgünlüğüne, biricikliğine ve sahiciliğine öykündüğü bir piyasanın “Marka Sensin” diyebilecek kadar özneliği ve sembolikleştiği bir ortamda Baudrillard’ın kırk yıl önce belirttiği gibi tüketim üretime, sembollerin üretimine dönüşmüştür. Sanat sadece tasarımla değil, sanayi ile de özdeşleşmiştir. Üretimin, tüketimin ve giderek bütün hayatın ‘estetikleştirilmesi’, avangardın “arzuların iktidar olması”, “herkesin sanatçı olması”, ve “çalışmanın oyuna dönüştürülmesi” gibi ideallerinin



gerçekleşmiş olabileceğine ilişkin bir yanılsama yaratılmıştır. Yeni bir “Altın Çağ” vaadinde bulunan sermaye, romantik miti ele geçirmiştir.” (Artun, 2015, 13)

Kültür ve sanatın sermaye ile ilişkisi devlet politikası ile doğrudan bağıntılıdır. Özellikle 1980 sonrası kültüre yapılan yatırımda özel şirketlere hak tanınan vergi muafiyeti ve sponsorluk yasaları ile “kültür patlaması” yaşanmaya başlamıştır. İlk olarak İngiltere ve Amerika’da başlatılan ve sonrasında hızla dünya geneline yayılan özelleştirme hareketiyle devlet, sanat ve kültürel çalışmalar üzerindeki yükümlülüğünü özel sektörler devretmiştir. Çokuluslu sermayenin bünyesinde kurulan vakıf ve dernekler aracılığıyla da büyük ölçekli sanata destek adı altında yatırımlar yapılmaya başlanmıştır.

“Şirket sermayesinin gücünün, şimdiye kadar hemen hemen tümüyle kamusal alana ait olan bir konuda kullanılması, 1980’li yıllarda oluşan yeni sanat bilincinin en girift ve en şaşırtıcı yönüdür. İlk bakışta tuhaf görünen bu toplumsal gelişme çok sayıda etmenin sonucu; bu etmenlerin en önemlisi, sanat finansmanı ile ilgili politikaların değişmesi. İşte bu değişiklik, serbest piyasa politikaları ile Reagan ve Thatcher döneminin ruhu arasında dolaysız bir bağıntı kurmamızı meşrulaştırıyor. Özellikle Britanya’da kamu politikası ile şirketlerin sanat sponsorluğu arasında o kadar yakın bir ilişki var ki, Özel Sektör Sanat Sponsorluğu Derneği’nin yöneticisi Colin Tweedy, 1991’de sanat sponsorluğunun Thatcherizm’in temel taşlarından biri olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmişti.” (W u, 2014, 17-18)

Kültür ve sanat alanı, özel sermayenin sponsorluk ve bağışlar sayesinde vergi muafiyetinin dışında reklamlarını yapabilecekleri ve sanata destek veren elitlik misyoner görünüşleri sayesinde de medya üzerinden sürekli gündem oluşturabilecekleri ortamı da sağlamış olmaktadır.

“İşte şirketlerin kültürel sermayesi, bu güçlü etkinin sürdürülmesi bakımından ekonomik bir anlam taşır. Şirketler sanat koleksiyonlarını oluştururken maddi ve simgesel müdahale açık ve dolaysız olarak gerçekleşir; ancak çoğu durumda şirketlerin sanat etkinliklerinden sağladıkları yararların nicel açıdan ölçülmesi o kadar kolay değil. İnsanların (tüketicilerin) zihinlerindeki simgesel konumları konusunda çok duyarlı olan şirketler, bütün sosyal içerimleriyle birlikte sanatı bir reklam biçimi ya da halkla ilişkiler stratejisi olarak kullanırlar; ya da şirket kültürünün jargonuyla, sanatı bir “Pazar dilimini” ele geçirmek için kullanırlar: İncelmiş bir sosyal guruba özgü beğenileri benimsediklerinin işaretini göndererek bu gruba hitap etmek isterler. Ekonomik hedeflere ulaşma yolu olarak kültürel sermaye edinme çabası, en saydam, bazen de siyasi olarak en zararlı biçimini, işte bu yerleşik çıkarlar düzleminde alır: Yani kültürel sermayenin ekonomik sermayeye dönüştürüldüğü düzlemde.” (W u, 2014, 25)

Sanatçıların, yazarların, düşünürlerin belirleyici olduğu ve eleştirel geleneğin beslendiği kültür alanı, artık, devletin serbest piyasayı geliştirmek için desteklediği bir endüstriye dönüşmektedir (Vasaf, 2016, 97-198). Dolayısıyla böyle bir ortam ve algıda sanat, sermayenin tekelinde bir finans aracına, sanat üretimi de bir endüstriyel ürün gibi ekonominin bir parçası olarak pazarda yerini almaktadır. Sanatın söylemi de özerkliğini yitirmiş olmaktadır. Oluşturulan kültür ekonomisi talebin tasarlanması ve yönetilmesi doğrultusunda “bilgi nasıl enformasyona dönüştürüldüyse, sanat da önce bir iletişim diline ve bir “anlam makinesi”ne indirgenmiştir. Sonra da şirketlerin kurumsal kültürüne eklenmek üzere yönetim disiplinlerine katık edilmiştir. (Artun, 2015,46).



1980 sonrası Amerika ve İngiltere'deki sanat mekânlarındaki artış ve uluslararası kültür-sanat etkinliklerine verilen önem, diğer Avrupa ve gelişmekte olan ülkeler üzerinde de dikkat çeken bir unsurdur. Bu artışa çokuluslu sanat etkinlikleri kapsamında bakıldığında sanat endüstrisinin neoliberal yönetim tarafından işletilen bir iktidar bloğu oluşturduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca kentsel dönüşüm, AB Projeleri, gibi toplumsal değişimi hedef alan bu kültürel politikalar ve programlar da, sermayeye bağlı iktidar bloğu içinde tasarlanıp yönetilmektedir. “Devlet bürokratlarından, diplomatlardan, şirketlerin iletişim tasarımcılarına; sanat yöneticisi artokratlardan, sanat işletmecilerinden, bunları yetiştiren akademyaya; vakıf müdürlerinden, fuar direktörlerine, küratörlere, medyatörlere, müzeci ve müzayedecilere; hatta kültürizm çağında “etnik ve dinsel ihtilaflara” da müdahale hakkını gören NATO komutanlarına; bir bial güvencisine; ve son olarak da sanatçılara varana kadar sınırsız, global bir cemaat. İşte bu kadar farklı organları olan tanımsız ve biçimsiz bir cemaati yer yer ve zaman zaman ortak birtakım şebekeler içinde davranmaya güdüleyen de bir kültürdür. Bu kültür yönetim kültürüdür, “sevk ve idare”, ya da işletme veya management kültürüdür.” (Artun, 2015,42-43)

Bu kapsamda örnek olarak verilebilecek son dönemlerde açılan sanat depoları, çağdaş sanat mekanları olarak oldukça ilgi çekicidir. Tüm dünya genelinde stratejik önemi olan bölgelerde açılan sanat depoları vergiden muaf, dünyanın sanat oluşumlarını yöneten sınırötesi çağdaş sanat merkezi olarak ayrıcalıklı yerlerini almışlardır. Lüksemburg, Venevre, Singapur, Monako gibi şehirlerin öncülüğünü yapan bu şehirlerde, kültüre ayrılmış serbest limanlarda açılan sanat depoları devlet denetiminden uzaktır. Serbest bölge olarak kabul edilen limanların bünyesinde bulunan sanat eserlerinin kayıtları tutulmadığı gibi transit geçişleri de denetimden uzaktır. “Burası, aynı zamanda bir hukuki, lojistik, ekonomik ve veri-tabanlı işlemler yığını; fiber optik ağların yanı sıra uçuş rotaları vasıtasıyla da birbirine bağlanan devlet yasaları, iletişim protokolleri, şirket standartları vs. yoluyla bulutlar ve kullanıcılar arasında aracılık eden bir yığın platform.” (Steyer, 2015) Korkutucu olan uluslararası bu ağ içerisinde her türlü yasadışı faaliyetin sürdürülebileceği ayrıcalıklı bir alanda sanatın kullanılmasıdır.

87

Neoliberal yapının çağdaş sanata olan ilgisi gün geçtikçe artmaktadır. Kültüre hizmet adına açılan çağdaş sanat mekanlarını var eden şey büyük çoğunlukla ekonomiye hakim sermayedir. Bu sermaye, çağdaş sanatın anti-kapitalist söylemlerine rağmen, sanatın özgürlüğüne ve özgünlüğüne destek olduğu algısı yaratmak adına, çağdaş sanata büyük yatırımlar yapmaktadır. Tepkiyi ve eleştiriyi de denetim altına almanın bir yolu olarak yorumlanabilecek bu ilgi, birçok sergi mekanında sermayenin simgesel varlığı ile eritilerek, sanatın tüketilmesine neden olmaktadır. Algı yoluyla manipüle edilen çağdaş sanat, sermayenin gücü altında içi boşaltılmaktadır.

Ülkemizde ise son otuz yılda özellikle İstanbul gibi büyük şehirler önemli bir kültür ve sanat merkezi olma iddiasındadır. Diğer ülkelerde de olduğu gibi İstanbul'da da ardı sıra özel müzeler açılmakta, bianeller, sanat fuarları gibi birbiri ardına kültürel etkinlikler düzenlenmektedir. Avrupa Kültür Başşehri politikasında kapsamında, dünyanın önde gelen metropollerinde sanat-kültür etkinlikleri, artık bu şehirler için önemli gelir ve maddi kazanç kaynağıdır. Tüm bu kültür sanat etkinlikleri özel sermayenin desteği ile organize edilmektedir. Çünkü devlet özel sermayeye teşvik amaçlı vergi indirimi uygulamaktadır. 21.07.2004 tarihli Resmi Gazete 'de yayımlanan 5225 sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanununa göre, kültür ve sanat alanındaki sponsorluklara vergi, SSK primi, su, elektrik ve doğalgaz teşviki sağlanmaktadır. Bu yasayla, yapılan katkı doğrudan doğruya vergi matrahından düşülmektedir. Bu yasaya göre genel ve özel bütçeli kamu idareleri, il özel idareleri, belediyeler, köyler, kamu yararına çalışan dernekler,



Bakanlar Kurulu'nca vergi muafiyeti tanınan vakıflar, bilimsel araştırma faaliyetinde bulunan kurum ve kuruluşlar tarafından yapılan ya da Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından desteklenmesi uygun görülen faaliyetlerle ilgili harcamalar ile bağış ve yardımların tamamı, gelir vergisi ve kurumlar vergisi matrahından düşülmektedir. (Ütügen, 2008)

Ülkemizde de maddi çıkarların öncelikli olduğu kültür endüstrisi, devlet destekli girişimcilerin ve özel sektörün önü çektığı devletin resmi politikası haline gelmiştir. Dolayısıyla holdingler ve onlara bağlı şirketler sosyal prestijlerini oluştururken, sanatın maddî ya da simgesel bir değere dönüştüğü bu noktada artık sanattan değil, ticari ilişkiler içinde var olmaya çalışan bir sanat pazarından bahsedebilir. Büyük ölçekli sanat organizasyonları arasında sayabileceğimiz bienaller, sergi açılışları ve müzelerin gerçekleştirdikleri etkinlikler, şirketlerin kurumsal imajlarını güçlendirmek için halkla ilişkiler kapsamında pazarlama stratejileri arasına girmişlerdir. Müzelerin çekiciliğini artırmaları, galerilerin yeni sergiler açabilmeleri, fuarların devamlılığı ve bienallerin gerçekleştirilebilmesi için sponsor desteği büyük önem arz etmektedir.

“Türkiye’de ise bu olguyu İKSV örneği üzerinden izlemek mümkün. İKSV bu alanda hem öncü olmuştur hem de bütün diğer sanat kurumlarının sponsor olduğu faaliyetleri düzenleyen ortak bir mecradır. Eczacıbaşı grubu hem devletin kültür politikalarıyla hem de özel sanat kurumlarıyla güçlü ilişkiler içinde faaliyet göstermiştir ve kültür politikaları üzerinde yaptırımı vardır. İKSV öteki şirketlerin kültür-sanat alanında var olmalarının da garantisidir, bu şirketler büyük bütçeler ayırdıkları etkinlik sponsorluğu için bu alandaki çoğu etkinliği düzenleyen İKSV ile işbirliği yapmak zorundadır. Diğer yandan, sermaye grupları ikinci en büyük yatırım payını koleksiyon oluşturmaya ayırmıştır, İstanbul Modern, Koç Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi, Pera Müzesi gibi birçok müzenin 2000’lerde açılması koleksiyonerliğin artışının bir sonucudur. Koleksiyonerlik iki anlamda da kültürel sermaye kazandıran bir faaliyettir, koleksiyonerin hem sosyal itibarını arttırır, hem de açılan müzeyle kurumsal prestij sağlanmış olur. Özellikle yağlıboya resim koleksiyonu sosyal prestiji yükselten önemli bir özel mülkiyettir; çünkü ince bir beğeni sahibi olmanın sembolüdür ve sanat piyasasında en kolay pazarlanabilen sanat formudur. Etkinlik sponsorluğu ve koleksiyonerliğin dışında, müzelere bağış yapmak vergi muafiyetinin yanı sıra önemli bir kültürel sermaye kaynağı sayılabilir.” (Durmaz, 2015)

Sanatın bir yatırım aracına dönüştürülmesine bir diğer örnek de Vehbi Koç Vakfı’nın 2011 yılında Amerika’nın en önemli müzelerinden biri olarak kabul edilen Metropolitan Müzesine yaptığı 10 milyon dolarlık bağışıdır. Yapmış olduğu bağışın karşılığında 75 yıl boyunca müzenin İslam Eserleri Bölümü’nün iki galerisinde Koç Ailesi’nin ismi yer alacaktır. (Munyar, 2011) Koç Vakfı her yıl ortalama 5 milyon ziyaretçisi olan bu kuruma yapmış olduğu bağış sayesinde sosyal ağlar ile ulaşılabilirliği ve erişimini artırarak uluslararası ticari bir ilişkiyi de kurmuş olmaktadır. Ayrıca şirketlerin kültürel alana yapmış oldukları uluslararası yatırımın bir diğer getirisi ise sahip oldukları sermayenin gücünü ve prestijlerini tescillemiş olmalarıdır.

İş dünyasının kültür sanat alanına gösterdiği ilgi özellikle uluslararası boyuta ulaştığında, devletler üzerinde siyasi bir güce de erişilmiş olmaktadır. İş dünyasında kültür ve sanata destek olmak, liberal ve ilerici bir güç olarak siyaset ve ekonomide onun ayrıcalıklı bir yerden değerlendirilmesini sağlar. Şirketleşmiş sermayenin bu yola sponsorluktan kazancı da uluslararası ekonomide yer alabilme olanağının elde edilmiş olmasıdır. Sanat mekanları da dolayısıyla iş dünyasının ve siyasetçilerin bir araya gelebileceği siyaset dışı bir alan olarak ayrıcalıklı bir zümreyi temsil eden simgesel bir mekana dönüşmektedir.



Kültürel etkinliklere gösterilen ilginin bu denli artmasının en önemli bir diğer nedeni, parasal servetle elde edilen güç ile kamusal kültür otoritesinin gücünü birleştirmeyi hedefleyen devlet destekli stratejidir. Kentleri ve metropollerini pazarlamanın başat ortamı olarak kabul edilen kültür-sanat mekanları aynı zamanda kentsel dönüşüm ve emlak piyasasının yönlendirdiği ve de kazanç sağladığı rant üretiminin bir parçası olarak kabul edilmektedir.

“Ayrıca devlet, özel sektör ve toplum, ekonomik politik artı değer üretmek amacıyla kültüre yatırım yaparak sanata belirleyici bir rol biçerken, sanat ve kültür pratikleri de artık toplumsal hareketlerle aynı strateji ve soruşturma ağının bir parçası olarak değerlendiriliyor. Yaratıcı, politik ve medyatik alanların doğaları gereği ilişkili oldukları bir ortamda, çağdaş kültür pratikleri, sanatın hayatla iç içe geçtiği, deneyimin, kolektif iletişimin, performatif politikanın öncelik kazandığı yeni bir toplumsal düzene işaret ediyor” . (Emmelhainz, 2015,.171-173)

Bir diğer dikkati çeken yön de, yaratılmaya çalışılan kültür merkezli yeni toplumsal düzende, sanat alanının dışında, gündelik yaşam alanlarında tüketilmesi hedeflenen kültürel endüstri ürünlerinin ekonomide büyük bir pazar alanı oluşturmasıdır. Bu endüstri ile de toplumsal hayatın yaşam biçimi ve tarzlarının üretilmesi olanaklı kılınmıştır. Dolayısıyla, kültürün merkezde olduğu toplumsal hayat sinemadan, kitap okumaya, müze ziyaretlerine, her sanat alanından açılan hobi kurslarına, sanat malzemesi üretiminden dans gösterimine dayanan geniş bir yaratıcı tüketicilerini sektörel mekanizmanın bir parçası haline getirmiştir. Amerika ve Avrupa kendi nüfusu için geliştirdikleri ekonomik büyüme modeli kapsamında Çin’de ürettirdikleri ucuz kültürel yaşamı destekleme adına hobi ve sanatsal malzemelerini geliştirmekte olan ülkelere pazarlamaktadır.

Bu Pazar alanının en büyük hedef kitlesi sanat okullarıdır. Hızla çoğalan hobi kurslarının dışında, ülkemizde yer yıl bir yenisi eklenerek açılan güzel sanatlar ve sanat tasarım fakültelerinin öğrencileri de hedef kitle olarak bu büyük pazar ağının işleyişinde tüketici olarak yerini almaktadır. Ancak sanat okullarında eğitim alan sanatçı adaylarının mezun olduklarında kapital sistem tarafından oluşturulan sanat piyasasına girebilmesi, yeteneklerinin ve yaratıcılığının dışında bir çaba gerektirmektedir. Sistem tarafından markalaşmış sanatçı zümresinin içine kabul edilmeleri, küçük bir ihtimal dahilindedir. Çünkü pazarı oluşturan sermaye, uzun vadeli kar getirecek bir proje olarak sanatçı modellerini belirlemekte ve belirli isimleri pazarın zirvesine yerleştirmektedir. Özellikle taşra üniversitesinden mezun sanatçı adayları sözde rekabet adına bu pazarın sömürüsüne maruz kalmaktadır. Bu sömürünün büyük kısmı da sanat öğrencilerinin eğitimleri boyunca ve sonrasında da boya, fırça, tuval, sanat kitapları gibi birçoğu yabancı sermayenin üretimi olan ürünleri, temin etmek zorunda olmalarıyla gerçekleşir. Sanatçı olmalarından çok tüketici olmaları hedeflenir. Nicelik olarak bakıldığında gelişmekte olan ülkelerin sanat okullarının bu denli artmasının en önemli nedenlerinden biri, toplumun ihtiyaçlarından çok, pazar alanı oluşturmak ve toplumsal düzenin yaratıcı tüketicilerini yetiştirmektedir.

Sonuç

Kültür endüstrisinin günümüzde işlemediği alan ve sektör kalmamıştır denilebilir bir yaklaşımdır. Toplumsal yaşamın her döneminde bir ihtiyaç kapsamında kültür üretimi gelenekçi ve kendiliğinden gelişim sürecini ekonomik çıkarların denetimine bırakmıştır. Devletin serbest piyasayı canlandırma adına verdiği destek kültürü metalaştırmıştır. Bir toplumun tarihsel sürecinin meydana getirdiği kültür, yok edilme pahasına kültür endüstrisi aracılığıyla her alanda



bir pazara dönüştürülmüştür. Alınıp satılabilen, üretilip tüketilebilen bu pazara bugünün manzarasından bakıldığında, ekonomide canlandırma aracı ve bir ülkeyi diğer ülkeler arasında ayrıcalıklı bir konuma taşıdığı düşünülebilir. Ancak gözden kaçırılmaması gereken, kazancın para merkezli olduğu kabul edildiğinde, topluma dışardan her türlü müdahale ve yönlendirmeye açık bir alan da bırakılmış olmaktadır. Kültürün bir parçası olan sanat da tekelci sermayenin yatırım aracına dönüşmüştür. Dolayısıyla yatırım aracı olan sanatın içeriği de sınırları da sermayenin gücü belirlemektedir. Bu sanat pazarının sürekliliğini sağlamak adına özel şirketler; sanat müzeleri, galeriler, sanat ödülleri, kültür sanat festivalleri, sanat akademileri, kültür sanat yayınları, üniversitelerin sanat eğitimi politikaları gibi çok geniş kapsamlı alana devlet destekli yatırım yaparak sanata doğrudan müdahale etmektedir.

Kısacası; son bir yüzyıldır dünya genelinde büyük bir kültürel yozlaşma yaşanmaktadır. Bu yozlaşmada kültür kavramı üzerinden geliştirilen kültürel projelerle yapılmaktadır. Bu alan dış etkilere açık bir alandır. Bir toplumu yönetebilmenin en masum görünen yolu, o toplumun kültürel değerleri üzerinde yaptırım gücüne sahip olabilmektir. Bunun en kazançlı yöntemi de kültür endüstrisini oluşturup, kültürü istenilen doğrultuda üretip, tükettirmektir.

Oysaki bir toplumu toplum yapan tarihselliğinin yanı sıra, sanat ve kültürüyle var ettiği değerleridir. Dolayısıyla kendi kültürünü ve sanatını her türlü olumsuz etkiden koruyabilmek ve geliştirebilmek adına, kültür üretimi konusu devlet politikası kapsamında ele alınması gereklidir. Bu konuda söylenebilecek öneri kapsamında; Kültür ve sanat alanında özel şirketlere verilen devlet desteğini, hiçbir ticari bağı olmayan inisiyatif sanat faaliyetlerine aktarılmalıdır. Devlet müze, kültür merkezi ve galerilerin sayısı artırılarak her sanatçının ayrıcalıksız yararlanabileceği sermayenin tekelinde bulunan kültür sanat mekanlarına alternatif mekanlar oluşturulmalıdır. Kendi kültürünü koruyabilmek ve sürdürülebilmek adına kültür üretimi, akademik anlamda geniş kapsamlı incelenmeli ve öneriler geliştirilip devlet politikası kapsamında tedbirler alınmalıdır.

Kaynakça

ADORNO, W. T. (2016). Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi, (N. Ülner, M.Tüzel, E. Gen çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

ARTUN, A. (2014). Sanat Emeği. A. Artun (Yay. Haz.) *Sanat Emeği Kültür İşçileri ve Prekarite* (s.17). İstanbul: İletişim Yayınları.

ARTUN, A. (2015). Kültür Tutulması. A. Artun (Yay. Haz.) *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik*. (sa. 13). İstanbul: İletişim Yayınları.

ARTUN, A. (2015). Çağdaş Sanat ve Kültüralizm.(N. Öрге, çev.). A. Artun (Yay. Haz.) *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik*. (sa. 42-43). İstanbul: İletişim Yayınları.

Emmelhainz, I. (2015). Çağdaş Sanat ve Kültürün Demokratikleştirilmesi. (N. Öрге, çev.) A. Artun (Yay. Haz.) *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik*. (sa. 171-173-175). İstanbul: İletişim Yayınları.

Vassaf,G. (2016). Medeniyet, Kültür, Sanat, İstanbul: İletişim yayınları.



Wu, Chin-tao, (2014), Kültürün Özelleştirilmesi, 2. Baskı, (Esin Soğancılar, çev.). İstanbul: İletişim yayımları.

İNTERNET KaynakçaI

Steyer, H. (2015) İnternet Çağının Müzesi: Vergiden Muaf Sanat Depoları <http://www.e-skop.com/skopbulten/internet-caginin-muzesi-vergiden-muaf-sanat-depolari/2367>, adresinden erişildi. (ET: 09.03.2017)

Ütügen, N. (2008) <http://artgroups.blogcu.com/kultur-ve-sanat-alaninda-yeni-sponsorluk-yasasi/3553297>, adresinden erişildi. (Et: 13.03.2017)

Durmaz, N. (2015) Sanatın Özelleştirilmesi Ya Da Sermayenin Meşruiyet Alanı <https://tr.boell.org/tr/2015/05/28/sanatin-ozellestirilmesi-ya-da-sermayenin-mesruiyet-alani>, adresinden erişildi. (ET:13.03.2017)

Munyar, V. (2011) <http://www.hurriyet.com.tr/koc-10-milyon-dolari-verdi-metropolitan-da-islam-eserleri-bolumunu-araplara-birakmadi-19083297>, adresinden erişildi. (ET: 09.03.2017)

RESİM SANATINDA FİGÜRÜN KULLANIMI VE FİGÜRATİF RESİMLERİYLE LUCIAN FREUD

Doç. Dr. Pelin Avşar KARABAŞ

Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Kütahya

Merve ÖZKAN

Dumlupınar Üniversitesi Birleşik Sanatlar Yüksek Lisans Programı Kütahya

Öz

Geçmişten günümüze kadar sanatta kompozisyonun temel öğelerinden birisi olan figür; toplumların içinde bulunduğu sosyo-ekonomik durumlar, teknolojik gelişmeler, hızlı kentleşme ve kültürel yapıdaki değişimler gibi birçok etkene dayalı olarak çeşitli biçim ve yorum farklılıklarıyla sanatçıların eserlerinde yer bulmuştur. Özellikle 1940'lı yıllar sonrasında yaşanan gelişmelerle birlikte sanatçılar; figürü günlük rutin işlere yönelik konuları içerisinde sunmuşlar ve zaman zaman ise dramatik etkiler yakalayabilmek için anlatım yalınlığını tercih etmişlerdir. 1960 Yılları sonrasında resimlerinde ilginç bir yol izleyen Lucian Freud; gerek fırça vuruşları, gerek nü'leri, gerekse ele aldığı kompozisyonlardaki sanatsal tavrı ve özgün üslubu ile 20. yüzyılda oldukça dikkat çeken sanatçılarından birisi olarak tanınmıştır. Bu araştırma; figüratif resmi ve ünlü ressam Lucian Freud'un figürlü eserlerini ele alan tarama modelinde bir çalışmadır. Figürün bedeninin her türlü ayrıntısını eşsiz bir bakış açısı ile gözlemleyen sanatçı, resimlediği canlı modellerini içerisinde buldukları ruh halleriyle izleyiciye aktarmaya özen göstermiş ve eserlerini benzersiz yorumu ile renklendirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Figüratif Resim, Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk, Lucian Freud.

LUCIAN FREUD WITH HIS FIGURATIVE ARTWORKS AND USING FIGURES IN PAINTING ART

Abstract

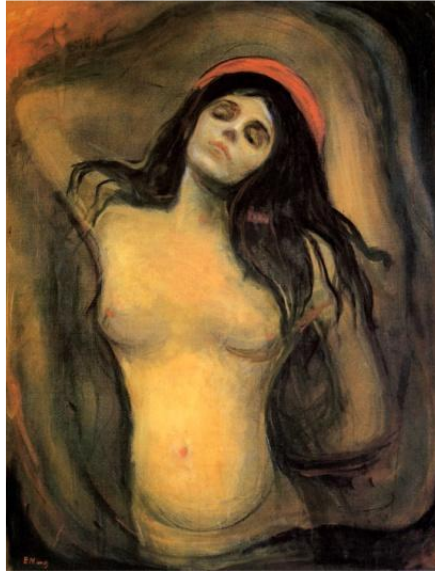
Figures, which is one of the basic elements of composition in the art from the past to the present day, take place in the artworks as various and different forms and interpretations depending on socioeconomic situations, technological developments, rapid urbanization and changes in cultural structure. Especially with the developments after 1940's, artists have used figures within the daily routines and from time to time they preferred the simplicity of expression in order to catch dramatic effects. Lucian Freud, following an interesting path in his paintings in the 1960's, was recognized as one of the artists who attracted considerable attention in the 20th century with his brush strokes, nu 's, artistic attitude and unique style in his compositions. This study is a screening model research of the figurative paintings and the famous painter Lucian Freud's artworks. The artist who could observe every detail of the figure's body with a unique perspective, took care to convey the audience with the moods of his models and colored his artworks with a unique interpretation.



Keywords: Figurative Art, Expressionism, New Expressionism, Lucian Freud.

GİRİŞ

Figür, resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş, doğada rastlanan ya da düşsel her tür varlık ve nesnenin genel adıdır (Sözen ve Tanyeli,1994:84). Sanata konu olan herhangi bir nesnedir ancak plastik sanatlarda figür, özellikle insanı nitelendirmektedir (Mülayim,1994:60). Geçmişten günümüze resimde yer alan figür, biçimsel ve düşünsel serüveni ile her dönemde farklılık göstermiş, toplumların kültürel yapılarına ve sanatçıların yorumlarına göre şekillenmiştir. Figüratif resmin tarihçesine bakıldığında; Rönesans döneminden itibaren plastik sanatlarda büyük bir ilgi ile geliştirildiği ve özellikle Avrupa ülkelerinde sayısız sanatçı tarafından yapılan başyapıtlarla günümüze kadar değerini yitirmediği görülmektedir.



Görsel 1. Edward Munch, Madonna, T.Ü.Y.B., 91x70,5 cm,1895.

Geçmişten günümüze Avrupa sanatını etkileyen olaylar sonucunda figüratif resim etkinliğini her dönem sürdürülmeye devam etmiştir. Çünkü birey, bir anlamda figürün kendisidir ve figüratif resim de onun için bir anlatım yoludur. Bu düşünceden hareketle figüratif resmin, Rönesans'tan günümüze kadar tarihin her döneminde kültürel değişimle paralel bir gelişim ve değişim çizgisi gösterdiği söylenebilir.

Figüratif Resimde Anlatım Ve Biçimsel Yapılanma

Çoğu insan tarafından bir anlatım sanatı olarak düşünülen resmin, en önemli işlevinin dış dünyanın aktarılışı olduğu düşünür. Geçmişe bakıldığında da gerçekten bilinen en eski resimler figüratifdir. Fakat bu resimlerin ne için yapıldıkları ve anlamları henüz hiçbir kaynakta kesin bir yargı ile doğrulanmış değildir. Figüratif resimde ressam tarafından gerçekleştirilen anlatım araçları, hiçbir zaman tam bir taklide olanak tanımamışlardır. Ne model gerçek bir hacme sahiptir, ne de bir renk lekesi gerçek bir kumaşın kendisidir. Figüratif resim sadece aktaracağı şeyin yanılmasını verir ve onu hatırlatarak algılanmasını sağlar. Bu yanılmasa ise izleyicinin algısında, gerçeğin iki boyutlu imgelere dönüştürülmesiyle oluşmaktadır.

Resim sanatı gerek kompozisyon, gerekse teknik açısından herhangi bir başka sanat dalında olduğundan çok daha geniş ve çok daha zengin anlamlar içinde yoğrulabilme olanağı sağlayan bir alandır. Kompozisyonlarda aranan bir öge olarak figür ise bir yerde içeriğin özü haline getirilmiştir. Bu yönüyle figürün herhangi bir şekilde kullanılışı, sanatçının özgür yorumu ile birlikte uzun bir tarihin kültürel kaynaklarına gösterge niteliğindedir (Ayhan,2006:6,7). Başlangıçları paleolitik ve neolitik çağlara kadar indirgenebilen sanat eserlerinde; hem bir taklit, hem de stilize etme eğilimi bir arada görülmektedir. Sanat tarihinin başlangıcından beri natüralist eğilimler görüldüğü gibi, farklı ölçütlerde natüralizmden uzaklaşan eğilimler de görülmektedir. Bazı sanatçılar tarafından uygulanan sivilizasyon yani üsluplaştırmalar bunlardan birisi olmuş, tercih edilen bu anlayış ile doğal ve gerçek olanlar sadeleştirilmiş, tezyini ve şematik bir biçime sokulmuştur. Doğal biçimleri esas alarak sistematik bir deformasyon yapan sanatçılar, yeni biçimlerle motif ve figürler yaratmışlardır (Mülayim, 1994:86,87).

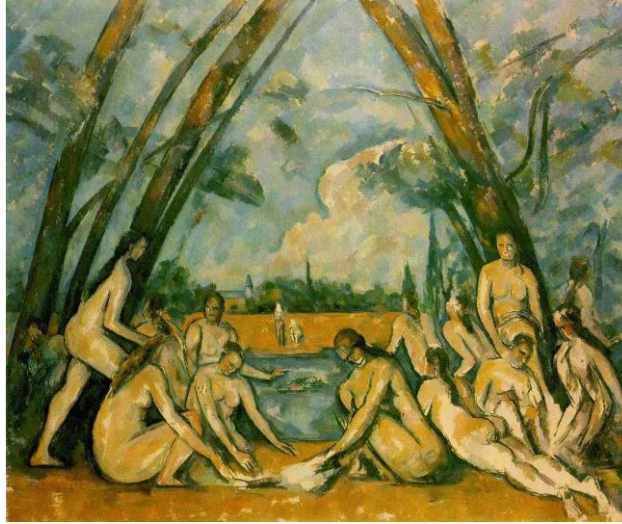


Görsel 2. Francisco Bacon, Kendi Portresi, T.Ü.Y.B., 1973.

Sanat tarihinde önemli bir yeri olan Cezanne'ın tanınmaya başladığı yıllarda yazmış olduğu mektupları, biçim bozmanın başlangıcı olarak yorumlanmaktadır. "Doğayı küre, koni ve silindirik biçimlerine göre işleyin" sözlerini benimseyen sanatçılar ve kendisi, ister figüratif isterse soyut türde olmak üzere, geometrik biçimlere yer veren bir sanatın öncülüğünü yapmaya başlamışlardır. Cezanne'ın yapmış olduğu çalışmalardan birisi olan "Yıkılanlar" adlı eser, sanatçının kendi ortaya attığı geometrik motifleri barındırmaktadır. Dönemin bir diğer sanatçısı olan Matisse'in ise, Cezanne'ın bu eserinden çok etkilendiği ve dışavurumculuk akımı içerisinde bulunan bir grup fovist sanatçılardan birisi haline gelerek, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renk aracılığıyla, resimleri üzerinde duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaya çalıştığı bilinmektedir. (Khatabakhsh,2011:33).

Fransız ressam Cezanne'ın "Yıkılanlar" isimli eserinde, arka plandaki doğa görüntüsünün önünde, çıplak kadınların ön planda olduğu bir kompozisyon gerçekleştirmiştir. Resimde yer alan figürler, serbest hareketlerle örüntülü bir konumda resmedilmiş ve figürlerin biçimleri karakteristik, dış hatları kontrollü, boyamaları ise renklerin mükemmel bir uyumu içerisinde

aktarılmıştır. Yüzler ve gözler işaretlenmişcesine birer leke değeri olarak ne belli, ne de belirsiz biçimdedir. Resmin arka tarafında derinlemesine uzaklara doğru giden kentsel peyzajda, yanlarda uzanan ağaç gövdeleri ile oluşturulan geometrik planlı üçgen yapı içerisindeki figürler ile kara ve gökyüzü arasındaki mekan arasında bütünlük sağlanmıştır. Bu eser Cezanne'nin resimlediği bir dizi “Yıkılanlar” serisinin en bilinenlerinden birisi olmakla birlikte birçok ressamı ilham kaynağı olması yönüyle de oldukça değerlidir.



Görsel 3. Paul Cezanne, Yıkılanlar, T.Ü.Y.B., 208x252 cm, 1898–1905.

Dışavurumculuk; sanatçıların tümüyle kendine özgü yaklaşımlarına rağmen “biçim bozmacı” bir tavır taşıması, rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden yararlanması, boyanın yoğun dokusallığı ile rengi natüralist bağlamından özgürleştirilmesi, abartılı bir perspektif ve desen anlayışının benimsemesi gibi ortak noktalardan beslenmiştir (Antmen,2013:33-46).

96

Sanatın özünde var olan ve sürekli değişkenlik gösteren dinamik yapısı içerisinde; hiçbir sanat olayı ölgün ve durağan olmadığı gibi, her sanat ekolü ya da akımı da bir öncekinin bire bir devamı değildir. Dolayısıyla sanat yapısı, özgün bir yorumu ortaya koymaktadır. (Artut,2009:36) Özellikle ekspresyonist olarak yorumlanan eserlerde halkı en fazla rahatsız eden şey, doğanın çarpıtılmasından çok, güzellikten uzaklaşılmasıdır. Çünkü dışavurumcu bir sanatçı, ele aldığı şeyin görüntüsünü değiştirirken, alışlagelenin aksine onu daha da idealleştirmek yerine çirkinleştirmek yönünde uğraşı vermektedir (Gombrich, 2004:564). Dışavurumculuk 1950'lere kadar ilerlemeye devam etmiş, 1980 yıllarının başlarında Avrupa ve Amerika'da “yeni-dışavurumculuk” adıyla tekrar ortaya çıkmış, nitelikleri eskisine göre bir takım değişikliklere uğratılmış ve çok sayıda sanatçı tarafından günümüze değin varlığını sürdürmeye devam etmiştir (Demirkol,2008:37).

1960 Yıllarında giderek eklektik bir yapıya bürünen sanat ortamında, dikkat çekmek amacıyla birbirleriyle rekabete giren çok sayıda sanatsal strateji, resim sanatını gözden düşürmüş ancak; 1970'lerde genelde büyük tuvalerin kullanıldığı yoğun ve kimi zaman şiddetli temaları ele alan, sanatçıların kasıtlı olarak boyayı üstün körü ve hızla sürdüğü yeni dışavurumculuk akımı ile birlikte resim sanatı da yeniden yükselişe geçmiştir (Farthing,2014:544).

Eski dışavurumcu anlayışı yeniden değişik biçimde yorumlayan ve muammalı kinayeyi de kapsayan “modern barok” ile “özbilinçsel uymazlık” görüşlerini içeren bu geniş kapsamlı eğilim çok fazla zaman geçmeden Avrupa ve Amerika ülkelerinin de yayılmıştır. 1966 Yılından beri yeni-

dışavurumcu çalışmalar yapan ve özellikle resimlerini yüzeylere ters olarak işlemesi ile bilinen Baselitz Almanlar'ın en başarılı sanatçısı, 1980 başlarında uluslararası çapta ünlenen David Salle ile Julian Schnabel ise Amerika'nın en tanınan sanatçıları olarak bilinmektedir (Demirkol,2008:118-120). Türkiye'ye bakıldığında akımın en önemli temsilcileri arasında ürpertici hatta itici etkileriyle öne çıkan Mehmet Gülyüz'ün yanı sıra, yeni-dışavurumculuğun ülkede tanınması açısından canlı ve çok yönlü kişiliği yönüyle de dikkat çeken sanatçılardan birisi olarak Bedri Baykam'ın yer aldığı görülmektedir.



Görsel 4. Georg Baselitz, Hasat Sonrası Başak Toplayıcı, T.Ü. Tempera ve Petrol, 330,1x224,9 cm, 1978.

Alman sanatçı Georg Baselitz Alman Ekspresyonizmi'ne örnek olarak verilebilecek önemli isimlerden biridir. Sanatçının resimlerinde kasıtlı olarak acemice işlenmiş izlenimi veren ve hatta zaman zaman ne olduğu pek de anlaşılamayan figürler betimlenmektedir. "Dresden'de Akşam Yemeği" isimli resimde, uzun bir masada oturmuş olan figürler baş aşağı durmakta, ortadaki figürün gözleri ve ağzı ise açık bir şekilde izleyicinin bakışlarını üzerine çekmektedir. Yanlarda bulunan figürlerin yüzleri resmin kenarına doğru dönüktür ve figürlerden birisi tek bedende iki insanı temsil edercesine iki başlı olarak aktırılmaktadır. Mavi ve pembe tonların hakim olduğu bu eserin dışında, Baselitz'in diğer resimlerine bakıldığında; sanatçının sergilediği tavrın yaşadığı travmaların ve kargaşaların bir dışavurumu olduğu ve birçok eserinde geçmişte yapılmış olan resimlere göndermelerde bulunduğu düşünülmektedir.



Görsel 5. Georg Baselitz, Dresden'de Akşam Yemeği, T.Ü.Y.B., 45x280cm., 1983.

Francesco Clemente'de Yeni Dışavurumculuk akımının önde gelen isimlerinden biridir. Yapmış olduğu eserlerde figürleri, kendine özgü bir şekilde tuval üzerinde sıra dışı bir bakış açısıyla yorumlamaktadır. Resimler gerçekliğin tamamen dışında olup, sanatçının yaratıcı düşüncelerini yansıtır niteliktedir. "İsimsiz" adlı eserinde kapalı bir mekan içerisinde bulunan bir insan portresinin; ağzında, gözlerinde, kulağında ve burnunda farklı insan yüzleri resimlenmiştir. Oluşturduğu figürün yüzünü ve şeklini deforme etmek gibi biçim bozmaya yönelik sanatsal teknikler kullanan Clemente, ortaya koyduğu benzersiz ustalıkla, döneminin önde gelen isimleri arasında sıralanmaktadır.



Görsel 6. Francesco Clemente, İsimsiz, T.Ü.Y.B., 198x236 cm, 1983.

Yirminci yüzyılın son çeyreğinde figüratif resim anlayışındaki gelişmelere bütün olarak bakıldığında, 20. yüzyılda soyut sanatın hakimiyetinden söz edilse de, resimde olduğu gibi heykelde de figüratif sanatın hiçbir zaman bitmediği ve kaybolmadığı şüphesizdir. Özellikle figüratif resim hiçbir zaman kesintiye uğramamış, 1980'li yıllardan sonra ise büyük bir rağbet göerek artmıştır (Öznülür,2012:46).

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından genellikle alışıldık figürlerin ve nesnelerin resimlerini yapmayı tercih eden figüratif sanatçılar; çağdaş figürlerin ve çevrelerinin iddialı imgelerini tuvale aktarmışlar ve çoğu zaman duygusallıktan uzak, bazen şiirsel, bazen de öfkeli bir üslup sergilemişlerdir. Süregelen dönemde Francis Bacon, Frank Auerbach ve Lucian Freud figüratif resimle en çok ilişkilendirilen ressamlar arasındadır (Farthing,2014:460).

Lucian Freud'un Figüratif Resim Anlayışı

1922 Yılında Almanya'da doğan Lucian Freud, 1931'de ailesi ile birlikte İngiltere'ye yerleşmiş, 1939'da ise İngiliz vatandaşlığına geçmiştir. Nü tablolarıyla ünlenen ve yüzyılın en önemli çağdaş ressamlarından birisi olarak kabul edilen sanatçı, ünlü psikanalist Sigmund Freud'un torunudur (Yayman Ataseven, 2011:138,139). 1939-1942 Yılları arasında İngiltere'de sanat eğitimi alanında öğrenim gören sanatçı; ilk kişisel sergisini 1944'te açmış, 1954'te ise Venedik Bienali'nde yer alacak İngiliz pavyonuna seçilmiştir (Farthing, 2014:463). Erken dönem eserlerinde ekspresyonizm ve sürrealizm akımlarının etkileri görülen Freud'un, 1950'li yıllar itibariyle ise kendisini efsaneleştiren özgün üslubunu yakaladığı görülmektedir. Genellikle arkadaşlarını ve yakınlarını ele aldığı resimlerinde; zaman zaman bir kediye, köpeğe, bilinçli şekilde seçilmiş bir bitkiye ya da bir hayat kadınına da yer veren sanatçının, sakin iç mekanlardaki durağan pozları ve bakışlarıyla psikolojik durumları vurgulanan figürlerinin yanı sıra, otoportreleri de oldukça dikkat çekicidir. Özellikle erken dönem eserleri gerçekçi olmasının yanı sıra sembolik olarak da yorumlanır.



Görsel 7. Lucian Freud, Otoportre, T.Ü.Y.B., 61 x 50.2 cm, 1946.

Lucian Freud'un her resminin vazgeçilmez ögesi olan figürlerinde yalnızlığı vurgulayan, soğuk ve karamsar bir atmosfer hakimdir. Çağdaş ve yakın arkadaşı ekspresyonist sanatçı Francis Bacon'un varoluşçu düşünce sisteminin izlerini taşıyan ve insanoğlunun kötü ruhluluğunu temsil eden resimleriyle ortaya koyduğu psikolojik gerilim etkisi; Freud'un resimlerinde de figürlerin güzel veya çirkin olması önemsenmeksizin tüm detaylarının aynı ayrıntılı bakış açısıyla resmedilmesi ve kompozisyon kurgusunun bazen bir koltuk, bazen bir yatak, bazen ise ağır bir kumaştan seçilmiş eski bir perde gibi nesnelere oldukça yalın bir oda kompozisyonu ile yaratılmış görüntünün etkisi ile izleyicinin hissettiği duygular yönüyle benzeşmektedir.



Görsel 8. Lucian Freud, Kedicikli Kız, T.Ü.Y.B., 41x 30.7 cm, 1947.

“Beyaz Köpekli Kız” isimli resim, sanatçının özgün üslubunun erken örneklerinden birisidir. İleri dönem çalışmalarıyla kıyaslandığında daha belirgin konturlara sahip olması yönüyle farklılık gösterse de; figürün yalnızlığının ve manevi olarak taşıdığı yorgun, hatta kaygılı ruh halinin sezilmesi bakımından sanatçının insan vücudunun tasvirine yönelik özgün yorum tarzının izlerini taşımaktadır. Anatomi ve psikoloji alanlarındaki yetkinliği tartışılmaz nitelikte güçlü olan Freud’un, bunlarında etkisiyle ortaya koyduğu kompozisyonlarındaki görünümünün, şaşırtıcı ve çoğu zaman rahatsızlık verici bir tavır içermesi söz konusudur.

100



Görsel 9. Lucian Freud, Beyaz Köpekli Kız, T.Ü.Y.B., 76.2x101.6 cm, 1950-51.

1950-1960 Yıllarından itibaren Freud’un, bir elmasın yontulmuş yüzlerinden her bir parçasını andıran façetalı portreleri dikkat çekmektedir. Kalın boya tabakalarını tercih ederek özenle gerçekleştirdiği fırça vuruşları ile ışığın dramatik karşıtlığından da faydalanarak oluşturduğu bu

duygusal boyama biçimi, sanatçının resimlerinin etkisini güçlendiren diğer bir unsur olarak görülebilir.



Görsel 10. Lucian Freud, Beyaz Gömlekli Kadın, T.Ü.Y.B., 1956-57.

Resimlerde farklılık yaratan hava, ilk anda fotogerçekçi resimleri çağrıştırmasına rağmen; dikkatli bakıldığında bir yandan El Greco ve Goya'daki, bir yandan da bazı soyut resimlerdeki boya tadını andırmaktadır. Aslında boya, boya olarak maddi varlığını koruduğu gibi, aynı zamanda deriye, onun altındaki ete ve damarlara dönüşmüştür. Freud'un "eti en iyi resmeden sanatçı" diye ünlenmesinin nedenlerinden birisi de bu sebeplerdendir (Yılmaz,2006:348). Freud, insanların yaşadığı günün sıkıntılı ruh hallerini yansıtan portre ve figürlerinde gerçekçi tavrını tarafsız bir nesnellikle ortaya koymaktan da çekinmeyen bir sanatçıdır.

Freud'un, resimlerini canlı modele bakarak yapması, onun akademik olmaktan öte, gözlerinin önündekini tuvale aktarması bakımından; görüşünün, elinin ve zekâsının koordineli bir ürünü olduğunun kanıtıdır. Sanatçının kompozisyonlarını değişik bakış açılarından resimlemesi ise eserlerine farklılık katmaktadır. Freud'un resimlerini farklı bakış açılarıyla yapmış olmasının sebebine dair görüşü: "Benim yöntemim kopyalamaktan çok görme üzerine oturur. Resimlerimi, pozisyonlarımı değiştirerek yapıyorum çünkü benim işime yarayacak olan hiçbir şeyi gözden kaçırmak istemiyorum" biçimindeki ifadesiyle de açıklanmaktadır. Vücudu inceleme yöntemi mikroskop kesinliğinde olan ressam, hiçbir şekilde görünmeyecek ayrıntıları bile bu şekilde görebilmeyi başarmıştır (Yayman Ataseven,2011:139).

"İki Çocuklu Yansıma-Otoportre" isimli esere, sanatçının olağan dışı bakış açısıyla çalıştığı resimlerden birisi olarak bakıldığında; odanın tabanına yerleştiği bir ayna yardımıyla elde edildiği düşünülen kompozisyon ile aşağıdan yukarıya kadar uzanabilen bir derinlik sağladığı, bunun yanı sıra tavandaki lambanın tasviri ile ise duvar boyunun yüksekliğini ve mekandaki hacim hissini vurgulayarak oldukça sıra dışı bir kompozisyon yarattığı dikkat çekmektedir.



Görsel 11. Lucian Freud, İki Çocuklu Yansıma-Otoportre, T.Ü.Y.B. 91.5x91.5 cm. 1965.

Lucian Freud figürlü resimlerini yaparken, canlı modeller kullanmaktadır. Başlangıcından sonuna kadar canlı modele bakarak resimlerini tamamlamak, sanatçının vazgeçilmez prensiplerinden birisidir. Doğrudan modele bakarak çalışmak, duruşları tiyatral olmaktan oldukça uzak pozisyonlarda seçen sanatçının, tutarlı bir gerçekliği ortaya koymasındaki başarısına da katkı sağlamıştır. Resimlerindeki figürleri yoğun kişisel karakterlere büründüren Freud'un resimlerinde, modelin duruşunun çizilip boyanmasının ötesinde modelin vücuduna odaklanarak psikolojik atmosfer bakımından güçlü bir etki bırakmak istediği ve nü eserlerde çıplaklıktan öte çıplak vücuttaki çürümeye vurgu yaptığı söylenebilir.

“Sandalyeye Tünemiş Çıplak Kız” isimli resim sanatçının bir sandalye üzerinde çömelerek oturmuş çıplak bir kadını konu aldığı, taşınan acı ve hüznü güçlü bir şekilde bedene yansıtıldığı eserlerden birisidir. Akşam saatlerinde çalışıldığı düşünülen resimde yapay olarak kullanılan lokal ışığın etkileri görülmekle birlikte, geniş bir odada eski bir sandalyenin üzerindeki daracık bir alana, kendisini neredeyse cenin pozisyonuna benzeyecek kadar küçülterek sığdıran figürün, izleyici tarafından yaşam hapsinde olduğu algısı uyandırdığı da söylenebilir.

102



Görsel 12. Lucian Freud, Sandalyeye Tünemiş Çıplak Kız, T.Ü.Y.B., 120x76 cm, 1994.

Hayattayken en yüksek fiyata alıcı bulan sanatçı konumuyla dikkat çeken Lucian Freud'un, kendisine şöhret getiren en önemli eserleri arasında bulunan "Benefits Supervisor Sleeping" oldukça kilolu bir kadının kanepede uyurken resmedildiği eserdir. Modern güzellik standartlarına oldukça aykırı bir fiziğe sahip olan modelin vücudunda fark edilen gerçek anlamıyla "et etkisi", çirkinliği ile dikkat çekmektedir. Sanatçının özellikle yakalamaya çalıştığı bu rahatsız edici etki, zaman zaman "kadın düşmanlığı" olarak yorumlanmasına bile sebep olmuştur.



Görsel 13. Lucian Freud, Benefits Supervisor Sleeping, T.Ü.Y.B., 151,3x219 cm, 1955.

Sıra dışı modelleri, farklı perspektif anlayışı, façeta yüzeyleri, güzeli bile çirkinleştiren bedenini "et etkisi" gibi yorumlarıyla, eserlerini hem dışavurumcu hem de gerçekçi yönüyle ortaya koyan figüratif resmin 20. yüzyıldaki en büyük temsilcisi olarak anılan Lucian Freud, 2011 yılında uzun yıllardır yaşadığı Londra'da hayatını kaybetmeden önce Kraliçe Elizabeth, Kate Moss, Jerry Hall, David Hockney gibi şöhretlerinde poz vererek resimlerini yapması ile de oldukça ayrıcalık kazanmıştır.

103



Görsel 14. Lucian Freud, Kraliçe Elizabeth II, T.Ü.Y.B. 23,5x15,2cm, 2001.

Sanatçının “Cezanne’dan Sonra” isimli bağımlılık ve bağımsızlık, cinsel ilişki ve kararsızlık, yabancılaşma ve yalnızlık gibi konuları sorgulayan eseri ölçüsü bakımında oldukça farklılık gösteren resimlerinden birisidir. “Varoluşsal hakikat”i vurgulayan resim, başlangıçta dikdörtgen bir tuval iken boyanmaya başlanmış fakat daha sonra arka planda sol üstte yer alan hizmetçi figürünün üst kısmını da kapsayacak biçimde uzatılmıştır. Sanatçının tuvalini soldan sağa bütün olarak değil de, sadece figürü tamamlayacağı kadar alanı desteklemesi ise oldukça ilginç bir durumdur.



Görsel 15. Lucian Freud, “Cezanne’den Sonra” İsimli Eserin Avustralya Ulusal Galerisi’nden Çekilen Fotoğrafi, T.Ü.Y.B., 214x215 cm, (düzensiz), 1999-2000.

Erken dönem eserleri Alman ekspresyonizmini yansıtan Lucian Freud, Egon Schiele ve Edvard Munch’un perspektiflerinin yanı sıra Vincent Van Gogh’un antropomorfik tasvirlerini aklı getiren resimleri; zaman zaman sürrealist, zaman zaman ekspresyonist ya da neo-ekspresyonist tavırları ve gerçekçi bakış açısıyla son yarım yüzyıla damgasını vurmuş, Avrupa geleneğinde çalışan en ünlü figüratif ressam olarak anılmaya devam edecektir.

SONUÇ

Sanat tarihinin evrelerine bakıldığında resim sanatında figür, güncelliğini kaybetmeyen en temel konularından birisidir. Yirminci yüzyıla kadar süre gelen biçim arayışları ve sunuş zenginliği; zaman zaman dramatik etkilerle desteklenmiş, zaman zaman ise anlatım yalınlığı ile dikkat çekmiştir. Siyasal, sosyal ve ekonomik alanlardaki gelişimlerden de etkilenerek değişen sanat anlayışları, çoğu zaman çok yönlü ve avangard tavırlarla ilerlemiş ve sanatçıların özgün üsluplarının ortaya koyulmasına olanaklar sağlayan özgür ortamların yaratılmasına imkanlar vermiştir. Bu süreç içerisinde; erken dönem eserlerinde ekspresyonizm ve sürrealizm akımlarının etkileri görülen Lucian Freud, 1950’li yıllar itibariyle kendisini efsaneleştiren özgün üslubu yakalayan en önemli sanatçılardan birisi olarak görülmektedir. Genellikle arkadaşlarını ve yakınlarını ele aldığı resimlerinde; çoğu zaman figürün yanı sıra bir kediye, köpeğe ya da özellikle seçilmiş bir bitkiye yer veren sanatçı, sakin iç mekânlardaki durağan pozları ve bakışlarıyla psikolojik durumları vurgulanan figürleri ile de oldukça dikkat çeken eserler üretmiştir. Her resminin vazgeçilmez ögesi olan figürleri yalnızlığı vurgulamakta ve hem soğuk, hem de karamsar bir atmosfer içerisinde bulunmaktadır. Özellikle 1950-1960 yıllarından itibaren bir elmasın yontulmuş yüzlerinden her bir parçasını andıran façetalı portrelerinde, yaşanan günün

sıkıntılı ruh halleri açıkça hissedilen psikolojik halleri ortaya koyan gerçekçi tavrı, sanatçının benzersiz üslubunun vazgeçilmezi niteliğindedir. Her resminde canlı modelden çalışmayı prensip edinen Lucian Freud; sıra dışı modelleri, farklı perspektif anlayışı ve bedenlerdeki et etkisini vurgulayarak güzeli bile çirkinleştiren yorumlarıyla, figüratif resmin 20. yüzyıldaki en büyük temsilcilerinden birisi olarak kabul görmektedir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artut, K. (2009). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Ayhan, E. (2006). *1980 Sonrası Türk resminde figüratif eğilimler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Demirkol, V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. İstanbul: Hayal Perest Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Khatabakhsh, A. (2011). *Figüratif resimde yeni olanaklar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Mülayim, S. (1994). *Sanata Giriş*. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi.
- Öznülüer, H. (2012). *Yirminci Yüzyılın Son Çeyreğinde Dünya Resim Sanatındaki Figüratif Eğilimler*. Sanatta Yeterlik Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1994). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yayman Ataseven, S. (2011). *Çağdaş Figüratif Resimde Geleneğe Dönüş ve "Yeni-Eski Ustalar"*. Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

KAVRAMSAL SANAT SÜRECİ İÇERİSİNDE ÖNCÜ SANATÇILARI VE ESERLERİYLE YOKSUL SANAT

Doç. Dr. Pelin Avşar KARABAŞ

Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Kütahya

Rabia Sena TUĞ

Dumlupınar Üniversitesi Birleşik Sanatlar Yüksek Lisans Programı Kütahya

Öz

Başlangıcı yaklaşık olarak 1960'lı yıllara dayanan ve özünde, çok çeşitli malzemelerle sanatçıların fikirlerini yansıtılmalarını hedefleyen geleneksel olmayan anlatım biçimleriyle ortaya koyulan kavramsal sanat süreci; ucuz, atık, doğal, gelip geçici malzemelerin kullanılmasını temel prensip edinen ve başlı başına avangard bir anlatım biçimi olarak görülen yoksul sanatın da başlangıç noktasıdır. 1967 Yılından itibaren İtalya'da gelişim gösteren, "Arte Povera" ya da "Fakir Sanat"ı olarak da bilinen yoksul sanat; anti-elitist anlayışı benimsemekte ve başlıca Mario Merz, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Alighiero Boetti, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo ve Gilberto Zorio gibi sanatçılar tarafından temsil edilmektedir. Tarama modelinde yapılan bu çalışmada yoksul sanat; sanatın tarihsel süreci içerisinde çığır açan temsil biçimleriyle başlıca sanatçıların anlayışları bakımından irdelenmiş ve öne çıkan eserlerden örnekler sunularak yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kavramsal Sanat, Yoksul Sanat, Arte Povera, Fakir Sanat.

107

ARTE POVERA WITH ITS LEADING ARTISTS AND ARTWORKS IN THE CONCEPTUAL ART MOVEMENT

Abstract

The Conceptual Art movement that emerged approximately in the 1960's, aimed to reflect the artists' ideas with a wide variety of materials in a non-traditional way, was accepted also as the beginning of the Arte Povera, which adopts the basic principle of using cheap, waste, natural, temporary materials and regarded as an avant-garde narrative form in itself. Arte Povera, also known as "Poor Art", has developed in Italy since 1967 with an anti-elitist understanding and represented mainly by Mario Merz, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Alighiero Boetti, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo and Gilberto Zorio. This study is a screening model research that examines Arte Povera in terms of the understanding of the main artists with the groundbreaking forms of representation in the historical process of art and interprets with the examples from prominent artworks.

Keywords: Conceptual Art, Arte Povera, Poor Art.



GİRİŞ

1960 Yıllardan itibaren sanatta alışılmadık çeşitli ifade biçimlerine rastlanılan çalışmaların yer aldığı kavramsal sanat; genellikle iletilmek istenen düşünceleri ön planda tutmuş, estetiği ise tamamıyla geri plana itmiştir. “Fikir Sanatı” veya “Enformasyon Sanatı” olarak da nitelendirilen kavramsal sanat, 20. yüzyılın başlarındaki avangard akımlara ve Marcel Duchamp tarafından ortaya koyulan eserlere dayanan ifade biçimleri ile eserler nesneye olan bağlılıktan kurtarılmış ve eylem ya da belgelemeye dayandırılmıştır. Sanat ve dil, fluxus, happing, oluşumlar, beden sanatı, vücut sanatı, performans sanatı, arazi sanatı, yoksul sanat, süreç sanatı, yerleştirme sanatı, enstalasyon, video sanatı ve ses sanatı gibi bir çok şekilde gruplandırılan biçimleriyle eserler; fikirleri ya da kavramları irdelemek üzere şekillendirilmiştir. Eserin fiziksel özelliklerinin etkisini yitirdiği bu ifade biçimi ile; sanatta önemli olanın sanatçının çalışmasını ortaya koyarken sarf ettiği çaba veya emeğin ötesinde, biçimi dahi saf dışı eden kavram ve düşünceler olduğuna dair anlayış yayılmıştır.

Kavramsal sanat örneklerinin çoğalması ile birlikte sanatçılar, sanat yapıtı üretmek yerine bir dizi tartışma ve söyleşilerle sanat kavramını irdelemiş ve düşüncelerini basılı yayın haline getirerek sanat uygulamaları ile bütünleştirmişlerdir. Dergilerde yayımlanan metinlerde ironik, alegorik ve göndermeli bir dil kullanılarak, izleyicinin düşünsel açıdan zorlanması ve öğrenmenin öğretici tartışmalar yoluyla sağlanması hedeflenmiştir (Artut,2009:77).

“Arte Povera”, “Fakir Sanat” ya da “Yoksul Sanat” akımı, 1960’ların ikinci yarısında yoğunlaşan kavramsal temelli özgürlükçü sanat hareketinin İtalyan kanadıdır. İlk kez 1967 yılında İtalyan küratör ve yazar Germano Celant tarafından, dönemin çeşitli akımlarının genel özelliklerini tanımak için ortaya atılan “Arte Povera” terimi, zaman içinde yalnızca İtalyanlar’a mal olmuş; Celant’ın 1969 tarihli “Arte Povera: Kavramsal, Hakiki ya da İmkansız Sanat?” başlıklı kitabı ile ise, akımın İtalya dışında da tanınmasına katkıda bulunmuştur (Antmen,2008:213).

108

Celant ve onun savunduğu sanatçılar, ekonomik patlamanın yaşandığı ve sanat dünyasının giderek ticarileştiği bir dünyada ortaya çıkmışlardır. Arte Povera devrin genel ruhunun adeta İtalya’daki karşılığıdır. Sanatçılar sanatın sınırlarını zorlarken, malzemelerin kullanımını genişletmişlerdir. Ayrıca sanatın kendisinin doğasıyla tanımını ve sanatın toplumdaki yerini sorgulamışlardır (Dempsey, 2007, 268). Öncüleri olan fütüristlerden ve modern sanattaki İtalyan öncülerinden farklı olarak ise modern yaşamı geçmişe bağlamayı amaçlamışlardır. Tüketim toplumunun yenilik takıntısından, tarihle ilgilenmez hallerinden kaygı duymuşlar ve çalışmalarını sanat disiplinleri arasındaki engelleri kaldırmaya yönelik yapmışlardır (Gompertz, 2013: 274).

Arte povera sanatçıları doğanın ve yaşamın önemini fark etmiş ve sanattan para kazanma fikrine karşı çıkmışlardır. Arte Povera, bilinçli olarak sıradan malzemelerle yapılmasının yanı sıra, genellikle ortama, çevreyle ilgili bir sanattır ve güçlü, canlandırıcı öğeler içerir. Gerçekte bulunan unsurların değerlerini yüceltmiş ve sanat aracılığı ile kabul görmesini hedeflemiştir. Bu hedefleri ise basit ve kullanılmış malzemeleri önemli birer sanat yapıtına dönüştürerek sağlamıştır.

Arte Povera sanatçıları, İtalyan ressam Umberto Eco’nun semiyotikle ilgili fikirlerini ve Fransız filozof Maurice-Ponty’nin fenomenoloji üzerine yazdığı metinlerden etkilenmiş ve dünya ile tekrar bir bağ kurmayı denemişlerdir. Malzemelerin özgün özellikleri olduğunu savunmuş bunlara dikkat çekmişlerdir. Sanatçılar için malzemelerin bu özelliklerini açığa çıkarmak, geleneğe, düzene ve yapıya meydan okumanın bir yoludur. Uyumsuz nesnelere bir araya getirdiği



çalışmaları ise absürt amaçlarla değil radikal bir yaklaşım ile birleştiren bir yol izlemişlerdir (Farthing, 2014:516.517). Arte Povera sanatçıları, sanata dair birçok unvanını bir kenara bırakıp Celant'ın dediği gibi bir simyacı olmayı amaçlamış ve her türlü malzemeyi yeniden keşfetmişlerdir. Bunun için sanatçılar bakır, çinko, su, nehirler, araziler, kar, ateş, çimen, hava, taş, elektrik, uranyum, gökyüzü, ağırlık, yerçekimi vb. malzemeleri, süreçleri irdelemiş ve kullanmışlardır. Yapıtlarında ise sık sık organik ve organik olmayan malzemeyi bir araya getirip, doğal ve doğal olmayan süreçleri ve çeşitli doğa yansımalarını işlemişleridir (Antmen, 2008:215).

Sanatçılar artık gerek duyduğu her şeyi doğanın ta kendisinde onu yaşayarak bulmayı hedeflemiş ve yapıtlarında kullanmaya başlamışlardır. Kullanılan malzemeler ucuz olmak zorunda değildir. Çoğu zaman çok daha maddi kaynak gerektirse de amacına ulaşması, insanlara tarihi, doğadan kopan bir parça olduğunu ve sanatın doğal varlıkların kökeni olduğunu anımsatması yeterlidir.

Yoksul Sanat Hareketi İçinde Öne Çıkan Sanatçılar

Mario Merz, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Alighiero Boetti, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio; yoksul sanat hareketi içerisinde ürettikleri eserler ile ön plana çıkan sanatçılar olarak sıralanabilir.

Mario Merz

Yoksul Sanat hareketi içinde öne çıkan sanatçılardan Mario Merz, İtalya'nın Milan şehrinde doğmuş ve 1925–2003 yılları arasında yaşamış, resimleri, heykelleri ve yerleştirmeleri ile tanınan sanatçılardandır. Erken dönemlerinde soyut dışavurumcu resimler üzerinde yoğunlaşmış, daha sonra ise tuval yüzeylerini delerek demir, balmumu, taş, neon gibi nesne ilaveleri ile desteklemiş ve yüzeylere hacimsel boyutlar kazandırarak ilerlemiştir. Eserlerinin temeli organik yaratım fikrine dayanmakta ve insanın varlığını sürdürebilmesi için mecbur olduğu temel ihtiyaçları vurgular niteliktedir. Zaman zaman siyasi sloganlarında kullanıldığı çalışmalar, doğal yaşamın mütevazı gündelik malzemelerinden üretilmiştir.

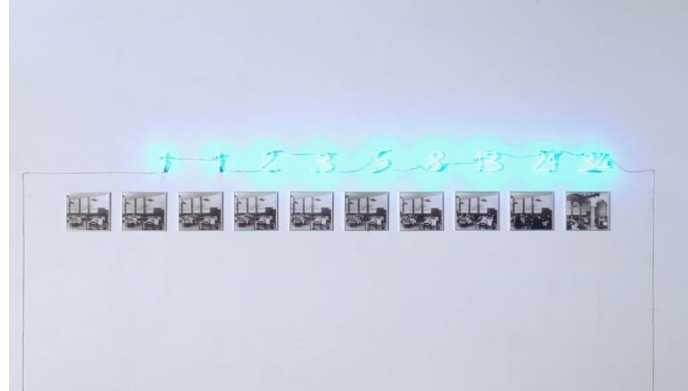
Merz'in tanınmış eserlerinden birisi olan "Lingotto", ismini halen Avrupa'nın Torino şehrinin güneyinde bulunan bir bölgeden almıştır. Sanatçının babasının da çalıştığı bilinen Fiat fabrikasının bulunduğu bina; içerisinde konser salonları, tiyatro, alışveriş mağazaları gibi mekanların da bulunduğu modern bir yapı haline dönüştürülmüştür. Bu açıdan düşünüldüğünde eser; yoksulluk ile lüks ya da kırsal ile kentsel yaşam gibi zıtlıklara göndermeler yapmış ve ağaç dalları, balmumu, naylon ip, tel gibi malzemelerden oluşturularak doğanın galeriye taşınmasına imkan sağlamıştır.



Görsel 1. Mario Merz, Lingotto, Ağaç Dalları, Balmumu ve Çelik, 262x313x114 cm, 1968.

1960 Yıllarında neon ışıkları ile çalışmaya başlayan sanatçının, Gianfranco Gorgoni tarafından fotoğraflanan çerçeveli on adet fotoğrafının üzerinde neon ışıklarıyla oluşturulmuş dokuz rakamın yer aldığı isimsiz eserde; bir restoranın içi görüntülenmiş ve ikinci fotoğrafın üzerinden itibaren sıralanan sayılar ünlü İtalyan matematikçi Fibonacci'nin her sayının kendinden öncekiyle toplanması sonucu oluşturulan bir sayı dizisi ile numaralandırılmıştır. Merz'in dört benzer eserden oluşan serisindeki bu çalışmanın ilk fotoğrafında mekanın boş olduğu, sırasıyla dokuz görselin aynı açıdan çekildiği, son görselde ise farklı açıdan çekilen fotoğraftaki insan sayısının üstte yazılı sayılar ile bağlantılı olarak mekanın kalabalık olduğu dikkat çekmekte ve eser ile biyolojik sonsuzluğa vurgu yapılmaktadır.

110



Görsel 2. Mario Merz, İsimsiz, Fotoğraflar, Neonlar ve Teller, 10x26x26 cm., 1972.

Kar ile inşa edilen bir tür barınak olan iglo, Mario Merz'in birçok eserlerinde ilham kaynağı olan yapı çeşididir. Tüketim toplumuna karşı çıkan Arte Povera anlayışının da yansımalarından biri olarak sanatçının inşa ettiği bu form, insanlığın temel ihtiyaçlarından belki de en başta gelen barınma temasının ele alındığı ve çevre ile insanlar arasındaki ilişkiyi ön plana çıkaran eserler arasındadır. Sanatçı bir yandan doğa ile kültürü, geçmiş ile bugünü organik malzemelerle ürettiği çalışmalarıyla sorgularken, bir yandan da sanat, malzeme ve süreç bakımından benzersizliklerle dolu özgür bir ifade biçimi ortaya koymuştur.



Görsel 3. Mario Merz, Kıta'dan Kıta'ya, Çelik, Cam, Neon, Kil ve Metal Kablolar, 167.6x342.9x342.9 cm, 1985.

Jannis Kounellis

1936 Yılında Pire'de doğan Jannis Kounellis, yoksul sanat anlayışı ile yaptığı birçok eseri müzelerde yer alan ünlü Yunan sanatçıdır. 1960-1966 Yılları arasında sadece tuval resmi çalışmış, sayıların, harflerin ve kelimelerin yer aldığı reklam ve tabela görsellerinin bulunduğu kompozisyonlar ile modern toplumun yapısına ve siyasete karşı duygularını ön plana çıkaran eserler üretmiştir. Eserlerinde çoğunlukla canlı hayvanların yanı sıra kömür, pamuk, yün, cam, et kancası, çuval, taş, metal ve kumaşlar kullanmış ve çağdaş toplumlarda yaşanan yabancılaşma teması üzerine yoğunlaşmıştır. Organik ve inorganik malzemeleri bu temaya yönelerek düzenlediği kompozisyonları, sanatın anlamının öngörülemeyen, değiştirilebilir doğasını da sembolize etmektedir.

111



Görsel 4. Jannis Kounellis, İsimsiz, Çelik, Tuval, Mürekkep, Kumaş, Kömür, Metal, 200x180x46 cm., 1960-1998.

Jannis Kounellis'in en çarpıcı eserlerinden birisi, 1969 yılında Roma'daki L'Attico Galeri'de izleyicilere sunulan yerleştirmedir. Bu yerleştirmede galeri ortamı sterilize edilmiş, yerler siyah

kauçuk ile kaplanmış ve beyaza boyanan galeri duvarlarına on iki adet canlı at bağlanmıştır. Günlük sıradan ihtiyaçları karşılanan atlar zaman zaman saman yemiş, su içmiş ve dışkılarını yapmışlardır. Yoksul sanat anlayışı bakımından baş yapıtlardan birisi olarak kabul edilen ve sanatı nefes alan bir varlığa dönüştüren yerleştirmede; atlar, sanatçısı tarafından birer sanat eseri olarak görülmüş, doğayı izleyen izleyiciye ise tıpkı bir sanat eserine duyulan saygı gibi doğaya da saygı ile bakılması ima edilmiştir.



Görsel 5. Jannis Kounellis, İsimsiz (On iki At), L'Attico Galeri, 1969.

Kounellis'in 2013 yılında İstanbul Galeri Artist'te gerçekleştirdiği sergi, sanatçının Anadolu kültüründen etkilenerek hazırladığı eserler ile dikkat çekmektedir. Kütahya ve İznik çinileri, cam parçalar ile Anadolu motiflerinden oluşan kilimleri kullanarak hazırlanan yerleştirme de ayrıca metal, yün, çuval, eski dikiş makineleri ve eski paltolar ile oluşturulan altı metre boyundaki vagonlarda bulunmaktadır. Kültürler arası etkileşimin izlerini taşıyan bu eserler; yoksul sanat anlayışının da en güzel örneklerinden birisi olarak çağdaş bir anlatı biçimidir.

112



Görsel 6. Jannis Kounellis, İsimsiz, Galeri Artist, 2013.

Pino Pascali

1935-1968 Yılları arasında yaşamış ve Arte Povera anlayışı ile eserler üretmiş diğer bir İtalyan sanatçı, heykelleri ve set tasarımları ile tanınan Pino Pascali'dir. İtalyan savaş sonrası dönemin en yenilikçi ve avangart sanatçılarından biri olarak kabul edilen Pascali; pop art ve minimal sanatın etkileri hissedilen eserlerinde, soyut ve figüratif sanat arasında ilişkiler kurmuştur. Çocuksu temsileriyle Akdeniz kültürünün ve doğanın temel formlarını birleştiren sanatçının; çizgi roman ve sinema sembollerini anımsatan eğlenceli malzemelerle gerçekleştirdiği eserlerinde çoğunlukla eski teneke kutular, plastik fırçalar, renkli yapay kürkler, tüyler, saman, ahşap, çelik yün, akrilik saçlar ve rafya gibi alışılmıyışın dışında malzemeleri tercih ettiği bilinmektedir. Gündelik hayatı sanat eserlerine taşıyan sanatçı; görsel açıdan heyecan uyandıran heykellerinden

gerçeklik ile yapaylığın çelişmesini vurgulayan mavi kürkle kaplı dev örümceği ile akıllarda yer edinmiştir.



Görsel 7. Pino Pascali, Vedova Blu, Kereste ve Yapay Kürk, 1968.

Genellikle ucuz ev eşyalarından heykeller üreten ve İtalya'nın materyalizmini reddetmeye çalışan Pascali'nin, mutfak tellerinde bulunan örgülü çelik yünü düzenleyerek oluşturduğu "Trap" eser, tavandan yere kadar asılı olarak konumlandırılmış ve orman hayvanlarını yakalamak için kullanılan oldukça büyük boyutlardaki halat tuzaklarını andırarak şekilinde tasarlanmıştır. Yaklaşık olarak 4 metre uzunluğundaki çalışma, mütevazı ev eşyalarının sanatta ender rastlanan görünümünden birisi olması yönüyle de oldukça değerlidir.



Görsel 8. Pino Pascali, Trap, Çelik Yün, 4 x 2,5 x 2 m, 1968.

Alighiero Boetti

Arte Povera sanat akımının bir üyesi olarak kabul edilen Alighiero Boetti, 1940-1994 yılları arasında yaşamış ve kavramsal sanat alanında eserler üretmiş İtalyan sanatçılarıdır. Tükenmez kalemler ve posta pulları ile eserleriyle kağıt ve nakış sanatçısı olarak ön plana çıkmış, daha sonra ise çok çeşitli malzemeler kullanarak dünyanın bir

dizi haritasını ve grafik çizelgesini hazırladığı “Mappa” serisi ile sanat piyasasındaki yerini edinmiştir. 1971 Yılından itibaren çalışmaya başladığı, her ülkenin kendi bayrağının renk ve desenini taşıyan büyük ölçülü harita dizisi, 1994 yılında hayatını kaybetmesine kadar devam etmiştir. 1970 Yıllarının başlarından itibaren dünyanın politik gerçeklerini ortaya koyan nakışlı haritalar, kıtalar üzerinde çizilmiş olan insan yapımı bölünmeleri aydınlatmakta ve gerek çeşitli tuhafıkları gerekse trajik ironileri ile dünyada var olan her şeyin geçici olduğuna da göndermeler yapmaktadır.



Görsel 9. Alighiero Boetti, Dünya Haritası, Nakışlı Kumaş, 117.5x227.7x5.1 cm., 1989.

Sanatçının "Fortuna e Sfortuna" isimli eseri yaygın olarak “Kelime Kareleri” diye bilinen çalışmalarından oluşan dizisine ait örneklerden birisidir. On altı kareden oluşan ve ızgara biçiminde şekillenen bu eserde yukarıdan aşağıya doğru sırasıyla okunduğunda esere ismini veren "Fortuna e Sfortuna" kelimeleri görülmektedir. Türkçesi “servet ve talihsizlik” olarak çevrilebilen eser; sanatçının yüksek sanatı reddetme düşüncesi ile birlikte, düzen ve bozukluk ilişkisi arasındaki kaygılarından yola çıkarak ortaya koyduğu, kariyerine önemli katkılar sağlayan benzeri dil çalışmalarından birisidir.

114



Görsel 10. Alighiero Boetti, Fortuna e Sfortuna, Nakışlı Pamuk Kumaş, 17.5x18.5 cm, 1991.

Michelangelo Pistoletto

İtalyan sanatçılardan Michelangelo Pistoletto, erken dönemlerinde otoportreler ve figüratif eserler üzerinde çalışmış, daha sonra ise resim ile fotoğrafı birleştirdiği kolajları, serigrafi baskıları ve yansıtma konusunu irdelediği eserleri ile öne çıkmıştır. 1960 Yıllarında çalışmaya başladığı ayna temasını içeren çalışmaları, eserin arka planını yansıtmak için tuval üzerine uyguladığı alüminyum tabakaları kullanmasıyla başlamıştır. Sanatçı denemelerini sürdürerek istediği etkiyi yakalayabilmek için kesilmiş fotoğrafik görselleri çelik malzemeye uygulamaya başlamış ve aynalar kullanmıştır. Fotoğrafik görüntü ile yansıyan yüzey arasındaki sanal ilişkinin etkileri üzerine yoğunlaşan sanatçının, insanları ve gündelik yaşamı bir araya getiren eserleri izleyiciler üzerinde oldukça çarpıcı etkiler yaratmaktadır.



115

Görsel 11. Michelangelo Pistoletto, Önden Görünen Adam, Karışık Teknik, 200x150 cm., 1961.

Pistoletto, 1965 yılından sonra nesnelerin yardımıyla fikirlerin sanat eserine dönüşüm serüvenini araştırdığı “Eksi Nesnelere” adlı bir dizi heykel çalışmasının ardından, 1960'ların sonlarında yoksul sanat hareketine yönelik eserler üretmeye başlamıştır. Klasik heykel ile kumaş parçalarını birleştirerek ortaya koyduğu “Paçavralar İçinde Venüs”, sanatçının en tanınmış eserlerinden birisi olmakla birlikte; figüratif sanatın geleneksel kavramlarını, eski ile yeni ve değerli ile değersiz birlikte kullanarak güncel bir enstalasyona dönüştürmesi yönü ile de övgüye değerlidir.



Görsel 12. Michelangelo Pistoletto, Paçavralar İçinde Venüs, Mermer ve Kumaş, 1974.

Giovanni Anselmo

1934 Yılında İtalya’da doğan sanatçı Giovanni Anselmo; 1964 yılına kadar resim sanatına yönelik eserler vermiş, 1965 yılından sonra ise kavramsal sanat anlayışı doğrultusunda çalışmaya başlamıştır. Heykel montajları ile tanınan Anselmo, doğal olayların ve enerjilerin gözlemlenmesinden esinlenen nesnelere yaratma sürecinde, zıt materyallerin kombinasyonlarından oluşturduğu hareketleri veya fikirleri canlandırmış, kültür ve doğa ilişkisini vurgulayarak tarihsel zamanın geçişi ve evrensel fizik yasalarının sonsuzluğu konularını soyut bir dille irdelemiştir. Organik malzemeler ile inorganik malzemeleri bir arada kullanan sanatçı, çalışmalarında daha çok çeşitli taşlar, sebzeler, bitkiler, granit, demir, pamuk ve ışıktan yararlanmıştır.



116

Görsel 13. Giovanni Anselmo. İsimli. Granit, Bakır Tel, Marul ve Talaş, 1968.

Eserlerinde yerçekimi, manyetizma, ağırlık ve parçalanma gibi doğal dünyadaki gizli kuvvetlerin gözlemlenmesinden esinlenerek; var olan nesnelere, çeşitli taşlardan, bitkilerden ve diğer organik maddelerden yararlanan Anselmo’nun “Torsion” isimli çalışmasında, büyük bir çimento bloğunun üzerinde bulunan deri bez çimentoya batırılmış ve ahşap bir çubuk ile tutturularak kendi eksenini etrafında bükülmüş izlenimi verilmiştir. Heykel; bükülmüş bezin dönme momentini sorunsuz bir şekilde orta parçada tamamlamış, ahşap çubuğun dayandığı yerçekimi ve taşın dikey ağırlığıyla kesişen güç ise bir girdap oluşturacak şekilde harmanlanmıştır.



Görsel 14. Giovanni Anselmo, Torsione, Beton, Deri Bez, Tahta Çubuk, 1968.

Gilberto Zorio

Zorio çalışmalarında, simyasal ve fiziksel olarak değişen malzemeleri kimyasal ve mekanik süreçlerle ele alan yoksul sanat işleri ile tanınan ünlü İtalyan Arte Povera sanatçıları arasındadır. Kurşun, bakır ve çelik gibi farklı metalleri kullanmış ve eserini hem tarihsel hem de ilkel yaratıcı ifade biçimleri ile ortaya koymuştur. Yerleştirmelerinde oldukça fazla sayıda tekrarlanan beş köşeli yıldız formu, ilham kaynağı olmuştur; Zorio için şans, zaman, tarihi ve astronomik enerjinin sembolik haline gelmiş ve her bir çalışmasında bulunduğu alanın özelliklerine göre inşa edilmiştir. İzleyiciye kimyasal - fiziksel yasaları ve rasyonellikten yola çıkarak farklı bir dünyaya bakış açısı sunan eserlerin yapımında ise; çoğunlukla ışık tüpleri, pişmiş toprak, kil, beton, bobinler, kompresörler, ampuller, deri, cirit, kano, kurşun, bakır sülfat, tuz ve katran gibi sıradan malzemeler ve nesnelere kullanılarak üretilmiştir.



Görsel 15. Gilberto Zorio. Kırmızı Yıldız. Alüminyum, Işıklar, Fosfor. 25x240 cm, 2007.

İncelenen örnekler doğrultusunda yoksul sanatın sanatçıları, sanat yapıtının özündeki düşüncüyü vurgulamaya çalıştıkları eserlerde; kullanılan malzemenin saflığına ve anlatılmak istenen düşüncenin en yalın biçimde yansıtılmasına odaklanmışlardır. Geleneksel olan pahalı sanat anlayışı yerine, sanat eserlerinin maddi bir karşılığı olmasına karşı çıkan temel felsefeleri ile eserler üreten ve başlıcaları Mario Merz, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Alighiero Boetti, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio gibi sanatçılar tarafından avangard bir yaklaşımla gündeme taşınan yoksul sanat anlayışı; en sıradan malzemelerin özgürce kullanımı ile oldukça dikkat çekmiş ve sanatın tarihsel süreci içerisinde çığır açan bir temsil biçimi olarak ortaya koyulan çok çeşitli örneklerle izleyicileri şaşkınlıklara uğratarak sürdürülmüştür.

SONUÇ

Geçmişten günümüze kadar uzanan tarihsel sürece bakıldığında, değişen ve gelişen yapısıyla sanat hareketlerinin, sanatçılar tarafından sürekli olarak şekillendirildiği görülmektedir. Bu süreç içerisinde baş gösteren ve son yıllarda sıra dışı örneklerle varlığını sürdürmesinin yanı sıra güncelliğini hiç yitirmeyen kavramsal sanat ve dalları ise; biçim, estetik ve maddi kimlik gibi yönleriyle geleneksel anlayıştan ayrılmış, ortaya koyduğu düşünsel boyutla farklılaşarak sanat eserinin niteliğini de değişime uğratmıştır. Kavramsal temelli ve deneysel sanat hareketlerinden birisi olan ve “Arte Povera”, “Fakir Sanat” ya da “Yoksul Sanat” gibi ifadelerle isimlendirilen akım; doğanın ve yaşamın öneminden hareketle sanattan para kazanma fikrine karşı çıkmış, sanatçıları tarafından ise sıradan malzemelerin bilinçli olarak kullanılması ile ortaya koyulan çalışmaların önemli birer sanat eserine dönüştürülmesi niteliğiyle fark yaratmıştır. Fikirlerini somut bir şekilde ve oldukça plastik bir dille ortaya koyan sanatçılar, eserleri için gerekli olan her şeyin hali hazırda doğada yeterince var olduğu düşüncesiyle; sanata duyulan saygının doğanın kendisine de duyulması gerektiğini vurgularcasına, gerek mekana, gerek objelere, gerekse canlı

varlıklara yeni anlamlar kazandırmışlardır. Genel olarak değerlendirildiğinde Mario Merz, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Alighiero Boetti, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo ve Gilberto Zorio gibi sanatçıların şekillendiği akım; ortaya çıktığı dönemde tüketime özenen toplum yapısına göndermelerde bulunan tavrı, karmaşadan uzak durması ve duygusal yaklaşımı ile oldukça ayrıcalıklı bir konuma yerleşmiştir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artut, K. (2009). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler*. İstanbul: Promat Basım Yayım Sanayi ve Ticaret A.Ş.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. İstanbul: Hayal Perest Yayınevi.
- Gompertz, W. (2015). *Pardon Neye Bakmıştınız?*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

SANATÇI VE AKADEMİSYEN BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DEKİ KADIN KANUN İCRACILARI

Doç.Dr. Pınar SOMAKCI

**İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Geleneksel ve Modal
Müzikler Anabilim Dalı**

Öz

Kanun, Türk Müziğinin önemli ve temel çalgılarından biridir. Ülkemizde tarihi açıdan uzun bir geçmişi olan kanun çalgısı, hem erkek hem de kadınlar tarafından icra edilmiştir. Bu çalışmanın amacı, Türkiye'de yetişmiş kadın kanuniler araştırılarak bunlardan sanatçı ve öğretim elemanlarının yaşamları, ülkemizde illere göre dağılımı ve icra tarzları hakkında geçmişten günümüze (2017 yılına kadar) bilgiler vermektir. Bu alanda yapılan ilk çalışma olması açısından önem taşımaktadır.

Bu çalışmada kadın kanunilerin, ülkemizdeki tarihçesinden kısaca bahsedilerek, ulaşılabildiği kadarıyla sanatçı, akademisyen, öğretmen, öğrenci, serbest meslekte olan kanunilerin isim listesi verilmiştir. Bunlardan özellikle resmi kurumlarda (trt radyo-tv-kültür bakanlığı vb) kanun sanatçısı ve üniversitelerde akademisyen olarak çalışanların, özgeçmişleri, sanatçı kişilikleri ve çalış stilleri hakkında kısaca bahsedilerek, resimli ve icra dinletileriyle örneklendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kanun, kadın kanuniler, kanun eğitimi

119

WOMEN QANUN PLAYERS IN TURKEY WHO WORK IN GOVERMENTAL INSTITUTIONS AS AN ARTIST AND ACADEMICIAN

Abstract

The Qanun, is one of the most important and fundamental instruments of Turkish music. For many centuries people considered the Qanun to be an instrument only for men. But in Turkey, the Qanun which has a long history, is played by both men and women throughout history.

The aim of this study is to provide historically (till 2017) information about women Qanun players who were trained in Turkey. Women Qanunies, particularly those who work in governmental institutions and those who are working as academic instructors of the Qanun will be examined and their artistic personalities as well as their techniques and styles will be illustrated with photos and pictures and exemplified with audio recordings of the performances. This study is significant in the sense that it is the first study conducted in Turkey in this field.

Keywords: Qanun, Qanunies, Women Qanun players, Qanun education

1. Giriş



Ülkemizde Kanun çalgısının kadınlar arasında uzun yıllardan beri çalındığının bilinmesine rağmen 20. yy'a kadar ne yazık ki kaynaklarda kadın kanunilerin isimlerine rastlanamamaktadır. Tarihi açıdan bakıldığında Osmanlı dönemi mûsikî hayatı içinde, kadının rolünü belirleyen ve araştırmacılara ışık tutan kaynakların başında yazılı ve tasviri belgeler gelir. Bu belgeler arasında görsel malzeme sağlayan başlıca tasviri kaynaklar: Osmanlı'nın ilk döneminden 19. yy.'a kadar - "minyatürler", "litografiler", "gravürler" ile 17. yy. Çarşı ressamlarının tasvirleri ve bilhassa son döneme ait "resim", "fotoğraf" ve "kartpostallar", olarak zikr edilebilir (Beşiroğlu, 2017:144)

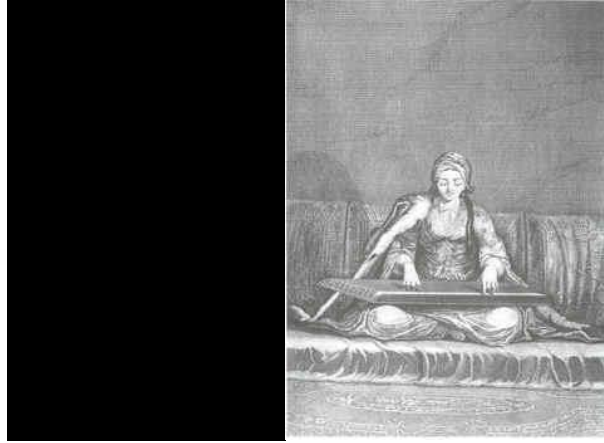
Minyatürlerde sıkça rastlanan sahne anlayışında, genelde kadınlar şarkı söylemekte, çalgılar çalmakta (çeng, kanun, bendir, daire, rebap, ud, kemençe, ney, kopuz vb), ellerindeki çalpara ile dans etmektedir. Bu minyatürlerden 15. yy da Timur sarayında Timur için düzenlenen bir eğlence sahnesinde çalpara çalan bir rakkaseye kadın ve erkek müzisyenler eşlik etmekte ve bunlar arasında kanun ve def çalanın kadın olduğu görülmektedir. Bknz Resim 1 (Beşiroğlu, 2017:144)



Resim 1 : Timur sarayında bir eğlence de kanun çalan kadın kanuni (15.yy)

1699-1711 yılları arasında Fransa'nın İstanbul elçisi **Charles de Ferriol** 1714'de gravürlerden oluşan bir derleme kitabında **Van Mour** adlı bir ressamı gördüklerini tarif ederek Fransa'ya döndüğünde resimlerini çizdirmiştir. Bunlar resimlerin biri kanun çalan Türk kızıdır. Bknz: Resim 2b (Aksoy, 2003:92)

1723 yıllarında ülkemize gelen **G. Scottin**, **Boanni**, **J.E.Liotard** gibi bazı ressamın çizmiş olduğu "Kanun çalan Türk kadınları" figürlerine rastlanmaktadır. Yine 1781-1786 yıllarında İstanbul'da bulunan **Toderin** adlı bir müzisyen, oda müziği çalgısı arasında, sarayda kadınlarca da kanunun çalındığından bahsetmiştir (Aydoğdu Gültekin, Aydoğdu Tahir, 2006, s:25).



Resimler 2: Kanun Çalan Türk Kadınları

(a): G. Scottin, (b): Van Mour(1707/1708) , (c): Boanni(1723) gibi bazı ressamların çizmiş olduğu “Kanun çalan Türk kadınları” figürleri (Aydoğdu Gültekin, Aydoğdu Tahir,2006, s:25), (Aksoy 2003, :93,95).

121

18. yy da Osmanlı topraklarında bulunmuş olan **D’ohsan** ve **Julia Pardoe** gezi notlarında kadınların mesire alanlarında (Küçüksu, Kağıthane gibi) eğlencelere katıldığını, çeng, kanun, tanbur, ney, daire, gibi çalgıları çaldıklarını ifade etmişlerdir (Beşiroğlu, 2017: 154)

19. yy.'da I. Abdülhamit'in kızı Esmâ Sultan'ın (1778-1848), II.Mahmud'un kızı Âdile Sultan'ın saraylarında kızlardan kurulu bir ince saz takımı bulunmaktaydı.

“Haremdeki Yaşam” adlı kitapta şair Leyla Saz saray hatırlarının bir bölümünde; Mısırlı Abbas Paşa, 19.yy da yaşamış olan Abdülmecit Han (182-1861)’ın annesi Bezmiâlem Valide Sultan'a takdim edilen kadınlardan oluşan bir saz takımından bahsetmiştir. Bu takım Hacı Arif Bey, Hacı Faik Bey gibi önemli kişilerden meşk etmiş, bir kanun, bir ud, 2 Arap def’i, ile hanendelerden oluşmaktaydı (Saz, 2012:38) (bkz Resim3)



Resim 3: Kadın Saz Heyeti (1800 lerin sonu)

Kanun Türkiye’de 18.yüzyılın sonlarına kadar mandalsız, 19 yüzyıldan itibaren ise, mandal icadıyla birlikte mandallı olarak icra edilmeye başlanmıştır. Mandal, kanunda icra kolaylığı sağlaması sebebiyle kanun icracılarının kısa sürede artmasına sebep olmuştur. Ayrıca Kanun öğretimi, 20. yy dan sonra özellikle Üniversite kurumlarında yer bulmaya başlayınca, akademik anlamda da hızla hem erkek hem de kadın öğrencilerin yetişmesini sağlamıştır. (Somakçı,P.,2000, s:9)

2. Türkiye’deki Kadın Kanunilerin İsim Listesi

Bu bölümde araştırmalar sonucunda, Türkiye’deki kadın kanuniler; hem öğrenci hem de yetişkin bazında ele alınıp isimleri listelenmeye çalışılmıştır. Buna göre sayı olarak toplamda yaklaşık 150 kanuninin olduğu tespit edilmiştir. (ulaşılabilirdiği kadarıyla ele alınan bu kanuni sayısı, daha da fazla olabilir) Bunların isim listesi alfabe sırasına göre aşağıda verilmiştir;

Asiye Palu, Azize Karakuzu, Aslı Yeşilgül Alay, Aysun Ekin Alakuş, Ayçiler Aliyeva, Aylin Teker, Ayşe Avcı, Ayşe Akpınar, Ayşe Tükel, Ayşe Didem Dilek, Ayşegül Kostak Toksoy, Ayşenur Ergin, Bahar Karakuş , Bahar Aktari Yenilmez, Banu Yaprak, Banu Yılmaz, Begümcan Özen, Bengisu Aydoğdu, Beril Tanrıverdi, Beril Yalçın, Beste Aydın, Betül Özcanlı, Betül Kaplanoğlu, Betül Mutfak, Birsen Tezer, Bihter Akgöl, Birgül Binici, Birgül Işık, Burcu Dursun, Burçin Cantürk, Büşra Küçükdemirkesen, Büşra Naycı, Canan Akdemir, Cansu Ellek , Damla Nur Kısık, Deniz Halilağoğlu, Deniz Özdemir, Derya Aydın, Didem Başar, Didem Butev, Didem Özbakan, Dilek Karakulah, Emine Asrlan, Esra Berkman, Esra Şendil, Esra Şenocak, Esra Baykuş, Elif Uğurtekin, Esin Uydacı Keçeli, Ezgi Nilsu Güneş, Ezgi Kartal, Fatma Kaya , Fatma Nur Eroğlu, Feyza Güven, Fulya Aksağan Funda Süyür, Funda Keklik, Funda Öngör, Fulin Nur, Gamze Dinç, Gizem Kılıç, Görkem Solois, Gül Conkara , Gülcan Karadağlı, Gül Gültaş, Gülşah Can, Gülden Özgediz, Güldeniz Ekmen, Güniz Alkaç, Gülberk Çeşitli, Gülizar Atabay Akdemir, Hacer Tısoğlu, Hande Erdem, Hande Ünal, Hatice Sezen Medine, Hünsa Deniz Ayar, İklim Yüce, İlayda Emine Keskin, İlayda Çeşme, İlkay Olguncan, İpek Meriç Öz, İrşad Kazasoğlu, İrem Solmaz, İnci Hortoğlu, Jale Adem, Kadriye Bozkurt, Kamer Pamukçu, Kibele Çiftçi, Kübra Karaca , Lale Karabay, Leyla Yıldızlı, Mediha Kunt, Meral Yolaç , Melis Akalay , Melike

Leblebici, Minen Çalış, Muattar Demet, Muazzez Hanım, Mukaddes Avgın, Müge Albasar, Münevver Beste Aydın, Naime Sipahi, Nezihe Hanım (Muallime), Nazan Naz, Nesli Sıla Kutsal Uğurlu, Nurcan Keleş, Nurcan Değer, Nuray Dönmez, Özge Doğru, Pınar (Munzur) Somakçı, Rabia Koşar, Refika Ebrar Yel, Ruken Kaplan, Rüya Karalı, Rüya Yardımcı, Saliha Aydın, Safinaz Rizeli, Seda Tüfekçioğlu, Seda Sıla Yücel, Selen Aybarlas, Serap Çağlayan, Serap Aydın, Serap Sönmez, Seranay Kara, Sevgi Uyanık, Sıdal Özçelik, Sibel Susuzlu, Şehriban Kasapoğlu, Şehvar Beşiroğlu, Şeref Hanım, Sonay Koca, Şule Çelikten, Şule Meryem Demirel, Şule Avcı, Şükran Keçeci, Tansel Sarı, Tuana Korkmaz, Tuğçe Pala, Vecihe Daryal, Vuslat Demir, Yasemin Ataç Yıldırım, Yasemin Gül Katırcı, Yağmur Doruk Aksu, Zeynep Yıldız, Zemine Şahin

3. Sanatçı ve Akademisyen Bağlamında Türkiye’deki Kadın Kanunilerin Hayatları ve Sanatçı Kişilikleri

Yukarıda listeye göre, kadın kanunilerin sayısının oldukça fazla olması sebebiyle, akademisyen ve resmi kurumda kanun sanatçıları bazında araştırma ele alınıp sınırlandırılmış, hayatları ve sanatçı kişilikleri tarih sırasına göre kronolojik olarak aşağıda incelenmiştir.

3.1. Muallime Nezihe Hanım

Hakkında çok fazla bilgiye ulaşılamamakla birlikte, Osmanlı Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürü ve Türk Müziği İcra Heyeti Şefi olan Gönül Paçacı’nın “Osmanlı Müziğini Okumak” adlı kitabındaki aktarımına göre, 19 Kasım **1920** yıllarında İcra Heyeti “Tanburi Cemil Bey” konseri vermiştir. Bu konserin programında Kanun sanatçısı olarak Muallime (öğretmen) Nezihe hanımın adı geçmektedir. (Paçacı, G, 2010, s:327)

3.2. Muazzez Hanım

Darülelhan Mecmuası 1.sayı dergisinde (1 Şubat 1924) Darülelhanın resmi küşadı” başlıklı yazının Şark Musikisi Muallimleri bölümünde kanuni Muazzez hanımın adı geçmektedir.



Resim 3: 1930 yılları Konya ’nın Musikişinas kızları (Saime Yardımcı ’nın Konya ’da asırlık çınar” adlı albümünden alıntı) (19.11.2015 Konya Aydınlar Ocağı sosyal medya paylaşımı(facebook)

3.3. Nazire Hanım

Müziyen Şevki Bey'in yeğenidir. Vecihe Daryal'in ilk müzik ve kanun hocasıdır. Pek çok konserlerde yer almıştır. (hakkında fazla bilgiye ulaşamamıştır)

3.4. Vecihe Daryal (1908-1970)

Web video bağlantısı: <https://www.youtube.com/watch?v=z8FrWBmyUuc>

Vecihe Daryal, Cumhuriyet döneminde yetişmiş önemli kadın kanun sanatçılarındandır. İstanbul'da doğdu. Babası din bilgini Abdülmecit Daryal'dir. İlk müzik eğitimini Şevki Beyin yeğeni Nazire Hanımdan almıştır. Eğitimine ilk konservatuvar sayılan "Darülelhan"da (müzikeyi) devam etmiştir. 1926 yılında kız muallim mektebini bitirdi ve aynı yıl İstanbul radyosuna girdi. 1938 yılına kadar Mesud Cemil, Ruşen Kam gibi üstatlar ile birlikte kanuni olarak çalışmıştır. 1938 yılında Ankara Radyosuna geçti. 1953'te İstanbul Radyosu'na döndü ve ayrıca Konservatuar İcra Heyeti'ne girdi. Bağdad ve Lefkoşa'da konserlere katıldı. 1966'da kanun icracısı ve hoca olarak tekrar Ankara Radyosu'na geçti. Şeker hastası olan Daryal şeker komasına girerek kaldırıldığı hastanede 12 Kasım 1970 Perşembe günü hayatını kaybetti. (Karadağlı, G. 2015, s:45). Daryal Hasan Ferit Anlar'dan sonra Türk musikisinin en büyük kanun virtüözlerinden biridir. Klasik kemençeci Ruşen Kam ile Ankara Radyosu'nda yaptıkları kayıtlardan bazıları Kalan Müzik tarafından yayınlanmıştır. Güftesi Hikmet Münir Ebcioğlu'na ait "Gül Yüzün Soldukca Ömrümden Siler Her Neş'eyi" adlı Nişaburek makamında müsemmen usulünde bir şarkısı bilinmektedir. https://tr.wikipedia.org/wiki/Vecihe_Daryal Daryal, soliste dikkatli refakati temiz, akıcı ve bol tremolu icrası ile tanınır.



Resim 4: Vecihe Daryal Kanun icra ederken

3.5. Naime Sipahi: (?-1974) Kanuni Ama Nazım Bey'in üç kızından biridir. 1960 lı yıllarda İstanbul radyosunda kanun çalmış çeşitli topluluklarla programlara katılmıştır. İstanbul Belediye konservatuvarında öğretmenlik yapmıştır. Ferit Anlar sitilinde bol tremololu, temiz, zarif çalan bir tavrı ile bilinir.

3.6. Hacer Tısoğlu (1953-)

Web video bağlantısı: http://www.dailymotion.com/video/x1e2lm0_hacer-tisoglu-kanun-nalan-cakir-keman-gamze-ege-yildiz-tanbur-havada-bulut-yok_music

Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosunda Kanun Sanatçısı



1953 yılında doğdu. İstanbul Belediye Konservatuvarı'nı sınıf atlayarak iki senede mezun oldu. 1976 yılında İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun ilk kadrosuna kanun sanatçısı olarak girdi Aynı yıl kurulan İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda yaklaşık olarak üç yıl Nevzat ATLIĞ, Bekir Sıtkı SEZGİN, Tülün KORMAN, Tülin YAKARÇELİK ve Özdal ORHON gibi hocalarla birlikte görev yaptı. Hâlen İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nda kanun sanatçısı olarak görevine devam etmektedir.

3.7. Güldeniz Ekmen (Yrd.Doç.Dr) (1958-)

Web video bağlantısı: <https://www.youtube.com/watch?v=Kt4VGhLU8dQ>

Medipol Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım Fakültesi Türk Müziği Anasanat Dalında Öğretim Üyesi



1958 yılında doğdu. İlk kanun derslerini ağabeyinden aldı. 1976 yılında İTÜ Devlet Konservatuvarından ilk mezun olarak mezun oldu. Eğitimi boyunca Yesari Asım Ersoy Alaeedin Yavaşca, Bekir Sıtkı Sezgin, Nevzat Atlığ, Selahattin İçli, Erol Deran, Reşat Aysu, Yalçın Tura, Yılmaz Öztuna gibi pek çok değerli hocalarla çalışma fırsatı buldu. Aynı Üniversitede yüksek lisans ve sanatta yeterlik eğitimini tamamladı. Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ardından Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı sonra da Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarlarının kuruluşlarında ve yeniden yapılanmalarında yer aldı.

Öğrencilik yıllarından beri beste çalışmalarını sürdürmektedir. Pek çok bestesi ödül aldı. Farklı formlarda yaklaşık 40 eseri TRT Repertuarına girdi. Yaşamı boyunca pek çok konserlerde yer aldı.

3.8. Gülberk Çeşitli (1963-)

Web video bağlantısı: <https://www.youtube.com/watch?v=IXzmASHAB3I>

İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Kanun Sanatçısı.





1963 yılında İzmir’de doğdu. Dokuz Eylül Ün. Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümünden mezun oldu. Turhan Yalçın ve Nihat İnce’den kanun ve Türk Müziği teorisi dersleri aldı. 1986 yılından beri Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Klasik Türk Müziği korosunda kanun sanatçısı olarak görev yapmaktadır.

3.9. Ayşe Tükel (1964-)

İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Kanun Sanatçısı.



1964 yılında İzmir’de doğdu. 1990 yılında Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümünden mezun oldu. Kanunu, Ayhan Altınkuşlar, Güldeniz Ekmen, Naci Dercin ile çalıştı. . 1991 yılından beri Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Klasik Türk Müziği korosunda kanun sanatçısı olarak görev yapmaktadır.

3.10. Şehvar Beşiroğlu (Prof.-1965-2017)

Web video bağlantısı: <https://www.youtube.com/watch?v=7XO7nVmCkgA>

İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümünde Öğretim Üyesi



1965 yılında doğdu. 1986 yılında Lisans eğitimini İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Bölümü'nde tamamladı. 1988 yılında aynı üniversitede, Türk Sanat Müziği alanında Yüksek Lisansını tamamlayan Beşiroğlu, 1994 yılında aynı alanda sanatta yeterliliğini tamamladı. Doktora sonrası çalışmalarını 1999 yılında, Amerika'daki Harvard Üniversitesi'nde tamamladı. Kanun derslerini Prof.Erol Deran'dan aldı.

Şu an İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda müdür yardımcılığı, Müzikoloji bölüm başkanlığı görevlerini yürütmektedir. Ayrıca Kantemir Topluluğu adında bir müzik grubunun da üyesidir

3.11. Kamer Pamukçu (1969-)

Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi



1993 yılında Ege üniversitesi Temel Bilimler Bölümünden mezun oldu. Kanunu Mehmet Kutlugün ve Güldeniz Ekmen'den aldı. 1993 yılından beri Dicle Üniversitesinde Öğretim Elemanı olarak çalışmaktadır.

3.12. Safinaz Rizeli (1970-)

Web video bağlantısı: <https://www.youtube.com/watch?v=vwtc0P9VNak>

İTÜ Devlet Konservarında Öğretim Görevlisi Repetitör



1970 yılında doğdu. İ.T.Ü. TMDK Çalgı Eğitimi Yüksek Bölümü'nden 1991'de mezun oldu. Eğitimi sırasında Ruhi Ayangil ve İhsan Özer'le kanun çalıştı. 1993'te İ.T.Ü. TMDK'da sanat uygulayıcısı olarak göreve başladı. Bu görevi sırasında Türk Musîkisi üstad sanatçı ve hocalarından olan Bekir Sıtkı Sezgin ve Alaeddin Yavaşca ile çalışarak, özellikle eşlik konusunda tecrübe kazandı. 2007-2008 eğitim-öğretim döneminde repetitörlüğün yanı sıra, Müzikoloji ve Çalgı Eğitim bölümlerinde kanun eğitmenliğine başladı. Bu görevinin yanı sıra TRT İstanbul Radyosu'nda kanun sanatçısı olarak, solo ve toplu programlarda 10 yıl boyunca akitle görev yaptı. Bu resmi görevlerinin dışında çeşitli müzik guruplarıyla çok sayıda konser verdi, CD çalışması yaptı.

Halen İ.T.Ü. TMDK'daki repetitörlük ve kanun eğitmenliği görevine ve CRR topluluğundaki konserlerine devam etmekte, görev aldığı diğer topluluklarla birlikte yurtiçi ve yurtdışı etkinliklerini sürdürmektedir.

3.13. Serap Çağlayan (1970-)

Web video bağlantısı: https://www.youtube.com/watch?v=cT-nO_usIa0

İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosunda Kanun Sanatçısı



1970'de İstanbul'da doğdu. 1981'de İ.T.Ü. Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim bölümüne girdi. Mezun olduğu 1991'de, İstanbul Klasik Türk Müziği Devlet Korosu'nda misafir sanatçı olarak çalışmaya başladı. Bu dönem içinde aynı okulda yüksek lisans programını da tamamlayarak koronun saz kadrosuna asaleten atandı.

Pek çok cd albümünde kanun çaldı. Halen Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosunda kadrolu kanun sanatçısı aynı zamanda Yıldız Üniversitesi'nde ders saat ücretli Öğretim elemanı olarak görevine devam etmektedir.

128

3.14. Jale Serap Adem (1970-)

Elazığ Devlet Türk Müziği Topluluğunda Kanun Sanatçısı



1970 yılında doğdu. Lise eğitiminden sonra Ankara Kültür Bakanlığında sanatçı Emin Sefa Sağbaş'dan özel kanun dersleri aldı. 1991 yılından beri Elazığ Devlet Türk Müziği topluluğunda kanun sanatçısı olarak çalışmaktadır.

3.15. Pınar (Munzur) Somakcı (Prof.Dr.) (1971-)



Web video bağlantısı: https://www.youtube.com/watch?v=IL9CUk4HO_w

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Geleneksel ve Modal Müzikler Anabilim dalında Öğretim Üyesi



1971 yılında doğdu. Selçuk Üniversitesi Müzik Eğitimi Bölümünden mezun oldu. Aynı üniversitede 1995 yılında yüksek lisans, 2000 yılında da Gazi Üniversitesinde doktora eğitimini tamamladı.

Kanun eğitimini; lisans eğitimi döneminde, Osman Kürşad Çakır, yüksek lisans eğitimi döneminde Erol Deran, doktora eğitimi döneminde ise Ruhi Ayangil'den aldı. Pek çok üniversite de akademisyen olarak çalıştı ulusal ve uluslar arası gerek solo gerekse toplu icralarda kanun ile konserler, resitaller, seminerler verdi. 3 enstrumantal albüm çalışmasında (Cinuçen Tanrıkorur Saz Eserleri, Tutku, Rüya-Alaeddin Yavaşca Saz Eserleri) yer aldı.. Başlangıç düzeyine yönelik "Kanun Metodu", "Türk müziği Nazariyat ve Solfeji" üzerine ise 4 ciltlik kitapları yayımlandı. 2014 yılından beri "İstanbul Üniversitesi Türk Müziği İcra Heyetinde (OMAR) gönüllü Kanun icra etmektedir. Halen İstanbul Üniv. Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümünde Bölüm Başkanı ve Öğretim Üyesi olarak çalışmaktadır.

129

3.16. Ayşe Coşkun Ayan (1971-)

Web video bağlantısı:

İTÜ Devlet Konservatuvarında Sanat Uygulamacısı ve Kanun Öğretim Görevlisi



1971 yılında doğdu. 1992 yılında İTÜ Devlet Konservatuvarından mezun oldu. 1995 yılında İTÜ de yüksek lisans eğitimini tamamladı. Pek çok konserde solo ve refakatçi olarak görevler aldı. Kanun hocası Nevzat Sümerdir. Ayrıca Bekir Sıtkı Sezgin, Nevzat Atlığ, Yalçın

Tura, Yavuz Özüstün, Abdi Çoşkun, Cüneyt Orhon gibi hocaların öğrencisi oldu. Halen İTÜ Devlet Konservatuvarında Sanat Uygulamacısı ve Kanun Öğretim Görevlisi olarak görevine devam etmektedir.

3.17. Gül Güldaş (1974-)

Web video bağlantısı: http://www.dailymotion.com/video/x1sqeja_sultaniyegah-sazsemalisi-kubbealti-akademisi-klasik-turk-musikisi-toplulugu_music

İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği korosunda Kanun Sanatçısı



1974 yılında doğdu. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim Bölümünden mezun oldu. Kanun hocası Nevzat Sümer'dir.

10 yıllık öğrenimi boyunca İstanbul'da çeşitli musiki cemiyetleriyle yurtiçi ve yurtdışı konserlerine kanunla eşlik etti. TRT ve bazı özel televizyon kanallarının yayınlarına katıldı.

1993 yılında Edirne Kültür Turizm Bakanlığı Türk Müziği topluluğunda kanun sanatçısı olarak göreve başladı. Koroyla beraber pek çok konserlerde yer aldı.cd çalışmalarında yer aldı.

Halen İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğunda kanun sanatçısı olarak çalışmaktadır.

130

3.18. Ayşegül Kostak (Doç.Dr.) (1977-)

Web video bağlantısı: <https://www.youtube.com/watch?v=viiPj2WhEVY>

İTÜ Devlet Konservatuvarında Öğretim Üyesi



1977 yılında doğdu. Ortaokul- lise eğitimini 1988- 1994 yılları arasında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim Bölümü'nde tamamlayan Kostak Toksoy, bu bölümde Prof. Şehvar Beşiroğlu ile Kanun çalıştı. 1994 yılında girdiği Kompozisyon bölümünden 1998 yılında birincilikle mezun oldu. Buradaki eğitimi sırasında Prof. Dr. Selahattin İçli, Prof. Emin Sabitoğlu, Prof. Mutlu Torun, Yavuz Özüstün, Dr. Nail Yavuzoğlu gibi hocalardan dersler aldı. 2001 yılında

İTÜ’nde yüksek lisans eğitimini, 2002 yılında İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dr. Erol Üçer Müzikte İleri Araştırmalar Merkezi’nde Kompozisyon alanında ikinci Yüksek Lisans Programını tamamladı. 2006 yılında Sanatta Yeterlik Programını tamamladı. 2005 yılında aynı kurumun Çalgı Bölümü’nde akademik kadroya geçmiştir.

Pek çok orkestra ve korolarda konserler (Rusya, İsveç, Almanya, Suriye, Macaristan verdi ve Aşknağme adlı albümde besteleriyle vokal, solo kanunla aldı

Halen İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Bölümü’nde öğretim üyesidir.

3.19. Beste Aydın (1977-)

Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi

Web video bağlantısı: https://www.youtube.com/watch?v=qZMr_XzfTF0



1977 yılında İzmir’de doğdu. 1999 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarından ikincilikle mezun oldu. 1999-2000 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı’nda müzik öğretmeni olarak çalıştı. 2001 yılında, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarına Öğretim Görevlisi olarak atandı. 2003 yılında, Ege Üniversitesinde Yüksek Lisans programını tamamladı. 2007 yılında yayınlanan “Kanun Metodu” yazmıştır.

131

Halen, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarında Çalgı Eğitimi (Kanun) ve Müzik Tarihi derslerini vermektedir.

3.20. Funda Süyür (1979-)

Web video bağlantısı: http://www.dailymotion.com/video/x1croqk_funda-suyur-kanun-nihavend-taksim_music

TRT İstanbul Radyosunda Kanun Sanatçısı



1979 yılında doğdu. TRT İstanbul radyosu kanun sanatçısıdır. Müziğe 11 yaşında İ.T.Ü Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim bölümünde kanun ile başladı. Öğrenimi sırasında kanunu İhsan Özer, üslup ve repertuarı Erol Sayan ile çalıştı. Bestelediği saz eserleri Trt repertuarında yer aldı. Trt ye kendi saz eserlerinden oluşan cd çalışması yaptı. Unesco’nun düzenlediği İtri’yi anma konserlerinde yer aldı. Yurt dışında Belçika’nın çeşitli bölgelerinde, Hollanda ve Fransa’da çeşitli gruplarla konserler verdi. Trt yi yurt dışında Türkmenistan,



Moskova gibi ülkelerin büyük elçiliklerde vermiş olduğu konserlerle ülkemizi temsil etti. Halen TRT İstanbul Radyosundaki kanun icracılığı ve TRT gençlik korusu şefliği görevini sürdürmeye ve beste çalışmalarına devam etmektedir.

3.21. Esra Berkman (1980-)

Web video bağlantısı: <https://vimeo.com/34310430>

Yıldız Teknik Üniversitesinde Araştırma Görevlisi



1980 yılında doğan Esra Berkman, Yıldız Teknik Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Müzik Toplulukları Programı “Kanun” dalından Prof. Ruhi Ayangil’in öğrencisi olarak 2004 yılında mezun olmuştur.

Aynı Üniversitede 2007 yılında yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2012 de sanatta yeterlik programını tamamladı. Erivan Komitas Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Prof. Karine Hovannessian ile Ermeni kanun repertuarı üstüne çalışmıştır.

3.22. Güniz Alkaç (1980-) (Yrd.Doç.)

Web video bağlantısı: <https://www.youtube.com/watch?v=ua6l3yvgppw>

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Türk Müziği Anasanat Dalında Öğretim Üyesi(Yrd.Doç)



1980 yılında doğdu. İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümünden mezun oldu. Haliç Üniversitesinde 2008 yılında yüksek lisans, 2015 yılında ise Sanatta Yeterlik programlarını tamamladı. 2007-2013 yıllarında Haliç Üniversitesinde öğretim görevlisi ve repetitör olarak çalıştı. Kanun hocası lisans döneminde Prof. Şehvar Beşiroğlu, lisansüstü dönemlerde ise Erol Deran olmuştur.

Pek çok koro ve solo konserler vermiştir.

Halen Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

3.23. İrşad Kazasoğlu (1983-)

Fırat Üniversitesinde Öğretim Görevlisi, Gazi Üniversitesinde Doktora öğrencisi



1983 Elazığ'da doğdu. 2001 yılında Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Temel bilimler bölümü mezunu. Güldeniz Ekmen'den kanun dersleri aldı, 2013 yılında Gazi Üniversitesi Güzel sanatlar Enstitüsü müzik bölümünde doktora eğitimine devam etmektedir

2009 yılından beri Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır..

4. Sonuç

Yapılan araştırmalara göre, tarihi açıdan incelendiğinde 20 yy, 1920 yıllarından önce kaynaklarda resmi olarak kadın kanuni isimlerine ne yazık ki rastlanamamaktadır. Üniversitelerde Türk Müziği eğitimine müfredat olarak yer verilmeye başlandıktan sonra akademik anlamda sayısı gittikçe artan bayan kanunilerin yetiştiği görülmektedir.

Araştırma sonuçlarına göre, Türkiye'de bayan kanuni sayısının ulaşılabilirdiği kadarıyla yaklaşık 150 civarlarında olması, kanunun kadınlar arasında da giderek yaygınlaşarak tercih edildiğini gösterir.

2017 yılına kadar incelenen bu çalışma sonuçlarına göre; Ülkemizdeki incelenen kadın kanun sanatçısı (trt tv-radyo-kültür bakanlığı kurumlarında vb) ve akademisyen bağlamında toplam sayı 23 adettir. Bunlar arasında; 15 tanesi akademiysen, 8 tanesi ise kanun sanatçısı olarak ülkemizde çalışmaktadır. İller bazındaki dağılımına bakılacak olunursa; bunlardan 16 kanuni İstanbul'da, 3 kanuni İzmir'de, 2 kanuni Elazığ'da, 1 kanuni Diyarbakır'da ve 1 kanuni de Bursa'da ikamet etmektedir.

ŞEHİR	SANATÇI	AKADEMİSYEN	TOPLAM
İSTANBUL	5	11	16
İZMİR	2	1	3
ELAZIĞ	1	1	2



DİYARBAKIR	-	1	1
BURSA	-	1	1
			23

İcra özellikleri açısından incelendiğinde; kadınların kendi yapısal estetik zerafetini, kanuna rahatlıkla aktardıkları gözlemlenmiştir. Genellikle notaya bağlı, sade, temiz, yumuşak, yalın, icra tarzı ön plana çıkmaktadır.

5. Kaynakça

- Aydogdu G. Aydogdu T., (2006). *Kanun Metodu*, Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul: Pan Yayınevi.
- Beşiroğlu, Ş.ve Çak, Ş.(2017) *Kadın ve Müzik*, İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Karadağlı, G.(2015). *Kanun Metodu 1-2-3-4*, Gaziantep: Karadağlı Müzik Yayınları.
- Mutlu,Ü.(1985). *Kanun Metodu 1*, İstanbul: Günlük Ticaret Gazetesi Yayınları.
- Paçacı, G. (2010). *Osmanlı Müziğini Okumak*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Saz, L.(2010). *Haremde Yaşam*, İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Somakçı,P.(2001), *Kanun Öğretimine Giriş*, İstanbul:Haliç Üniversitesi Yayınları.
- ULUÇAY, Ç. (1980). *Padişahların Kadınları ve Kızları, Harem*, Ankara: TTK Yayınları.
- Kanun İcracılarıyla yapılan kişisel görüşmeler (Kibele Çiftçi, Güniz Alkaç, İrşat Kazasoğlu vb)
- Çeşitli sosyal medya hesapları (facebook, whatsapp, twitter, instagram vb)
- Kanun icracılarının video örnek dinletileri :

Vecihe Daryal: <https://www.youtube.com/watch?v=z8FrWBmyUuc>

Hacer Tısoğlu: http://www.dailymotion.com/video/x1e2lm0_hacer-tisoglu-kanun-nalan-cakir-keman-gamze-ege-yildiz-tanbur-havada-bulut-yok_music

Güldeniz Ekmen: <https://www.youtube.com/watch?v=Kt4VGhLU8dQ>

Gülberk Çeşitli: <https://www.youtube.com/watch?v=IXzmASHAB3I>

Şehvar Beşiroğlu: <https://www.youtube.com/watch?v=7XO7nVmCkgA>

Safinaz Rizeli: <https://www.youtube.com/watch?v=vwtc0P9VNaK>

Serap Çağlayan: https://www.youtube.com/watch?v=cT-nO_usIa0

Pınar (Munzur) Somakçı: https://www.youtube.com/watch?v=IL9CUk4HO_w

Ayşe Coşkun Ayan: <http://www.dailymotion.com/video/x2tq2zv>



GülGüldaş: http://www.dailymotion.com/video/x1sqeja_sultaniyegah-sazsemais-kubbealti-akademisi-klasik-turk-musikisi-toplulugu_music

Ayşegül Kostak: <https://www.youtube.com/watch?v=viiPj2WhEVY>

Beste Aydın: https://www.youtube.com/watch?v=qZMr_XzfTF0

Funda Süyür: http://www.dailymotion.com/video/x1croqk_funda-suyur-kanun-nihavend-taksim_music

Esra Berkman: <https://vimeo.com/34310430>

Güniz Alkaç: <https://www.youtube.com/watch?v=ua6l3yvgppw> adreslerinden erişildi

(ET: 01.06.2017)

OSMANLI SARAYLARINDA UYGULANAN MÜZİK EĞİTİMİ ve MÜZİK KURUMLARI

Doç.Dr. Pınar SOMAKCI

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Geleneksel ve Modal Müzikler Anabilim Dalı

Öz

Eğitim insanları ve toplumları yetiştiren, geliştiren hayatın ayrılmaz bir parçasıdır. Eğitimsiz bir hayat düşünülemez. Tarihimize bakıldığında, eğitime uzun yıllardan beri önem verildiği, açılan çeşitli kurumlarla eğitimin desteklendiği görülmektedir.

Kültür ve eğitim alanlarından biri olan “müzik”, Türkler için çok eski yıllardan beri önemli olmuş, dini ayin, savaş, barış, cenaze, düğün gibi çeşitli etkinlik ve kutlamalarda müzik her zaman kullanılmıştır. Tarih boyunca başa geçen hükümdarlar tarafından, sanatçı ve müzisyenler, teşvik ve himaye edilerek desteklemiş, müzik eğitimine önem verilmiştir.

Osmanlı devletinde müzik eğitimi ülke çapına yayılmış çeşitli kurumlar tarafından verilmiştir. Bunlar içinde “Enderun-i Hümayun”, “Mehterhane-i Hümayun”, ve “Musika-i Hümayun”, saray içinde olan başlıca müzik eğitim kurumlarıdır. Bunların dışında “Mevlevihaneler”, “Özel meşkhaneler”, Sivil yapılanmalar (esnaf loncaları, cemiyet ve dernekler), “Tanzimat sonrası açılan müzik okulları” ise, saray dışında yürütülen başlıca müzik eğitim kurumları arasındadır. Osmanlı Döneminde müzik eğitimi “meşk” usulü denilen “usta-çırak” ilişkisiyle yürütülmekteydi. Yani meşk usulü, müziğimizi oluşturan makam, usul, repertuar vb. bilgileri ve inceliklerini üstatdan dinleyerek öğrenme, tekrarlama, ezberleme esasına dayanan, böylelikle söz ve saz eserlerinin yüzyıllar boyu nesilden nesile intikalini sağlayan bir yöntem olarak, 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar sürdürülmüştür. Daha sonra Batı etkisiyle kurulan konservatuarlarda da kısmen de olsa bu yöntem uygulanmıştır.

Bu çalışmanın amacı, uzun bir süre tarihimizde hüküm sürmüş olan Osmanlı Devleti saraylarında uygulanan müzik eğitimi ve başlıca kurumlarını incelemek, saray dışında açılmış olan kurumların da sarayla olan bağlantısı ortaya koymaktır. Ayrıca bu kurumlardaki ders işleyişleri incelenerek müziğe verilen önemin derecesini ortaya koymaktır.

Sonuç olarak, Osmanlı saraylarındaki müzik eğitim kurumlarının yapısal özellikleri ve önemi hakkında edinilen bilgilerle, eğitim kurumlarının işleyişi, düzeni ve kullandıkları öğretim metotları açısından genel değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Müzik Eğitimi, Müzik Eğitim Kurumları, Meşk

MUSIC EDUCATION AND MUSIC INSTITUTIONS IN OTTOMAN PALACES

Abstract



Education is an indivisible part of life which develops people and societies. Without the education, life can not be thinking. When one examines our history, it can be seen that Education have been supported by the foundations that were open by Otoman and Turkish rulers.

Music had been always used as one of the department of education system in some ceremonies like weddings, funerals, and religious rituals by Turkish tribes and states. Turkish rulers had supported musicians and patronized them.

Music education was carried on by some foundations in Ottoman Empire. The most important of them were Enderun-i Hümayûn, Mehterhâne-i Hümayûn and, Musika-i Hümayûn. Apart from these governmental foundations some non- governmental foundations had provided music education for people in the Ottoman state. These were, Meskhane (private music education centers), and private music schools.

The main musical education system was “meskh” education system in Ottoman empire. This system was based on the musical relationship between pupils and tutors. Basically this system based on principal of “the pupil imitates tutor”. The pupils memorise every rhythmic and melodic aspects of musical pieces and imitates the way of his or her tutors do. This system that made possible to transfer of the instrumental and vocal pieces along the generations, had been used by the first quarter of 19th century.

The aim of this study is examining to Ottoman musical education systems that were carried on in palaces and the other foundations that were placed out of palaces, like the public schools and music societies. Ottoman Empire has a special education that was based on life-long education principle.

Additionally, we carried out evaluation about fundamental aspects of these foundations and their importance for Ottoman music history in conclusion chapter of this work.

138

Keywords: Ottoman Empire, Music Education, Music Institutions, Meskh

Giriş

Eğitim yaşamımızın ayrılmaz bir parçasıdır. Türkler tarih boyunca da eğitime oldukça önem verilmişlerdir. Osmanlı Devleti’nde eğitim, sıbyan mekteplerinden medreselere ve oradan da tekkeler ve meclisler gibi yaygın eğitim kurumlarına kadar geniş bir yelpazeye yayılmıştır (Ekmeleddin, 1999, s.251).

Yaklaşık altıyüz yılı kapsayan Osmanlı döneminin uzun süre tarih sahnesinde kalmasının en önemli nedenlerinden biri, kurmuş olduğu kendine özgü eğitim sistemidir. *Hayat boyu eğitim prensibine dayanan bu sistemin yine önemli unsurlarından biri de müzik eğitimidir.* (Toker ve Özden, 2013, s.107) Saraylarda müzik teşkilatlarına yer verilmiş, musikişinaslar genellikle hükümdarlarca desteklenmiştir.

Osmanlı döneminde müzik öğretimi, “meşk” adı verilen bir yöntemle sağlanmaktaydı. Bu konuda Cınuçen Tanrıkorur bir kitabında şöyle söylemektedir; *“Meşk, Hattan sonra musiki eğitiminde de kullanılan ustadan-çırağa bir öğretim. Amaçlı olarak kesinlikle notasız (çünkü nota hafızayı körelttiği gibi üslûbu da yok eder) ama mutlaka güfte ezberletilip usûl vurularak uygulanan bu metot, Türk Müziğinin nesilden nesile aktarılmasında yegâne âmil olmuştur. Aşık*



Paşa da(ö:1333) ünlü Garipnâme'sinde "okumakla yazmakla olmaz, tâ üstadın görmeyince" diyor"(Tanrıkorur, 2005, s.208).

Yine meşk konusunda Cem Behar ise şöyle diyor; *"Bundan 80-90 yıl öncesine kadar Geleneksel Osmanlı/Türk Musikisinin öğretimi ve aktarımında "meşk" adı verilen yöntem kullanılırdı. Hem ses-saz icracılığı öğretimi hem öğrencilerin bir repertuvar edinmeleri, meşk yoluyla gerçekleşirdi. Meşkin en önemli özelliklerinde biri de eserlerin usul vurularak öğretilmesiydi. Böylece eserin talebenin hafızasına nakşedilmesi sağlanırdı"*(Behar, 2006, s.10-16).

Buradan anlaşılacağı üzere Osmanlı, müzik öğretiminde etkili ve kalıcı bir yöntem olan "meşk" öğretim yöntemini, uzun süre tercih etmiş ve kullanmıştır. Meşkte amaç, müzik dağarcığını ve inceliklerini olduğu gibi öğretmek, gelecek nesillere aktarılmasını sağlamaktır. Yapılan araştırmalarda yaklaşık dört yüzyıl Türk Müziğinde eğitim-öğretiminde yer bulan meşk sistemi 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam etmiş, daha sonra Batı etkisiyle kurulan konservaturlarda kısmen de olsa bu yöntem uygulanmıştır.

Osmanlı saraylarında dönem dönem ağırlıklı; Askeri, Dini, Klasik Türk Müziği, Halk Müziği ve Batı Müziği olmak üzere hemen hemen tüm müzik türlerinden oluşan disiplinlerarası icralar yapılmıştır (Toker, 2016, s.181).

Osmanlıda müzik eğitimi ülke çapına yayılmış çeşitli kurumlar tarafından verilmiştir. Bunlar, saray içinde ve saray dışında olmak üzere iki başlık altında incelenebilir.

Saray içinde olan başlıca müzik eğitim kurumları şunlardır:

- Enderûn-i Hümayûn
- Mehterhâne-i Hümayûn,
- Mûsika-i Hümayûn

Saray dışında olan başlıca müzik eğitim kurumları ise şunlardır:

- Mevlevîhaneler ve
- Özel Meşkhâneler, Cemiyetler, Dernekler
- Loncalar
- Tanzimat sonrası açılan müzik okulları sayılabilir.

Bu çalışmada bu kurumlardan daha çok saraylarda olanlarına ayrıntılı olarak yer verilmiş ve incelenmiş, diğerleri ise sarayla olan bağlantıları açısından incelenmiştir.

Saraylardaki Müzik Eğitim Kurumları



1) Enderûn-i Hümâyûn

Doğrudan doğruya padişahın şahsına bağlı olan Enderun Mektebi, I.Murad tarafından kurulmuş (1362-1389), II.Murad (1421-1451), Fâtih Sultan Mehmed (1451-1481) ve II.Bayezid (1481-1512) döneminde gelişmiştir.

Enderûn Mektebi Osmanlı Devleti'nin kudretini muhâfaza etmek için nitelikli insan yetiştirmek amacıyla kurulmuş bir eğitim müessesesidir (Demirgen ve Sazak, 2014, s.29)

Her öğrencinin yeteneğine göre Enderûnda iki tür eğitim verilmiştir. Bir yandan ilim adamları ve sanat ustaları tarafından günlük eğitim yapılırken bir yandan da Enderûnlu subayların idaresinde askeri eğitim verilmiştir. Enderûn'da musîki öğrenimi titizlikle yapılmış, müziğe yatkın gençler belirlendikten sonra saz ve ses sanatkarı olmak üzere meşkhâneye gönderilmişlerdir (Öztürk,2005, s.7)

Meşkhâne, meşk yapılan yer anlamına gelmektedir. Meşkhânedeki yapılan eğitimin bir ders saati yoktur. Meşkhâne sabahdan akşama kadar açık olup ve burada sürekli müzik yapılmıştır. Meşkhâne bir talim odası niteliğinde olup, akşama kadar açık olan bu odada mehter müziği de olmak üzere üstatlar tarafından meşk yolu ile müzik öğretilmiştir. Meşkhânedeki en az on dört yıllık eğitimi aldıktan sonra üstatlar gelip meşkhânedeki oturlar buradaki öğrencilerde gelip üstatların karşısında oturmuşlardır. Eller dizlere vurularak saz eşliğinde veya sazsız müzik eserleri öğretilmiştir. Çok sayıda ses ve saz sanatçısından oluşan bu odayı “sazendebaşı” denilen şef yönetmiştir (Öztürk, 2005, s. 7)

Sarayın en önemli teşkilatlarından biri olan Enderun mektebinde müzik derslerinin yanı sıra matematik, geometri, hukuk, tarih, mimari, Türkçe, Arapça, Farsça, İslami bilimler gibi pek çok alanda eğitim verilmiştir (Baykal, 1953, s.5).

İ.Hakkı Uzunçarşılı saraydaki müzik ve çalgı derslerinin Sultan II.Murat Han (1421-1451) zamanında başladığını belirtmektedir. Bu dönemde aynı zamanda Bursa ve Edirne saraylarında önemli müzisyenlerin olduğu ve talebe yetiştirdikleri ifade edilmektedir(Uzunçarşılı, 1977, s.79, 161).

İstanbul'un fethinden sonra yönetim merkezi Topkapı Sarayı olmuş ve müzik çalışmaları burada devam etmiştir. Fatih Sultan Mehmet döneminde Enderun mektebi ilim ve sanat açısından en parlak dönemini yaşamıştır. Enderun'a bir müzik okulu fonksiyonu kazandırılarak müzik eğitiminin kurumlaşması yine Fâtih döneminde gerçekleşmiştir. Dönemin usta bestekar ve icracıları saraya davet edilmişler bunlardan biraz daha güven kazanmış olanları Enderun'da hocalık yapmıştır. Örneğin; Dede Efendi, Şakir Ağa, Tanburi Zeki Ağa, Kemani Ali Ağa verilebilir. (Özden, 2015, s.40).

Mekan olarak, saraya alınan çocukların müzik eğitimi için çoğunlukla XVII. yüzyıla kadar Topkapı Sarayı'nda Enderun'daki Büyük ve Küçük Odalar tahsis edilmiş, IV. Murad döneminde bu faaliyet Seferli Koğuşu'na nakledilmiştir. Burada yetenekli olanlar meşkhâneye kaydedilip bir ustanın yanına çırak olarak verilmiştir Lalaları mûsikîşinas olanlar ilk derslerini onlardan aldıktan sonra derslere devam ederek ustalaşmış ve saraydaki fasl-ı hümâyuna katılmışlardır. Osmanlı döneminde pek çok ünlü mûsikîşinasın Enderun Mektebi'nden yetiştiği bilinmektedir.(Özcan, 2007, s.580)

“Dersler hazine ve has odalı mûsikîşinas Enderûnlular tarafından verildiği gibi, saray dışından tutulan maaşlı öğretmenler tarafından da verilmiştir. Bu hocalar İstanbul'daki en usta hânende



ve sâzendeler arasından seçilmişlerdir. Derslere “meşkhâne” adı verilen odada haftanın belirli günlerinde saat dokuz civarında başlanmıştır Öğlene kadar Türk Müziği (Sâzendegân-ı Hâssa) öğlenden akşam saatlerine kadar, rakkaslar ve mukallitler (dansçılar ve soytarılar), akşam vakitlerinde ise mehter takımı eğitim görmüştür” (Toker ve Özden, 2013, s.110).

Enderun’da tahsil edebilmek İslâm dünyasının dört bucağından gelen öğrenciler için, büyük bir şeref ve imtiyaz teşkil etmiştir. Bir nevi o dönemlerde üniversite eğitimi niteliği taşımaktaydı. Yapılan araştırmalara göre, Osmanlı sarayında doğrudan Padişaha bağlı olarak açılmış Enderun Mektebindeki müzik eğitiminin ders saatlerine özen gösterilmesi açısından ne kadar düzenli, ciddi olduğu anlaşılmaktadır. Derler askeri, sivil bürokrat başta olmak üzere herkese yönelik olarak verilmiş, alanında uzman hocalar tarafından verilmesi ise müzik eğitime verilen önemi kanıtlar nitelik taşımaktadır.

Mehterhâne-i Hümayun

Mehterhâne Osmanlı döneminde askerî müzik yapmaktan sorumlu kurumdur. İstanbul başta olmak üzere eyalet ve vilâyet merkezlerinde ve kalelerde mehter takımları mevcuttur. “Savaşta ve barışta çeşitli görevler üstlenen mehterhâneler mûsikişinasların yetiştiği önemli birer merkez durumundaydı. Mûsikişinasların bu kurum için bestelediği eserler dönemin müzik repertuarına büyük katkı sağlamıştır II. Mahmud devrinde mehterhânenin kaldırılmasından sonra bu kurumun işlevini Muzika-i Hümayun olarak devam ettirmiştir” (Özcan, 2007, s.580).

Eskiden sadece davul ve kös’lerin kullanıldığı askeri müzik, Osmanlı zamanında kurumlaşmaya başlamıştır. Tarihi Orta Asya’daki Türk boylarına kadar uzanan mehter’in teşkilatlanma süreci Osman Gazi zamanına kadar dayanır. Savaş tekniği olarak kullanılan mehter müziğinin amacı, çok uzaklardan duyulan ve gitgide yaklaşan gök gürültüsüne benzer sesiyle düşmanın moralini bozarak, savaşı güç bırakmamak, korkutarak teslim olmalarını sağlayarak insan kıyımını önlemektir.

Mehter’in ikamet ettiği binalara mehterhane denmektedir. Bunun içerisinde meşkhane, koğuş, yemekhane gibi kışlalar(salonlar) bulunmaktaydı. Müzik eğitimi bu meşkhanelerde verilmekte idi. Mehter müziği icracıları, görevliler ve öğrenciler bu kışlalarda barınırlardı. (Özden,2015:45). Başbakanlık Osmanlı Arşivi 9623 nolu Topkapı Sarayı Müze Arşivi defterinde; Fatih Döneminde Tabl-ı alem mehterinin isim listesini veren bir belgede öğrenciler bölümü 52 kişi olarak verilmiştir (Toker ve Özden, 2013, s.110)

Mehterhanedeki öğrenciler genellikle devşirmelerden seçilerek, eğitimlerine usul ile başlanmıştır. Üngör’e göre; bu usullerin başlıcaları; “çenber, ceng-i harbi, semai, hafif, sakil, sofyan, devr-i hindi” vb usulleridir (Üngör, 1966, s.11). Sanal’a göre de Mehterde kullanılan başlıca müzik formları şunlardır; “peşrev, saz semaisi, türkü, murabba, raksiye, kalenderi vb (Sanal, 1964, s.28). Öğrenciler usul eğitimden sonra, yetenekleri doğrultusunda, diğer çalgı bölüklerine ayrılmışlardır. Özcan’a göre başlıca çalgı bölükleri şunlardır; “Zurna, boru, nakkare, zil, davul, kös bölümü” (Özcan, 2003, s.545).

Mehterhane de müzik öğretiminin hiyerarşik yapıda olduğu yapılan araştırmalardan anlaşılmaktadır. Buna göre Mehterin müzik eğitiminden. “mehteranbaşı” adlı kişi sorumlu olup, öğrencilerin yetişmesinden repertuar seçimine kadar bir çok konuda karar veren kişidir. Günümüzde bir tür orkestra şefi görevine benzetilebilir.. Ayrıca her bölümün eğitiminden de o



bölüğün başında bulunan nefer, mehterbaşına karşı sorumlu kişidir. (Toker ve Özden, 2013,s.111).

Sanal, bir kaynağında mehterin eğitimi için dışardan bazı musikişinatların da ders vermiş olabileceğini şu sözleriyle belirtmektedir; “*Sultan IV. Mehmed döneminde nefir muallimi ve hanende Recep Çelebi'nin mehterhanede nefir(boru) dersi verdiğiyle ilgili belgeler vardır*” (Sanal, 1964, s.28)

Buraya kadar yapılan araştırmalardan anlaşılacağı üzere, Mehter müziği, askeri alanda çok eski yıllardan beri öncelikle savaşları kazanmada ve düşmanı korkutmada en etkili yöntem olmuştur. Yine önemli günlerde ve törenlerde görkemli yapısıyla Osmanlının gururu olmuştur. Bu nedenlerle, mehterin müzik eğitimine Osmanlıda önem verilmiş, özen gösterilmiş, gerektiğinde dışarıdan alanında uzman hocalar saraya getirtilmiştir. Yine kaynaklardan mehter müziğinin repertuarının, zaman içinde yapılan yeni bestelerle zenginleştirilmiş olduğu anlaşılmaktadır.

2) **Mûsika-i Hümayûn**

Osmanlı İmparatorluğunda 19. yüzyıl, pek çok alanda köklü değişikliklerin yaşandığı bir dönem başlangıcı olmuştur. Müzik alanında önemli değişikliklerin başında II. Mahmut (1808-1839) döneminde Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasının ardından (1826) Mehterhanenin de kapatılmasıdır. Bunun yerine kurulan ordu için yeni bir askeri müzik bölüğüne ihtiyaç duyulmuş ve “Musikâ-i Hümayûn” adıyla bir bando bölüğü kurulmuştur.

Bu kurumda yeniden yapılanmaya gidilmiş ve bu çalışmalar, yalnızca askeri müzikle sınırlı kalmamıştır. Bandonun yanı sıra orkestranın da kurulmasıyla birlikte Batı müziğinin saray ve çevresince tanınması, sevilmesi, daha sonra da toplum tarafından dinlenip benimsenen bir müzik türü haline gelmesi amaçlanmıştır (Güdek ve Kılıç, 2016, s.91)

“Bu kurumda müzisyen ihtiyacı, Enderun’daki yetenekli gençlerden karşılanmış, çalışmalarına 1827 yılında başlanmıştır., Öncelikle Enderun’dan alınan müzisyen gençlere, bando çalgıları öğretilmiştir. Bu eğitim önce Türk hocalar tarafından verilmeye çalışılmış ancak müspet sonuçlar alınamaması üzerine bandonun eğitimlik ve şeflik görevine Fransız Mösyö Manguel getirilmiştir. Bazı kaynaklarda belirtilenlere göre Manguel başarılı olamayınca yerine; 1828 yılında İtalyan Guiseppa Donizetti tayin edilmiştir” (Özden, 2015, s.52).

Mûsika-i Hümayûn’da ilk ciddi eğitim, Donizetti’nin göreve gelmesiyle başlamıştır. Donizetti ilk olarak batı nota yazım sistemini bando üyelerine öğretmek için, öncelikle müzisyenlerin bildiği “Hamparsum” nota yazım sistemini öğrenmiş, bu sistemin batı müziğindeki karşılıklarını gösteren bir çizelge hazırlayarak, batı nota yazım sistemini öğretmiştir. Ardından enstrüman icrâsı ile ilgili problemleri çözmeye çalışmış, icrâyaya dayalı bir eğitim sistemi geliştirmiştir. (Gazimihal, 1955, s.56).

“Zamanla öğretim kadrosuna yerli ve yabancı öğretmenler eklenerek Musika-i Hümayûn’daki eğitim faaliyetine devam edildi. Yurt dışından gelen mûsikî üstatları ve Musika’dan yetişen öğretmenler çalgı eğitimi vermeye devam etti. Eğitim faaliyeti ilk kurulduğu yıllarda şu anda İstanbul Teknik Üniversitesine ait olan “Taşkılla” binasında yapılmakta idi, ardından bu faaliyete “Çırağan Sarayı” müstemilatında bulunan Musika binasında devam edildi”. (Toker ve Özden, 2013, s.115)

143

Bandonun başına geçen Donizetti Paşa, Guatelli Paşa, Arenda Bey’in şeflik dönemlerinde kısmen meşk usulü uygulanmış, II. Meşrutiyet’in ardından Saffet (Atabinen), Zati (Arca) ve Zeki (Üngör) Bey’lerin şeflik dönemlerinde ise eğitim, daha kurallı ve sistemli bir hal almıştır. Saffet Bey’in şef olmasının ardından, eğitimde yeni ve daha ciddi bir dönem başlamıştır. Bu dönemde yayınlanan nizamnâmelerle öğrenci alımı ve terfi gibi konular kurallara bağlı hale gelmiştir. Kendi sazları ile ilgili özenli ve disiplinli bir eğitim alan öğrencilere, ayrıca bona, müzik nazariyatı, piyano, keman, armoni, müzik imlası ve müzik tarihi dersleri verilmiştir (Aksoy,1985,s.1205).

“Mûsika-i Humâyûn, tarihte örneğine çok az rastlanabilecek geniş kadrosu ve teşkilatıyla bir çeşit merkezi sistemle yönetilen kurum hüviyeti taşımaktadır. Mûsika-i Humâyûn önceleri bando ve orkestra olmak üzere iki bölümden oluşmaktaydı. Bando koro ve orkestraya doğru gelişme göstermiş, bando-orkestra işbirliği de Cumhuriyet’ten sonraki düzenlemelere kadar devam etmiştir. Sonradan kurulan Türk musikisi bölümü, fasıl heyeti ve müezzinan kısımlarından oluşmaktaydı. Müezzinler fasıl heyetinde de yer alabilecek şekilde yetiştirilmiş, usul ve makam bilen hanendeler olup asıl işleri beş vakit namazda, saraydaki dini törenlerde, özellikle cuma ve



bayram selamlıklarında görev yapmaktı. Fasl heyeti; fasl-ı atik ve fasl-ı cedid olarak ikiye ayrılmıştı. Fasl-ı atik Türk müziği sazlarıyla Türk müziği örneklerini seslendiriyordu. Hamamizade İsmail Dede, Dellalzade İsmail Efendi, Sermüezzin Rifat Bey, Haşim Bey, Hacı Arif Bey, İsmail Hakkı Bey, Refik Fersan ve Münir Nurettin (Selçuk) gibi önemli musiki üstatları bu bölümde çalışmışlar veya yetişmişlerdir. Fasl-ı ceddin Batı müziğinin majör-minör dizilerine yakın makamlarda bestelenmiş, peşrev, saz semaisi, şarkı, köçekçe ve oyun havalarının armonize edilmesiyle oluşan bir repertuarı vardı. Bu toplulukta icra, bagetli bir şef yönetiminde Türk ve Batı müziği sazlarının iştirakiyle yapılmaktaydı. (Özcan, 2006, s.422).

Buraya kadar yapılmış olan araştırmalardan anlaşılacağı üzere; Mûsika-i Humâyûn'da kuruluş tarihi 1827'den, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışına kadar birçok gelişme ve değişimler yaşamıştır. Bu gelişim ve değişimler başa geçen padişahların müzikle ya da Batı müziği ile olan ilgilerine göre değişiklik göstermiştir. Yine bu kurumda pek çok önemli müzisyen çalışmış veya yetişmiştir. Özellikle Türk gençlerinin Batı müziği ile tanışıp ilgilenmelerinde bu kurumun etkisi büyüktür.

Saray Dışındaki Diğer Müzik Eğitim Kurumları

Saray dışında açılmış olan kurumlar, daha çok Osmanlı sarayı ile olan bağlantısının derecesine göre yüzeysel ele alınmıştır. Bu kurumlardan saraya gelen hoca isimlerinden örnekler verilmiştir.

1) Mevlevihâne

Mevlevihaneler, Osmanlı saraylarında mevcut olan bir eğitim kurumu değildir ancak orada yetişen önemli müzisyenlerin saraya hoca olarak girmesi-çıkması bakımından kısaca bahsetmek gerekir

Mevlevihaneler, ciddi müzik eğitimi veren dergâhlarıyla müziğin gelişmesinde önemli bir görev almış özellikle İstanbul başta olmak üzere ülke geneline yayılmış tekkeleriyle yine önemli müzisyenlerin yetişmesinde rol oynamıştır. Bunların bazıları hoca olarak saraya kabul edilmişlerdir. Bunlara örnek olarak; Neyzen Salih Dede, Sayit Dede, Yusuf Paşa, Salim Bey, Kanuni Ethem Efendi gibi isimleri verilebilir. Mevlevî dergâhlarında Mevlevî müziğinin yanında dinî ve din dışı müziğin her çeşidi öğretilmekteydi. Burada her türlü müzik icrası ve meşkinin yanında müzik konusunda sohbetler edilir, ayrıca semâ meşki de yapılarak semâzen yetiştirilirdi. Anadolu'nun en ücra ve küçük şehirlerinden başka imparatorluğun Balkan ve Ortadoğu eyaletlerinde de açılmış olan Mevlevihâneler Osmanlı müziğinin yayılmasında başlıca rolü oynadılar.

“Tanzimatın ilanından evvel ki süreçte Enderûn'dan sonra müzik eğitiminin sistematik olarak verildiği en önemli kurum Mevlevihâneler olmuştur. Bunda Hz. Mevlâna'nın mûsikî ve semaya olan muhabbetinin büyük önemi vardır. Mevlâna Allah ve din düşüncesini müziğin etkileyici ifade biçimiyle güçlendirmiştir” (Düzgüner, 2007,s.203).



Bu kurumların dışında; Osmanlı saraylarının dışında özel meşkhaneler ve loncalarda da müzik eğitimi faaliyetleri sürmüştür.

2) Özel Meşkhaneler, Cemiyet ve Dernekler

Osmanlı Devleti'nde mûsiki hocalarının evde ders verme âdetinin saraydaki câriyelerin evlerine derse gönderilen hocalarla başladığı söylenebilir. XVII. yüzyıldan sonra kız çocukları, saz öğrenimleri ve büyük formda sözlü eserlerin meşki için hocaların evlerine gönderilmeye başlanmıştır. Böylelikle bu sefer saraydan dışarıya müzik eğitimi için çıkışlar olmuştur.

Bu konuda Cinuçen Tanrıkorur bir kaynağında şunları söylemiştir: “*gerek erkek, gerek kız çocuklarının mûsikî eğitimi için Enderûn'da öbür konularda olduğu gibi, sadece saraydan değil, dışarıdan hocalar da görevlendirilirdi. XVII. Yüzyıldan sonra kız öğrenciler, öğrenimi zor ve uzun süre alacak sazlarla büyük formda sözlü eserlerin meşki için hocaların evlerine gönderilmeğe başlandı*”(Tanrıkorur, 2003, s.31).

II. Mahmud döneminde Enderun'un itibarını kaybetmesiyle zayıflayan Türk müziği-saray münasebetlerindeki bu olumsuzluk konaklara da yansımış, neticede saray ve konaklardaki müzik toplantıları yerini evlerdeki toplantılara ve son dönemlerde halkın kurduğu müzik cemiyetlerine bırakmıştır. Bu tür toplantıların düzenli ve uzun süreli olmasında ev sahibinin kişiliği önemli rol oynamıştır.

“Tanzimat'tan sonra İstanbul'da konaklarında mûsiki toplantıları tertip edenler arasında nota koleksiyoncusu Yesârîzâde Necib Ahmed Paşa, Edhem Paşa, Yanyalı Mustafa Paşa, Mahmud Celâleddin Paşa, Müşir Şâkir Paşa, Ahmed Midhat Efendi, Bakırcılar'daki konağında düzenlediği mûsiki toplantıları daha sonra oğlu İbnülemin Mahmud Kemal tarafından sürdürülen Mehmed Emin Paşa en meşhurlarıdır. Ayrıca Enderûnî Ali Bey, Bolâhenk Nûri Bey, Hacı Kirâmî Efendi, Musullu Hâfız Osman Dede Efendi, Leylâ Saz, Şeyh Müştakzâde Edhem Efendi evlerinde ve açtıkları meşkhânelerde verdikleri derslerle dönemin pek çok mûsikişinasının yetişmesine katkı sağlamıştır. Bu özel meşkhânelere XX. yüzyılın başlarından itibaren İstanbul'da hem eğitim hem konser amaçlı olarak kurulan bazı cemiyetler ilâve edilmelidir. Dârülmûsikî-i Osmânî, Dârü'tta'lim-i Mûsikî, Dârülfeyz-i Mûsikî, Şark Mûsiki Cemiyeti, Gülşen-i Mûsikî, Terakkî-i Mûsikî Cemiyeti bunlardan birkaçıdır. Aynı dönemlerde Ankara, İzmir ve Eskişehir'de kurulan mûsiki cemiyetlerini sonraları İstanbul ve Anadolu'nun çeşitli merkezlerinde açılan dernekler takip etmiştir”(Özcan, 2007, s.580).

Saray dışında ülke çapına yayılan bu kurumlar, özellikle halk arasında Türk Müziğinin öğretilmesi sevilmesi ve geliştirilmesinde önemli rol oynamıştır.

3) Loncalar

Lonca, aynı bölgede yaşayan esnaf ve zanaatkarların örgütlenecek kurduğu meslek organizasyonuna verilen isimdir.

Osmanlı Devletinde esnaf loncaları XIII. yüzyılda ortaya çıkan ahilik teşkilatının bir devamı, ticarî hayatın vazgeçilmez bir parçasıydı. Esnafın özel işleri için toplandığı odaya "lonca" denilmiştir(Bayram, 2012, s.81).

Asıl meslekleri esnaflık olup, müziği ek iş olarak yürüten kişilerin saraya, camiye, tekkeye bağlı olmadan halka müzik dinletme maksadıyla kurdukları teşkilatlardır.. Esnaf loncası modelinde de



meşk usûlunde olduğu gibi üstattan çırağa öğretim yapılmıştır (Özcan, 2007, s.580). Bu müzisyenlerin bazıları yine saraya dışardan hoca olarak alınmıştır.

Padişah huzurunda yapılan fasıllara katılan icracılar arasında, Basmacızade Abdi Efendi, Kömürüzade Hafız Efendi kişiler loncadan saraya icracı olarak alınan isimlere örnek olarak verilebilir (Behar, 2015, s.52).

Bu lonca teşkilatları da halk arasında yine müziğin gelişmesinde önemli roller üstlenmiştir.

4) Tanzimat Sonrası Açılan Müzik Okulları

Tanzimat sonrası açılan müzik eğitim kurumları, Osmanlı Devletinin son dönemlerinden kurulan Cumhuriyetle günümüze kadar gelmiş önemli resmi kuruluşlardır. Tanzimatın ilanından sonra pek çok kurum açılmıştır.

Özetle bahsetmek gerekirse; bu kurumların başında Osmanlı devletinin son dönemlerinde açılmış Türk mûsikîsinin ilk resmi müzik kurumu olarak Dârülelhan gösterilebilir. Mâarif-i Umûmiye Nezâreti tarafından 1 Ocak 1917 tarihinde açılan bu kurum müzik tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Dârülelhan'da Türk müziği ve Batı müziği eğitimi bir arada verilmiştir (Paçacı, 2010, s.247).

Bu kurumda çok değerli üstat hocalarla Türk Müziğinin gelişmesinde önemli rol oynayan müzik tarihinden, dinî müzik eğitimine, bestekârlık eğitiminden, nazarî eğitime kadar geniş bir müfredatla eğitim verilmiştir. Burada çalışan hocalardan bazıları da ya sarayda hocalık yapmış, yada hocaları saraydaki kurumlardan olmuştur. Örneğin, Darülelhanın ilk kuruluş yıllarında hocalık yapmış olan İsmail Hakkı Bey, Muzika-i Hümayuna talebe olarak alınmıştır. Önemli paşalardan dersler almış, “serhanende” olarak fasıl heyetinin başına geçmiştir. Yine Tanburi Cemil Bey, aristokratlarla çalışmış, II.Abdülhamit kendisini saraylara konaklara davet etmiş, konserler verdirmiştir.

Tanzimat'ın ilanından sonra Türkçe eğitim veren modern okullar kurulmaya başlandı. Bunlardan bazıları şunlardır: Dârümuallimin (1847) Ziraat Mektebi (1847), Baytar Mektebi (1859), Mekteb-i Mülkiye (1859), Orman Mektebi (1860), Mekteb-i Sultânî(1868), Dârümuallimat. Ayrıca kadınlara eğitim vermek amacı ile İnas Rüştiyeleri açıldı. Bu okulların bazılarında müzik eğitimi verilmeye başlandı. Örneğin Mektebi Sultânî Nizamnamesinde mûsikî dersi yer almaktadır (Ortaylı, 2009, s.218).

“1869 yılında yayınlanan Maarif Umum Nizamnamesi getirdiği yenilikler ve koyduğu kurallar ile Osmanlı'da eğitimin düzenlenmesine önemli katkılar sağladı. Bu nizamnâmede müzik dersi de bazı okulların eğitim programına devlet eliyle eklendi. Yirminci madde de kız rüştiyelerinde okutulan dersler bölümünde müzik “ mecburi değildir” ibaresi yer almaktadır. Yetmiş beşinci maddede Dârümuallimat'ın sıbyân şubesi dersleri içinde ve takip eden madde de rüştiye şubesi dersleri içinde müzik yer almaktadır. Nizamnamenin yayınlanmasının ardından adı geçen okullarda müzik derslerine başlanmıştır. Henüz müzik öğretmeni yetiştirecek kurumların devlet bünyesinde bulunmamasından dolayı bazı okullarda müziğe yeteneği olan mezun öğrenciler müzik öğretmeni olarak atanmış, bazılarında ise öğretmen bulunamadığından dersler yapılamamıştır”(Toker ve Özden, 2013, s.121)



II. Meşrûtiyet'in ardından müzik dersleri tüm okullarda müfredatın bir parçası olmuştu. Mekatib-i İbtidaiye kanunu ile İbtidâ-iMekteplere (ilkokullara) “gına” adı ile müzik dersi girmiş, bir öğretmen ve bir dersaneli mekteplerde Sabah ve Öğleden sonra sınıfa girer iken ve Perşembe akşamları; altı öğretmen ve altı dersaneli okullarda her sınıf için haftada bir saat olmak üzere müzik dersi yapılması karara bağlanmıştı” (Toker ve Özden, 2013, s.122)

Özetle buraya kadar yapılan araştırmalardan da anlaşılacağı üzere, Tanzimattan sonra Osmanlının son dönemlerinden itibaren açılan okullarda artık müzik, ders olarak resmi anlamda okutulmaya başlanmıştır. Bu kurumlardan en önemlisi olan Darüelhandan saraya hoca yada konser verme maksatlı pek çok üstadın girdiği anlaşılmaktadır

Sonuç

Bu çalışmada Osmanlı saraylarında uygulanan müzik eğitimi ve başlıca müzik eğitim kurumları incelenmiş, müziğe verilen önem ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu kurumlar saray içinde ve saray dışında olmak üzere iki grupta incelenmiştir. Bu inceleme çalışma konusu itibariyle öncelikle saray içinde olanlar detaylandırılmış, saray dışında açılmış kurumlar ise kısaca ele alınmış, özellikle sarayla olan bağlantıları açısından bazı değerlendirmeler yapılmıştır.

Buraya kadar yapılan araştırmalardan elde edilen veriler ışığında yapılan değerlendirmeler şu şekilde özetlenebilir;

147

Osmanlı saraylarında müzik eğitimi, Padişah'a bağlı kurulmuş **Enderun-i Humâyun**, **Mehterhâne-i Hümâyun** ve **Musîka-i Humâyun** olmak üzere başlıca 3 ana kurum tarafından yürütülmüş olduğu görülmektedir. Belgelerden bu kurumlarda eğitimin üstad hocalar tarafından meşk usulüne bağlı, son derece düzenli, özenli ve çalışma saatlerine sadık ciddi bir şekilde verildiği göze çarpmaktadır. Eğitim kadın- erkek, küçük- büyük ayrım yapılmaksızın farklı mekanlarda da olsa saraydaki herkese uygulanmaya çalışılmıştır. Genellikle Padişahlar tarafından diğer hocalar ve musikişinaslar teşvik (ödül, nişan, unvan verilme vb) ve himaye edilerek desteklenmiştir. Bu da Osmanlı saraylarında eğitime ve sanata verilen önemi göstermektedir.

Osmanlı Saraylarında askeri alanda kurulmuş önemli müzik kurumlarından biri olan **Mehterhâneler**, Saray dışında da Anadolu şehirlerine ve İstanbul'un çeşitli semtlerine yayılmış, birçok mûsikîşinasın istihdam edilmesini sağlamış ve bu kurumlarda sürekli olarak müzik eğitimi verilmiş, besteler yapılmıştır.

19. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı Devleti yeni bir müzik kurumu ile tanışmıştır. Bu kurum kapatılan mehterhânenin yerine kurulan **Mûsikâ-i Hümâyûn'dur**. Özellikle Batı müziği alanında birçok önemli müzisyenin yetişmesine olanak sağlaması açısından son derece önemlidir.



Saray dışında kurulmuş olan diğer kurumlarda enderuna hoca olarak girmesi çıkması bakımından önem taşımaktadır. Bunlardan **Mevlevîhâneler** ülke geneline yayılmış olan tekkeleriyle mûsikîşinasların saray dışında Anadolu'da da yetişmesinde önemli rol oynamıştır. Dini ve Klasik Türk Müziğinin ülkemizde tanınırlığını sağlamış, bu müzik türlerinin sevilmesinde ve gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

Yine evlerde verilen **özel meşhaneler** önemli müzisyenlerin yetişmesine imkan sağlamıştır. Saraydaki bazı cariyeler müzik eğitimleri için bu evlere gönderilmiş ya da oralardaki üstadlar saraya hoca olarak maaşlı girebilmiştir. Bunlara örnek olarak Enderuni Ali Bey, Leyla Saz, Bolahenk Nuri Bey vb verilebilir. Böylelikle üstatlarda saray içinde ve dışında faydalanılmıştır.

Osmanlı devletinin ortaya çıkan diğer bir müzik eğitim kurumları ise **mûsikî cemiyetleri, dernekler, loncalardır**. Bu dönemde çok sayıda cemiyetler, dernekler kurulmuştur. Bu kurumlarda verilen eğitimin en önemli özelliği halka Türk Müziğinin öğretilmesini sağlamaktır.

Osmanlı devletinin son dönemlerine adım attığı Tanzimattan sonra açılan okullarda artık müzik ders olarak resmi anlamda okutulmaya başlanmıştır Türk Müziğinin formel olarak öğretildiği ilk kurum olarak **Dârülelhan** gösterilebilir. Bu kurumda Müzik tarihinden, dinî mûsikî eğitimine, bestekârlık eğitiminden, nazarî eğitime kadar çok geniş bir yelpazede gerçekleştirilen bir ders programı uygulanmıştır. Yine burada özellikle ilk yıllarda çalışan hocaların bazıları sarayda hocalık yapmış, eğitim almış ya da konserler vermiştir.

148

Kurumlarda öğretim metodu olarak 19.yüzyılın ilk çeyreğine ağırlıklı meşk (ustadan-çırağa) usûlü kullanılmış, 1826 yılından sonra yavaş yavaş Batı etkisiyle açılan konservatuvarlarla da notayla öğretime geçilmiştir. Kurumlarda kimi zaman bu iki yöntem birarada kimi zaman da sadece biri tercih edilerek öğretime devam edilmiştir. İkisinin birarada kullanıldığı yöntem öğrencide daha kalıcı iz bıraktığı düşünülmektedir.

Kısaca, çoğunlukla Osmanlı Saraylarında ve dışında açılmış olan bu kuruluşlarda, müziğe ve eğitime önem verilmiş, müziğin gelişmesi için önemli adımlar atılmıştır.

Kaynakça

Aksoy, B. (1985). Tanzimattan Cumhuriyete Mûsikî.Tanzimat'tan Cumhuriyet'e

Türkiye Ansiklopedisi, s. 1205-1235.

Baykal, İ.H. (1953). *Enderun Mektebi Tarihi*, İstanbul: Fatih Derneği Neşriyatı.

Bayram, S. (2012). Osmanlı Devleti'nde Ekonomik Hayatın Yerel Unsurları: Ahilik Teşkilâtı ve Esnaf Loncaları, İstanbul: *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı 21, s:81-115.

Behar, C. (2006). *Aşk Olmazsa Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapıkredi Yayınları.



- Behar, C.(2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Demirgen, E. Ve Sazak,N. (2013). III. Selim Dönemi'nde Enderun-i Hümayun Mekteplerinde Okutulan Müzik Risalesinin Meşk Yöntemi Açısından İncelenmesi. *İdil Dergisi*, cilt 3, sayı,11,s:27-46.
- Gazimihal, M. R. (1927). Dârü'l Eytamlar ve Mûsikî İstikbalimiz. *Millet Mecmuası*, c. IX (108), s. 1738-1740.
- Güdek,B. ve Kılç,A. (2016). Muzika-i Hümayundan Günümüze Klasik Batı Müziğinin Türkiyedeki Tarihsel Gelişimi, makale, *International Journal of Social Science (Jasss)*, no:47, s 89-102.
- Düzgüner, S. (2007). Mevlevî Ayin Mûsikî'si ve Mevlevî Sema Ayininin Psikolojik Etkileri. *Mevlâna Mevlevilik Sempozyumu*. c. II. s. 203, Şanlıurfa: Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.
- Ekmeleddin, İ. (1999). *Osmanlı Eğitim ve Bilim Müesseseleri*, Osmanlı Medeniyeti Tarihi cilt 1, İstanbul: Zaman.
- Ortaylı, İ. (2009). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Özcan,N. (2006). Muzika-i Humayun, *İslam Ansiklopedisi cilt 31*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.s:422.
- Özcan,N. (2007).Osmanlılar, *İslam Ansiklopedisi cilt 33*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.s:580
- Özcan, N. (2003). Mehter, *İslam Ansiklopedisi cilt 28*, İstanbul:Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s:545.
- Özden, E. (2015) *Osmanlı Maârifinden Musiki*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları sayı:5
- Öztürk, O., (2005). “*Geleneksel Müziklerin Westernizasyonu*”, Van: Genel Müzik Eğitiminde Geleneksel Müziklerimiz Sempozyumu, (Yayımlanmamış Bildiri).
- Paçacı, G.(2010). *Osmanlı Müziğini Okumak*, İstanbul:TC Kültür ve Turizm Bak. Yayınları.
- Sanal, H (1964). *Mehter Mûsikîsi (Bestekâr Mehterler- Mehter Havaları)*,İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Tanrıkorur, C. (2003). *Türk Müzik Kimliği*, İstanbul:Dergah Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2005), *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul:Dergah Yayınları.
- Toker, H. (2016). *Elhân-ı Aziz; Sultan Abdilaziz Devrinde Sarayda Musiki* , İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayınevi.
- Toker, H., Özden, E., (2013), Osmanlı Devletinde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar, İstanbul: *Rast Uluslararası Elektronik Müzikoloji Dergisi*,www.rastmd.com.
- Uzunçayırılı, İ. Hakkı, (1977), *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Üngör,E. (1966). *Türk Marşları*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

İLLÜSTRASYONDAN İLHAMLA ŞİİR YAZMAK

Yrd. Doç. Açelya Betül GÖNÜLLÜ

Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Öz

Resim, TDK sözlüğüne göre ‘varlıkların, doğadaki görünüşlerinin kalem, fırça gibi araçlarla kâğıt, bez vb. üzerinde yapılan biçimleri’ şeklinde tanımlanır. İllüstrasyon sözcüğünün TDK sözlüğündeki tanımı ise ‘resimleme’ olarak yer almaktadır. Aynı sözcük [resim] kökünü paylaşmaları bu iki kardeş sanatın birbirine karıştırılmasına ve birbirlerinin yerine kullanılmasına neden olur. Bu iki sanatı birbirinden ayıran özellik; illüstrasyonun yazılı bir metne bağlı kalarak resimleniyor olmasıdır. Bu nitelik, öncelikle bir metnin var olmasını gerektirir. Bunun tam tersi olarak; önce var olan bir illüstrasyon üzerine, yani illüstrasyonun verdiği ilhamla metin yazıldığı da görülmüştür. Bunun en iyi örneğini ise 19. yüzyılın sonlarında, gazete ve dergilerde yayınlanmış olan klasik Türk şiirlerinde gözlemek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Resim, resimleme, illüstrasyon, şiir, ekphrastik şiir.

Giriş

Şairlerin herhangi bir sanat eserinden ilham alması ve onu konu edinmesi bir yazın yöntemidir. Ekphrastik şiir denilen bu yöntem görsel bir nitelik taşıyan sanat eserinin, dilsel bir ifade olarak betimlenmesidir. En bilinen örnek, Homeros’un İlyada adlı eserindeki XVIII. bölümün son beş sayfasında yer alan Demirci Tanrı Hephaistos'un kalkanının betimlemesidir (Homeros,2002). Bu betimleme sahnesine ekphrastik bölüm denir. Bu bölümde kalkanın üzerinde yer alan illüstrasyonlar beş sayfa boyunca anlatılır. Bu kalkana adeta koca bir dünya sığmıştır. Gılgamış destanında da ekphrastik bir bölüm bulunmaktadır. Gılgamış bu bölümde kendi yaptığı duvarı tasvir eder (Çığ, 2015:3). Ekphrastik şiirde, görsel sanatlar arasında en çok resim sanatı betimlenmektedir (Ulu ve Şahiner, 2010:132).

Ekphrasis, görsel olanın dilsel olarak tasviri iken illüstrasyon, bunun tersi olarak dilsel olanın görsel bir tasviridir.

İllüstrasyon Nedir?

Latince *illustrātiōn* sözcüğünün orijini; “inandırıcı, canlı tasvir anlamlarına gelen *illustrātiō* sözcüğüdür. Günümüzde İngilizce sözlük anlamı; "Bir kitap ya da dergi resimlemek", "bir karşılaştırma ya da açıklama yapmak", "onaylanması için bir örnek sunmak", "aydınlatıcı eylem ya da süreç", "izah", "çizim", "tasvir", "misal", "örnekleme", "tanım" olarak tanımlanır [1]. TDK

¹ (Illustration. Oxford Dictionaries. Anonim b.t.), (Illustration. Tureng. Anonim b.t.)



sözlüğünde ise tek bir ifade ile “resimleme” olarak tanımlanır. Ülkemizde hem “resimleme” sözcüğü, hem de Fransızca telaffuzu ile *illüstrasyon* sözcüğü kullanılmaktadır.

İllüstrasyonun resim sanatının tekniğini ve malzemelerini kullanması nedeniyle teknik olarak, resim sanatının bir türü olduğunu söyleyebiliriz. Bu iki sanat arasındaki öğelerin ortaklığı, iki sanatın birbirine yaklaşmasına ve karışmasına neden olur. Aslında bu durum kaçınılmazdır. Çünkü her illüstrasyon aynı zamanda bir resimdir. Fakat her resim bir illüstrasyon değildir. Bu nedenle illüstrasyon, her ne kadar resim sanatı ile iç içe olsa da *grafik sanatlar* çatısı altında yer almaktadır. Ekşioğlu’na (2017) göre Grafik sanatların mesaj kaygısı taşımaları onu resim sanatından ayıran en temel özelliğidir.

İllüstrasyon grafik sanatların kullanıldığı her alanda kendine geniş yer bulur. Örneğin reklam afişlerinde, tekstil ya da seramik gibi endüstri ürünlerinde, gazete ve dergilerde, çocuk ya da yetişkin için yazılmış her türlü kitap, yazılı her türlü (botanik, medikal, anatomik vb.) metinde illüstrasyonlara rastlamak mümkündür. İllüstrasyon, var olduğu yüzeyin niteliği ile birleşir. Örneğin bir nevesim üzerindeki illüstrasyon, artık bir illüstrasyon olarak tanımlanmaz; *desen* olarak tanımlanır. Bu durum onun illüstrasyon olduğu gerçeğini değiştirmese de tanımlama, var olduğu yüzeye göre şekillenmiş olur. Bir adlandırma olan illüstrasyon sözcüğü, isim halinden fiil haline geçer. Tıpkı bazı duvar fresklerinde olduğu gibi. Örneğin Sistine şapeli duvar fresklerinde Michelangelo, İncil’de yer alan sahneleri betimlemiş, illüstrasyonunu yapmıştır. Fakat bu resimlemeleri, “Sistine illüstrasyonları” olarak değil, “Sistine freskleri” olarak tanımlarız.

Şiir illüstrasyon ilişkisi

152

Antik çağlarda şiir; modern anlamda bildiğimiz şiir formunda değil, daha çok destan ve ilahi formunda görülmektedir (Şengel, 2002:1). İlahi ve illüstrasyonun yer aldığı en eski kaynaklardan biri *Ramsesseum Dramatic Papyrus (Resim 1.)* adıyla anılan papirüstdür. Yaklaşık MÖ.1980 tarihine ait olduğu düşünülen bu papirüs metninin; 12. Hanedan döneminde *I.Senusret*’in [Senwosret ya da Sesostris] tahta geçişini kutlayan törensel bir piyes olduğu düşünülmektedir. Bu papirüste Tanrı Sobek’e seslenen ilahilerin yanında, bir ritüeli gösteren illüstrasyonlar da yer almaktadır. Bu elyazması; bir rituelin icrasının kılavuz metni ve uygulamaların bir bileşimi olduğu için benzersiz, unique olarak nitelenir (Geisen, 2012:1).

Antik Yunan’da ise Homeros’un destanları için yapılmış illüstrasyonları görmek mümkündür. M.Ö. IX. yüzyılda doğduğu düşünülen Homeros’un destanları yüzyıllar boyunca papirüsten, parşömene, parşömeden kağıda, kâtipler tarafından defalarca kopye edilip çoğaltılır. Homeros’un mevcut elyazması eserlerinin sayısı binin üzerindedir. En eski Homerik papirüs elyazması M.Ö. III. yüzyıldan başlar. İlyada ya da Odysseia’ya ait yaklaşık 300 kadar ortaçağ elyazmasının tarihi ise IX. yüzyıldan XV. yüzyıla dek çeşitlenir. XV. Yüzyılın ortalarında Gutenberg’in hareketli metal harf sistemini kullanan baskı tekniğini bulmasıyla, Homerik metinlerin yaygınlaşmasında yeni bir döneme girilir.

İlyada’nın bilinen en eski resimli kopyasının, İstanbul’da yazılıp resimlendiği sanılmaktadır. MS. 493-508^[2] yıllarına ait bu elyazması Milan’daki Ambrosiana Kütüphanesi’nde bulunduğu için

² (Homer Before Print. Anonim b.t.), (Ambrosiana Iliad. Anonim b.t.)



Ambrosiana İlyadası (**Resim 2.**) olarak anılır. Orijinal elyazması büyük olasılıkla yaklaşık 380-390 yapraktır ve yaklaşık 240 illüstrasyona sahiptir. Orijinali 24 kitaptan oluşan *Ambrosiana İlyadası*'nın günümüze ulaşan mevcut parçaları [1.-2.][4.-17.][21.-24.] kitaplara aittir³ (Gönüllü, 2015).

İlyada ve Odysseia ile birlikte, Homeros'tan yaklaşık 800 yıl sonra yaşamış olan Vergilius'un *Aeneis* destanı (**Resim 3.**) ve Dante'nin 1307-1321 yılları arasında yazdığı *Divina Commedia / İlahi Komediya* (**Resim 4.**) ilk resimlenen şiirlere [destanlara] örnek olarak gösterilebilir.

İllüstrasyon sanatında şiir metni resimlemesi olarak akla ilk gelen eserlerden bir diğeri de İngiliz sanatçı William Blake'in [d.1757-ö.1827] *Songs of Innocence and of Experience* adlı şiir kitabıdır⁴. Bu kitabın özelliği William Blake'in yazdığı şiirleri kendisinin resimlemiş olmasıdır. Blake, bir gravür ustasının yanında 15 yaşında çıraklık yapmaya başlar. Böylelikle baskı teknikleri üzerine bilgisini arttıran ve çizim yeteneğini geliştiren Blake, Kraliyet Akademisi'ne kabul edilir ve 1779'da bir yayınevinde gravürcü olarak çalışmaya başlar (Tutaş, 2014:83). 1789 yılında ise yazıp resimlediği *Songs of Innocence and of Experience* (Masumiyet ve Tecrübe Şarkıları) (**Resim 5.**) adlı şiir kitabı yayınlanır. Masumiyet ve Tecrübe Şarkıları hem görsel hem de edebi eser olarak kabul edilir. Blake, yeni bir baskı yöntemi keşfetmiş; metal plakalar üzerine verniğin tersine desen yaparak, kabartma baskı yüzeyleri üretmek üzere asit ile kazımış; baskıları kahverengi mürekkep ile basmış ve baskıları elle renklendirmiştir. Yalnızca az sayıda kopya yapılmış ve yakın çevresine ve koleksiyonerlere özel olarak satılmıştır⁵.

Tersine akış: İllüstrasyondan şiire

Yayın tasarımında kullanılacak olan şiir illüstrasyonu yapımında ressam/illüstratör, metni okur ve görsel yorumunu resimsel teknik araçlarla ifade eder. Kimi zaman da şair bir sanat eserinden ilham alır ve şiirini o eser üzerine yazar. 1819 yılında Helenizm'e ilgi duyan şair John Keats[d.1795-ö.1821] *Ode on a Grecian Urn/ Bir Grek Vazosuna Övgü* adlı şiirini vazo üzerindeki illüstrasyonlardan esinlenerek yazmıştır. İlham aldığı Sosibios⁶ vazunun orijinali Fransa'da Louvre müzesindedir. Keats, vazunun (urn'un) kopyasını, bir gravür resimden kendi çizmiştir (**Resim 6.**) (Lavin ve Aronberg Lavin, 2011:16,17). Bu şiir ekphrastik şiir olarak tanımlanmaktadır. Ekphrasis, Antik Yunan'da, hayali (ya da gerçek) bir sanat nesnesinin retorik bir çalışmasıdır. James Heffernan'ın ifadesi ile "görsel temsilin dil yolu ile yapılan temsili"dir. Ekphrasis'in basit ve genel şekli, resim sanatının şiir sanatı ile yeniden canlandırılması olarak algılanmaktadır (Ulu ve Şahiner, 2010:132). Keats'in şiirinde bahsettiği vazo [urn] bir sanat nesnesidir, ekphrastik yöntem gereği bu 'vazunun üzerindeki illüstrasyon-imge' dilsel olarak betimlenirken şiirin kendisi de biçimlenmiş olur.

Keats, gerçek bir vazodan ilhamla, kısmen ideal bir vazo düşleyerek bu şiiri yazmıştır (Uzundemir, 2010: 53). Bu şiir edebi bir yöntem olarak kaleme alınmıştır. Servet-i Fünun

³ (Homer Before Print. Anonim b.t.)

⁴ <https://ebooks.adelaide.edu.au/b/blake/william/experience/>

⁵ <https://www.bl.uk/collection-items/william-blakes-songs-of-innocence-and-experience>

⁶ Sosibios vazo: *Urn* denen vazo türünün orijinal adı. Yakılan ölümlerin küllerinin saklandığı, mermerden yapılmış vazodur.



dergisinde *Tablo altı şiirleri* olarak adlandırılan şiirler ise illüstrasyonları konu edinerek, illüstrasyondan ilhamla yazılmıştır. Fakat bu şiirlerin yazılış amacı Keats'in edebi bir yönelimle yazdığı şiirlerden farklıdır. Bu şiirler, şairlerin seçiminden çok bir yayın politikası gereği olarak yazılmıştır.

Matbaanın icadı, litografi gibi resim baskı tekniklerinin yaygınlaşmasıyla gazete, dergi ve kitaplar resimli olarak basılmaya başlanırken resimli yayınların, resimsizlere oranla daha çok satış yaptığı görülür. 1862 yılında Osmanlı'nın ilk dergisinde [Mecmua-i Fünun'da] resim basmak mümkün olmadığından yapııştırma fotoğraflar kullanılmıştır. 1891 yılına gelindiğinde Servet-i Fünun dergisindeki resimler Ahmet İhsan'ın çinkografi atölyesinde yaptırdığı resim klişeleri ile basılır (Özgül, 1997: 26,27)(**Resim 7.**).

Resim basımı için gerekli olan klişeleri bulmak zordur, bu nedenle yayıncılar Batı'dan kullanılmayan klişeleri satın alıp basmaya başlarlar. Gazeteler ve dergilerin resim içermesi satışının artmasını sağlamaktadır. Bu durum resimli yayın basmak adına, metinle bir ilişkisi olmayan resimlerin kullanılmasına yol açar (Özgül, 1997: 28),(Gönüllü, 2015:67). Bu resimlemeler, [artık bilinmeyen bir metin için] baskı atölyelerinde klişesi hazırlanmış illüstrasyonlardır. Başka metinlere ait olan bu illüstrasyonları basılı yayında yeniden kullanmanın tek yolu, bu illüstrasyonları betimleyen yeni metinler kaleme almaktır. Recâi-zâde Mahmut Ekrem (**Resim 8.**), Muallim Naci, Tevfik Fikret (**Resim 9.**), Fâik Âli Ozansoy, Cenab Şehâbetin (**Resim 10.**) gibi Servet-i Fünun dergisi yazar ve şairleri illüstrasyonlardan yola çıkarak tablo altı şiirleri yazmışlardır. Bu şiirlerde şairler, illüstrasyonlarda yer alan figürlerle yeni bir kompozisyon oluşturmuşlardır.

Recâi-zâde Mahmut Ekrem, bir kelebeğin yapraklı bir dal üzerine konmuş illüstrasyonu üzerine, *Kelebek* adını verdiği şiiri yazar(**Resim 8.**). Şiirde “Bak şu yaratığa, bak havada gezer / Sanki kanatlanmış bir çiçektir/ Kelebek derler, öyle adlandırılmış” dizeleri ile resimlemede yer alan kelebeği betimler. “Çiçeklenmiş her fidana konar” dizesi ile illüstrasyonu neredeyse birebir dilsel ifadeyle resmeder.

Tevfik Fikret, *Nağmeli Bahar* adlı şiirinde illüstrasyonda yer alan beş figürü beş kıtada ayrı ayrı betimler(**Resim 9.**). İllüstrasyonda yer alan çiçekli yapraklı dal figürü için “Seher yeli eser, taze dallar” dizesi ile başlayan dört dizelik birinci kıtayı yazar. Dördüncü dize nakarattır: “Bu güzel bir şarkıdır”. Fikret'in yöntemi; her kıtanın ilk dizesinde ilk olarak figürü bir girizgah olarak tanıtmak, kıtanın devamı olan iki dize boyunca figürün betimlemesini detaylandırmak, son dizeyi ise nakarat yapmaktır. Şiirde kaval çalan figür ana temayı oluşturmuş, hem nakaratta hem de şiirin adında belirleyici olmuştur.

Cenab Şehâbetin, *Randevu Yerinde* adlı şiirinde illüstrasyonda yer alan kadın figürünü şiirin merkezine alır (**Resim 10.**). İllüstrasyonda bir odadan kesit resimlenmiştir. Odada bir koltuk, masada saat, paravan ilk göze çarpan eşyalardır. Ön planda yer alan desenli paravan bir giysi odası izlenimi verir. Kadın figürünün, paravana doğru, aynada bir elbise provası yapar gibi ayakta, bir bacağını öne doğrultarak, eli belinde durması bu izlenimi pekiştirir. İlk anda ‘aynaya bakan kadın’ şeklinde algılanan bu illüstrasyonu şair, bekleyiş olarak yansıtmıştır. Şair, kadın figürünü, aşğını ümit içinde bekleyen ve nihayetinde bekleyişi sonuçsuz; üzüntü içinde kalan bir kadını betimler. İllüstrasyonda kadının hislerini dışa vuran belirgin bir anlatım yoktur. Şair, kadının ayakta olmasını; “Güçsüz ve sabırsızca saate baktı: "Saat dokuzbuçuk!" diyerek kalktı” dizeleri ile bir sebebe bağlamıştır.



Sonuç

İllüstrasyon sanatı, resim sanatı tekniğini ve yöntemini kullanmaktadır. Her illüstrasyon, bir resimdir fakat her resim bir illüstrasyon değildir. İllüstrasyon sanatının resim sanatından farkı, bir amaç doğrultusunda resimlenmiş olmasıdır. Geniş bir kullanım alanı olan illüstrasyon, yayın tasarımının ayrılmaz bir parçasıdır. Resimli gazete ve dergilerde önceleri yapıştırma fotoğraflar kullanılırken, baskı tekniklerinin gelişimi ile illüstrasyonların kullanımı yaygınlaşmıştır. Gazete ve dergilerin resimli olması satış oranlarını pozitif yönde etkileyen bir faktör durumuna gelmiştir (Özgül, 1997:26). Böylelikle, metin için illüstrasyon; baskı için de baskı resim klişesi ihtiyacı doğmuştur. Servet-i Fünun dergisinin alt başlığında Fransızca olarak “Perşembe günü yayınlanan Türk *resimli* gazetesi” yazar (**Resim 7**). Yani Servet-i Fünun dergisinin resimli yayın politikası gereği klişe ihtiyacı bir zorunluluktur. Dergi sahibi Ahmet İhsan'ın çinkografi atölyesi illüstrasyon için klişe hazırlamakta yetersiz kalmış, bu ihtiyacı ancak Batı'dan klişe satın alarak karşılayabilmiştir. Bu kez satın alınan illüstrasyonlar için uygun metin bulma sorunu ortaya çıkmıştır. Bu sorun illüstrasyonlara uygun şiir yazarak çözümlenmiştir. Recâi-zâde Mahmut Ekrem, Muallim Naci, Tevfik Fikret, Fâik Âli Ozansoy, Cenab Şehâbettin gibi şairler bu illüstrasyonlar için *tablo altı şiirleri* yazmışlardır.

Bu şiirler biçim olarak, şiir sanatında edebi bir tür olan ekphrasik şiire benzese de yazılış amaçları ekphrastik şiir yazmak değildir. Yayıncıların satış kaygısı, illüstrasyondan ilhamla şiir yazılmasına neden olmuştur. İllüstrasyon [yayın tasarımında] bir bakıma illüstrasyon sanatçısının yorumu dahilinde dilsel tasvirin, görsel tasvire çevrilmesidir. Bu şiirler ise başka metinlere ait illüstrasyonların görsel tasvirinden, dilsel tasvire çevrilmesidir. Böylece, adeta karşılıklı bir çeviri döngüsü ortaya çıkmıştır diyebiliriz.

155

Kaynakça:

- Çığ, M. İ. (2015) *Gilgameş - Tarihte ilk Kral Kahraman*. 3.Basım, İstanbul: Kaynak Yayınları. PDF [Elektronik versiyon]
- Geisen, C. (2012). *The Ramesseum Dramatic Papyrus - A New Edition, Translation, And Interpretation*. Doktora Tezi. University of Toronto - Graduate Department of Near and Middle Eastern Civilizations, Kanada.
- Gönüllü, A.B. (2015). *Orhan Veli şiirlerinin illüstrasyon sanatı ile yorumlanması*. Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, İstanbul.
- Homeros (2002). *İlyada*. Erhat, A.; Kadir, A. (çev.), 14.Basım, İstanbul: Can Yayınları
- Lavin, I ve Lavin Aronberg, M. (2011). Truth And Beauty At The Institute For Advanced Study. *Institute for Advanced Study*, Einstein Drive, Princeton, New Jersey 08540 | www.ias.edu [Elektronik versiyon] <https://www.ias.edu/ideas/2012/lavin-truth-and-beauty>
- Özgül, M. K. (1997) *Resmin Gölgesi Şiire Düştü - Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*. 1.Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şengel, D. (2002). Ut Pictura Poesis: Kısa Bir Tarih. *Parşömen Kültür Edebiyat Dergisi*. Dosya: Resim ve Şiir. Cilt:2, S:4, s:1-69.



Tutaş, N. (2014). William Blake’de masumiyet ve tecrübe: Kuzu ve kaplan. *Folklor/edebiyat*, cilt:20, sayı:78, s:83-90.

Ulu, B. ve Şahiner, M. (2010) *Bir Geleneğin Kırılma Noktası: Ekfrasis ve İngiltere’de Müzecilik*. Edebiyat Fakültesi Dergisi / Journal of Faculty of Letters Aralık, Cilt:27, Sayı:2, s:129-147.

Uzundemir, Ö. (2010). *İmgeyi Konuşturmak - İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*. 1.Basım, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Web Sayfası:

AMBROSIAN ILIAD. Wikipedia - The Free Encyclopedia.

https://en.wikipedia.org/wiki/Ambrosian_Iliad (ET:16.05.2015)

GÜRBÜZ DOĞAN EKŞİOĞLU. <http://www.guncelsanat.com.tr/bulutlu-bir-havanin-alacakaranligi/> (ET:28.06.2017)

HOMER BEFORE PRINT. The Transmission and Reception of Homer's Works. The University of Chicago Library.

<http://www.lib.uchicago.edu/e/webexhibits/homerinprint/preprint.html> (ET:28.06.2017)

ILLUSTRATION. Origin, Oxford Dictionaries.

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/illustration> (ET:24.06.2017)

ILLUSTRATION. Tureng Dictionaries. <http://tureng.com/search/illustration> (ET:24.06.2017)

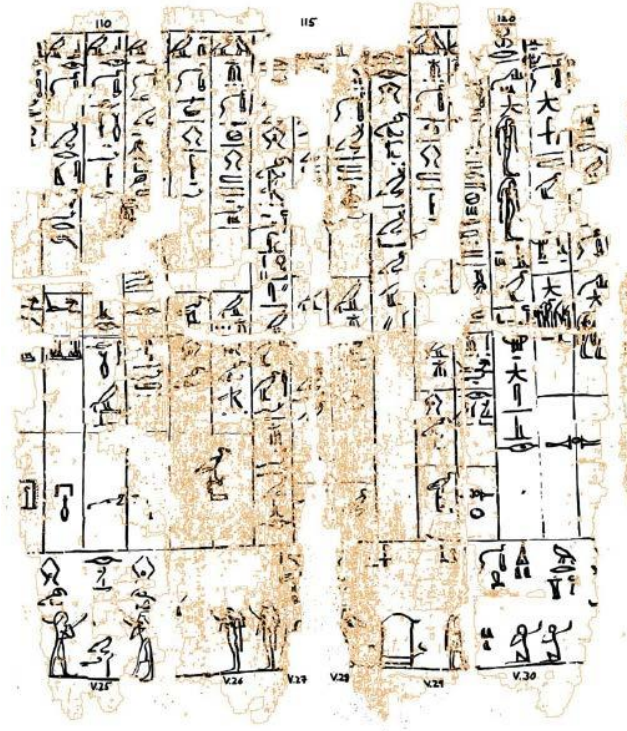
SERVET-İ FÜNUN. <http://gazeteler.ankara.edu.tr/detail.php?id=482> (ET:20.04.2017)

WILLIAM BLAKE. <https://ebooks.adelaide.edu.au/b/blake/william/experience/> adresinden erişildi. (ET:24.06.2017)

WILLIAM BLAKE-SONGS OF INNOCENCE AND EXPERIENCE.

<https://www.bl.uk/collection-items/william-blakes-songs-of-innocence-and-experience> adresinden erişildi. (ET:24.06.2017)

RESİMLER



157

Kaynak: (Geisen, 2012: 310)

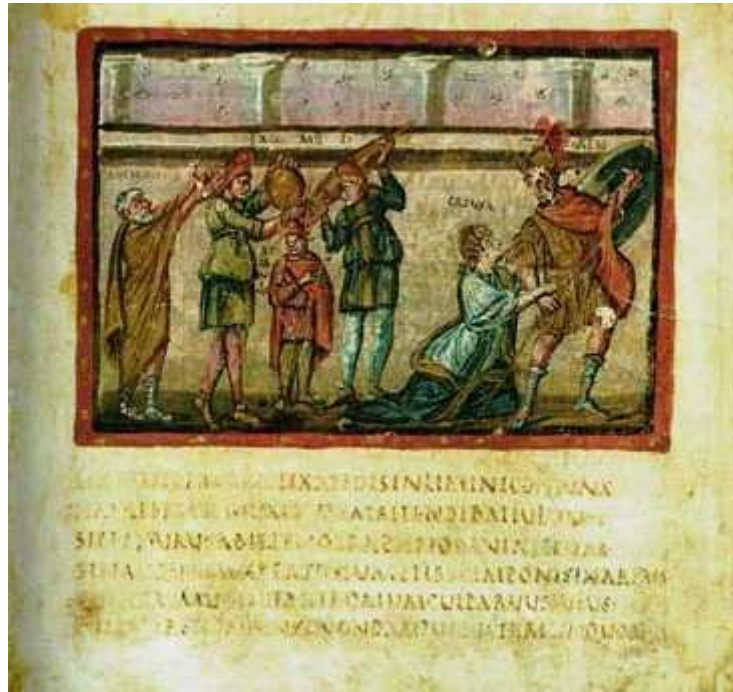
Resim 1. Ramsesium Dramatic Papyrus.



Kaynak: <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Homer;3912482.html#prettyPhoto>

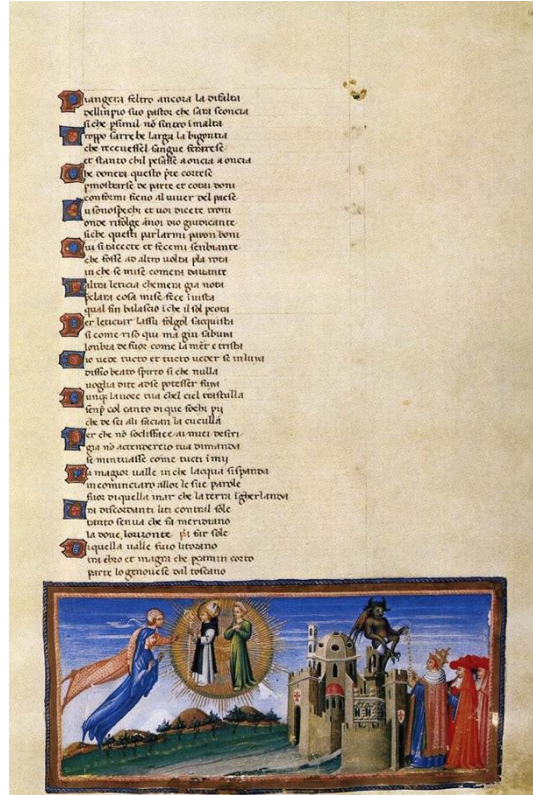
Resim 2. [MS 493-508] Ambrosiana İlyada'sından.

158



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Vergilius_Vaticanus

Resim 3. [MS. 400] Vatikan Virgil olarak anılan, Vergilius'un Aeneas destanından Truva'dan kaçış sahnesi.



Kaynak: <http://www.poderesantapia.com/art/dante.htm>

159

Resim 4. [1444-1450 baskısı] Dante, İlahi Komedy'dan Giovanni di Paolo'nun illüstrasyonları.



Kaynak: <https://williamblakeandenlightenmentmedia.wordpress.com/tag/songs-of-innocence/>

Resim 5. William Blake'in yazıp resimlediği *Songs of Innocence and of Experience* adlı şiir kitabından, 1789.



160

Kaynak: (<https://en.wikipedia.org/wiki/>) ile (<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/volute-krater>)

Resim 6. Soldaki çizim Keats'in bir gravürden çizildiği sanılan kendi çizimi. Sağdaki ise Louvre Müzesindeki orjinal Yunan sanatına özgü *Sosibios vazo* [yaklaşık MÖ.50 yıllarına ait]. Üzerindeki illüstrasyonda Dionizyen bir seromoni canlandırılmakta.



Kaynak: <http://gazeteler.ankara.edu.tr/detail.php?id=482>

Resim 7. Servet-i Fünun dergisi kapak sayfası. 1892.

161



KELEBEK

Bak şu yaratığa, bak havada gezer
Sanki kanatlanmış bir çiçektir
Kelebek derler, öyle adlandırılmış
Nur içinde, ışık içinde yüzer
Her ne kadar sesi işitilmezse de
Hareketleri tamamen keyif ve sevinç dolu
Kımıldanması can çekişmesine sebep
Daima ne arar, niyeti ne acaba?
Çiçeklenmiş her fidana konar
Çiçeklerin ortasına istekli elini uzatır
Yeni hevesinin çocuklarını koşturur

Kaynak: (Özgül, 1997: 50)

Resim 8. Kelebek şiirinin kaynak illüstrasyonu.

Recâi-zâde Mahmut Ekrem
Mir'at'î Âlem, Nu.4, 15 Eylül 1884



Kaynak: (Özgül, 1997: 86)

Resim 9. Nağmeli Bahar şiirinin kaynak illüstrasyonu.

NAĞMELİ BAHAR

Seher yeli eser, taze dallar
-Ki muhabbet kuşunun yuvasıdır-

Fısıldaşır, susar

Bu güzel bir şarkıdır

Akar çağıl çağıl o su

-Ki bağlara yürür-

Başında bir kuzu meler

Bu güzel bir şarkıdır

Kaval çalan çobanın

Hayatı şâirânedir

Güler perisi tarlanın

Bu güzel bir şarkıdır

Nağmeler şakıyan bülbül öter

-Ki sevinci sebepsizdir

-Öter, öter, öter, öter...

Bu güzel bir şarkıdır

Fakat o sevimli çocuk

-Ki ruhun bir işaretidir

-Gülerken ağlıyor... Bana

Bu en güzel şarkıdır

Tevfik Fikret

Servet-i Fünun, Nu.269, 7 Mayıs 1896



Kaynak: (Özgül, 1997: 98)

Resim 10. *Randevu Yerinde* şiirinin kaynak illüstrasyonu.

RANDEVU YERİNDE

Temiz görünüşlü bu aydınlık yere gelmiş
Bekleyişten gönlü daralmış bir aşk
hastasıydı

Kalbini kavuşma rüyasına koymak için
Devamlı beklerdi gönlünü avlayanı

Artık bu özlemeye, bu hasret saatlerine
Yârinin gölgesini göğsüne çekmek isterdi
Güçsüz ve sabırsızca saate baktı: "Saat
dokuzbuçuk!" diyerek kalktı

Kırmızı bir ışıkla yarım bir aydınlık

Çini ocaktan o gümüş renkli güle aksetti
Sevdiğini hatırlayınca bu tatlı kadın:

"Hâlâ gelmedi!" dedi o temiz kalpli güzel
Üzgün gözlerinin kenarlarında gücendi
Bekleyişin billur taneli gözyaşları

163

Cenab Şehâbettin

Servet-i Fünun, Nu.267, 23 Nisan 1896

2010-2017 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE’DE MÜZİK ALANINDA YAPILAN ÇALIŞMALAR (BİR BİBLİYOGRAFYA DENEMESİ)

Yrd. Doç. Dr. Banu GEBOLOĞLU
Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Öz

Bu araştırma; 2010-2017 yılları arasında Türkiye’de müzik alanında bilimsel yayım yapan süreli yayımlardan 60 üniversite dergisi ve bu dergilerde yayımlanmış makalelerin taranması sonucu elde edilen verilerin oluşturduğu bir bibliyografya çalışmasıdır. Araştırmanın amacı, 2010-2017 yılları arasında müzik alanında yapılan yayımları bir araya getirmek ve bu alanda çalışacak olan araştırmacılara yardımcı olmaktır. Betimsel araştırma yöntemlerinden tarama modelinin kullanıldığı çalışmada elde edilen veriler doğrultusunda toplam 330 müzik makalesi, dergi adları, yazar sayısı ve yayımlanma yılına göre değerlendirilmiştir. Dolayısıyla bu araştırma, Türkiye’de müzik alanında yapılan çalışmalara bir bütün olarak bakılması, bu araştırmaların eğilimlerinin görülmesi ve yeni araştırmalar için veri oluşturması açısından önemlidir. Bu bağlamda, hazırlanan bibliyografyanın, müzik alanında çalışacak olan ilgili araştırmacılar için temel bir başvuru kaynağı olacağı ve araştırmacıların daha bilinçli çalışmalar yapmaları hususunda onlara yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Bibliyografya, Müzik Bibliyografyası

165

WORKS AND ACTIVITIES MADE ON THE SUBJECT OF MUSIC IN TURKEY BETWEEN 2010-2017 (A BIBLIOGRAPHY ESSAY)

Abstract

This research is a bibliography work consisting of the datas obtained from the scanning of the periodical essays and from one of the scientific essay 60 university magazine which has been published from 2010 to 2017. Bibliography is a branch of science which examines works on a definite or various subjects and their publishments. In addition to this, bibliography provides researchers , who research on a certain subject , to reach these sources and classify the publishments according to a definite system. Based on this definition, the aim of this research is to gather the publishments which have been made on music betwween 2010 and 2017 and to help the researchers who will work on this subject. The scanning method that is one of the descriptive search methods is used in this research. Under the light of datas obtained, this research has been evaluated according to the total number of 330 music essays, the names of magazines, number of writers and year of publishments. Among the music researches , the ones made with music take place as a source. Meanwhile the smilar studies are made and/or repeated as all studies haven’t been gathered or examined Beside this, some studies are not possibbly to be used as a source as they are not known. Thus ,this research is quite important, in the regards of setting up a database for



new researches, evaluating the studies as a whole and observing the tendency of the researches done on the music in Turkey. In this context, It is thought that , this bibliography will be very helpful and main reference for the related researchers who will study on music to make their studies more consciously.

Keywords: Music, Bibliography, Music Bibliography

Giriş

Bibliyografyalar, araştırmacıların herhangi bir araştırmaya başlamadan önce başvurması gereken kaynaklardır. Bu nedenle belli aralıklarla bu çalışmaların yapılmasının, alandaki diğer araştırmacıları bilgilendirmesi ve onlara yol göstermesi açısından yararlı olacağı düşünülmektedir. Anlam olarak bibliyografya; “Belli bir konu veya muhtelif konularda yazılan eserleri, bunların basımlarını inceleyen veya belirli bir alanda araştırma yapanların, bu alandaki kaynaklara ulaşmasını sağlayan bilim dalıdır” (Ergan, 1994, 13). Her alanda olduğu gibi, müzik alanında da bibliyografya çalışmaları önemli bir yere sahiptir. Yapılan araştırmalar sonucu müzik alanındaki bibliyografya çalışmalarının son yıllarda daha düzenli bir şekilde yapıldığı görülmüştür. Yapılan bu çalışmaların bir devamı niteliğinde olan bu araştırmada, Türkiye’de Dergipark’ta 2010-2017 yılları arasında yayımlanan süreli yayımlarda, müzik alanında yayımlanmış 330 adet makaleye ulaşılmıştır. Elde edilen verilerden bir müzik bibliyografyası oluşturmak ve bu alanda çalışacak olan araştırmacılara bir bibliyografya kaynağı sağlayarak yardımcı olmak amacıyla yapılan bu araştırmada ayrıca, ileride yapılacak yeni çalışmalara yol gösterici olmak amaçlanmıştır.

166

Aşağıda, bu çalışmadan önce yapılmış ve konuyla ilgili olan bazı çalışmalara yer verilmiş ve bunların araştırmacıları, ayrıca bilgilendireceği ve fikir vereceği düşünülmüştür. Çalışmalar başlıklar halinde, tarihsel olarak geçmişten günümüze olacak şekilde düzenlenmiştir.

Makaleler

Demirbatır, R.E. (2001). Müzik Alanı Yüksek Lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlik Tez Bibliyografyası.

Demirbatır, R.E. (2001). Yaylı Çalgılar Yüksek Lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlik Tez Bibliyografyası.

ECE, Ahmet Serkan (2007). Bilimsel Dergilerde Yayımlanan Müzik Makaleleri (Bir Bibliyografya Denemesi).

Yıldız, P. (2007). Klâsik Türk Musikisi Kitap Ve Tez Bibliyografyası 1929-2007.

Gencil Ataman, Ö. (2009). Ülkemizde Flüt ve Flüt Eğitimi Alanlarında Yapılan Lisansüstü Tezler.



Karkın, A.M. (2011). Müzik Bilimleri Alanında Yapılan Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi.

Orhan, Ş.Y. (2011). Türkiye’de Viyolonsel Alanında Yapılmış Yüksek Lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlilik Tezleri.

İşık, S.T.; Uslu, R. (2012). Türk Müziğinde Ağaç ve Çalgı Yapım Bibliyografyası. Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi: Kültürümüzde Marangozluk teması.

Tebiş, C, Okay, H.H. (2013). Türkiye’de Müzik Sanatı ve Eğitiminde Keman ve Viyola Konulu Lisansüstü Tezlerin Konu ve Yöntem Olarak İncelenmesi.

Başarır, E. Ö., Berki, T. (2015). Ankara Devlet Konservatuarı Lisansüstü Tez Bibliyografyası: 1992-2014.

Çakıroğlu, İ, Çaydere, Ö. (2016). Milli Kütüphanede Bulunan Müzik Konulu Kitaplarla İlgili Bibliyografya Çalışması (1994-2011).

Alyörük, G. (2016) Türkiye’de Gitar Alanında Yapılan Lisansüstü Tezler: Bir Bibliyografya Çalışması.

167

İstanbulu, Serenat (2016). Türk Folklor Araştırmaları Dergisi Müzik Yazıları Bibliyografyası.

Tezler

Kaderoğlu, Goncagül (1992). Musiki Makaleleri Bibliyografyası.

Aydın, Ahmet (1996). Musiki Mecmuası ve Türk Folklor Araştırmaları Dergisi’nde Türk Halk Müziği ve Oyunları Hakkında Yazılmış Makalelerin Bibliyografya İncelemesi ve Sonuçları.

Alkan, Mehmet Şükrü (2001). Hürriyet Gazetesinde Yayınlanmış Müzik Yazıları Açıklamalı Bibliyografyası (1948-1980).

Ozan, Nazife (2001). Cumhuriyet Gazetesinde Yayınlanmış Müzik Yazıları Açıklamalı Bibliyografyası.

Tatar, Hüseyin (2001). Radyo, Radyo Haftası, Radyo Magazin, Radyonun Sesi ve Radyo Alemi Dergileri Açıklamalı Kronolojik Müzik Yazıları Bibliyografyası.



Yıldız, Pelin (2007). Klasik Türk Musikisi Kitap ve Tez Bibliyografyası (1929-2007).

Mak, Mahir (2011). Akşam (1941-1950) Gazetesinde Yer Alan Müzik Yazıları Açıklamalı Bibliyografyası ve Dönemsel Değerlendirilmesi.

Çakıroğlu, İdris (2013). Milli Kütüphanede Bulunan Müzik Konulu Kitaplarla İlgili Bibliyografya Araştırması (1994-2011).

Tuna, Almıla (2015). Onur Akdoğu Bibliyografyası.

Hacısüleymanoğlu, Gülcan Ertan (2015). Son Havadis (1953-1966) Gazetesinde Yer Alan Müzik Yazıları Bibliyografyası ve Değerlendirilmesi.

Araştırmanın Amacı

Müzikle ilgili yapılmış çalışmalarını bir arada bulunduran yayımların olması önemli bir husustur. Dolayısıyla bu çalışmaların, ileride yapılacak olan çalışmalara bir kaynak teşkil edeceği, benzer çalışmaların yapılmasını ya da tekrar edilmesini önleyeceği düşünülmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda araştırmanın amacı, 2010-2017 yılları arasında üniversite dergilerinde yayımlanmış müzik makalelerini tarayarak, elde edilen verilerden bir müzik bibliyografyası oluşturmak ve bu alanda çalışacak olan araştırmacılara bir bibliyografya kaynağı sağlayarak yardımcı olmaktır. Böylece bu araştırmayla, ileride yapılacak yeni çalışmalara yol gösterici olmak amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma, Türkiye’de müzik alanında yapılan çalışmalara bir bütün olarak bakılması, bu araştırmaların eğilimlerinin görülmesi ve yeni araştırmalar için veri oluşturması açısından önemlidir. Bu bağlamda, hazırlanan bibliyografyanın, müzik alanında çalışacak olan ilgili araştırmacılar için temel bir başvuru kaynağı olacağı ve araştırmacıların daha bilinçli çalışmalar yapmaları hususunda onlara yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Yazar sayısı, makalelerin yayımlandığı dergi adı ile bu dergilerde yayımlanan makale sayısı ve makalelerin yayımlanma yılına göre değerlendirme yapılan bu araştırmanın, yapılan çalışmalar hakkında daha fazla bilgi edinilmesini sağlayacağı için de ayrıca yararlı ve önemli olduğu düşünülmektedir.

Problem Durumu

“2010-2017 yılları arasında Türkiye’de müzik alanında yayımlanan makale bibliyografyasının genel görünümü nedir?” cümlesi araştırmanın problem cümlesidir.

Sınırlılıklar



Bu araştırma, Türkiye'de yer alan üniversitelerin eğitim fakültesi, eğitim bilimleri enstitüsü ve sosyal bilimler enstitüsü dergilerinde 2010-2017 yılları arasında yayımlanan, 2017 yılı itibariyle Dergi Park'ta taranan müzik alanı makaleleri ile sınırlıdır. Zahal (2010), yüksek lisans tezinde, 1997-2009 yılları arasında bilimsel süreli yayımlarda yayımlanan müzik makalelerinden bir bibliyografya oluşturmuştur. Zahal'ın yaptığı araştırmanın devamı niteliğinde olan bu araştırma, bu nedenle 2010-2017 yılı itibariyle Dergi Park'ta taranan müzik alanı makaleleri ile sınırlıdır.

Yöntem

Araştırmada, betimsel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır ve araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde var olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır (Karasar, 1984: 80). Araştırmacı tarafından yapılan araştırmalar sonucunda, müzik alanında yapılan bibliyografya çalışmalarının 2010 yılına kadar aralıklı olarak yapıldığı gözlemlenmiştir. Bu araştırmaların devamı niteliğinde, Türkiye'de yer alan üniversitelerin eğitim fakültesi, eğitim bilimleri enstitüsü ve sosyal bilimler enstitüsü dergilerinde 2010-2017 yılları arasında yayımlanan, 2017 yılı itibariyle Dergi Park'ta taranan ve müzik alanında yapılmış 330 makale tespit edilmiş ve bu makaleler dergi adları, yazar sayısı ve yayımlanma yılına göre değerlendirilmiştir.

Araştırmada tüm makalelere ulaşılmaya çalışılmıştır. Fakat yine de gözden kaçan makale ya da makalelerin olabileceğini belirtmek gerekmektedir. Bu anlamda oluşabilecek eksikliklerin, bundan sonra yapılacak sonraki araştırmalarda giderilebileceği düşünülmektedir.

169

Veri Toplama Yöntemi

Bu araştırmanın verileri, Türkiye'de yer alan üniversitelerin eğitim fakültesi, eğitim bilimleri enstitüsü ve sosyal bilimler enstitüsü dergilerinde 2010-2017 yılları arasında yayımlanan, 2017 yılı itibariyle Dergi Park'ta taranan müzik eğitimi makalelerinden 60 bilimsel derginin arşivinde yer alan ve müzikle ilgili olan makalelerin bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Bu araştırma sonunda bazı dergilerin, sayılarını düzenli olarak çıkartmadıkları, bazılarının da özel sayılarında sadece müzik alanında makalelerin yer aldığı gözlemlenmiştir. Araştırmada elde edilen veriler doğrultusunda toplam 330 müzik makalesi, dergi adları, yazar sayısı ve yayımlanma yılına göre değerlendirilmiştir.

Verilerin Analizi

Dergilerin taranması sonucunda müzik alanında yazılmış makalelerin sayısı dergi bazında tespit edilmiştir. Daha sonra makalelerin yazar sayısı tespit edilerek yüzdeler dağılımları ve yayım yılına göre dergilerdeki makale sayıları tespit edilmiştir. Bibliyografyanın düzenlenmesinde, makale yazarlarının soyadları dikkate alınmış ve buna göre alfabetik olarak düzenlenmiştir.

Bulgular ve Yorum



Bu bölümde, ulaşılan makaleler, dergilerin isimleri, bu dergilerde yayımlanan makale sayıları, yazar sayılarına göre makalelerin yüzdelerle dağılımları ve yayım yılına göre dergilerdeki makale sayıları belirtilmiştir. Ulaşılabilen yayımlara göre, müzik alanındaki toplam makale sayısı 330'dur.

Yazar adlarına göre düzenlenmiş alfabetik bibliyografya

ADAR, Çağhan (2013). AGSL Ud Eğitimine Yönelik Kadın Ud Eğitimcilerinin Görüşlerinin İncelenmesi, Amasya Üniversitesi Eğitim Fakültesi, sayı, 1.

AHMEDLİ CAFER, Hatıra (2016). Kompozisyon Eğitiminde Teknik Yöntem ve Karakter Analiz Sistemi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

AKBAROVA, Leyli (2014). Azerbaycan Bestecilerinin Eserlerinde Viyolonsel Yeri, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.

AKBULUT, Efe (2013). Eğitim Fakültesi Okulöncesi Anabilim Dalı Programında Yer Alan Müzik Eğitimi Dersi Hedeflerinin Gerçekleşme Düzeylerine İlişkin Ölçek Geliştirme Çalışması, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 33.

170

AKBULUT, Efe (2013). Eğitim Fakültesi Okul Öncesi Anabilim Dalı Programında Yer Alan Müzik Eğitimi Dersi Hedeflerinin Gerçekleşme Düzeyleri, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 14.

AKBULUT, Mehmet; ORHAN YILDIRIM, Şebnem; TANINMIŞ, Gamze Elif (2010). Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Öğretmenlerine Göre Çalgı Bakım Onarım Bilgisi Dersinin Gerekliliği, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 3.

AKBULUT, Fatih (2014). Klasik Gitar Deşifresinde Kalıp Organizasyonunun Önemi, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi , sayı, 8.

AKÇAY, Şevki Özer (2015). Gitar Eğitiminde Yazarak Çalışma Yönteminin Parmak ve Konum Numaralarına Uygun Seslendirmeye Etkisi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 3.

AKIN, Özlem (2013). Müzik öğretmeni adaylarının Öğrenme Stratejilerini Kullanma Durumları (Pamukkale Üniversitesi Örneği), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

AKIN, Özlem (2013). Keman Eğitiminde Anlamlandırma Stratejisinin Başarıya Etkisi (Örnek Bir Uygulama), Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 4.



AKIN, Özlem; BAŞTÜRK, Ramazan (2012). Keman Eğitiminde Temel Becerilerin Rasch Ölçme Modeli ile Değerlendirilmesi, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 31.

AKKILIÇ, Demet (2010). Lied Sanatında F. Schubert ve Schwanengesang Lied Dizisinden Standchen'in İncelenmesi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.

AKKOL, Levent Mümtaz (2016). Müzik Eğitiminde Toplumsal Adalet Kavramı, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

AKPINAR, Mehmet (2012). Kemanda Spiccato (sipikato) Yay Tekniğinin Öğretilmesinde Türk Halk Ezgilerinin Kullanılması, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

AKTAŞ, Burcu; TEKİNARSLAN ÇİFTÇİ, İlkur (2016). Müzik Öğretmenlerinin Kaynaştırma Öğrencilerine Yönelik Yaptıkları Öğretim Uyarlamalarının Belirlenmesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

AKTAŞ, Mine; ERDOĞAN KAYA, Sevda (2017). 8. Sınıflarda Geometrik Cisimler Öğretiminde Orff Yaklaşımı Kullanımının Akademik Başarıya Etkisi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

171

AKYÜZLER, Fatma (2014). Müzik Öğretmeni Adaylarının Epistemolojik İnançları, Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 10.

ALASKAN, Ali Maruf (2013). Üniversitelerdeki Çalgı Yapım Eğitimi ve Geleneksel Usta-Çırak İlişkisi, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 1.

ALTAY, Gökçe (2014). Tonal Müzikteki Pedal Tonunun İşlevleri ve Armoni Derslerindeki Uygulamaları, Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 1.

ARABOĞLU, Tanju (2011). Viyolonselde Yayın ve Ekollerin Tarihsel Gelişimi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

ARABOĞLU, Akın (2010). Robert Schumann'ın Op. 13 Senfonik Etüdlerine Genel Bir Bakış, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.

ARAPGİRLİOĞLU, Hasan; ULUDAĞ, Ali Korkut (2010). Müzik Öğretmenliği Programlarındaki Okul Çalgıları Dersinde Verilen Klasik Gitar Eğitiminin Kullanılan



Yöntemler ve Öğrenci Görüşleri Açısından Değerlendirilmesi, Atatürk Üniversitesi Kazım Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 20.

ARAS, Ayda (2011). Müzik Bölümü Lisans Öğrencilerinin Umutsuzluk Düzeylerinin Belirlenmesi: Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Örneği, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

ARSAL, Zeki; ARSAL MUMCU, Devrim; AKÇAOĞLU ÖZTÜRK, Mustafa (2017). Müzik Öğretmen Adaylarının Çokkültürlü Deneyim, Tutum Ve İnançları, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

ASLAN, Levent; DENİZ, Jale (2011). İlköğretim Mezunu Öğrencilerin Müzik Okuryazarlık Düzeyleri, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 34.

ASLANTAŞ, Hüseyin (2016). Yatılı Bölge Ortaokulu Öğrencilerinin Müzik Dersine İlişkin Tutumlarının Farklı Değişkenler Açısından İncelenmesi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 37.

ASLANTAŞ, Hüseyin; DEMİRCİ, Barış (2017). Müzik Ders Kitaplarındaki Görsellere İlişkin Öğretmen Görüşleri, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 4.

ATAMAN, GENÇEL, Özge (2016). İpek Yolunun Geçtiği Asya Ülkelerinde Flüt İle Benzerlik Gösteren Geleneksel Çalgılar, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

172

ATAMAN, GENÇEL Özge (2014). Ortaokul Öğrencilerinin Matematik Dersi Başarısında Mozart Müziği Etkisi, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

ATAMAN GENÇEL, Özge (2013). Müzik Öğretmeni Adaylarının Müziksel İşitme Okuma Yazma Dersleri Başarılarının Bazı Değişkenler Açısından İncelenmesi (Balıkesir Üniversitesi Örneği), Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı 2.

AVCI, Burcu (2013). Eğitim Durumlarına Göre Ankara'daki Kurumsal Türk Sanat Müziği Korolarında Çalışan Sanatçıların Mesleki ve Kültürel Açından Kendilerini Geliştirme Durumları, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

AYAS, GÜNEŞ, Onur (2016). Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma, Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 77.

AYDAR, Deniz (2012). Müzikte Batılılaşma Kapsamında 3. Selim ve 2. Mahmud, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, sayı, 5.



AYDIN, Yılmaz (2012). Türk Müziğinin Oluşumunda ve Gelişiminde Halk ve Geleneksel Sanat Müziğinin Katkıları, Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.

AYDINLI, Demet; TECİMER, Belir (2013). Grup Piyano Öğretiminin Müzik Eğitimi Öğrencilerinin Okul Şarkılarını Eşlikleme Ve Transpoze Becerilerinin Geliştirilmesine Etkisi, Cumhuriyet Uluslararası Eğitim Dergisi, sayı, 2.

AYHAN, Ali; DANACI, Enes Furkan; İLHAN, Serap Yağmur (2017). Lisans Öğrencilerinin Türkçe Pop Müziğe Yönelik Düşüncelerinin Metafor Analizi Yoluyla Değerlendirmesi, Turkish Journal of Arts and Social Sciences, sayı, 2.

AYHAN, Ali (2017). Türkçe Pop Şarkılarda Popülarite ve Müzikalite Kavramları Üzerine Bir Değerlendirme, Turkish Journal of Arts and Social Sciences, sayı, 2.

BAKIOĞLU, Çağlar; KURTULDU, Mehmet (2015). Piyano Dersine Yönelik Tutum Ölçeği Geliştirme Çalışması, Alan Eğitimi Araştırmaları Dergisi, sayı, 1.

BAŞARA, Erol (2012). Geleneksel Türk Sanat Müziğindeki Bazı Mürekkep Makamlarda Orta Üçlü Aralığın Güçlü Perdeleri Belirleyiciliği Üzerine Bir İnceleme, Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.

173

BAŞARA, Erol (2013). Aruz Vezninin Belli Bir Kalıbında Yazılmış Güftelerin Sengin Semâî Usûlü ile Bestelenmesinde Görülen Bazı Prozodik Özellikler, Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

BİÇER, Emsal Merve; KIRKBİR, Fazıl; CANÇELİK, Mehmet (2013). Mağaza Müziklerinde Ses ve Beğenin Tüketiciler Üzerindeki Etkisi, Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 8.

BİLGİN, Mehmet Efe (2010). Haçaturyan Keman Konçertosu Üzerine Bir Çalışma, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 2.

BİREL, A. Semih; ALBUZ, Aytekin (2014). Viyolonsel Öğretiminde Performansı Değerlendirmeye Yönelik Hazırlanan Dereceli Puanlama Anahtarının (Rubrik) Sınanması ve Değerlendirilmesi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 3.

BORA, Uzey (2010). Çoksesli Bir Müzik Parçasını Seslendirmek İçin Solisti Kendi Sesiyle Gerçek Zamanda Çokseslendiren Bir Algoritmik Kompozisyon Yöntemi Ve Örnek Bir Uygulama, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.



BOSTANCI, Burcu; AKBULAK, Bahar; YALÇIN AKGÜL, Eylem (2016). Müziğin Forma Dönüşümü: Mimarlık Temel Tasarım Eğitimi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

BULUT, Seyhan (2015). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Lisans Programı Flüt Dersinde Kullanılan Cecile Chaminade Op.107 Flüt Konçertino'sunun Uygulanabilirliğine Yönelik Teknik Önerilerin Belirlenmesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

Bulut, Muzaffer Özgü (2014). Body Music Courses within Music Education, Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi, sayı, 1.

BULUT, Damla; ALTAY, Emin (2012). İlköğretim İkinci Kademe Öğrencilerinin Müzik Profilleri; Yozgat İli Örneği, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 1.

BULUT, Damla; ÖZFINDIK, Zülfükar (2011). Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde Kullanılan Viyola Metodlarının İncelenmesi, Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 3, 1.

BULUT, Damla (2011). Müzik Öğretmeni Adaylarının Öğretmenlik Mesleğine Yönelik Tutumları, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 3.

BULUT, Ferit; GÜLER, Tolga (2015). The Survey of the Niğde's Folk Songs as an Element of Culture (Bir Kültür Ögesi Olarak Niğde Türkülerinin İncelenmesi), Turkish Journal of Arts and Social Sciences, sayı, 1.

174

BULUT, Ferit (2011). Piyano Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynaklı Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Oluşturulan Bir Çoklu Analiz Modeli, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

BURAK, Sabahat (2013). İlköğretim Öğrencilerinin Müzik Derslerindeki Başarı ve Başarısızlıklarının Nedenlerine Yönelik İnançları, İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

BROCK, Daniele; LAMBETH, Dawn (2013). The Effects of Music on Basic Mathematics Fact Fluency for Third Grade Students, Cumhuriyet Uluslararası Eğitim Dergisi, sayı, 2.

CAN, Neşe (2011). Osmanlı'da Müziğin ve Şiirin Gözde Sazı: Ney, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.



CANBAY, Alaattin; NACAĞCI, Zeki (2011). Mektupla Keman Öğretim Uygulamasına Yönelik İçerik Analizi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 21.

CANBAY, Alaattin; NACAĞCI, Zeki (2017). Hoca Ahmet Yesevî Öğretisinin Türk Müzik Kültürüne Yansımaları, Tartışma, Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 80.

CANGÖKÇE, Hande (2016). Gitarda Sağ El Tekniğı ve Ekoller, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

CANGÖKÇE, Hande (2016). Klasik Gitarda Sol El Teknikleri, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.

CARY, Dilek Göktürk (2015). Keman Eğitiminde Paul Rolland Yöntemi: Türk Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 39.

CARY GÖKTÜRK, Dilek (2011). Comparing Two Contemporary Violin Teaching Methods: Suzuki and Rolland, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 2.

CELASİN, Cenk (2013). The Effects of Musical Elements in Mass Media and Internet on the Social Development of Children and Adolescents, Cumhuriyet Uluslararası Eğitim Dergisi, sayı, 3.

COŞKUNER, Sonat (2016). Küçük Kemancı Keman Metodunun Hedef Davranışları, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

175

ÇAĞLAR, Erdem (2011). Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Giriş Sınavları İçin Yeni Bir Sınav Modelinin Değerlendirilmesi, Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 23.

ÇALIŞKAN, Vahdet (2015). Johannes Brahms'ın Müziğı ve Op. 120 Mi Bemol Majör Klarinet Sonatının Form ve Armonik Yapısının İncelenmesi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

ÇELİK, Birsen (2010). Piyano Eğitiminde Video Kamera Kullanımı, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 3.

ÇETİN, ELDENİZ, Müzeyyen; SÖZBİR ACAY, Senem (2016). Müzik Öğretmenlerinin Kaynaştırma Uygulamalarına İlişkin Bilgilerinin Belirlenmesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.



ÇEVİK, Deniz Beste (2011). Müzik Öğretmeni Adaylarının İletişim Becerileri, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı.

ÇEVİK, D.B. (2011). Sınıf Öğretmeni Adaylarının Müzik Öğretimi Özyeterlik Düzeylerinin İncelenmesi, Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

ÇEVİK, Deniz Beste (2011). Müzik Öğretmeni Adaylarının Çeşitli Değişkenlere Göre Problem Çözme Becerileri, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 3.

ÇEVİK, Deniz Beste (2011). Müzik Öğretmeni Adaylarının Eşlik Dersine Bakış Açıları İle Derste Zorlandıkları Konulara İlişkin Çözüm Önerileri, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 1, 2011.

ÇEVİK, Deniz Beste (2010). Postmodern Düşünce Çerçevesinde Müzik Sanatı, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

ÇEVİK, Deniz Beste; GÜVEN, Elif (2011). Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Dersine Yönelik Tutumlarının Değerlendirilmesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, Deniz Beste Çevik, Elif Güven, sayı, 29.

ÇINARDAL, Fatma; ÇINARDAL, Levent; ÇATAK, Binali (2015). Mesleki Müzik Eğitimi Veren Yükseköğretim Kurumlarındaki Öğrencilerin Eleştirel Düşünme Eğilimleri, Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

ÇINARDAL, Fatma Ceyda; ÇINARDAL, Levent; ÇELİK, Aşkın (2017). Yöresel Müzik Kültürünün Yaşatılmasında Sivil Toplum Kuruluşlarının Rolü: Kars İli Örneği, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

ÇINARDAL, Fatma Ceyda; ÇILDEN, Şeyda (2016). Keman Eğitiminde Kullanılan M. Crickboom Metodunun Birinci Fasikülünün İncelenmesi, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 39.

ÇİÇEK, Varol; APAYDINLI, Köksal (2017). Güzel Sanatlar Liselerinde Piyano Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri (Karadeniz Bölgesi Örneği), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 4.

ÇİÇEK, Varol; APAYDINLI, Köksal (2017). Güzel Sanatlar Liselerinde Piyano Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri (Karadeniz Bölgesi Örneği), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 4.



ÇİFTÇİ, Ersan (2010). Popüler Kültür, Popüler Müzik Ve Müzik Eğitimi, Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

ÇİFTÇİ, Ersan; KURTULDU, M. Kayhan (2010). Yaylı Çalgılar Performans Değerlendirme Ölçeği Geçerlik ve Güvenirlik Analizi, Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

ÇİFTÇİBAŞI, Mehmet Can; ŞAKTANLI, Süleyman Cem (2017). Hızlı Okuma Teknikleri Eğitiminin Piyano Deşifre Becerisine Etkisi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 18.

ÇILDEN, Şeyda (2016). Çalgı Eğitiminde Usta-Çırak Yöntemi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

COBAN, Sibel (2011). Müzik Öğretmeni Adaylarının Bireysel Çalgı Eğitimi Dersi Dönem Sonu Sınavları İle İlgili Görüşleri, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, Sibel Çoban, sayı, 31.

COBAN, Sibel (2013). Professional Music Education and Employment of Music Teachers in Turkey, Cumhuriyet Uluslararası Eğitim Dergisi, sayı, 3.

ÇORAKLI, Ekin; BATIBAY, Dilek (2011). Müzikte Yaratıcı Düşünme Ölçeğinin Türkiye Koşullarına Uyarlanması, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 34.

177

DAĞ, Özlem Duygu (2011). Keman Vibratosu ile İlgili 18. Yüzyıldan Günümüze Değişen Yaklaşımlar, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

DAĞLAR, Işıl (2010). Frederic Chopin'in Müzikal Stili, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.

DALKIRAN, Esra; NACAĞCI, Zeki (2016). Zihin Engelli Özel Eğitim Okullarında Müzik Dersi Uygulamalarının İncelenmesi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 15.

DEĞİRMENCİOĞLU, Levent; ARAPGİRLİOĞLU, Hasan (2011). Makamsal Viyolonsel Öğretiminde Popüler Müzik Eserlerinden Yararlanma (Orhan Gencebay Örneği), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 31.



DELİKARA, Ali (2010). G.F. Handel Op.1. No. 12 Fa Majör Sonat 2. Bölüm Allegronun Teknik ve Müziksel Analizi, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

DEMİR, Mustafa; NACAĞCI, Zeki (2014). Ortaokul 6, 7 Ve 8. Sınıf Öğrencilerinin Müzik Derslerinde Bağlama Çalgısının Kullanımına İlişkin Görüşleri, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 10.

DEMİR, Arif (2013). İmam Hatip Liselerinde Dînî Mûsikî Dersi Öğretmen Yeterlilikleri (2012 Rize/Çayeli Dînî Mûsikî Semineri İzlenimleri), Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, özel sayı.

DEMİRCİ, Barış; ALBUZ, Aytekin (2010). İlköğretim Müzik Dersi 6. Sınıf Öğretim Programı Öğrenme Alanlarına İlişkin Kazanımların Başarı Durumlarının Değerlendirilmesi, Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 20.

DEMİRCİ, Barış; PARASIZ, Gökalg (2012). Klasik Batı Müziği ve Çağdaş/Çok Sesli Türk Müziği Eserlerinin Seslendirilmesine Yönelik Sınıf İçi Bir Değerlendirme, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 2.

DEMİRCİ, Barış (2013). Viyolonsel Eğitiminde Geleneksel Türk Müziğine Yönelik Bir Çalışma Modeli, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

DEMİRCİ AKBULUT, Şirin (2016). Modern Piyano Teknikleri ve İki Örnek, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.

DENİZ, NART, Sevan (2010). Deşifre Şarkı Söyleme ve Koro Eğitimine Katkıları, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 2.

DİNÇ, Şükrü Öner (2010). Konservatuvarların Müfredatlarında Kullanılan Viyola Başlangıç Metotlarının İlköğretim 1. Sınıf Öğrencilerine Uygulanmasında Oluşan Sorunlar, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.

DOĞAN, Uğur; İSKENDER, Murat (2015). Güzel Sanatlar Lisesi Öğrencilerindeki Müzik Performans Kaygısını Azaltmaya Yönelik Psiko-Eğitim Programının İşlevselliği, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 1.

DOĞANYİĞİT, Satı, YİĞİT, Nalan; ÖZTÜRK, Kayhan (2017). Ses Eğitimi Alan Kadınların Menstrual Döngü Menstrual, Folliküler Ve Premenstrual Evre- Ses Özellikleri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi, sayı, 1.



DÖNMEZ MUSTAN, Banu (2011). Bölgesel Müzik Kültürleri İçinde Bulunan Etnik Kimlik Kodları Üzerine Analitik Bir Değerlendirme, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, sayı, 3.

DÖNMEZ MUSTAN, Banu (2010). Törenselleşen (Cem) ve Dünyasal Türk Halk Müziği Performansı İçinde Âşıklık Geleneğinin Konumu, Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.

DURAK, Yavuz (2014). Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Piyano Öğretim Programları Üzerine bir Araştırma, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

DURANOĞLU, Naz (2015). Çalgı Eğitiminde Görülen Kas ve İskelet Rahatsızlıkları ve Performansa Etkileri Üzerine Öğretmen ve Öğrenci Görüşleri , Karaelmas Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 2.

DÜNDAR, Mehlika (2010). Okul Deneyimi Dersinden Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı Dördüncü Sınıf Öğrencilerinin Yararlanma Durumları, Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 3.

179

DÜNDAR, Mehlika; AKPINAR, Mehmet (2010). Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı 4. Sınıf Öğretmen Adaylarının İlköğretim Müzik Dersi 4. Sınıf Öğretim Programı Üzerine Görüşleri, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 3.

EĞİLMEZ, ONURAY, Hatice (2012). Piano Education According To Proposals To İnitial Phase: Visualization, Dramatizasyon, Life AssociationN, Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

EKİCİ, Tülay (2010). Bireysel Ses Eğitimi Dersine Yönelik Tutum Ölçeğinin Geliştirilmesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 3.

EKİCİ, Tülay (2010). Okulöncesi ve İlköğretim Döneminde Çocuklara Yönelik Ses Eğitim, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 1.

EKİNCİ, Mehmet Uğur (2010). Cem Behar (2008). Saklı Mecmua: Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması., Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 53.



EKİNCİ, Hatice (2013). Müzik Öğretmeni Adaylarının Solo Sahne Performansına İlişkin Özgüven Algılarının Bazı Değişkenler Bakımından İncelenmesi , Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi, sayı, 2.

ELBİ, Cenap Can, TUNCA, Ozan Evrim; TUNCA, Burcu Evren (2010). Ludwig Van Beethoven 5. Senfoni İkinci Bölüm Viyolonsel Partisi Üzerine Teknik İnceleme, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

ELDEMİR, Abdurrahim (2012). Geleneksel Türk Sanat Müziği Dersinde Uygulanan Dizgeli Öğretim Yönteminin Öğrenci Erişimine ve Kalıcılığa Etkisi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 17.

ENGÜR, Doruk; DEMİRBATIR, Erol R. (2011). Armoni Kitaplarındaki Bas Şifrelerinin Karşılaştırmalı Analizi, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

ERCAN, Hazel; BARIŞ AKGÜL, Dolunay (2016). Klasik Batı Müziği Eğitimi Veren Devlet Konservatuvarı Müzik Lisans Öğrencilerinin Müzikal Beğenileri ve Müzik Dinleme Alışkanlıklarının İncelenmesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

ERCAN, Hazel; ORHAN YILDIRIM, Şebnem (2016). Bireysel Çalgı ve Öğretimi Dersinde Akran Öğretimine Dayalı Öğrenme Öğretme Yaklaşımı, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

180

ERCAN, Nevhiz (2016). Piyano Eğitimi Alan Öğrencilerde Görsel Eğitimin Önemi Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 39.

ERDAL, Kadri Yılmaz (2016). Elektronik Müziğin Gelişimi Ve Türk Bestecilerin Elektronik Müziğe Katkıları, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 17.

EREN, Bilgehan (2012). Müzik Eğitiminde Kaynaştırma Uygulamaları ve Orff-Schulwerk, Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

ERGEN, Demet; BİLEN, Sermin (2010). İlköğretim Düzeyinde Eşlikli Çalmaya Dayalı Keman Eğitiminin Entonasyon, Özgüven ve Tutum Üzerindeki Etkisi, Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 1.

EROĞLU, Özgür (2011). Piyano Eserlerine Yönelik Analitik Ezberleme Yaklaşımının Etkililiği, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

EROĞLU, Özgür (2015). Eğitim Fakültesi Mezunu Müzik Öğretmenlerinin Armoni Bilgi Ve Becerilerine İlişkin Görüşleri , Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

ERTEM, Şehnaz (2011). Orta Düzey Piyano Eğitimi İçin Repertuar Seçme İlkeler, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 2.



ESKİOĞLU, İtr (2010). Türkiye İle Kanada, Norveç, ABD ve Avustralya Lisansüstü Müzik Eğitimi Programlarındaki Araştırma Alanı Derslerinin Karşılaştırılması, Gazi Üniversitesi Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 4.

FEYZİ, Ahmet (2013). Erzurum Türkülerinde Kullanılan Ses Dizilerinin Türk Sanat Müziğinde Kullanılan Ses Dizileri ile Karşılaştırmalı Ana., Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 1.

FEYZİOĞLU, Nesrin (2012). On Erzurum Türküsü Üzerinde Bir Metot Denemesi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 1.

GERÇEK, İsmail Hakkı (2010). Meslekî Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Kullanılan Ud Metodları Üzerinde Karşılaştırılmalı Bir Çalışma, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 1.

GERMEN, Gülriz (2013). Klarnet Eğitiminde Entonasyon Problemlerini Azaltmaya Yönelik Çalışma Yöntemi, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

GİRGİN, Demet (2015). Bireysel Çalgı Dersi Tükenmişlik Ölçeği Geliştirme Çalışması: Geçerlik ve Güvenirlik Analizi , Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

GİRGİN, Demet (2015). Çalgı Performansı Özyeterlik İnancı Ölçeği: Geçerlik ve Güvenirlik Analizi, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 38.

181

GİRGİN, Demet (2015). Bireysel Çalgı Dersi Motivasyon Ölçeği: Geçerlik Güvenirlik Analizi, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 4.

GÖK, Murat; TUFAN, Enver (2016). Müzik Öğretmenlerinin 2006 İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programına İlişkin Görüşleri (Ankara Örneği), Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 3.

GÖNCÜ ÖZAL, İlknur (2010). Okul Öncesi Eğitimde Müzik Eğitiminin Temel Sorunları, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 2.

GÖNCÜ ÖZAL, İlknur (2016). 4-6 Yaş Anaokulu Çocuklarına Uygulanan Müzik Eğitiminin Müziksel Ses ve İşitsel Algı Gelişimlerine Etkileri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

GÜDEK, Bahar (2014). Geleneksel Bir Yakut Çalgısı: Vargan, Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 69.



GÜDEK, Bahar; ŞAHİN, Ecenur (2013). Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Elemanlarının Okul Çalgıları Dersinin İçeriğine İlişkin Görüşleri, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 2.

GÜDEK, Bahar (2016). Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştirme ve Pedagojik Formasyon Sorunu, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

GÜL, Gülnihal; BOZKAYA, İsmail, 1.Osman Zeki Üngör’ün Çocuklara Teganni Dersleri Kitabı Üzerine Bir Çalışma, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1, 2010.

GÜL, Gülnihal; BOZKAYA, İsmail (2014). Okul Öncesi Öğretmenliği Lisans Programının Müzik Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi: Uludağ Üniversitesi Örneği, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 3.

GÜVEN, Elif (2011). Müzik Dersleri ve Kaynaştırma Uygulaması, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 3.

GÜVEN, Elif; TUFAN, Enver (2010). Kaynaştırma Sınıflarında İşbirlikli Öğrenme Yöntemi İle Müzik Dersleri, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

HARDALAC, Naciye; ÖZÇELİK, Sadık (2010). Farklı Eğitim Alanlarındaki Öğrencilerin Müzikal Algılamalarının Sınıflandırılması, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

182

HASHAŞ, Sinan; İMİK, Ünal, AYDOĞDU, Can (2015). Arguvan Örneğinde Dede Sazının Organolojisi ve İcra Özellikleri, Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.

HELVACI, Ayhan (2012). İlköğretim I. Kademe Öğrencilerinin Müzik Eğitimi İle İlgili Temel Kavram ve Kültürel Bilgi Düzeylerine İlişkin Bir Araştırma, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

HEPYÜCELİ, Ceren; KURTASLAN Yıldırım, Hazan (2017). Türkiye’de Flüt Eğitimi Veren Müzik Kurumlarında Eşlikli Çalışmaların Yeri, Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

HOPA, Emre (2011). Wolfgang Amadeus Mozart Si Bemol Majör Fagot Konçertosunun Analizi ve İncelenmesi (K191), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.



HÜSEYNOVA, Lale (2014). Müzik Öğretmenliği Bölümü Öğrencilerinin Keman Çalma Performanslarını Etkileyen Bazı Değişkenler, Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

KABATAŞ, Mustafa (2017). Boyutsal Açından Müzik, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 18.

KAFKASYALI, Yavuz Selim (2015). Dede Korkut Oğuznâmeleri Perspektifinden Oğuzlarda Mûsikî, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 1.

KALENDER, Caner; ALPAGUT, Uğur; YANDI, Alperen (2016). Öğrencilerin Keman Eğitiminde Mini Detaşe Tekniğini Kullanımlarında Yayın Uzunluğunu Ayarlamaları ve Yerini Belirlemelerinin Değişen Hızlarda Değerlendirilmesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

KALYONCU, Nesrin; UÇAR, Alpaslan (2011). İlköğretim Müzik Dersi Öğrenci Çalışma Kitaplarındaki Görsel İmgelerin İncelenmesi, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

KAPÇAK, Şeydagül; ÇİLDEN, Şeyda (2012). Keman Eğitiminde Kullanılan Fiorillo 36 Etüden Metodunun Sağ El, Sol El Teknikleri ve Müzikal Dinamikleri Açısından İncelenmesi, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

183

KAPÇAK İŞIKSUNGUR, Beyzagül; ÇİLDEN, Şeyda (2016). Kemanda 20.Yüzyıl Vibrato Kullanımı, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.

KAPLAN, Ayten (2010). Sanat Eğitiminde Müziğe Felsefe Penceresinden Bakmak, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

KAPTAN, Zekeriya; GİRAL, Ender (2015). Müzik Öğretmenlerinin Mesleki Yaşantılarında Karşılaştıkları Problemler, Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

KARA, Seyfullah (2014). Selçuklu Türkiye'sinde Eğlence Türü Olarak Bezm ve Musiki, Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 68.

KARABULUT, Havva Aysun; KARABULUT, Alpaslan; YIKMIŞ, Ahmet (2016). Özel Eğitimde Müziğe Yönelik Türkiye'de 2005-2015 Yılları Arasında Yapılan Lisansüstü Tezlerin



Gözden Geçirilmesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

KARAHAN, Ahmet Suat (2016). Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Bina Standartlarının Belirlenmesi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 39.

KARAHAN, Ahmet Suat (2016). Müzik Öğretmenliği Programı Öğrencilerinin Müziksel İşitme Okuma Yazma Eğitimi Sürecindeki Ders Dışı Çalışma Yeterlilik Durumlarının Belirlenmesi, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, sayı, 14.

KARAKOÇ, Elvan; ŞENDURUR, Yılmaz (2015). İlköğretim Okullarındaki Özengen Müzik Eğitiminin Öğrencilerin Müziksel Davranışlarına Yansıması, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 5.

KARKIN, Metin (2014). Malatya Musiki Derneğinin Yöresel Müziğe ve Sosyo-Kültürel Yapıya Katkıları, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 2.

KARKIN, Metin; HAŞHAŞ, Sinan (2014). Geleneksel Türk Halk Müziğinde Tür Sınıflandırmaları, Terminoloji ve Ayak Kavramı Konuları üzerine Bir Araştırma, Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 10.

184

KARKIN, Metin; KILIÇ, Ilgım (2011). Oyun, Dans ve Müzik Dersinin Müzik Öğretmenliği Mesleği Açısından Yeri ve Önemi, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 1.

KAYA, Sibel; AYAN, Bilge Ece (2016). Okul Öncesinde Müzik ve Hareketin Öğrenme Üzerindeki Etkisi, Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

KAYA, Zeynep (2014). Koro eğitiminde Yapılandırmacı Yaklaşımın Tutum, Özyeterlilik Algısı ve Akademik Başarıya Etkisi, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi, sayı, 1.

KILIÇ ÇEVİK, Deniz Beste (2017). Türkiye'deki Müzik Öğretmenlerin Kişilikleri ve İş Tatminleri, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 1.

KILIÇ, Ilgım (20119). Müzik Öğretim Yöntemlerinin Yaratıcı Dramayla Birlikte Kullanılması: Diyafram Nefesi ve Ses Çalışmaları Alt Öğrenme Alanında Bir Uygulama Örneği, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

KINIK, Mehmet (2013). Bağlama Eğitiminde Popüler Müzik Eserlerinde Yararlanma: Orhan Gencebay Örneği, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, sayı, 2.

KINIK, Mehmet (2011). Türk Halk Müziği Kültüründe Birleştirici Unsur Olarak Hüseyini Dizisi Ve Hüseyini Türküler, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 16.



KINIK, Mehmet (2011). Türk Halk Müziği Çalgı Topluluklarının Yapılanması ve Bağlama, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 30.

KIRMIZIBAYRAK, Nurten (2012). İlköğretim Okullarında Müzik Ders Programının Öğretmen Görüşlerine Dayalı Olarak Değerlendirilmesi (Kars İli Örneği), Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 10.

KOCA, Şehriban (2016). Okul Öncesi Öğretmen Adaylarının Müzik Etkinliklerine Yönelik Özyeterlik Algıları, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 40.

KOCABAŞ, Ayfer; SEVER, Zeynep (2011). Öğrencilerin Kullandığı Müziği Öğrenme Stratejilerinin Bazı Psikososyal Değişkenler Bakımından Analizi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 4.

KOCABAŞ, Ayfer; ÇUBUKÇU, Feryal (2011). İşbirlikli Öğrenmenin Türk Öğrencilerin Popüler Müzik Tercihlerine ve Cesaret Algılarına Etkisi, Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 3.

KOÇYİĞİT, Özlem (2012). Barok Dönem Flütçüsü Jacques-Martin Hotteterre Üzerine Bir İnceleme, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

KÖMÜRÇÜ, İlker (2010). Adorno'nun Estetik Kuramı Bağlamında Müzik Eserlerinde İçerik Analizine Yönelik Bir Model Önerisi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 2.

185

KÖSE, İbrahim Alper; SÖZBİR ACAY, Senem; KALENDER, Caner (2016). Keman Çalma Becerilerinin Çok Yüzeysel Rasch Modeli ile İncelenmesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

KÖSE, H. Seval; ÇİFTÇİBAŞI, M. Can (2016). Koro Ve Orkestra /Oda Müziğinde Seslendirme/Yorumlama Başarım Gücü Üzerine Program Odaklı Bir İnceleme, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 17.

KUMOVA AŞKIN, Pelin; DEMİRBATIR, R. Erol (2012). Müzik Öğretmenliği Programları Kapsamında Özel Yetenek Sınavlarının Karşılaştırılarak İncelenmesi, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

KURTULDU, M. Kayhan (2010). Piyano Eğitiminde Başarısızlık Nedenlerine Yönelik Öğrenci Görüşlerinin Değerlendirilmesi, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 3.

KURTULDU, M. Kayhan; BAKIOĞLU, Çağlar (2012). Tam Öğrenme Modeline Dayalı Müzik Öğretiminde Öğrenci Başarılarının Karşılaştırılması, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 43.



KURTULDU, M. Kayhan (2011). Piyano Öğrencilerinin Genel Başarı Puanları İle Teknik Puanlarının Sınıf Düzeyine Yönelik Karşılaştırılması, Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 2.

KURTULDU, Kayhan (2013). Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Çalışma Alışkanlıklarının Değerlendirilmesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

KURTULDU, Mehmet Kayhan (2012). Dikkat Stratejilerine Yönelik Uyarıcı İşaretlerin Piyano Eğitiminde Kullanılabilirliği, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

KURTULDU, M. Kayhan (2011). Piyano Eğitiminde Sosyal Durum Ölçeği Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 31.

KURTULDU, M. K. (2010). Piyano Eğitiminde Alıştırma Çalmanın Öğrenci Başarısına Etkisi, Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

KURTULDU, M. Kayhan (2017). Piyano Öğrencilerinin Öz Yeterlik Düzeyleri İle Piyano Dersi Başarılarının Karşılaştırılması, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 1.

KURTULDU, M. Kayhan (2010). İlköğretim Çağı Piyano Eğitiminde Tekerleme Yoluyla Nota Öğretiminin Kullanılabilirliği, Gazi ün Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı,3.

KURTULDU, Mehmet (2015). Piyano Öğrencilerinin Öğrenme Stilleri ile Deşifre Çalma Becerilerinin Karşılaştırılması, Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 3.

186

KURTULDU, Mehmet (2011). Piyano Eğitiminde Başarısızlık Nedenleri Anketi Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 22.

KÜÇÜK PİJİ, Duygu (2014). Müzik Öğretmeni Adaylarının Bakışı ile Eşlik Çalma Dersinin Değerlendirilmesi, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

KÜÇÜK, Duygu (2011). Müzik Öğretmeni Adaylarının Müzik Yeteneğine İlişkin Özyeterlik Algıları Özel Yetenek Sınavı Başarıları ve Akademik Başarıları Arasındaki İlişki, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 34.

KÜÇÜK, D.P. (2010). Müzik Öğretmeni Adaylarının Sınav Kaygısı, Benlik Saygısı ve Çalgı Başarıları Arasındaki İlişkinin İncelenmesi, Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 3.

KÜÇÜK PİJİ, Duygu (2012). Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı Öğrencilerinin İletişim ve Problem Çözme Becerileri, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.



KÜÇÜK PİJİ, Duygu; UZUN, Barış (2013). Müzik Öğretmeni Adaylarının Eleştirel Düşünme Eğilimleri, Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

KÜÇÜKGÖKÇE, Özgen (2012). Ömrünü Müziğe Adamış Bir Aydın: Ali Rıza Avni Tınaz, Cankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 2.

KÜÇÜKOSMANOĞLU, H. Onur; BABACAN, Ezgi; BABACAN, M. Devrim; YÜKSEL, Gözde (2016). Müzik Eğitiminde Bireysel Çalgı Çalışma Alışkanlıkları Ölçek Geliştirme Çalışması, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

KÜNGERÜ, Serhan (2016). Piyano Öğretiminde Teknik ve Ses İlişkisine Dair Bir İnceleme, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.

LEHİMLER, Emrah (2014). Geleneksel Türk Müziğine Dayalı Viyolonsel Öğretiminde Hüseyini Makamı Öğretimine Yönelik Hazırlanan Çalışma Modelinin Öğrenci Başarısına Etkisi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 3.

LEHİMLER, Eren; ŞENGÜL, Cengiz (2014). Müzik Yazılımlarının Piyano Eğitimine Katkılarının İncelenmesi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 2.

187

MİNAVARKIZI, Adiyeva Pakizat; Turan, Fatma Ahsen (2016). Türk Halklarının Folklorunda Müzik Aletleri ve Onlarla İlgili Mitik Anlatılar, Tartışma, Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 78.

MODIRI, Işıl Güneş (2012). Müzik Öğretmenliği Öğrencilerinin Piyano Dersi Motivasyonları İle Kişilik Özellikleri Arasındaki İlişki, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

MODIRI, Işıl Güneş (2010). Okul Öncesinde Müzik Aracılığı İle Yabancı Dil Öğretimi, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı,2.

MÜEZZİNOĞLU, Alev; MİRİLLO, Heran (2017). Okul Öncesi Ve Zihinsel Engelliler Öğretmenliği Öğretmen Adaylarının Müzik Dersine İlişkin Görüşleri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

NACAKCI, Zeki, DALKIRAN, Esra; ECE, Ahmet Serkan (2016). Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Özel Yetenek Sınavlarında Karşılaşılan Sorunlar Ve Çözüm Önerileri; Sistematik Derleme Çalışması, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.



NACAĞCI, Zeki; ÇİFTÇİ; ÖZDEMİR, Gökhan (2011). Müzik Öğretmenliği Programında Uygulanan Viyola Eğitiminde Teknik Düzeylerine Göre Sınıflandırılmış Repertuar Modeli, Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 1.

NACAĞCI, Zeki; DALKIRAN, Esra (2011). Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Bireysel Çalgı Sınavına Yönelik Kaygıları, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 5.

OKAY, Hasan Hakan (2012). Müzikal İfade Eğitimine Bir Pencere: Çalgı Müziğinde Vokal İzler, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 3.

OKAY, Hasan Hakan (2016). Müzik Öğretmeni Adaylarının Nota Yazım Programlarının Kullanımına Yönelik Eğilimleri (Balıkesir Üniversitesi Örneği), Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 31.

ORHAN Yıldırım, Şebnem (2012). Türkiye’de Viyolonsel Alanında Yapılmış Yüksek Lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlilik Tezleri, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 2.

OTACIOĞLU, Sena Gürşen (2010). Müzik Öğretmeni Adaylarının Okul Deneyimi II Uygulama Dersine İlişkin Tutumları, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 28.

188

ÖNAL, Gülden (2012). Müzik Bölümünde Okuyan Öğrencilerin Aile Profilleri ve Meslek Tercihlerinde Ailenin Rolü: Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Örneği, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

ÖNER, Afşin (2011). Güzel Sanatlar Fakültelerindeki Klasik Batı Müziği Çalgı Dersleri ve Öğrencilerin Durumlarına İlişkin Bir Araştırma, Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 2.

ÖNER, LEVENDOĞLU, Oya (2011). İstanbul’da Müzik: Evrensel Bir Mesaj mı?, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 30.

ÖZALP, Uğur; ÖZDEMİR, Gökhan (2015). Deşifre Eşlik Çalışımında Akor Şifrelerinin Kullanımı, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 22.

ÖZCAN, Alper Tunga (2017). Keman Eğitiminde Çoksesli Aranje Tekniklerinin Kullanımı, Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.



ÖZÇELİK, Ömür Arda (2010). Suzuki Yetenek Eğitimi ve Bartok Mikrokosmos Yöntemleriyle Özengen Piyano Eğitiminde Yoğunlaşma Becerisi, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

ÖZDEK, Atilla (2015). The Role of Folk Music as Cultural Heritage in the Curriculum of Vocational High Schools of Music: Pattern of Azerbaijan-Turkey, Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi, sayı, 3.

ÖZDEMİR, Gökhan; YILDIZ, Gökay (2011). İlköğretim Okullarında Müzik Dersine Ait Öğrenme Ortamlarının Fiziksel Durumları: Akdeniz Bölgesi Örneği, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 22.

ÖZDEMİR, Gökhan; YILDIZ, Gökay (2016). Müziksel Okuma (Solfej) Performans Testi Tasarımı, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 3.

ÖZDEMİR, Muhittin; YÖNDEM, Sadık (2011). Müzik Öğretmeni Adayı Gitar Öğrencilerinin Çalgı Alan Dersleri ve Genel Akademik Başarı Durumlarının Bazı Değişkenler Açısından İncelenmesi, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 33.

ÖZER, Burcu; YİĞİT, Nalan (2011). Piyano Öğretiminde Deşifre Becerisinin Kazandırılması, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.

ÖZKELEŞ, Sercan (2016). Profesyonel Müzisyen Eğitimi Bağlamında Eğitimciler İçin Doğaçlamaya Yönelik Uygulama Ve Öneriler, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

189

ÖZMENTEŞ, Sabahat; TAŞKIN, Gaye Selin (2011). Dergisi, sayı, 2.

ÖZMENTEŞ, Sabahat (2013). Çalgı Eğitimi Alan Lisans Öğrencilerinin Kullandıkları Çalışma Taktikleri, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

ÖZTOPALAN, Ruken; İŞGÖRÜR, Ümit (2010). Güzel Sanatlar ve Spor Liselerinde Viyolonsel Öğretiminin İlk Yılında Önerilen Yay Teknikleri ve Bu Tekniklerin Program Taslağına Yansıması, Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 1.

ÖZTOPALAN, Ruken; GÜRGEN, Elif Tekin; ÖZKAN USLU, Betül (2015). Başlangıç Piyano Kitaplarının Müziksel, Görsel ve Tipografik Bütünselliği, Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı,3.

ÖZTUĞ, Emine Kıvanç (2012). Eğitim Politikalarında Müzik Eğitiminin Yeri, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, özel sayı.



ÖZTUTGAN, Zülûf (2016). Türkiye’de Gitar Alanında Yapılan Lisansüstü Tezlerin Analizi ve Değerlendirilmesi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

ÖZTÜRK, Selçuk (2010). Kürdilihicazkâr Makamı Kuramında Yeden Kavramının Değerlendirilmesi, Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 2.

ÖZTÜRK, Serkan; ÖZÇELİK, Sadık (2015). Türkü Söylemeye Yönelik Öğretim Model (Elazığ Yöresi Örneği), Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, sayı, 13.

PALANCI, Mehmet; DİNÇ ALTUN, Zuhâl; DOĞAN, Uğur (2015). Üniversite Öğrencilerine Yönelik Müzik Performans Kaygısı Ölçeğinin Uyarlama Çalışması, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 22.

PARPUCU, Hüseyin; ÇİLDEN, Şeyda (2016). Keman Eğitimine Uyarlanmış Akseki ve Yöresi Türkülerinin Müzikal Özelliklerinin İncelenmesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

PEKTAŞ, Songül; YURGA, Cemal (2017). Özel Eğitimde Oyun ve Müzik Etkinlikleri, Turkish Journal of Arts and Social Sciences, sayı, 2.

SAGGER, Turan; GÜRPINAR, Engin; ZAHAL, Onur (2015). İşbirlikli Öğrenme Yöntemine Dayalı Uygulamaların Çoksesli Solfej Alan Başarısına Etkisi, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı 1.

SAGGER, Turan (2010). Klasik Armoni Eğitiminde Kullanılan Birinci Çevrim (6’lı) Akorlarda Ses Katlaması, Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

SAGGER Turan; ÇAKIR, Serkan (2013). Müzik Öğretmenliği Programı Armoni Eğitiminde Başlangıç Kaynaklarının Analizi ve Değerlendirilmesi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 1.

SAGGER, Turan; ZAHAL, Onur; GÜRPINAR, Engin (2013). Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Müzikte Modernleşme Hareketleri ve Müzik Politikaları (1923-1952), Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 1.

SAKALAR, Günsu Yılma (2017). 20. YY ’da Gelenekselden Kopuş: V. Kandinsky ve T. W. Adorno Üzerinden Schönberg’in On İki Ton Müziği. Turkish Journal of Arts and Social Sciences, sayı, 2.



SAKİN ŞENOL, Ajda (2017). Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Birinci Sınıf Öğrencilerinin Okul Çalgıları - Blok Flüt Dersinden Beklentileri: Uludağ Üniversitesi Örneği, Yüzcüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

SALI, Güneş; AKKOL, Mümtaz Levent; OĞUZ, Vuslat (2013). Okul Öncesi Öğretmenlerinin Müzik Etkinliklerinde Yaşadığı Sorunlar, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

SARAÇ, Ali (2014). Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı Öğrencilerinin Mesleki Alan Derslerine Göre Popüler Müzik Örneklerini Seslendirme/Yorumlayabilme Düzeylerinin İncelenmesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

SARIKAYA, Serkan; TUNALI, Sancar (2014). Bela Bartok'un Çağdaş Türk Müziğine Katkılarının İncelenmesi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

SATIR, Ömer Can (2016). Müzikolojide İki Yeni Kavram: Scene ve Yerel Sound, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 1.

SAZAK, Nilgün; ÖZBEY, Fidan (2016). Zihinsel Yetersizliği Olan Öğrencilere Kazak Katlama Becerisinin Şarkı Eşliğinde Öğretimi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

191

SEVER, Gülşah (2016). İlköğretim Okulları Düzeyinde Düzenlenen Özengen Klasik Müzik Yarışmalarının Amaçları Açısından Değerlendirilmesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

SEVİM, Oğuzhan; GÜLERYÜZ, Şebnem (2012). Öğretmen Adaylarının Popüler Müziğe İlişkin Görüşleri, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 1.

SÖKEZOĞLU, Duygu (2010). Ritim, Hareket ve Şarkı Öğretimi Temelli Müzik Eğitiminin 7 – 11 Yaş Gurubu Çocuk Yuvası Öğrencilerinin Sosyal Gelişimleri Üzerine Etkisi(Afyonkarahisar İli Örneği), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

SUNGURTEKİN, Şehnaz; İLHAN ÇAKIR, Ayşe (2015). Müzik Eğitimi Yeterlikleri Bağlamında Sınıf Öğretmeni Sanat ve Estetik Yeterliklerinin Öğretim Elemanlarının Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

ŞAHİN MASALCI, Gülgüney (2016). Hititçe Çivi Yazılı Belgelerde Geçen Sümerce Bir Müzik Aleti:(GIŞ) ŞÀ.A.TAR/TIBULA, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 1.



ŞAHİN, Ecenur (2013). Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı Öğretim Elemanları ve Öğrencilerinin Okul Çalgıları Dersinin İçeriğine Yönelik Görüşleri, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

ŞAHİN, Abdurrahman; TORAMAN, Mehtap (2014). İlköğretim Müzik Dersine Yönelik Veli ve Öğrenci Görüşleri, sayı, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 1.

ŞAHİNDOKUYUCU, Melek (2016). Mozart'ın Sihirli Flüt Operasının Maxslevogt'un Sketchlerinde Görselleşen Hikâyesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

ŞEKER, Serkan; BİLEN, Sermin (2010). 9 – 11 Yaş Grubu Çocuklarda Orff Schulwerk Destekli Keman Eğitiminin Keman Çalmaya Yönelik Öz Yeterlik Algıları Üzerindeki Etkisi, Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 2.

ŞEN, Yavuz; ŞENTÜRK, Nezihe (2015). Geleneksel Türk Müziği Derslerine İlişkin Tutum Ölçeği Geliştirme Süreci, Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

ŞEN, Yavuz; ŞENTÜRK Nezihe (2014). Müzik Öğretmeni Adaylarının Geleneksel Türk Müziği Derslerine İlişkin Tutumlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi, Uluslararası Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 3.

192

ŞENDURUR, Yılmaz (2016). Görme Engelli Müzik Öğretmenlerinin Görme Engelli Öğrencilerin Çalgı Eğitimi Dersi Sürecine İlişkin Görüşleri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

TALŞIK, Erkan (2016). Müzik Öğretmenlerinin Mesleki Genel Yeterlik Algıları ile Doyum ve Tükenmişlik Düzeyleri Arasındaki Bağıntının İncelenmesi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 37.

TAN, Zerrin (2013). Eugene Bozza'nın Oda Müziği Eserlerinde Obuanın Yeri, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

TANRIÖVER, Gülşah; TEMİZ, Ebru (2015). Güzel Sanatlar Ve Spor Liselerinde Kullanılan Bireysel Ses Eğitimi Ders Kitabının İşlevselliğine İlişkin Öğretmen Görüşleri, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 13.



TAŞ, Sevgi (2012). Sınıf Öğretmenliği Öğrencilerinin Klasik Batı Müziğine İlişkin Tutumları, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

TEMİZ, Ebru (2017). Müzik Öğretmeni Adaylarının Öğretim Sürecine İlişkin Özyeterlik İnançları, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 18.

TOKİKAN ÖZEVİN, Banu (2013). Kenny Müzik Performans Kaygısı Envanterini Türkçe'ye Uyarlama Çalışması, Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

TOKSOY, Coşkun Atilla; BAŞAR, Şükran (2017). 6-12 Yaş Orta-Ağır Zihinsel Yetersizliği Olan Çocuklar İçin Ritim Uygulamaları, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

TOPALAK İZGİ, Şefika; YAZICI, Tarkan (2014). Güzel Sanatlar Lisesi Piyano Öğretmenlerinin Güzel Sanatlar Lisesi Piyano Ders Kitaplarına İlişkin Görüşleri, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 3.

TOPALAK İZGİ, Şefika, YAZICI, Tarkan; KILIÇ, Ilgım (2016). Piyano Öğretim Elemanlarının Başlangıç Seviyesi Piyano Öğretimi Uygulamalarına İlişkin Görüşleri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

193

TOPTAŞ, Barış (2013). Uluslararası Sanat Müziği Bestecileri Üzerine Yapılan Lisansüstü Çalışmalar, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 31.

TRAŞCI, Mehmet (2012). İbrahim Edhem Efendi'nin Netâyic-i Mûsikâr İsimli Risâlesi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 38.

TUNALI, Sancar (2014). Ahmet Adnan Saygun'un Halkevlerinde Yürütülen Müzik Eğitimi Çalışmalarına Yaklaşımı, (1932-1950), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.

TUNÇ, Turgay; ALBUZ, Aytekin (2010). Müzik Öğretmenliği A.B.D.'nda Uygulanan Armoni-Kontrpuan-Eşlik Derslerinde Piyanonun Kullanım Durumunun İncelenmesi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 2.

TUTUŞ Yavuz; TÜRKMEN, Uğur (2011). Nota Musiki Mecmuasının Tanıtımı ve Bu Dergide Yer Alan Alaturka Keman Dersleri Makaleler Dizisinin İncelenmesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.



TÜRKMEN, Uğur (2013). Konservatuvar Eğitimine Sosyolojik Bir Bakış, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

TÜRKMEN, Uğur (2014). âCemil Rasimâin İlk Mekteplere Çocuk Şarkıları Adlı Kitabının Analizi, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

TÜRKMEN, Emel Funda; TÜRKMEN, Uğur (2011). Müziksel Değişim ve Dönüşüm 1945–1946 Akbaba Dergisi Örneği, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 32.

TÜRKMEN, Emel Funda (2010). Türk Çocuk Şarkıları Dağarcığının Müzik Öğretmenlerinin Yaklaşımları Açısından Değerlendirilmesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

UĞUR, Abdullah (2015). Müzik Coğrafyası: Türkülerdeki Coğrafya, Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 74.

ULUÇAY, Taner (2012). İlköğretim 6-7-8. Sınıf Müzik Ders Kitaplarında Yer Alan Şarkıların Müziksel Amaçlar Bakımından İncelenmesi, Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

194

ULUDAĞ, Ali Korkut (2016). Yedinci Pozisyona Dayalı Alternatif Gitar Öğretim Modelinin Okul Çalgıları (Gitar) Eğitimi Dersinde Kullanılabilirliği, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 2.

ULUDAĞ KORKUT, Ali (2016). Otomatik Armonizasyon İşlemleri Müzik Yazılım Programları Üzerinde Çokseslendirme Analizleri, Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

ULUDAĞ, Ali Korkut (2015). Okul Çalgıları (Gitar) Eğitimi Dersinde Ekip Çalışmasına Dayalı Stratejiler ve Öğrenci Başarı Düzeylerine Etkisi, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 3.

ULUDAĞ, Ali Korkut (2016). Flamenko Gitar Stilllerinin Müzik Dersi Öğretim Programı Düzeyine Uygun Türküler Eşliğinde Kullanılabilirliği, İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

ULUĞBAY, Selin (2013). Müzik Eğitiminin Çocuk Zekasına Olan Etkileri, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 3, 2013.

ULUOCAK, Soner (2015). Rönesans Gitarından Klasik Gitara Sağ El Tekniğinin Gelişimi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 29.



ULUOCAK, Soner (2014). Klasik Gitarın İlköğretim Müzik Eğitiminde Öğretmen Çalgısı Olarak Kullanımı, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

ULUOCAK, Soner (2012). A Comparison of Selected Classical Guitar Teaching Methods and A Review of Their Implications for Guitar Education, Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

ULUOCAK, Soner; TUFAN, Enver (2011). İlköğretim Altıncı Sınıf Öğrencilerinin Müzik Dersine İlişkin Tutumlarının Farklı Değişkenler Açısından İncelenmesi, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi , sayı, 3.

ULUOCAK, Soner; TUFAN, Enver (2010). Öğretmen Çalgısı Olarak Gitar Kullanımının İlköğretim Öğrencilerinin Müzik Dersi Başarısına Etkisi, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 2.

UMUZDAŞ, Mehmet Serkan, UMUZDAŞ, Serpil (2015). 8. Sınıf Öğrencilerinin Müzik Dersine İlişkin Tutumlarının Çeşitli Değişkenlere Göre İncelenmesi, Uluslararası Türk Eğitim Bilimler Dergisi, sayı, 5.

UMUZDAŞ, Mehmet Serkan (2012). Piyano Eğitiminde Süreç ve Ürün Değerlendirilmesinin Öğrencilerin Erişi Düzeylerine Etkisi, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

UMUZDAŞ, Mehmet Serkan (2010). Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı Piyano Öğrencilerinin Kaygı Düzeylerinin İncelenmesi, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 3.

UMUZDAŞ, Serpil; LEVENT, Aytül (2012). Müzik Öğretmenlerinin İlköğretim Müzik Dersi İşleyişine Yönelik Görüşleri, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

195

UZ, Abdullah (2016). Müzik Eğitimi Alanı Doçentlik Dosyalarındaki Yayınların Sorunları, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

ÜNAL, Merve; ECE, Ahmet Serkan; YIKMIŞ, Ahmet (2016). Zihin Engelli Çocuklara Öz Bakım Becerilerinin Şarkı Yoluyla Öğretilmesi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 17.

VARIŞ, Yakup(2011). Müzik Öğretmeni Adaylarının Okul Deneyimi Üzerine Görüşleri, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 33.

VARIŞ, Yakup, Alper (2016). Orkestra/Oda Müziği Dersinin Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sürecindeki Yeri ve Önemi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.



VARIŞ, Yakup, Alper (2011). Orkestra ve Yönetimi Dersinde Orkestra Yönetme Becerilerine İlişkin Etkinliklerin Değerlendirilmesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

YAĞCI, Ufuk; AKSOY, Veysel (2015). Müzik Öğretmeni Adaylarının Akademik Öz Yeterlikleriyle Öğretmenlik Öz Yeterlikleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 33.

YAĞCI, Ufuk (2010). AGSL Müzik Bölümleri Yetenek Sınavları ve Bu Sınavlara Yönelik Öğretmen Görüşleri, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 27.

YAĞCI, Safiye (2015). Türk Sanat Müziğinde Hazırlık Sınıfı Ses Eğitimi Dersi İçin Bir Repertuar Önerisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.

YAĞIŞAN, Nihan; KOCA, Şehriban (2010). Analysis of General Personality Characteristics of High School Students Who Take and Do not Take Vocational Music Training according to Personality Inventory, Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

YAKAR, Yasin Mahmut (2011). Silifke Folklorunda Yayla Türküleri, Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 1.

196

YALÇIN, Gökhan (2013). Müzik Öğretmenliği Lisans Alan Derslerinde Klasik Gitarın Yeri ve Önemi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 2.

YALÇINKAYA, Begüm; ELDEMİR, Abdurrahim (2013). Bireysel Çalgı Dersine İlişkin Tutum Ölçeğinin Geliştirilmesi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 21.

YAYLA ATAK, Ayşegül; DALMIŞLI, Fatma (2014). Müzik Eğitiminde Öğretim Materyallerinin Kullanımı, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 10.

YAZICI, Tarkan; İRVEN, Dilan (2015). Mesleki Müzik Eğitimi Almakta Olan Üniversite Öğrencilerinin Müzik Tercihleri ve Beğenileri Üzerine Nicel Bir Araştırma, Turkish Journal of Arts and Social Sciences, sayı, 1.

YAZICI, Tarkan (2017). Müzik Öğretmeni Adaylarının Problem Çözme ve Sosyal Becerileri, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 1.



YAZICI, Tarkan (2017). Müzik Öğretmeni Adaylarının Eğitim İnançları, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 2.

YAZICI, Tarkan; TOPALAK İZGİ, Şefika (2016). Öğretim Elemanlarının Mesleki Faaliyetlerine Yönelik Görüşleri ve Beklentileri (Müzik Eğitimi Anabilim Dalları Örneği), Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

YENER ALKAYA, Yeşim (2011). Müziğin Çocuklar ve Yaşlılar İçin Önemi, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 29.

YILDIRIM, Kemal (2010). Kodaly Yönteminin İlköğretim Öğrencilerinin Keman Çalma Becerisi Üzerindeki Etkisi, Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 2.

YILDIRIM, Faruk (2011). Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Toplu İcra Anlayışı Üzerine Bir İnceleme, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 30.

YILDIZ, Gökay; NACAĞCI, Zeki (2016). Okul Öncesi Dönem Çocuklarının Müziksel Gelişim Özellikleri: Bir Literatür Derlemesi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 16.

YILMAZ, Fazilet; TOPALOĞLU, Gülşah; AKYÜZLER, Mustafa (2014). Grupla Yapılan Müzik Etkinliğinin Otizmlili Çocukların Sosyal Becerilerine Etkisinin Betimlenmesi, Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

197

YİĞİT, Çiğdem (2010). Müzikte Yaratıcı Drama, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı,1.

YİĞİT, Vahide Bahar; SEVİNÇ Sema; ÖZTÜRK, Zeynep Ece (2016). Güzel Sanatlar Liselerinde Bireysel Ses Eğitimi Dersinde Kullanılan Öğretim Yöntemlerinin İncelenmesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

YİĞİT, Nalan; ÖZDEK, Ali (2010). Özengen Müzik Eğitiminde Klasik Gitar Eğitimi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 28.

YİĞİT, Nalan; ÖZTÜRK, Kayhan (2012).. Müzik Öğretmeni Adaylarının Ses Özelliklerinin Değerlendirilmesi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 32.



YİĞİT, Nalan; DOĞANYİĞİT, Satı (2010). Profesyonel Ses Eğitimi Alan Bireylerin Ses Özelliklerinin İncelenmesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 4.

YOKUŞ, Tuba; YÜRÜDÜR, Figen Esin (2015). Müzik Öğretmeni Adaylarının Üstbilişsel Farkındalık ve Öz-Yeterlik Düzeyleri Arasındaki İlişki, Turkish Journal of Arts and Social Sciences, sayı, 1.

YOKUŞ, Tuba (2016). Müzik Öğretmeni Adaylarının Benimsedikleri Eğitim Felsefelerinin Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, 1.

YOKUŞ, Tuba (2010). Üstbilişin Gitar Performans Başarısına Etkisi, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 31.

YOKUŞ, Hamit (2010). Piyano Eğitiminde Öğrenme Stratejilerinin Kullanılmasının Öğrencilerin Başarılarına ve Üstbilişsel Farkındalıklarına Etkisi, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı, 31.

YÖNDEM, Sadık (2016). Müzik Eğitiminde Çalgı Topluluklarının Önemi Ve İşleyişi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı, İpekyolu özel sayısı.

198

YÖRE, Seyit; GÖKBUDAK, Z. Seçkin (2012). Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalçılığa İlişkin Kodları, Tartışma, Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 61.

YÜCETOKER, İzzet (2015). Türk Sinemasında Kullanılan Klasik Müziklerin Duygudurum Değiştirme Açısından İncelenmesi Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı, 13.

-

YÜCEL GÜRER, Filiz, ŞEN, Ahmet İlhan (2016). Ses Fiziği ve Akustik Konusuna Yönelik Tutum Ölçeğinin Geliştirilmesi ve Öğrenci Tutumlarının Değerlendirilmesi, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Araştırmaları Dergisi, sayı, 1.

YÜKSELSİN, İbrahim Yavuz (2011) Etnomüzikoloji Açısından Ahmed Adnan Saygun, Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 57.

ZAFER, Ahmet Hamdi (2010). Bireysel Keman Çalışmalarında Uygulanabilecek Çalışma Yöntemlerinin İncelenmesi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 1.



ZAFER ÖNVER, Çisem (2016). (367-376) W.A.Mozart'ın Sol Major ve Re Major Flüt Konçertolarına Genel Bir Bakış, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı, 2.

ZEMBAT, Rengin; MERTOĞLU, Ercan; CHO, Jeongsuk (2010). 5-6 Yaş Çocuklarına Yönelik Hazırlanan Ritm Eğitimi Programının Çocukta Ritm Duyusunun Gelişimine Etkisinin İncelenmesi, Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi, sayı, 1.

Alfabetik olarak sıralanmış dergi isimleri ve yayım sayıları aşağıdaki gibidir

Dergi İsimleri	Makale Sayısı
1.Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergi	36
2.Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi	9
3.Ahi Evren Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi	6
4.Alan Eğitimi Araştırmaları Dergisi	1
5.Amasya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	1
6.Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi	2
7.Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi	2
8.Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	14
9.Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	5
10.Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi	7
11.Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	1
12.Bilig/Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi	9
13.Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi	6
14.Cumhuriyet Üniversitesi Uluslararası Eğitim Dergisi	4
15.Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	5
16.Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	2
17.Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi	3
18.Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	2
19.Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi	2
20.Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi	1
21.Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	7
22.Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	6

199



23.Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	3
24.Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi	1
25.Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi	19
26.Gazi Üniversitesi Türk Eğitim Bilimleri Dergisi	2
27.Giresun Üniversitesi Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi	1
28.Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	1
29.Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	4
30.Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	8
31.Hacettepe Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Araştırmaları Dergisi	1
32.Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	1
33.İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	2
34.İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi	1
35.İstanbul Üniversitesi Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi	1
36.Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	1
37.Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	1
38.Karaelmas Eğitim Bilimleri Dergisi	1
39.Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi	28
40.Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi	1
41.Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi	7
42.Mehmet Akif Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi	1
43.Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	9
44.Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	15
45.Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	4
46.Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	2
47.Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	1
48.Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	7
49.Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	8
50.Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi	5
51.Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	9
52.Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	2
53.Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	1
54.Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	1
55.Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi	19

56.Turkish Journal Of Arts And Social Sciences	7
57.Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	14
58.Uluslararası Türk Eğitim Bilimleri Dergisi	2
59.Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi	2
60.Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	6

Toplam 330

Yukarıda yazan bulgulara göre, en çok makalenin yayımlandığı dergi 36 makale ile Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi'dir. Bu dergiyi 28 makale ile Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi ve 19 makale ile Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi takip etmektedir.

Tablo 1: Yazar Sayılarına Göre Makalelerin Yüzdelik Dağılımları

	Tek yazarlı	İki yazarlı	Üç yazarlı	Dört yazarlı	Toplam
f	204	101	24	1	330
%	61,8	30,6	7,3	0,3	100

201

Tablo 1'e göre makalelerin %61,8'inin, yani büyük çoğunluğunun tek yazarlı olduğu, %30,6'sının çift, %7,3'ünün üç ve %0,3'ünün dört yazarlı olduğu görülmektedir. Bu sonuca göre yayımlanan makalelerin çoğunluğunun bireysel, yani tek yazarlı olarak çalışıldığı görülmektedir. Bu tablodaki veriler doğrultusunda, üç ve dört yazarlı çalışmaların oranının tek ve iki yazarlı çalışmalara göre düşük olduğu, yani pek tercih edilmediği sonucuna ulaşılabilir.

Tablo 2: Yayın Yılına Göre

Yayın Yılı	Makale Sayısı
2010	57
2011	53

2012	34
2013	35
2014	29
2015	37
2016	61
2017	24
Toplam	330

Tablo 2'ye göre, müzik alanındaki yayım sayısının 2010 yılında 57, 2011 yılında 53 iken sonraki üç yılda azaldığı ve sonrasında yine arttığı ve makale sayısının diğer yıllara göre en fazla olduğu yılın 2016 yılı olduğu görülmektedir. Bu sonuca göre, yukarıda isimleri belirtilen dergilerde yayımlanan makalelerin sayılarının yıllara göre dengeli bir şekilde dağılım göstermediği görülmektedir.

Sonuç ve Öneriler

202

Bu araştırmanın başlangıç aşamasında, her ilde üniversite açılmış olması, dolayısıyla üniversite dergisi ve araştırmacı sayısının artmasıyla doğru orantılı olarak 2010-2017 yılları arasında yayımlanan makale sayılarının artması beklenmiştir. Ancak, araştırmanın sonucunda dergilerde yayımlanan makale sayılarının yıllara göre dengeli bir dağılım göstermediği, aksine inişli çıkışlı bir periyot izlediği görülmüştür. Bu sonuç, araştırmacı tarafından yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı, beklenilmeyen bir sonuçtur. İleride yapılacak olan çalışmalarda bu sonuç ve nedenleri daha derinlemesine nitel olarak çalışılabilir.

Ayrıca, alanla ilgili çalışacak olan araştırmacıların yapılmış çalışmaları tekrarlamasını, zaman ve emek anlamında kayıpların verilmesini önlemek için müzik konulu bibliyografya çalışmaları belli aralıklarla yapılmalıdır. Bu tür çalışmaların düzenli olarak yapılmasının alan yazına ve araştırmacılara önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

Alkan, M. Ş. (2001). *Hürriyet Gazetesinde Yayınlanmış Müzik Yazıları Açıklamalı Bibliyografyası (1948-1980)*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Alyörük, G. (2016). *Türkiye'de Gitar Alanında Yapılan Lisansüstü Tezler: Bir Bibliyografya Çalışması*. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 35, 55-79.



Aydın, A. (1996). *Musiki Mecmuası ve Türk Folklor Araştırmaları Dergisi'nde Türk Halk Müziği ve Oyunları Hakkında Yazılmış Makalelerin Bibliyografya İncelemesi ve Sonuçları*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, **İstanbul Teknik Üniversitesi**, İstanbul.

Başarır, E. Ö., Berki, T. (2015). Ankara Devlet Konservatuvarı Lisansüstü Tez Bibliyografyası: 1992-2014. *Sahne ve Müzik Eğitim – Araştırma e-Dergisi*, 35-59.

Çakıroğlu, İ, Çaydere, Ö. (2016). Milli Kütüphanede Bulunan Müzik Konulu Kitaplarla İlgili Bibliyografya Çalışması (1994-2011). *Online Journal Of Music Sciences*, 1, 1-27.

Çakıroğlu, İ. (2013). *Milli Kütüphanede Bulunan Müzik Konulu Kitaplarla İlgili Bibliyografya Araştırması (1994-2011)*. Yüksek lisans tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.

Demirbatır, R.E. (2001). Müzik Alanı Yüksek lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlik Tez Bibliyografyası. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1, 123-141

Demirbatır, R.E. (2001). Yaylı Çalgılar Yüksek Lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlik Tez Bibliyografyası. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14, 143-150.

Ece, A.S. (2007). Bilimsel Dergilerde Yayımlanan Müzik Makaleleri (Bir Bibliyografya Denemesi). *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15, 45-81.

203

Ergan, S. (1994). *Türkiye Müzik Bibliyografyası*. Konya: Kuzucular Ofset.

Hacısüleymanoğlu, G. E. (2015). *Son Havadis (1953-1966) Gazatesinde Yer Alan Müzik Yazıları Bibliyografyası ve Değerlendirilmesi*. Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Işık, S.T.; Uslu, R. (2012). Türk Müziğinde Ağaç ve Çalgı Yapım Bibliyografyası. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 2, 24-41.

İstanbulu, S. (2016). Türk Folklor Araştırmaları Dergisi Müzik Yazıları Bibliyografyası. *Akademik Bakış Dergisi*, 54, 484-505.

Kaderoğlu, G. (1992). *Musiki Makaleleri Bibliyografyası*. Yüksek lisans tezi, **İstanbul Teknik Üniversitesi**, İstanbul.

Karasar, N. (1984). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Hacettepe Taş Kitapçılık.



Mak, M. (2011). *Akşam (1941-1950) Gazetesinde Yer Alan Müzik Yazıları Açıklamalı Bibliyografyası ve Dönemsel Değerlendirilmesi*. Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Özan, N. (2001). *Cumhuriyet Gazetesinde Yayımlanmış Müzik Yazıları Açıklamalı Bibliyografyası*. Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Tatar, H. (2001). *Radyo, Radyo Haftası, Radyo Magazin, Radyonun Sesi ve Radyo Alemi Dergileri Açıklamalı Kronolojik Müzik Yazıları Bibliyografyası*. Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Tuna, A. (2015). *Onur Akdoğu Bibliyografyası*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

Yıldız, P. (2007). *Klasik Türk Musikisi Kitap ve Tez Bibliyografyası (1929-2007)*. Yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon.

Zahal, O. (2010). *Türkiye’de Müzik Alanında Yayımlanan Bilimsel Makalelere İlişkin Bir İnceleme*. Yüksek lisans tezi, İnönü Üniversitesi, Malatya.

SLAYT TASARIMLARINDA TİPOGRAFİK İYİLEŞTİRMELER

Yrd. Doç. Deniz KÜRŞAD

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü

Öz

Eğitim ve profesyonel iş yaşamında sunumlar önemli bir yere sahiptir. Bu sunumlar anlatılanların can alıcı yerlerinin akılda kalmasını sağlamak ve izleyicileri konuya dahil edebilmek adına slaytlarla desteklenmektedir. Slayt gösterilerinde tipografi ve tasarım konusunda daha duyarlı olunması gerekirken, sunumları için slayt hazırlayan kişiler tarafından bu tür kuralların göz ardı edildiği görülmektedir. Günümüzde bilgiyi paylaşmak adına bir kişi, eğitimci ya da tasarımcı olsun - olmasın bilgisayar haricinde artık, tablet bilgisayar ve hatta akıllı telefonlar üzerinde sunum hazırlayabilmelerine imkan tanıyan uygulama ve yazılımlar bulunmaktadır. Böylece, slayt paylaşma sitelerinde ve hatta sosyal medyada bu slaytlar paylaşılabilir. Bu da slaytların artık kapalı mekanlardan çıkarak, yüzbinlerce kişiye ulaşması demektir. Bu doğrultuda, sunumların önemli bir parçası olan slaytları hazırlarken tipografi çerçevesinde uyulması gereken kurallar dahilinde, profesyonel, anlaşılır ve akılda kalıcı etkiye sahip olmalarını sağlamada daha bilgili ve estetik anlamda hassas olmayı gerektirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Etkili Sunum, Slayt Tasarımı, Sunum Yazılımları, Eğitimde Teknoloji

TYPOGRAPHIC IMPROVEMENTS IN SLIDE DESIGNS

205

Abstract

The presentations have an important place in the field of education. These presentations are supported by slide shows in order to provide keeping the crucial parts of the explained subject in mind and involving the audience in the topic. While it is required to be more sensitive about typography and design in slide shows, it has been observed that such rules are ignored by the educators who prepare slides for their presentations. Today, there are applications that allow educators to create slides on tablets, computers and even smartphones to share the knowledge. And this means that slides now get out of closed places and reach hundreds of thousands of people. In this respect, while preparing slides, which are the important parts of the presentations, it should be ensured that the rules in the scope of typography are followed and the slides are more professional, efficient, fluent, understandable and memorable.

Keywords: Effective Presentation, Slide Design, Presentation Softwares, Technology in Education

Çağımızda teknoloji, birçok alanda olduğu gibi eğitim sürecinin gelişmesinde de önemli bir rol üstlenmektedir. Eğitimde teknolojinin kullanıldığı, bilgiyi paylaşma yöntemlerinden biri de sunumlardır. Sunum yapmak, özellikle eğitim ve profesyonel iş yaşamında kullanılan ve bilgiyi karşı tarafa aktarmada kullanılmaktadır. Gelişen teknoloji ile birlikte, sunumlar şirket ortamlarında yapıldığı kadar okullarda da başarıyı artıran bir öğretim yöntemi olarak tercih



edilmektedir. Japonya’da “multimedia” imkanları ile donatılan sınıflarda, öğrenci başarı seviyesinin arttığı görülmüştür. İsrail’de dematematik derslerindeki %42’lik başarı oranı, özel yazılımların hazırlanması ve bunların bilgisayar destekli öğretimle sunulması sonucunda, %99’ a çıkmıştır (Akdağ ve Tok, 2008: 28). Aynı zamanda kolej ve üniversitelerde öğretim elemanları, öğrencilere sunum yaptıkları gibi öğrencilere proje ve ödevler vererek onlardan da sunum yapmalarını isteyebilmektedir. Kurumsal ortamlarda ise bu yöntem, yeni bir ürünü tanıtmak veya yaklaşan planları ya da projeleri dinleyicilerle paylaşmak için kullanılmaktadır. Sunumlarda dinleyici kitlesi, konuya ilgi duyan kişilerden oluşmakta ve sunumda eldeki teknik imkânlardan yararlanmaya özen gösterilmektedir.

Sunumlarda, sözlü anlatımın yanı sıra görsel malzemelerden yararlanmak sunumu başarılı kılmaktadır. Görsel araçlar, fikirleri güçlendirir, berraklaştırır ve açıklığa kavuşturur. Öğrenmeyi kolaylaştırır, zamandan tasarruf sağlar, insanların dikkatini canlı tutarlar (Bingaman, 1993: 73). Bu doğrultuda amaç, fikir ve kavramları anlatırken zaman kazanmak, fikirleri sağlamlaştırmak, bilgilerin akılda kalmasını kolaylaştırmak olmalıdır. Slaytlar, sunumlarda tipografik ve görsel verileri izleyiciye aktarmaya yarar. Konuşmada; %55 görüntü, %38 ses, %7 sözler etkili olduğuna göre buradan slaytın önemi daha iyi ortaya çıkar (Akdağ ve Tok, 2008: 28).

Bireylerin daha fazla bilgiye ulaşma isteği, bilgisayar ve yeni teknolojilerin eğitimde daha fazla kullanılmasını gerekli kılmaktadır. Bu doğrultuda, geleneksel öğrenme yöntemlerine göre bilgisayarlar, sahip oldukları çoklu ortam (multimedya) ve internet gibi avantajları ile bilgiye ulaşmaya çalışan bireylere büyük kolaylık sağlamaktadır.

Teknolojinin hızına ayak uydurabilmek adına artık sunumlar da kapalı mekanlardan çıkıp internet üzerinden paylaşılabilir ya da izlenebilir. Öyle ki, günümüzde sunumları internet üzerinden paylaşmaya olanak sağlayan Slideshare gibi web siteleri bulunmaktadır. Böylelikle, Power Point veya günümüzde sayısında artış gözüken alternatif programlarda hazırlanan sunumlar bu tür sitelere yüklenebilir. Bu sunumlar sosyal medyada da paylaşılabilir. Bununla birlikte bu tür web sitesi ya da uygulamaları tanıyan akıllı telefon ve tablet bilgisayarlar ile bilgi paylaşım ağının genişliği üst noktalara ulaşmaktadır. Bu yeni nesil cihazlara yüklenebilen on binlerce uygulama arasında - Apple için yaratılan Keynote gibi - sunum hazırlama uygulamaları da bulunmaktadır. Bütün bu gelişmeler, bir sunumun artık bir salondaki kişilerle sınırlı kalmayacağını binlerce kişinin bu bilgilere ulaşacağı anlamına gelmektedir. Bu ekseninde, bir slayt hazırlanırken dikkat edilmesi gereken kurallar bir kez daha gözden geçirilmelidir. Daha önce olmadığı kadar kalabalık bir kitleye hitap edebilmek adına ve hatta ilgili konu hakkında hiçbir bilgisi olmayan kişilerin bile dikkatini çekmeyi başarabilecek slaytların tasarımına, normal şartlarda olduğundan daha fazla önem verilmelidir.

İzleyiciler estetik açıdan daha talepkar hale gelmeye başladılar, çünkü görsel mükemmeliyet standartları günümüz dijital dünyasında (websiteler, televizyon haberleri, film özel efektleri ve video oyunları) olağüstü bir şekilde arttı (Abela, 2008: 2). Bu doğrultuda slaytlarda fotoğraf, illüstrasyon, infografik gibi tasarım elamanlarından yararlanılmaktadır. Fakat tüm bunların başında bilgiyi aktarmada en etkili araç olan yazı gelmektedir. Bu yazıların okunaklı ve etkili bir şekilde aktarımı ise doğru uygulanmış bir tipografi ile mümkün olmaktadır. Çünkü slaytların amacı konuyu daha anlaşılır kılmaya çalışmaktır. Bu da sunumda anlatılan onlarca cümleyi daha az ve öz şekilde izleyiciye aktarmayı gerektirir. Sade ve belirli kuralları yerine getirmiş tipografik bir yaklaşım, daha sonra bir takım fotoğraf ya da diğer görsellerle desteklenmelidir. Bu ekseninde, bir slayt hazırlanırken daha profesyonel bir tavır sergileyerek amaca üst düzeyde ulaşabilmek



adına için tipografi konusunda dikkat edilmesi gereken kurallar bulunmaktadır. Fakat bu kurallardan önce tipografi kavramını kısaca açıklamak gerekmektedir.

Tipografi, belirlenmiş bir sayfa üzerinde harf, rakam ve satırlarla görsel ve işlevsel anlamda yapılan düzenlemeleri kapsamaktadır. Yazının yönetimini sağlar ve çoğu zaman okunabilirliğin sağlanması ile ilgilidir. Dolayısıyla okunabilirlik, işlevsel anlamda tipografinin temel amaçlarından birini oluşturmaktadır. Slayt tasarımlarında da uzak mesafeden okunurluğu sağlamak için tipografik bazı kurallara dikkat etmek önem kazanmaktadır. Bu nedenle slayt tasarımlarında güçlü ve anlaşılır bir tipografi kullanmak için aşağıdaki faktörlere dikkat etmek gerekmektedir:

- 1- Yazı tipi
- 2- Yazıların boyutu
- 3- Satırlar
- 4- Renk
- 5- Kontrast
- 6- Fotoğraf ile kullanımı

1- Yazı Tipi:

Tasarımcı olmayan kişiler, sunum hazırlarken kullanacakları tipografi konusunda ne tür yollara başvuracaklarını bilmedikleri için genellikle başarılı olamamaktadırlar. Bu doğrultuda yapılması gereken, öncelikle sunumu hazırlayan kişinin, listesindeki fontları gözden geçirip aralarında sadece güzel olanları seçmek yerine, slaytın konusuna uygun fontları araştırarak böylelikle konu üzerinde iletilmesi istenen mesajı verme amacına sahip olmaları gerekmektedir (www.resources.workfront.com). Çünkü slaytlar arasında görsel ve tipografik bir birlik olmalıdır.

Slaytlarda kullanılan fontlar (yazı tipleri), sunumların başarısında büyük bir rol oynamaktadır. Görüntü 1'de yer alan yazı tipleri son yıllarda tasarlanmış, çağdaş ve okunaklı yazı tipleri arasındadır. Slaytlarda başlık ve metinlerde kullanmak için uygun yazı tipleridir.



Görüntü 1: Slaytlar için uygun yazı tiplerine örnekler

Sunum boyunca aynı yazı tipikullanmak oldukça önemlidir. En fazla iki tamamlayıcı yazı tipi kullanılmalıdır. Open Sans ve ve Open Sans Bold gibi...

Slayt tasarımlarında, tırnaklı fontların ekranda okunması zor olduğundan bunun yerine daha anlaşılır olan tırnaklı fontlar tercih edilmelidir. Çünkü, tırnaklı yazılar, içerisinde çok sayıda metiniçerenyüzeyle için tasarlanmıştır.İtalik yazılar da okumayı zorlaştırmaktadır. Belirli bir yer vurgulanmak istendiğinde italic yazı değil bold yazı tercih edilmelidir. Çünkü, normal ve kalın yazıların anlaşılması daha kolaydır. Ard arda kullanılan büyük harfle yazılmış cümleler de slaytlarda tercih edilmemelidir. Zeminde kaybolmak üzere hissi veren ince ve ultra - ince yazılardan da kaçınılmalıdır. Yazıların altını çizmek, hyperlink ifadesi vereceğinden, bunun yerine renk değişikliği ile yazı vurgulanmalıdır. Okunaklılığı zorlaştıran diğer etmenlerden birisi de özellikle uzun metinlerin tamamında büyük harf kullanımınıdır. Bu nedenle büyük ve küçük harfleri birlikte kullanmak metni daha anlaşılır kılmaktadır. Slaytlarda, başlıklarda bile tüm harflerin büyük olarak kullanılması tavsiye edilmemektedir. Aynı şekilde uzun metinlerde script (kaligrafik el yazısı) fontların da kullanılması okunaklılığı güçleştirmektedir (Görüntü 2). Russell (2017), “Ekranda okunması zor olan script fontlardan kaçınınız” demektedir. Bu doğrultuda, hareketli fontlar kullanmak istenildiğinde ise bunu tüm metne uygulamak yerine başlık olarak uygulamak yerinde olacaktır.

Script fontların ekranda okunması oldukça zordur.

Görüntü 2: Script fontla yazılmış bir cümle

208

2- Yazıların boyutu:

Slaytlarda, başlıklar için 32 punto, alt başlıklar veya alt başlık kullanılmıyorsa metin için 24 punto, alt başlık kullanılıyorsa metin için 20 punto, kaynakça için 11-12 punto kullanılması uygundur. Başlık satırı, slayt gösterilirken konuşmacı olarak size ne söylemek istediğinizi anımsatırken, izleyiciye de konuyu net bir şekilde bildirir. Bu yüzden başlıkların yazı boyutu altmetinlerde kullanılanlardan büyük olmalıdır.

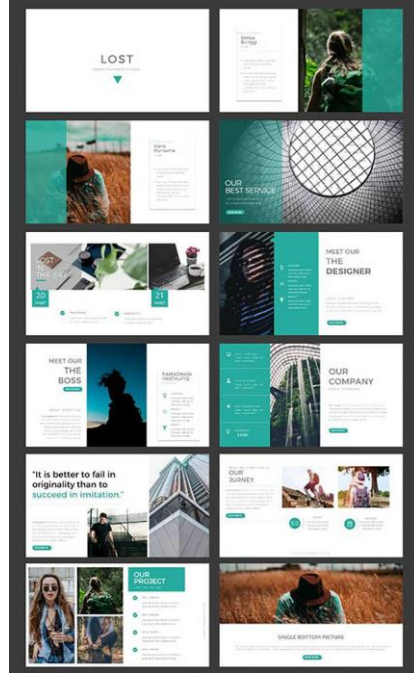
3- Satırlar:

Slayt tasarımında 6 x 7 kuralı geçerlidir. Slayt başına 6 satırdan ve satır başına 7 kelimedenden fazlası kullanılmamalıdır (Chen, 2008). Metni iki yana yaslamak bazı harfler arasında belirli boşluklar (nehirler) yaratacağından tek tarafa yaslanmış metinler tercih edilmelidir.

4- Renk:



Slaytlarda zemin üzerinde yazıyı okutabilmek için yazıların zemin renginden en az % 40 daha koyu olmalıdır. Böylece kontrast oluşturulmuş olur. Konuya uygun renk seçimi de slaytlarda önemlidir. Bunun yanında fazla parlak renklerin kullanımı izleyicinin gözünü yoracağından tercih edilmemelidir. Renk konusunda diğer önemli husus da slaytlar arası renk uyumudur. Bu uyum slaytlar arasında akışı kolaylaştırdığı gibi bir tasarım dili de oluşturmaktadır (Görüntü 3).



209

Görüntü 3: Slaytlar arasındaki renk uyumuna bir örnek

<https://tr.pinterest.com/pin/326229566747018819/>

5- Kontrast:

Tipografide kontrast yaratmanın bir yolu aynı aileye ait ince ve kalınyazı karakterlerini aynı slayt içerisinde kullanmaktır (Görüntü 4). Diğer bir yöntem renkler ile kontrast yaratmaktır. Böylelikle konuya daha dikkat çekilebilir ve güçlü bir sayfa imajı yaratılır. Birbiri ile uyumlu iki farklı fontun kullanımı da slaytlarda tipografi için kontrast yaratmanın bir yoludur.

**Aynı aileye ait ince ve kalın
yazı karakterlerinin birleşimi**
iyi bir görüntü verir

Görüntü 4: Bold ve Regular yazı tiplerinin birlikte kullanımı

6- Fotoğraf ile kullanımı

Bazı slaytlarda, fotoğraf ile yazıyı bir arada kullanmayı gerektirecek durumlar olabilmektedir. Fotoğraf üzerindeki yazıları izleyicilere okutmak çoğunlukla zordur ve bunun önüne geçebilmek için bazı çözümler uygulanmaktadır. Bunlar, zemin üzerinde bant kullanımı ya da filtre kullanımıdır (Görüntü 5). Yazının altına yerleştirmek için çizilen basit bir renkten oluşan bir çubuk, okunaklılığı artırmak için kullanılan yaygın bir yöntemdir. İnce çubuk, kalın çubuk ve mesaj kağıdı (post-it) görüntüsü oluşturmak bu konuda işe yarayan yaygın yöntemlerdir.

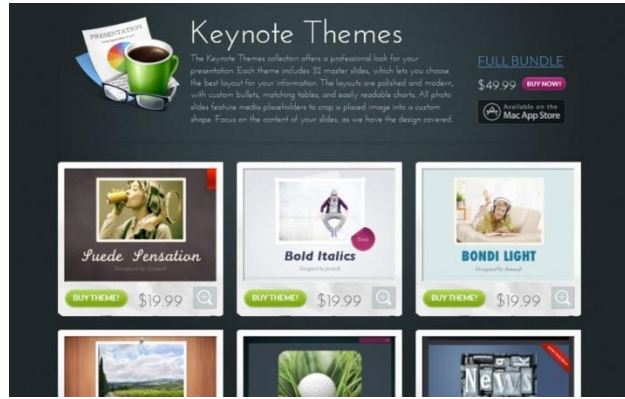
210



Görüntü 5: Fotoğraf üzerinde filtreli bant kullanımı

Power Point en iyi bilinen ve en çok kullanılan sunum yazılımı olmakla birlikte tek seçenek değildir. MS Power Point muadili olan ve Apple firması tarafından geliştirilmiş bir uygulama olan Keynote, kişilere birkaç dokunuşla profesyonel görünümlü sunumlar hazırlama imkanı vermektedir. Microsoft için de **Photo Slide Show** gibi alternatif sunum yazılımları bulunduğu

gibi, Apple için de Kenote gibi birbirinden farklı sunumlar hazırlamaya olanak sağlayacak çeşitli uygulamalar hayatımıza girmeye devam edecektir. Bu tür yazılım ve uygulamalar, içerisinde hazır slayt şablonlarına da yer vermektedir.



Görüntü 6: Keynote için belirli bir ücret karşılığı satın alınabilen hazır sunum şablonları

<http://www.jumsoft.com/keynote-themes/>

Kişi ister bilgilerini bu hazır şablonlara uygulasin, ister kendisi üzerlerinde dilediği düzeltmeleri yapabilirsin ya da kendi özgün tasarımını baştan yaratmak istesin, konuya uygun fotoğrafları nasıl değiştirme ihtiyacı duyabilecekse aynı şekilde tipografide de bazı değişikliklere gitme ihtiyacı duyacaktır. En azından bu duyarlılığa sahip olma güdüsü, kişiye daha profesyonel sunumlar yapma imkanı tanyacaktır. Bir sayfanın düzenlenmesi ile ilgili bilgiler tüm yazılım veya uygulamalar için aynı ölçüde geçerli olduğu gibi kişinin kendi hazırlamak istediği özgün slayt tasarımları da bu kurallar dahilinde hazırlanırsa, izleyici için daha etkili bir deneyim olacak, böylelikle sunum, amacına en üst düzeyde ulaşmış olacaktır. Bunların yanında, insanların bir web sitesinden diğer bir web sitesine geçme konusundaki sabrının azaldığı bu günlerde, sunumların paylaşıldığı sitelerde yer alan sunumlara ait slaytların tasarımı daha büyük önem kazanmaktadır. Böylece, konuya vakıf olmayan kişilerin bile dikkatini çekebilecek kadar profesyonel sunumlar paylaşarak günümüzdeki sonsuz bilgi ağına katkı sağlanabilecektir.

211

Kaynakça

Abela, A. (2008). *Advanced Presentations by Design: Creating Communication that Drives Action*, Pfeiffer Yayınevi: San Francisco

Akdağ, M. ve Tok, H. (2008). Geleneksel öğretim ile powerpoint sunum destekli öğretimin öğrenci erişimine etkisi. *Eğitim ve Bilim Dergisi*, Cilt 33, Sayı: 147, 26-34

Atkinson, C. (2005). *Etkili sunum tasarımı*. İstanbul: Arkadaş Yayıncılık



Bingaman, C. E. (1993).Etkilisunuş, Kişiselgelişimveyönetimdizisi

10 Tips For Designing Presentations That Don't Suck - Part 1.
(2017).<https://resources.workfront.com/project-management-blog/10-tips-for-designing-presentations-that-dont-suck-part-1>adresinden erişildi.

(ET: 10. 02. 2017)

Chen, V. (2008). Designing Effective Power Point Presentations

<https://www.slideshare.net/vinhha25580/designing-effective-power-point-presentations>

(ET: 02. 02. 2017)

<http://www.slideshare.net/vinhha25580/designing-effective-power-point-presentations>adresinden erişildi.

<http://www.slideshare.net/bluish1/etkili-sunum>adresinden erişildi.

Russell, W. (2017). <https://www.thoughtco.com/creating-successful-business-presentations-2767318>

(ET: 10. 03. 2017)

ANTROPOLOJİNİN SANAT EĞİTİMİNE ETKİSİ

Yar. Doç.Dr. Ebru ELPE

Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Batman

Öz

Antropoloji, kısaca “insan bilimi” olarak tanımlanır. İnsanları ve toplumları biyolojik , fiziksel , kültürel olarak inceler, benzerlik ve farklılıklarını ortaya koyar. İnsan toplulukları biyolojik , fiziksel ve kültürel olarak inceler. Antropolojik araştırmalar, bize dünya üzerinde farklı farklı insan toplulukları olduğunu göstermektedir. Aydınlanma çağı ile birlikte antropoloji önem kazanmış, 20 yüzyılda ise etnoğrafya çalışmaları ile birlikte iyice gelişmiştir alt dalları oluşmaya başlamıştır. Güzel sanatları ilgilendiren kısmı ise kültürel antropoloji dalıdır. Antropolojinin bir alt dalı olan kültürel antropolojiye isim veren kültür kavramı, “insanın, doğa dışında oluşturduğu ve ona eklediği maddi ve manevi her şey” olarak tanımlanır . Kültür kapsayıcı , evrensel olması, nesilden nesile aktarılması , sürekli olması, öğrenilebilmesi gibi özelliklerinden dolayı insan yaşamına , estetik anlayışına ve sanatına erki etmektedir. Antropoloji, bir çok bilim ve sanat dalını, sunduğu farklılıklarıyla, etkilemiştir. Güzel sanatlar üzerine etkisi ,de bu sanat dallarına ilham kaynağı olmasıyla kendini göstermektedir. Müzik alanına bakıldığında farklı ses yapıları, müzik türleri, kültürlerin getirdiği müzikal çeşitlemeler dikkati çeker. Heykel ve resim sanatlarına bakıldığında ise farklı anatomik yapıları insanlar, bu iki sanat dalına esin kaynağı olur. Heykelde fiziki özellikler daha ön planda iken resimde ise hem fiziki hem de kültürel antropolojinin çalışma konuları , tema olarak işlenir. Bu bildiride, antropolojinin ve antropolojik araştırmaların , güzel sanatları etkileyip etkilemediği , eğer etkilemiş ise hangi yönde etkilediğini hususu değerlendirilmeye çalışılmıştır. –

213

Abstract

Anthropology is shortly defined as "human consciousness". It examines people and societies biologically, physically and culturally, revealing their similarities and differences. Human communities are studied biologically, physically and culturally. Anthropological research shows us that there are different human groups in the world. Anthropology gained importance along with the Age of Enlightenment, and in the 20th century, ethnography studies have developed along with the bottom branches have begun to form. The part that interests the fine arts is cultural anthropology. Cultural anthropology, a subdivision of anthropology, is defined as the concept of culture, which is "everything that a person creates and adds to it, both material and spiritual, outside nature." The culture container is universal, it is influential in human life, aesthetic understanding and art because of its characteristics such as being transferred from generation to generation, being continuous and being learned. Anthropology has influenced many branches of science and art, with its differences. The influence on the fine arts also manifests itself as a source of inspiration for these art branches. When you look at the music field, you will notice different sound structures, musical genres, and musical variations brought by the cultures. When you look at sculpture and painting arts, different anatomical structures, people become a source of inspiration for these two branches of art. In the sculpture, physical features are more preliminary, while in the picture, both the physical and cultural anthropological work are treated as a theme.



In this declaration, anthropology and anthropological research have been tried to assess whether it influences the fine arts, if so, which way.

GİRİŞ

İnsanlar ve hayvanlar, günlük hayatlarında tümevarım yöntemini kullanarak akıl yürütüp hayatlarını devam ettirirler. (Apa, 2015; 29), parçalardan bütüne varmak suretiyle olayları olguları algılayıp sonuca varmaktadır. Bu hayatın her alanında geçerli olmuştur. Yetenek ve eğilimler ile dolu olan insanın eğitimi oldukça önemli bir meseleyi teşkil eder. İnsanın içinde olan varlığıyla birlikte bulunan bu yetenek ve eğilimler, eğitim ile birlikte doğru olarak yönlendirilmesi gerekmektedir. Bu ise, inanı tanımak onun varlık esaslarını bilmek ile olmaktadır ki o insan doğru eğitilebilsin (Uysal, 2004 ; 81) Eğitim insanda ar olan yetenek ve eğilimlerin belirlenmesi ve bunların toplum kuralları göz önünde bulundurularak geliştirilmesi olarak tanımlanabilir. Bunu sanat eğitimi için genelleyecek olursak , insanın varlığında kendisi ile birlikte gelen sanata dair yetenek ve eğilimlerin toplumun sanata bakış açısı göz önünde bulundurularak , ortaya çıkarılması ve o insanı topluma faydalı bir sanatçı olarak ortaya çıkarmak , sanat eğitiminin amaçlarındandır.

İnsan ayrıca kendi yarattığı, kendisi için önemli olan sembolik dünyada yaşamaktadır. (Apa, 2015 ; 30) Din, dil, mitoloji, sanat , değer yargıları, içinde bulunduğu toplumun yazısız kanunları, tarihi ve kültürel öğelerin insanın sembolik dünyası içindeki öğelerdir. Bu öğeler genetik kodlarla nesilden nesile aktarılmış ve o toplumun ve dolayısıyla toplumun bir üyesi olan insanın sanat eğitimi üzerine bakış açısını meydana getirmektedir. Dolayısıyla alınacak sanat eğitiminin belirlenmesinde bu sembolik öğeler epey etkili olmaktadır. İnsan, toplumun bir üyesi olarak toplum içinde diğer insanlar ile iletişim halinde yaşamaktadır. Bu durum insan varlığının temel gereksinimlerinden biridir. Dolayısıyla yaşamını idame ettirirken diğer insanlara özellikle manevi açıdan ihtiyaç duyar. Beğenilmek, takdir edilmek, ödül beklentisi, ceza korkusu, toplumdan dışlanmak endişesi gibi etkenler insanı, diğer insanlar ile iyi geçinmeye onların düşüncelerine önem vermeye itmiştir. Sanat ise toplumlar için önemli bir meseledir. Sanata bakış açısını belirleyen faktörler altında sanata bakış açıları farklılık gösterir ve dolayısıyla sanat eğitimi konusu da sanata bakış açısı ile doğru orantılıdır.

Sanat eğitiminin disiplin olarak üniversitelerde yer alması 1960 sonrasında olmaktadır. Sanat eğitimi sanat alanına girme açısından bu tarihten sonra zorunlu olmuştur. Üniversitelerde sanat eğitimi alan kişiler profesyonel sanatçı olarak tanımlanır ve sanat eğitimi almayan fakat yetenekli, hobi amaçlı sanat yapanlardan ayrılmaktadır. (Çolak, 2015; 10) Sanat eğitimi üniversitelerin güzel sanatlar fakültelerinde ilgili dalda alan kişiler, mezun olduklarında portföylerine “profesyonel sanatçı” ünvanını eklemekle beraber daha okul yaşamında derslerle birlikte sanat etkinliklerine katılmakta ve sanat insanı olmak yolunda adımlar atmaktadır. Üniversitelerde verilen sanat eğitimi, öğrencilere biraz hava katmakta sanatçı olarak anılmalarının vereceği özgüveni ve toplum içinde ayrı bir yere sahip olunacağına dayanan düşünceyi benimsemesine yol açar. Öğrenciler sanat eğitimi sırasında sadece dersleri işlemez aynı zamanda okulun kültürel ortamında atölyelerde yaşar, sanatçı yaşamına adapte olurlar. (Çolak, 2015; 10) Sanatçılara verilen değeri öğrenirler tarih boyunca sanatçıların çalışma yöntemlerini atölyelerde öğrenir, toplumun sanata ve sanatçıya bakışını yaşayarak öğrenmiş olurlar. Mezun olduklarında kendilerine aşılana öz güven ile sanat yaşamlarına profesyonel sanatçı olarak devam ederler. Sanat eğitimi süreci uzundur eğitim sonunda mezun olan öğrencilerin profesyonel sanatçı

yaşamına atılmaları biraz zaman aldığından, eğitim süreci mezuniyetten sonra da okul dışında da devam etmektedir. (Çolak, 2015 ; 13)

Toplumların Sanata Bakış Açısı ve Sanat Eğitimi Yönlendiren Faktörler

Kültürel antropoloji, antropolojinin bir alt dalıdır ve toplumların kültürleri ve toplumlar arasındaki kültürel farkları incelemektedir. Kültürel antropolojinin inceleme konularından biri de sanat ve sanat eğitimidir. Her zaman kültür, sanatla anılır olmuştur ve “kültür-sanat” ikilisi toplum hayatında önemli bir yer almıştır. Bazı toplumlarda kültür ve sanat oldukça önemli ve ilk sıralarda iken bazı toplumlarda ise özellikle sanat pek önem verilmeyen konulardan biri olmuştur. Toplumlar arasındaki bu farkın oluşmasında arka plandaki genel durum önemli rol oynamaktadır. Mensup olunan din, yazılı olmayan ama toplumu yöneten, gelenek görenek, adetler, sanat konusundaki tutumları belirleyen unsurların başında gelmektedir. Sanat eğitimi denince akla ilk olarak güzel sanatların dalları (resim, heykel, müzik, özellikle klasik müzik, sinema) gelir.

İnsanın içinde yaşadığı dünya da din, önemli bir belirleyicidir. İnsanlar yaratılış gereği bir güze inanma ondan korkma ona saygı duyma eğilimindedir. Dolayısıyla ilkel insandan modern insana kadar her insan dini inanca sahiptir. Din ile sanat arasında bir bağlantı bulunmaktadır. Dini kuralların katı olduğu toplumlarda geleneksel sanatlar gelişmiş olup bu sanatların eğitimi önem kazanmıştır. Güzel sanatların dalları ise “modern sanat” olarak nitelendirildiğinden geleneksel sanatlara göre daha az tercih edilmiştir. Dini kuralların daha esnek olarak uygulandığı toplumlarda ise modern sanatlara olan eğilim artmış ve sanat eğitimi önemli bir faaliyet ve kültürel gelişimin önemli bir unsuru olarak değerlendirilmiştir.

215

Din ile bağlantılı olarak mitolojik unsurlar insanın ve içinde bulunduğu toplumun kültürünü biçimlendirmektedir. Sanatı da kültürel antropolojinin ilgilendiği konulardan biri olarak değerlendirdiğimizde verilen sanat eğitimin ve ortaya çıkan sanat yapıtlarına mitolojinin etkisi kendini hissettirmektedir. Daha çok “sürrealist” eserlerde mitolojinin etkisi görülmektedir. Mitolojik unsurlar doğüstü varlıkları ve güçleri içerdiğinden gerçek üstü değerler olarak sanat eserlerinde görülür. Kültürel antropoloji açısından bakıldığında toplumlar arasında farklar vardır ve dolayısıyla her toplumun hatta her bireyin mitolojiye bakış açısı farklı olmaktadır ve alına sanat eğitimi aynı müfredat bile olsa kişiden kişiye toplumdaki topluma farklılık gösterir.

Bir toplumun dilinde sanat ile ilgili sözler kelimeler fazla ise o toplumun sanat ile iç içe olduğu söylenebilir. Bir toplumun dilinde geleneksel sanata ait kelimeler çok ve çeşitli ise o toplum geleneklere bağlı olarak adlandırılabilir. Genelde geleneksel sanat daha fazla önem veren toplumlar irksal açıdan alt sınıfta yer alan toplumlar olarak düşünülmüştür. Modern sanatlar ile ilgili kelimeler bir toplumun dil hazinesinde daha fazla ise o toplumun da aslında geleneklerine eskiden bağlı olduğuna son zamanlarda daha fazla dışa açılıp olan bitenden haberdar olması ve modern sanat öğelerini geleneksel sanatın beslediği bir toplum özelliği gösterdiği görülür.

Güzel sanatlar eğitiminde aynı toplum içinde bile farklılıklar görülmektedir. Özellikle piyano eğitimi, bale eğitiminde bu daha kendini belli eder. Bu ili dalda eğitim maddi duruma bağlıdır bu iki dalın eğitimi maddi durumu iyi olan ailelerin yapabileceği bir faaliyet olarak değerlendirilir.

Sanat eğitiminin olmazsa olmazlarından biri olan görsel kültür, görsel yollarla kendini gösteren, resimler, tablolar, heykeller, afişler, televizyonda yayınlananlar , haritalar , takı , mücevherler



binalar gibi unsurların dahil olduğu geniş kapsamlı bir sahayı oluşturur. (Balcı, 2015, 465) Görsel kültür adı üstünde görsel unsurlara dayanır ve görsel unsurların insan üzerinde oluşturduğu etkilerin karışımı olarak değerlendirilir. Sanat eğitimi alan bireyler için görsel kültürün algılanması oldukça önemlidir. Sanat eğitimi sırasında ve eğitim sonrasında bireyin sanat yaşamı boyunca , sanatçı kimliğinin geliştirilmesinde görsel kültür öğelerinin etkisi gün geçtikçe daha da artmış olacak ve o bireyin geldiği aile ve toplumun kültürel yapısı bu etkilerin değerlendirilmesi ve oluşan sanat yapıtının değerlendirilmesi ve bu sanat yapıtının izleyicilerinin değer yargılarında edineceği yer ile de ilişkilidir. Sanat eğitimi almış ve sanat yapıtı oluşturmuş , adına sanatçı ifadesi de eklenen bireyin oluşturduğu sanat yapıtı sergilendiği yerde ülkede farklı anlamlarda değerlendirilir. O sanat yapıtının izleyen kaç farklı kişi var ise o sanat yapıtı o kadar farklı anlamda değerlendirilir. Bunu bir örnekle şöyle açıklayacak olursak, resimde nü, çok fazla tercih edilmeyen, insanlar tarafından genelde pek hoş karşılanmayan bir tema olarak değerlendirilir. Nü bir tablo sergilendiği ülkelerde farklı değerlendirilir. Kapalı toplumlarda muhafazakar toplumlarda ayıp , olarak algılanıp olumsuz gereksiz olarak değerlendirilirken modern toplumlarda ise daha esnek anlayışla değerlendirilir. Bunda mensup olunan dinin, alınan aile eğitiminin , özellikle de çıplak vücuda bakış açısının farklılığı etkilidir. Burada kültürel antropoloji ön plandadır..

Sanat yapıtlarının değerlendirilmesi de sanat eğitimi kadar önemlidir. Sanatın hayata katkısı ve gerekliliği oldukça önemlidir. İnsanın çevreye karşı duyarlı olması ve bu duyarlılığın derecesi o insanın aldığı sanat eğitimi ile ilişkilidir. (Albayrak, 12) Sanat yapıtını değerlendirmek ona anlam yüklemek arka plandaki eğitime, sanat ile ilgili bilgi birikimine, kültürel geçmişe, aile içi eğitime, genel toplum bakış açısına ve bireyin içinde bulunduğu toplumdan özümlediği değer yargılarına bağlı olarak değişmektedir. Aynı sanat yapıtına her insanın farklı yorum yapmasının sebebi budur.

SONUÇ

Antropolojinin sanat eğitime etkisinin olup olmadığının, eğer bir etki var ise bu etkinin derecesinin ne olduğunun araştırıldığı bu bildiri için yapılan araştırmalarda ırksal özelliklerinin özellikle fiziksel ve biyolojik antropolojik farklılıkların sanat eğitimi üzerinde epey bir etkisinin olduğu dikkat çekmiştir.

Irkların sınıflandırılması esasına göre alt sınıf olarak kabul edilen , “Eugenic Ağacı” kriterlerine göre de alt sırada yer alan, genelde siyahi insanların oluşturduğu Afrika daha çok spor, özellikle de atletizm, dalında başarılar ile gündeme gelmiştir. Bu kıtada yaşayan insanların bulunduğu coğrafyanın şartlarına göre vücutlarının şekil alması, fiziki gücün gerektirdiği işlerde çalışmalarını, vücutlarının bedensel güce ayalı faaliyetlerde daha etkili olmalarına dolayısıyla da sporda başarılı olmalarına yol açmıştır. Sömürgeci ülkeler tarafından adeta talan edilen, yer altı zenginlikleri yüzünden gelişmiş ülkeler tarafından kullanılan bu kıtada sanat eğitimi, genel olarak bakıldığında, yok denecek kadar azdır.

Sanat eğitiminin, daha çok gelişmiş Avrupa ülkeleri ve A.B.D gibi gelişmiş ülkelerde yaşayan ve köken olarak bu ülkelerin has vatandaşları tarafından alınması gerektiğine dair bir algı yaratılmaya çalışılmıştır. Bale , klasik müzik(özellikle de piyano ve keman)eğitimi , ırksal açıdan üst sınıfa mensup toplumlara ait olan bir faaliyet olarak algılanmıştır ve bu toplumlar tarafından uygulanmaktadır. Özellikle Sanayi devrimi ile birlikte oluşan zengin kesim, elit kesime mensup



kişiler tarafından çocuklarına verilen bu eğitimler, ve sanat eserlerine gösterilen önem prestij gösterisi olarak değerlendirilmiştir.

Sanat eğitiminde toplumların kültürel alt yapısı, sanata dair düşünceleri değer yargıları ön plandadır Kültürel antropolojinin inceleme alanına giren sanat ve sanat eğitimi toplumlar arasındaki kültürel farklar olduğundan dolayı toplumdan topluma hatta aynı toplum içinde bireyden bireye farklılık göstermektedir.

Kaynakça

ALBAYRAK, A. Kürşat ,” Sanat Yapıtlarının Nasıl Anlamlandırıldığı ve İzleyiciyle İletişimine Dair Bir İnceleme “, ss: 11-22

BALCI, K. Selma, (2015), “ Sanat Eğitimi Alan Bireylerde Estetik Algı Oluşturmak İçin Görsel Kültür Eğitiminin Gerekliliği”, The Journal of Academic Science Studies, S. 36, ss: 465-477, http://www.jasstudies.com/Makaleler/1198737748_31-Ar%C5%9F.%20G%C3%B6r.%20Selma%20KARAAHMET%20BALCI.pdf

ÇOLAK, B.Ezgi (2015), “Sanat Eğitiminde Toplumsal Eşitsizliğin Yeniden Üretimi,” Sanat ve Tasarım Dergisi, S. 6, ss: 7-16

UYSAL, Enver, (Aralık, 2004), “ Eğitim’e Felsefi Antropoloji Çerçevesinde Kavramsal Bir Yaklaşım” Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. VIII /2, ss: 81-99

TOPLUM MÜZİK YAŞAMINI ETKİLEMEDE KİTLE MEDYASI KÜLTÜRÜNÜN YÜKSELİŞİ

Yrd. Doç. Dr. Esin de Thorpe MİLLARD

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü

Öz

Müzik tarihçileri bir ülkede kuram ve kuralları zenginleşmiş kültür ana yurdu Çin'dir derler. Çin'den başlayan Hindistan, Mısır, Yunan ve Hıristiyanlığın ilk çağlarındaki kilise müziğine varan bir etkileşimden bahsedilebilir.

Bütün bu çağlar boyunca müziğin toplumu etkileyişinde ana unsurun din kurumları olduğu görülmektedir. Türü ve düşünüşü ne olursa olsun bütün dinlerde tapınaklar, ibadet yerleri birer iletişim kaynağı sayılmıştır.

Bildiride, kitlelerin müzikle etkileme düşüncesinin Ortaçağ sonlarında güçlenmesi sonucu Eski Yunan harfli nota "neuma"ların geliştirilmesi ile yazılı iletişime de geçilmesinden başlanacaktır. Buradan küreselleşme sürecinde iletişim ağları ve ağ toplumunun yükselişi ile toplumun müzik yaşamındaki etkilerinin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kitle Kültürü, Kitle Medyası, Küreselleşme, Müzik Yaşamı

MUSICAL MEDIA DEVELOPMENT IS IMPACTED BY SOCIETY CULTURAL DEVELOPMENT

219

Abstaract

Music historians say that in a Country the theories and rules from the enrichment of different cultures impacts musical development, as is illustrated within the mainland of China.

This is apparent from the progressive interaction of China with India, Egypt, Greece and influence from church music in the early ages of Christianity.

Throughout all ages, it appears religious institutions are the main element in influencing a Country's musical society. Regardless of religious type and practice: temples and places of worship are considered as fertile communication source for a society or Country's musical development no matter the Country's own inherent religious belief and practice.

In the declaration, it will be illustrated that the influence of the masses on musical empowerment in the end of the Middle Ages begun as a consequence of the impact of the written word, as in communication with the development of the ancient Greek note "neuma".

From these basic roots of musical development within a society, it is aimed to reveal the effects of social networking on the rise of musical communication developmental networks and the impact of networked society in the process of globalization.



Giriş

Müzik tarihçileri, bir ülkede kuram ve kuralları belirlenmiş kültür gelişimine koşut olarak “sanat” niteliği kazanmış müziğin ilk yurdu Çin’dir derler. Müzik sanatı Milattan yüzlerce yıl önce yaygınlaşmaya koyulmuş, uzun bir süreç boyunca gelişimini sürdürmüş, toplum üzerinde büyük etkinlik kazanmıştır. (Yener, “Şu eşsiz Müzik Sanatı, s: 212) Çin toplumunda müziğin ne kadar büyük yeri olduğuna önem veren Confucius’un (M.Ö. 551-478) müziği toplumsal eğitimin en önemli aracı olarak görmüş olduğuna değinen sözleri bulunmaktadır. Ondan iki yüzyıl kadar sonra yine ünlü Yunan düşünürü Eflatun (M.Ö. 400 sıraları) aynı inancı yinelemiştir. Müziğin Çin’de toplum ilişkilerinde nasıl bir etken olduğunu gösteren örneklerden biri de M.Ö. 246’da İmparator Şi Huang’ın bu sanatı tembelliğe alıştırtıyor gerekçesiyle yasaklamasıdır. Müzik kitaplarının ve çalgılarının yakılmasıyla başlayan bu yasak yüzyıl kadar sonra Han Hanedanı’nın girişimleriyle (M.Ö. 206-M.S. 220) Çin’de müziğin yeniden canlandığı görülmektedir. (Mimaroglu, Müzik Tarihi, s: 13)

Bu süreçte Batı’da müzik alanında Eski Yunan’da başlayan müziğin toplumu etkileyişinde ana neden din kurumları olmuş, türü ve düşünüyü ne olursa olsun bütün dinlerde tapınaklar birer iletişim kaynağı sayılmıştır. Bilinene göre Eski Yunan’da ve Mısır’da dinsel törenlerde kullanılan müziğin tek sesli olduğudur. Belgelerin olmayışı yazılı bir nota sisteminin olmayışı sebebiyle kesin bilgilere ulaşılamamaktadır.

V. yüzyılda notaların alfabe ile adlandırılması öne sürülmüştür. Kiliselerde kullanılmaya başlanan “neuma” işaretleri VII. Yüzyılda belirmeye başlamaktadır. Tek çizgili portede nota yazımı IX. Yüzyıla, dört çizgili porte XII. Yüzyıla, beş çizgili porte ve ölçü çizgisi kullanılması ise, XVI. Yüzyıla kadar gelmiştir.

Kiliselerde Hıristiyan topluluklarını oluşturan İbraniler, Yunan Ve Romalılar Papa Gregor’un (M.S. 540-604) ismini koydukları tek sesli Gregor Melodileri kullanmaya başladılar.

X. yüzyıldan bu yana ise müzik, artık kilise duvarları içinde gelişen fakat evrimini dinsel kaygıların değil, dinle ilintisi olmayan kişisel davranışların yönettiği bir sanat dalı olmuştur. Kiliseden ayrılan müzik halka yönelmiştir. Kiliseden koparak kendi evrimini oluşturan müzik halkla olan karşılıklı ilişkisi yazılı basının kurumları yoluyla sürmeye devam etmiştir.

XVII. yüzyılın daha ileri bir dünyanın eşiği olduğu söylenir. Bu çağda Papa ve Kutsal Roma İmparatorluğu artık egemenliğini, gitgide bilinçlenen ulusalcılığa bırakmakta, Newton yerçekimi yasasını sunmakta, Galileo, ilk teleskop üzerinde çalışmakta, Descartes, Hobbes, Milton gibi düşünürler gelecek yüzyılların düşüncesini temellerini ortaya koymaktadır.

Bu yüzyılda müzikte ise, kilise makamları yerini majör minör dizilere bırakmış, tek sesden armonik yazı yani dikey yazıya geçilmiş, opera ve oratoryo müziği ortaya çıkmaya başlamıştır. Çalgı yapımındaki ilerlemeler sonunda ses müziğinin yerini çalgı müziği de almaya başlamıştır.

Batı’da basının müziğe karşı ilgisinin de bu yüzyıl sonlarına doğru olduğu görülmektedir. Belirli günlerde gazete ve dergilerde yer alan bilgi haber ve eleştirilerle kitaplardaki adlar bu alanın öncülerine aittir. Bu yayınlarda müziği yazan seslendirenden başka dinleyen de eğitim açısından payını almış oluyordu. Eleştirmenler arasında besteciler olduğu gibi edebiyatçılara da rastlanmaktadır. Eleştirmenin bir sanat olayını haberleyen gazeteciliği yanı sıra haberlediği olay



çevresinde geniş bilgiye ve anlatımını eksiksiz ve inandırıcı kılması için kapsamlı edebi yeteneğe sahip olması gerekmektedir.

Eleştirmenlerin ilk ustalarından biri Fransa’da Jean Jacques Rousseau (1712-1778), Almanya’da Johann Matheson (1681-1764), Johann Adam Hiller (1728-1804) gibi isimlerdir. XIX. Yüzyılda eleştirmenliğin önemi artmış, gazetelerde müzik haberlerine daha çok yer verilmeye başlanmıştır. Yine bu dönemde ünlü bazı bestecilerin de eleştiri yazılarına rastlamaktayız. Bu besteciler Ernst Theodor Amadeus Hoffmann 1776 – 1822), Hector Berlioz (1803-1869), Richard Wagner (1813-1883) gibi isimlerdir.

Ülkemizde yayın kurumlarının müzik yaşamını etkileme sürecine ilk örnek ise, 1838’de Moniteur Ottoman adlı gazetecinin İstanbul’da bir opera binası yapıldığına dair haberidir. (Yener, Şu Eşsiz Müzik Sanatı, s: 214) 1841’de de, İngiliz gazeteci William Churchill yayınladığı “Ceride-i Havadis” gazetesinde opera sanatı hakkında uzun bir yazıya yer vermiştir.

Basınımız Cumhuriyet Dönemi ile birlikte müzik haber ve eleştirilerine önem vermeye başlamıştır. Opera ve konser haberlerinin yanı-sıra ilk eleştirmenlerimizden Nadir Nadi’nin (1908-1991) yazıları yayınlanmaya başlamıştır. Cevat Memduh Altar (1902-1995), Halil Bedi Yönetken (1899-1968), Mahmud Ragıp Gazimihal (1900-1961), gibi isimler de onu izlemiştir.

Toplum müzik yaşamını etkilemede yayın kurumlarının önemi sesin kayıt edilmesiyle daha büyük önem kazanır. Gramofon ile başlayan ses kaydı teknolojik gelişmelerle yatay disk, stereo, compact plaklar ile devam etmiştir.

Müzik sanatının tanıtımı ve yaygınlığı açısından günümüzde de, büyük önem taşıyan buluş olan “radyo” bir XIX. yüzyıl ürünüdür. Genellikle radyo yayınlarının başlangıç yılı olarak 1921 yılı kabul edilmiştir. Önce radyo ve televizyon ile kurulmaya başlanılan bağ, müzik sanatının kitlelere ulaşması ve etkileşimi yolunda daha sonra bilgisayarlar, internet ve bunu destekleyen uydu teknolojisindeki gelişmeler izlemiştir. Zamana mekana bağlılık eskiye oranla oldukça azalmıştır.

İkinci Dünya Savaşı’nı izleyen otuz yıl içinde (farklı ülkelerde, farklı zamanlarda, farklı yoğunluklarda) televizyonun yayılması insanların gündelik hayatlarının ritmine farklı biçimler ve temalarla girdi. Hükümetlerin desteklediği sanatlar geniş ekranlardaki özel efekt gösterileri istisna olmak üzere filmler, televizyon seyircisine uygun dönüşümden geçirilerek sunuldu. Kitap, dergi ve gazeteler televizyon izleyicisine film senaryosu, televizyon karakteri, ya da popüler temalar olarak stratejik televizyon yapısı oluşturdular.

Televizyonun baskın olduğu sistem, kolayca kitle iletişim olarak nitelendirilebilir. Birkaç merkezi vericiden milyonlarca izleyiciye aynı anda, aynı mesaj gönderilmektedir. Böylece mesajların içeriği ve biçimi, asgari müşteriye göre belirlenir. Kitle toplumundan doğan kitle kültürü kavramı yeni elektronik iletişim teknolojisinin hükümetler ve oligopollerin kontrolünde olmasından doğan medya sisteminin doğrudan bir ifadesi olarak kabul edilebilir.

XX. yüzyılda küreselleşme süreci ile başlayan bilgi toplumu düzeyine ulaşabilmek, çağımız toplumlarının en belirgin hedefi haline gelmiştir. Küreselleşmeyi tarihi bir süreç gibi ele alırsak, bu sürecin ortaya çıkmasını veya hızlanmasını bazı bilimsel, teknolojik, siyasal ve ekonomik faktörlere bağlı olduğunu görmekteyiz. Buradan yola çıktığımız zaman küreselleşmenin yayılması konusunda küreselleşmeyi besleyen olgulardan bazılarının diğer faktörlerden ve gelişmelerden etkin bir role sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu olgulardan en başta gelenlerden birisi, bilime bağlı olarak gelişen teknolojidir. Diğer olgular ise, teknoloji ile birlikte daha hızlı gelişen siyasi, sosyal ve ekonomik gelişmelerdir.



Bilginin stratejik kaynak olarak kabul edildiği bilgi toplumlarında, bilgiler bilgi teknolojilerinin sağladığı imkânlarla üretilmekte, sınıflandırılmakta ve ulaşılabilir kılınmakta; toplumsal ve kurumsal sorunların çözümünde kullanılabilir. Günümüzde bilgi, bireylerin, örgütlerin ve devletlerin sahip olabilecekleri en stratejik kaynak olarak kabul edilmektedir

Bilgi toplumunun insanı, bilginin birikimli olma niteliği nedeniyle ve sürekli öğrenme nedeniyle, sürekli kendini geliştirir. Böylece, etkin insan olma özelliği kazanır. Sanayi toplumunun “bireyci girişimci” insanı yerine, bilgi toplumunda bilgiyi paylaşan, her alan ve konuda etkin, sosyal bir insan modeli gündeme gelir. Etkin insan, tek başına değildir; çevresiyle sürekli etkileşim ilişkisi içindedir. Bireyci değil, ekipçi ve sosyaldır.

Başarıya tek başına değil, ekip olarak yönelmek durumundadır. Etkin kişiliğin gelişmesi için, bilgi teknolojileri sürekli yenilenen teknolojik araç ve gereç sunar.

İnternet bilginin küresel düzeyde ortak kullanımına en iyi örnektir. Bu dev bilgisayar ağıyla, 5 kıta ve 110 ülke birbirleriyle doğrudan bağlı ve irtibatlıdır. Bu demektir ki, İnternet, dünyadaki milyonlarca bilgisayar sahibinin, telefon hatları aracılığıyla birbirlerine bağlanabildiği bir “İnter-kent”tir.

1990’ların ikinci yarısında küreselleşmiş kişiselleşmiş kitle iletişim ile bilgisayar aracılığıyla iletişimin birleşmesi yeni bir elektronik iletişim sistemi doğurdu. Bu yeni sistemin özelliği farklı türlerden iletişim araçları ile yeni sistemin etkileşim potansiyelinin birleşmesiydi. Çoklu-medya olarak da adlandırabileceğimiz bu sistem, elektronik iletişimin çapını evden işe, okullardan hastanelere, eğlenceden seyahate kadar hayatın bütün alanlarını kapsayacak şekilde genişlemiştir.

Bu bilgisayar ağıyla, kişi dünyanın herhangi bir ülkesindeki kütüphaneden kitap okuma, tarım teknolojisindeki, genetik bilimindeki gelişmeleri takip etme, hattan direkt bilgisayara aktarma, çeşitli haber merkezlerinin sağladığı haberleri okuyabilme, birçok televizyon kanalının program listelerine ve meraklı olduğu çeşitli alanlardaki verilere ulaşabilmenin yanında, bunları kendi bilgisayarının hafızasına kaydedebilmektedir. Bu vesileyle, internetle pek çok gizli ortaklıklar ve dostluklar oluşmaktadır ki, bunlar coğrafi, dini ve milli sınırların ötesine geçmektedir.

İnternet’in tercih edilmesinin en önemli nedeni veri bankalarından seri bir şekilde faydalanmak ihtiyacıdır. Bugün, internet ile sadece yazılı haber alışverişi veya metin gönderme ve alma değil, multi-medya şeklinde sinema filmleri, video, bilgisayar grafikleri, en yeni müzik ve renkli dergi ve gazete sayfaları bir kütüphaneden kütüphaneye anında ve net olarak aktarılabilir. Hatta örneğin, modacılar, büyük otomobil şirketleri, vb. yeni tasarım ve projelerini bu bilgisayar ağı yardımıyla istedikleri yere ve firmaya çok kısa sürelerde iletebilirler.

İnternetin her alanda aktif kullanımı ile oluşan ağlar toplumlarımızın yeni sosyal morfolojisini oluşturur. Ağlar oluşturma mantığının yayılması da, üretim, deneyim, iktidar ve kültür süreçlerinde işleyişi, sonuçları ciddi biçimde değiştirir. Bu ağlar oluşturma mantığının ağlar üzerinde ifade edilen özgül toplumsal çıkarlardan daha yüksek düzeyde bir toplumsal belirleyiciliği olduğu savunulmaktadır. Bilgi çağına önemli unsurlarından olan ağlar, sınırsız biçimde genişleyebilen, ağ çerçevesinde iletişim kurabilmeleri, aynı iletişim kurallarını paylaşmaları halinde yeni düğümlerle bütünleşen açık yapılardır.

Kitle iletişim araçları kültürümüzün ifadesidir. Kültür ve sanat da kitle iletişim araçlarının sunduğu malzemeler üzerinden işler.



Kültürler, iletişim süreçlerinden oluşur. Tipografik iletişimden, çok duyulu iletişime dek bütün iletişim biçimlerinin elektronik olarak bütünleşmesi etrafında örgütlenen bu ağ sistemi, tüm toplumlarda hareket etmektedir.

Çoğul iletişim biçimlerinin dijitalleşmiş, ağlar oluşturmuş bütünlüğüne dayalı bir iletişim sisteminin temel özelliği, bütün kültürel ifadeleri kapsamı ve aktarmasıdır. Bu iletişim biçimi farklılıkları barındırması, çok biçimliliği ve çok yönlülüğü sayesinde bütün ifade biçimlerini kapsayan, bütünleştirebilen bir sistemdir. Kültürel ifadelerin birçoğunun, dijitalleşmiş elektronik üretime, dağıtımına ve sinyal alışverişine dayalı bütünleşmiş bir iletişim sistemine dahil edilmesinin toplumsal oluşumlar, süreçler üzerinde ciddi etkileri vardır. Diğer yandan bu durum, sistemin dışında kalan, tarihsel olarak şifrelenmiş toplumsal alışkanlıklarla, din, ahlak, otorite, geleneksel değerler gibi kültürel ritüellerin sembolik gücünü ciddi anlamda azaltır.

Diğer yandan yeni iletişim sistemi, uzamı ve zamanı, insan hayatının temel boyutlarını kökten bir değişime uğratar. Bu değişim yerellikler, kültürel, tarihsel, coğrafi anlamlarından kopar, işlevsel ağlar ya da imaj kolajları olarak yeniden birleşirler. Böylece mekanların uzamının yerini birbirleriyle etkileşim halinde olan akışlar uzamı alır.

Kitle medyasının kültür alanında yükselmesi sonucu ağlar etrafındaki bu paylaşımlar müzik alanında da, internet sayesinde birçok sosyal medya uygulaması ya da müzik kanalında paylaşımlarla inanılmaz hızla iletişim halinde bulunmaktadır. Ayrıca müzik örgütlenmeleri de bu yeni sistemin sonucunda hiyerarşik yapılanmadan sıyrılarak hiperarşik sisteme olan ağ-tipi örgütlene yapısıyla örgütlenmeyi benimsemişlerdir.

Kaynakça

223

- Binark, M. Ve Kılıçbay, B.(2005). *İnternet, Toplum, Kültür*. Ankara: Epos Yayınları.
- Castells, M. (2005). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür "Ağ Toplumunun Yükselişi"*. (E. Kılıç, çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Plehanov, G.V. *Sanat ve Toplumsal Hayat*. (S. Mımoğlu, çev.). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Özkuş, O. (2008). *Kültür ve Küreselleşme*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Yener, F. (1990). *Şu Eşsiz Müzik Sanatı*. İstanbul: Cem Yayınevi.



HALKLA İLİŞKİLERDE GÖRSEL ÜRÜNLER VE SOKAKLARIN DİLİ

Yard. Doç. Dr. Gonca YAYAN

Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Anabilim Dalı

Rüveyda GÜMÜŞSOY

Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği Y. Lisans Programı

Öz

Halkla ilişkiler, kamuoyunu etkileme ve ondan etkilenme sürecidir. Diğer bir deyişle; örgütlerin, toplum ve hedef kitleleriyle bütünleşme çabaları olarak bilinen halkla ilişkiler çevreyi tanıma ve bir örgütün kendini çevreye tanıtmayı, imajının güçlenmesi amacıyla, iletişim tekniklerinin planlı ve programlı olarak kullanılması sonucunda ortaya çıkan çift yönlü bir etkileşimdir. İnsanlarla etkileşimde öncelikle görsel ürünler ve imgeler yardımcı olmaktadır. Nitekim insanların büyük bir kısmı okudukları kitaplar üzerinde konuşmaktansa; gazetede gördükleri fotoğraflar, sokaklarda ki afişler veya televizyonda izledikleri videolar hakkında konuşmayı tercih etmektedirler. İnsan zihni bu görsel ürünlerle daima bir iletişim kurmaktadır. İnsan beyninin içyapısında oluşan bilişsel süreçte algılama devam etmekte ve insan beyni bunu çözümleyerek anlamlandırmaktadır. Bu görsel ürünlerle insanlar görmek istediklerini görürken imgelerle de görmek istemedikleri de bilinçaltına işlenmektedir. Dolayısıyla bu görsel ürünler adeta bir silah kadar etkileyici olmaktadır. Bu çalışmamızda konumuz itibarıyla sokaklarda gördüğümüz bu görsel ürünlerin insanlar üzerinde ki etkileşimini incelemeye çalışacağız.

225

Anahtar Kelimeler: Halkla ilişkiler, Görsel Ürünler, Etkileşim

Visual Products and Street Language in Public Relations

Abstract

Public relations are the process of influencing and to be influenced by the public. In another words; they are known as the attempt of organizations to be integrated by society and target groups. Public relations are a two-way interaction that occurs as a result of the planned and programmed use of communication techniques in order to recognize the environment and introduce itself to an environment, to strengthen its image. Today, developments in subjects such as social consciousness, social, cultural and economic enterprises, commercial agreements, technological developments, increased loyalties of the organizations' to the environment and the public support and etc. in the developing competition environment at national and international levels, reveals the necessity of public relations. In this context, primarily visual products and images play an important role in interaction with people. Indeed, most of the people prefer to talk about the photos they see on the newspaper, the posters in the streets or the videos they watch on TV instead of talking about the books they read. This is due to the fact that the human mind is always communicating with these visual products. In the cognitive process that occurs in the internal structure of the human brain, perception continues and the human brain interprets it by



analyzing it. Within these visual products, people see what they want to see while they process what they don't want to see to the subconscious. Therefore, these visual products are as impressive as a weapon. In this work, we will try to examine the interaction of these visual products with people.

Keywords: Public Relations, Visual Products, Interaction

Giriş:

İletişim bilgi, duygu ve düşüncelerin karşılıklı olarak paylaşımını içeren çift yönlü bir süreçtir (Ada, 2001: 26). Halkla ilişkiler ise, “kurum ile hedef kitlesinin, karşılıklı olarak birbirlerinin ihtiyaçlarına uyum sağlayacak şekilde yardımlaşmalarıdır(Lesly, 1991: 5). Bir iletişim biçimi olarak halkla ilişkiler ve kültür açısından ise bu durum, çevrenin tanınması ve çevreye örgütün tanıtılması ile ilgili planlı iletişim çalışmalarını ifade etmektedir(Ada, 2001: 26)

İçinde yaşadığımız dünyada insan varlığının en büyük gereklerinden biri **iletişim**dir. Doğası gereği iletişim kurmak insanın temel ihtiyaçları arasındadır. İnsanlar arasında bilgi, duygu, düşünce paylaşımı iletişim oluşmaktadır. Aile, okul, iş, arkadaş, eş, kurumları bireyin iletişim kurduğu sosyal birimlerdendir. İlk insanlardan bu yana, bu iletişim gerekliliği çeşitli şekillerde giderilmiştir. Bazen duvar resimleriyle, bazen dumanla, bazen de konuşmayla sağlanmıştır. Çağımızda ise iletişim, artık çok geniş bir yelpazesi olan kitle iletişim araçlarıyla sağlanmaktadır. Gerek modern toplumlarda, gerekse gelişmekte olan ülkelerde kitle iletişim araçlarının aralıksız iletiler yaydığı ve bu iletilerin ekonomik, kültürel, toplumsal yaşamımızda önemli bir rolü olduğu herkes tarafından kabul edilmiştir. İletişim şekilleri iletişim kurulan taraflara göre farklılıklar göstermektedir. Temel olarak dört tip iletişimden bahsetmek mümkündür. Bunlar; kişinin kendi ile iletişimi, kişilerarası iletişim, grup iletişimi, örgütsel iletişim ve **kitle iletişimi** olarak belirtebilir (Özcan, Taşkiran,7-8).

Bu gün eğlendirmek, bilgi vermek, haberleşme, eğitmek gibi amaçlarla kullanılan **kitle iletişim** araçları hayatımızda önemli bir yer tutmaktadır. Sürekli değişim gösteren teknoloji ile birlikte kitle iletişim araçları da gelişim göstermektedir. Bu kitle iletişim araçları, sosyal statüsüne göre herhangi bir farklı yaklaşım oluşturmadan çok sayıda insana aynı iletiyi, aynı anda ulaştırabilmekte, sürekli ve düzenli yayınları ile de toplumda kendilerine karşı bir talebin oluşmasına neden olmaktadır(Ketenci, Bilgili 2006: 267). Günümüzde en çok kullanılan başlıca kitle iletişim araçları içerisinde televizyon, radyo, gazete, afiş, internet, telefon vb. gelmektedir. Bu sayede sınırların ortadan kalktığı bu dünyada, farklı coğrafyalardan, farklı kültürlerden bireyler birbirleriyle kolay ve hızlı bir şekilde iletişim kurabilmektedirler (Kuduğ, 2011: 39). Aynı zamanda aktarılan bu iletiler, belge niteliği ve bir değer taşıdığı içinde inandırıcılık ve alıcıyı ikna etme özelliğini de sahiptir. İletişimin en etkili öğelerinden biri belki de en önemlisi görsel iletişimdir(Ketenci, Bilgili 2006: 267). Çünkü kitle iletişim araçları görsel iletişim, sahip olduğu özellikleriyle alıcı kitlesi üzerinde yarattığı etki ve etkileşim süreci sonunda toplumsallaştırmayı gerçekleştirmeye muktedir araçlardır. Mevlana'nın da belirttiği gibi” Aynı dili konuşanlar değil, aynı duyguları paylaşanlar anlaşabilir”. Kitle iletişim araçları da bu sayede halkla ilişkiler arasında bir bağın da kurulmasına yardımcı olmaktadır.

Günümüz insanı, belki de dünya var olduğu günden bu yana, hiç bu kadar yoğun görsellerin kuşatması altında kalmamıştır. Hiç kuşkusuz bunun temel nedenleri arasında, teknolojinin baş



döndüren hızı yanında, kitle iletişim araçları ve kişisel yaratıcı duygularının gelişiminin de rolü büyüktür(Ketenci, Bilgili 2006: 267). Bu iletişim araçlarıyla iletiler insanlara, bazen duyu organları aracılığıyla onlar farkına varmadan yansıtılmakta bazen de görsel algılama ile insanın bilinç düzeyine hitap edilmektedir. Gerçekliğin algılanmasında diğer tüm duyu organlarının yanında temel olan görsel algıdır. Bu görsel algılarda yer alan semboller aslında çok şeyler anlatır ve herkes bu sembolleri kendi anlayabileceği şekliyle yorumlar. Her metin belli bir algılanma amacı ve biçimi ile yani alıcısının anlamasına katkı sağlayacak biçimde ve onu belli bir konuya yönlendirmek amacıyla okura sunulmuştur Fakat bazen yazıyla kurulmak istenen bu iletişim yeterli olamamaktadır. Ancak yazı ilginç şekiller, semboller veya resimlerle güçlendirerek, renklendirildiğinde iletişimde daha etkili olmaktadır (Ketenci, Bilgili 2006:267). Resim 1'deki görselde yer aldığı gibi sokakta toplumu ilgilendiren kamu spotu hem yazıyla hem de sembollerle sosyal bir mesaj vermektedir. Emniyet kemerinin önemini iki insanın sıkıca el ele tutuşmasıyla anlatmaktadır. Zeminde mavi rengi kullanması güveni temsil etmektedir. Afişin sloganında da “ Yaşam kemeri seni hayatta tutar sevdiklerine bağlar” şeklindedir. Bir bütünlük içinde olan afiş, toplumla ilişkilendirilen olumlu mesaj vermektedir.



Resim 1: Yaşam Kemerini

Görsel algılardaki her metin okurun tepkisiyle (algılama, anlamlandırma, çözümlenme, duygulanma, beğenme, vb.) bütünleştiği ve anlamlandırılmaya başladığı an itibariyle yaşamaya da başlamış olacaktır (Günay, 2003: 12). Anlamlandırma: eylemi, hareketli bir iletişim sürecini işaret etmektedir. Bu süreç herhangi bir şekilde, görsel/işitsel kodlarla yaratılarak oluşturulan anlamların okunmasıdır. Bir sonraki aşamada, izleyiciyle ilişkiselliğinde görsel/işitsel mesajı nasıl anlamlandırdığının çözümlenmesini işaret etmektedir. Bu anlamlandırma da durağan imgelerde ise, içerik, renk, ışık ve uzamsal (İki şey arasında bulunan herhangi bir bağlılık, ilişki), düzenlemeler önemlidir. Durağan semboller, çizimler, resimler, afiş ve fotoğraflardır (Parsa, 2004: 845). Bu imgelerden olan afişler; tasarım ve sanat kaygısının eşit ağırlıkta olduğu bir mesajı iletmek ve ya bir ürünü tanıtmak amacıyla hazırlanan ve karşımıza hemen her yerde her an çıkabilecek grafik ürünleridir. Diğer bir deyişle afiş "Bir şeyi duyurmak veya tanıtmak için hazırlanan, kalabalığın görebileceği yere asılmış, genellikle resimli duvar ilanı, " şeklinde de tanımlanmaktadır (Yayla, 2014: 14). Afişlerdeki görsel algılamalarda önemlidir. Şöyle ki görsel algılamadaki renk kodları, anlam üretme, anlamın algılanması ve bilinçaltını etkilemede önemli rol oynamaktadır. Renklerin insan psikolojisi üzerindeki etkileri ve toplumsal anlamları göz önünde bulundurulduğunda, iletişim amacı ile kullanılacak renklerin seçiminde, sıcak renklerin ileride, soğuk renklerin geride kaldıkları ve seçilen rengin kullanılacağı yerle doğal bir birliktelik

içinde olacağı da unutulmamalıdır (Gümüştekin, 2013: 38). Resim 2’de yer alan kamu spotu afişinde ki bu mesaj bir şehir belediyesinin hazırlamış olduğu bir sosyal etkinlik davetiyesi niteliğindedir. “Müziğin her rengi” şeklinde dikkat çeken etkinlik; karma bir müzik şölenini ifade etmektedir. Bunu da “Rengi” kelimesini çeşitli renklerle boyuyarak yapılmıştır. Bu kamu spotu afişiyle, insan ve toplum arasında ilişki kurulmuş ve renklerle konuya dikkat çekilmiştir.



Resim 2: Müziğin Her Rengi

Görsel okuma, anlamlı bir yapı karşısında insan beyninin gerçekleştirdiği en temel etkinliklerinden biridir. Bu etkinlik üç temel aşamada: algılama, belleğe kaydetme ve göstergeleri yorumlayarak yeniden oluşturularak etkinleştirilmektedir (Günay, 2003: 18). İnsanlar da, bu bağlamda metnin karşısında ve onu anlamlandıran ve yorumlayan kimselerdir(Günay, 2003: 14). Bu yazılı metinlerin yanı sıra, görsel metinlerde insan beynine hitap etmektedir. Bu görsel metinlerdeki semboller de öznel (sübjektif, görel, göreceli) bilgiler olarak okuyuculara sunulmaktadır. Resim 3’deki örneğimiz ormandaki toplumsal bir kamu mesajıdır. Leyleklerin göç zamanlarını bize bildirerek onların korunmasını ifade etmektedir. Eğitici ve aynı zamanda bilgilendirici bir kamu spotu özelliği taşımaktadır.

228



Resim 3: Leylek

Görseller hem öğrenmenin etkililiği hem de kalıcılığı açısından son derece önemlidir. İnsanlar hayat deneyimlerinin %83’ünü görme, %11’ini ise işitme, duyuları aracılığıyla edinmektedir. Bilgilerin algılanmasında ise

okuduklarımızın %10'unu, gördüklerimizin %30'unu, hem görüp hem duyduklarımızın %50'sini, söylediklerimizin %70'ini ve söylerken yapılanların %90'nı akılda tutabilmekteyiz (Sönmez, 2005:122). Böylesi bir bilgiye sahip olduğumuzda, görsellerin ve görme yetisinin hayatımızda ne denli önemli bir yere sahip olduğunu görebiliriz. Zihinde, resimlerin kelimelere oranla 60.000 kat daha hızlı işlendiği düşünüldüğünde günümüzde görsel ürünlerin önemi ve sağladığı avantajlar ortaya çıkmaktadır. Bu çerçevede özellikle genel ağın yaygın kullanımının artmasıyla birlikte, işaret, sembol, renk, grafik ve resim kavramlarına odaklanan yeni bir okuryazarlık kavramı gündeme gelmiştir (Köksal, 2006:191).

Bu görsel iletişimdeki görseller, semboller, işaretler de genellikle evrensel olduklarından, konuşarak kurulabilecek iletişimden daha anlaşılır ve etkili olmaktadır. (Ketenci, Bilgili,2006:256).Semboller, insan bilincinin bir amaca yönelik davranışlarına ve eylemlerine denir.”(Marshall,1999:647) Kısaca, sembol kavramı , “nesne ya da fikir gibi başka bir şeyin yerine geçen işaretler olarakta açıklanabilir. Daha geniş bir yorumla ise, kapsamlı ve geniş işaretler olarak kabul edilebilir ve herhangi bir şeyi temsil ettiği kadar bir ilişkiyi de ifade etmektedir. İşaretler ise, iletişimde kullanılan sözcükler, jestler, resimler, ürünler, logolardır. Kısaca herhangi bir şeyi belirlemeye yarayan belirten ve göstergelerdir.”(Odabaşı, 1999: 58).Resim 4 te bir belediyenin yapmış olduğu bu afişte, toplumumuza ait, özel gün ve haftalardan biri olan “Öğretmenler Günü” kutlanmaktadır. Bu kamu mesajında Mustafa Kemal Atatürk'ün ”Bir topluluk ulus olabilmek için mutlaka eğitimciler, öğretmenlere muhtaçtır. Onlardır ki toplumu gerçek bir ulus haline getirirler.” sözüyle eğitimcilerin önemini vurgulamaya çalışılmıştır.



Resim 4: Öğretmenler günü

Leppert “semboller maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen nesne ve olaylardır .” demektedir (İşler, 2002: 14). Sembollere, iki perspektif açıdan yaklaşılmalıdır; ilki, sembollerin daima görmeye ve gözlemlemeye dayanması, dolayısıyla beynin içyapısında oluşan bilişsel süreçlere ve algılamaya dayanması, ikincisi ise daha karmaşık ve ihmal edilmiş bir alan olan anlamın fark edilip çözümlenmesi ve anlamlandırılmasıdır. Görsel tasarımlar ve sembollerin amacı bu anlam da daha önce bellekte yer alsın ya da almasın, okuruyla iletişim kurmaktadır (Parsa, 2004: 4).Resim 5’de bir giyim markasının kış sezonu reklam afişi sergilenmektedir. Tüketici ve tanıtım reklamı olan bu afişte yazı ve imgelerle konuya vurgu yapılmıştır. Şöyle ki: ‘ Soğukla barışIK ol’ cümlesinde hem ‘ŞIK’ kelimesi vurgu yapılmıştır. Hem de barış imgesiyle çift yönlü etki yaratılmaya çalışılmıştır.



Resim 5: Soğukla Barışık Ol

Çağdaş reklamcılıkta fikir üreticileri, bir ürünü satmaya çalışırken genellikle kültüre ve onun değerlerine başvururlar ve en çok da bu sembollerden faydalanırlar (Parsa,2004: 12). Bugün görsel kültürün en önemli taşıyıcısı konumunda olan bu semboller, tüm sınırları aşarak, hemen herkes tarafından da kolayca anlaşılabilir duruma gelmişlerdir. Resim 6’da hizmet içerikli bir balık restoranının afiş de; ‘‘ Fish Var’’ yazısı yer almaktadır. Bu yazıyla insan ve toplum arasında olumlu bir mesaj kurulmaya çalışılmıştır. Türkçe ve İngilizce yazılan ve balık imgesi kullanılan ve mizahi yönü ağır basan bir afiş niteliğindedir.

230



Resim 6: Fish Var

Yukarıda da bahsettiğimiz afişlerde karşımıza çıkan çoğunlukla ihtiyaçlarımızı karşılamaya ve toplumsal değerleri ön plana çıkartan afişlerdir. Bu afişlerle eğitim, tanıtım, hizmet, sosyal etkinlikler ve her toplumdaki tüketimi ve tüketim kültürünü desteklemektedir. Tüketim kültürü her toplumun kendisinin oluşturduğu ve kendi kültür kalıplarıyla bir nitelik kazandırdığı değerlerdir. Bu nitelikler toplumun kültürel, coğrafi, ekonomik değerleriyle belirginleşir ve kitle iletişim araçlarıyla da topluma mal edilmekte ve toplumsal iletişim ilişkileriyle tüm toplumu etkisi altına almaktadır(Altun, 2005). Resim 7 de Kanada da bir cafenin sokak masasında ‘‘ Do not smoke please ☺- lütfen sigara içmeyiniz ☺’’ ifadesi kültürel bir ilişkisellik olan olumlu bir görsel mesajdır. Resim 8 de ise Ankara Kızılay da sokak satıcısı olan engelli bir vatandaşımız yazdığı sosyal içerikli görsel mesajdır. Bu mesajda ‘‘ El açana değil EMEĞİNİN karşılığını talep edene

destek olunuz’’ yazmaktadır. Bu da Türk toplumunda toplumsal ilişkilerde sorumluluk duygularımızı geliştiren çok anlamlı bir mesaj niteliği içermektedir.



Resim 7: Do Not Smoke Pleasa ☺
Karşılığımı Ver’’



Resim 8: Sokak Satıcısı ‘‘ Emeğin

Sık sık duyduğumuz tüketim toplumu ya da tüketim kültürü gibi sözler aslında modern pazarlamanın günlük hayatımızda ne kadar yer aldığının önemli bir göstergesidir (Özmen, 1965:3). Aynı zamanda da ekonomik açıdan da önem taşıırken bu pazarlama ve halkla ilişkiler konusunda hayatımızı bireysel ve toplumsal boyutlarda etkilemektedir. İnsanlar arasındaki kültürel sembollerle de bilgi alış-verişini sağlamaktadır (Aktaran Yetim, 2004:134).

Böylece, tekniğe hâkim olan bir düşünceye, ona anlam veren bir kültüre dayanmaksızın, teknolojiden belirli bir toplumsal ve bireysel bilincin ürettiği görülmektedir. Toplumsal ve bireysel bilinç, sembol ve nesnelere üzerinden teknolojiyi yansıtılmaktadır. Bu etkiler yalnızca yerel ya da ulusal düzeyde değil, uluslararası ve küresel boyutlarda da ortaya çıkmaktadır (Özmen, 1965:14). Bu mesajlarla toplumun uzun dönemli faydasını gözetilmektedir. Mesajın alıcılarıyla uzun dönemli ve istikrarlı ilişkilerin kurulabilmesi bu bakımdan çok önemlidir (Özmen 1965:3). Böylece görsel mesajlarla topluma gönderilen bu iletiler, alıcıya görsel unsurlarla daha anlamlı bir ulaşmaktadır. Resim 9 da Türkiye’den ve Roma’dan kareler de arabalarda yer alan hizmet içerikli sokak görselleri yer almaktadır. İkisi de sokak kafeteryası olup, kendi kültürel değerlerinde ürünleri içeren afişlere yer vermektedir. Mütevazı bir şekilde insanlara hizmet etmektedir.

231



Resim 9: Sokak Kafeteryası örnekleri(Türkiye-Roma)

Sonuç:

Eski dönemlerde insanlar toplumsal, sosyal ihtiyaçları doğrultusunda ve oyunların, gösterilerin, ritüellerin yapıldığı yerleri göstermek amacıyla önce toprağın üzerine şekiller ve resimler çizmişlerdir. Daha sonraları ise basitleştirilmiş bu resimler harfler, sayılar ve karakterlerle geliştirilmiştir. Bu iletiler yazılı dile dökülmeden önce de sembollerle, insanlar arasında iletişim kurulmaya çalışılmıştır. Günümüzde de halkla ilişkilerde iletişim araçları ve görsel iletişim ürünleri ile (Gazeteler, dergiler, afişler, el ilanları, tabelalar, mektuplar, notlar, kitaplar vs.) kişi veya toplumlara çeşitli mesajlar aktarılmıştır. Bu mesajlar eğlence, eğitim, haberleşme, tüketim gibi farklı alanlarda insanlara verilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda halkla ilişkilerde sembollerle de, insanların hayat tarzlarına vurgu yapılmıştır. Toplumun hayat tarzını oluşturan bu yapısal, nesnel bileşenlerle; yaşanan coğrafya, ekonomik yapı, genel anlamda kültürler ve kitle iletişim araçları ile de kişilerin davranışları etki altına alınmaya çalışılmıştır. Günümüzde bu kitle iletişim araçları ve görsel ürünlerle bilgiler sembollerle, geniş bir alanda toplumlara olumlu ve olumsuz pek çok düşünceleri yaymaktadırlar. İnsanlarda hiç farkına varmadan, kitle iletişim araçlarından yayılan bu bilgilerle, toplumdaki hayat standartları, yaşam biçimleri, birbirleriyle ilişkileri, davranış kalıpları, sosyal sorunları ve tüketim alanlarında farklı şekillerde donatılmaktadırlar. Sonuç olarak kitle iletişim araçları ve görsel ürünlerin devreye girmesiyle birlikte, toplumdaki tüketim işlevinin yanı sıra, toplumlar arası iletişim kurma, danışma, tanıtım, karşılıklı fikir ve haber alıp verişleriyle çeşitli değerlerin kazanımı söz konusu olmuştur. Kısaca halkla ilişkilerde sokakların dili olan bu görsel ürünlerle insanlar üzerinde etkili bir iletişim söz konusu olurken toplumsal ilişkilerde ise gelecekte de etkisini sürdürmeye devam edecektir. Saygılarımızla.

Kaynakça:

- Ada, Nesrin,. (2001). Halkla İlişkiler Faaliyetleri ve Örgütlerde Kültür Kavramı İlişkisi, EÜ. İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi
- Altun, Fahrettin,. (2005). *Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir giriş*, Küre Yayıncılık, İstanbul.
- Gümüştekin, Nuray,. (2013). Rengin Bir Grafik Tasarım Ürünü Olarak Afişe Katkısı: Tarihsel Bir İnceleme. SAYI 9: 35-50, Yedi : Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi
- Günay, Ünver,. (2003). XV. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda Sosyo-kültürel Yapı, Din ve Değişme. http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi_14/05_gunay.pdf
- İŞLER, Şinasi (2002), “Günümüzde Görsel Okuryazarlık Ve Görsel Okuryazarlık Eğitimi”, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, XV(1), s. 153-161.
- Ketenci,H.F ve Bilgili,C., (2006). Yongaların 10 000 yıllık Gizemli Dansı. Görsel. İletişim & Grafik Tasarım. İstanbul.
- KÖKSAL, Kemal, (2006) “İlköğretim I. Sınıf Öğrencilerinin Görsel Okuma Becerileri Üzerine Bir Araştırma”, Gazi Üniversitesi Ulusal Sınıf Öğretmenliği Kongresi Bildiri Kitabı, s. 189-196.
- Kutuğ, H. (2011). Sosyal Ağ Analizi Ölçütlerinin İş Ağlarına Sosyalleşme ve Güven Sorunsalı: Ergli Örneği, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya.



Lesly, Philip. (1991). “The Nature and role of public relations”, Lesly’s handbook of public relations and communications, 4th ed., içinde (3-19) (Ed. by Philip Lesly), Chicago: Probus Publishing.

Marshall, Gordon,. (1999). Sosyoloji Sözlüğü. (Çevirenler: Osman Akınhay, Derya Kömürücü). Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Odabaşı, Yavuz,. (1999). *Tüketim Kültürü, Yetinen Toplumun Tüketen Topluma Dönüşümü*. İstanbul: Sistem Yayınları.

Özcan, Esra, Dinç,. Taşkırıan, Erkan,. (2013). İletişim Yöntemleri, <https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=wm#sent/1598daca9f0b14fb?projector=1>

Özmen Müjdat,. (1965). Pazarlama İlkeleri, Açıköğretim Fakültesi Yayını, Uzaktan Eğitim, Anadolu Üniversitesi Web-Ofset Tesisi, ISBN: 978-975-06-1673-0, Eskişehir.

Parsa, Alev,Fatoş,. (2004). İmgenin Gücü ve Görse Kültürün Yükselişi, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü, İzmir.

Sönmez, Selim,. (2005). “ Hayat Tarzı, Hegemonya ve Popüler Kültür”. <http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=Yazi&YaziNo=41>

Yayla, Hüseyin,. (2014). “Afiş Sanatının Görsel İletişim Sanatlarındaki Yeri” Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yetim, Nalan,. (2004). Küresel Üretim Yapılanmasına Kültürel Yanıtlar: Ulusal-Yerel. Doğu-Batı. (18), 133-147.

**VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ KÜLTÜR TESCİL DAİRE BAŞKANLIĞI
ARŞİVİNDE BULUNAN 092 ENVANTER NUMARALI BEYHAN SULTAN
VAKFİYESİ VE TEZYİNATI**

Yrd. Doç. Dr. Hüseyin ELİTOK

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü

Öz

Vakıflar tarihi kökleri İslam hukukuna dayanan yardım ve hayır müesseseleridir. Müslüman milletlerin sahip olduğu tarihi ve kültürel mirasın en önemli kaynaklarından olan vakıfları bütün yönleriyle tanıtp belgeleyen ve ona resmiyet kazandıran vesikalar olmaları açısından vakfiyeler de önemli bir yere sahiptir. Vakfiyeler çok büyük bir özen gösterilerek düzenlenmiş ve korunarak günümüze kadar gelebilmişlerdir. Bu belgeler İslam hukuku, tarih ve sanat tarihinin alanına girdiği gibi sanatsal açıdan incelenmeye değer çok sayıda yazma eser Türk kitap sanatlarının da ilgi odağı olmuştur.

Ülkemizdeki kütüphanelerde, müzelerde ve arşivlerde, sanat değeri taşıyan fakat incelenmemiş, bilim ve sanat dünyasına kazandırılmamış binlerce yazma eser bulunmaktadır. Bunlar arasında Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür Tescil Daire Başkanlığı arşivi çok önemli bir yere sahiptir. Yüzlerce yazma eserin bulunduğu arşivde hanım sultanlar ve padişahlara ait çok sayıda vakfiye mevcuttur. Yaptığımız çalışmada Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde bulunan ve sanatsal açıdan incelenmeye değer görülen Beyhan Sultan'a ait 92 envanter numaralı vakfiye tanıtılarak kitap sanatları bakımından incelenmiştir. Ayrıca motif, desen ve üslup özellikleri bakımından da kendi dönemi içerisinde ele alınmıştır.

235

Anahtar Kelimeler: Vakfiye, Beyhan Sulatan, Hat, Tezhip, Cilt

**092 INVENTORY NUMBERED BEYHAN SULTAN FOUNDATION
CERTIFICATE-CHARTER AND ORNAMENT IN DIRECTORATE OF
FOUNDATIONS, DIRECTORATE OF CULTURE AND REGISTRY ACHIEVE**

Abstract

Endowments are help and charity institutions whose historical roots are based on Islamic Law. Foundation certificate-charters have a significant place as they are records which entirely certificate and regularize foundations which are of the most important sources of historical and cultural heritage of Muslim nations. Endowments have been carefully organized and preserved so they could reach modern days. These documents are in the field of Islamic Law, history and art history and these documents have also been focus of interest of Turkish book arts artistically.

There are thousands of manuscripts which have artistic value but are not studied and included to the world of science and art in university libraries in our country, in museums and archives. Directorate of Foundations, Directorate of Culture and Registry Achieve has a significant place in these. There are many foundation certificate-charters of sultanas and sultans in this archive



which has hundreds of manuscripts. In this study, Beyhan Sultan's 092 inventory numbered foundation certificate-charter, which is in Directorate of Foundations archive and is worth examining artistically, was introduced and studied in terms of book arts. Moreover, this foundation certificate-charter was discussed in its own period in terms of motif, design and style.

Keywords: Foundation certificate-charter, Beyhan Sultan, Calligraphy, Illumination, Binding.

Giriş

Vakfiye, bilhassa içtimâî iktisadî ve kültür tarihi bakımından fevkalâde önemli bilgiler ihtiva eden mahalli tarih çalışmalarının en önde gelen kaynaklarından olup esasen tarihin pek çok sahasını aydınlatan bilgiler ihtivâ eden hukûkî belgedir.¹

Tarih boyunca vakfiyeler, taş, deri ve kâğıt gibi yazı yazmaya elverişli malzemeler üzerine yazılarak günümüze kadar gelmişlerdir.² Vakfiyeler, tarihi açıdan bakıldığı zaman toplum hayatının hemen hemen tümünü gözler önüne sererler. Bunun nedeni toplumun muayyen bir zamanındaki hayat ve kültürüne ait muhtelif olayları ile şekilleri görme imkânı vermeleridir. Ayrıca, milletin ekonomik ve sosyal yaşayışında önemli derecede rol oynayan vakıf kurumunun nasıl çalıştığını, kimler tarafından nasıl idare edildiğini, kimlerin bu vakıftan nasıl istifade ettiğini vs. gibi birçok gelişmeyi öğrenmemize yardımcı olmaktadır.

İslâm tarihinde ilk vakfiyenin Hz. Ömer (r.a.) tarafından yazdırıldığı düşünülmektedir. Bu vakfiyenin Hz. Peygamberin sağlığında mı, yoksa Hz. Ömer'in halifeliği devrinde mi olduğuna dair kesin bir bilgi yoktur. Kuvvetle ihtimalle Hz. Ömer'in halifeliğinde yazdırıldığı düşünülebilir.³

XIII. yüzyıl başlarından itibaren Selçuklu vakıf müesseseleri hızla artmış ve bu döneme ait vakfiyelerden bir kısmı sûret olarak da olsa günümüze ulaşabilmiştir. Selçuklu vakfiyeleri Anadolu tarihini ve Selçuklu vakıf teşkilatını⁴ aydınlatmak bakımından çok büyük önem taşımaktadır.⁵ Selçuklu vakfiyelerinin büyük bir kısmı Ankara'da Vakıflar Genel Müdürlüğü'nde toplanmış bulunmaktadır.⁶

¹ M. Fuad Köprülü, "Vakıf Müessesesi ve Vakıf Vesikalarının Tarihi Ehemmiyeti", Vakıflar Dergisi, S. 1, Ankara 1938, ss. 1-7; Bahaeddin Yedişildiz, "Müessese - Toplum Münasebetleri Çerçevesinde XVIII. Asır Türk Toplumunu ve Vakıf Müessesesi", Vakıflar Dergisi, Önder Matbaası, Ankara 1982, s.25; Mehmet Zeki Pakalın, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III, M.E. B Yayınları, İstanbul 1983, s.577

² H. Baki Kunter, "Türk Vakıfları ve Vakfiyeleri Üzerine Mücmel Bir Etüd", Vakıflar Dergisi, Cumhuriyet Matbaası İstanbul 1938, s. 116; Mehmet Şeker, "Vakfiyelerin Türk Kültürü Bakımından Özellikleri", Ege Üni. Edebiyat Fakültesi Tarih İncelemeleri Dergisi, S. 8, İzmir 1993, s. 1.; Ziya Kazıcı, "Osmanlı Vakıf Medeniyeti", Bilge Yay., İstanbul 2003, s. 49.

³ Kazıcı, s.51.

⁴ Osman Turan, "Türkiye Selçukluları Hakkında Resmî Vesikalar", Metin, Tercüme ve Araştırmalar, TTK Basımevi, Ankara 1988, s.44.

⁵ M. Fuad Köprülü, "Anadolu Selçukluları Tarihi'nin Yerli Kaynakları", 7(27), TTK. Basımevi, Ankara 1943, s.411.

⁶ Hasan Yüksel, "Anadolu Selçuklularında Vakıflar", Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, (Ed. Ahmet Yaşar Ocak), Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2006, I, 309-325.



Anadolu Selçuklularının vârisi olan beyliklerde de özellikle idareyi elinde bulunduran hükümdar ve hanedan ailesi ile büyük devlet adamları ve zenginler çeşitli vakıf kurumları tesis ederek halkın istifadesine sunmuşlardır. Bunlardan ancak çok az sayıda vakfiye günümüze ulaşmıştır.⁷

XIV. yüzyıl başlarında Selçuklu hakimiyetinin sona erdiği bir dönemde Batı Anadolu’da kurulan beyliklerle aynı tarihî şartlar altında ortaya çıkan Osmanlılar da Selçuklu, Memlük ve İlhanlı geleneklerinin tesirinde pek çok vakıflar tesis etmiş ve miras aldıkları vakıf sistemini geliştirerek günümüze binlerce vakıf belgesi bırakmışlardır. İslâm dünyasında vakfiye koleksiyonları bakımından en zengin arşivler Osmanlı dönemi arşivleridir. Yüzyıllar boyu yaşanan büyük kayıplara rağmen, Osmanlı arşivleri vakfiyeler bakımından hala çok değerli malzeme ihtiva etmektedir. Bütün vakfiyelerin şerî mahkemelerde tescilli şart olduğundan muhtelif vilayet mahkemeleri arşivlerinde kayıtlı halde binlerce vakfiye günümüze ulaşmıştır. Bugün sadece İstanbul mahkemelerine ait sicillerin korunduğu Şeriye Sicilleri Arşivi’nde on bin kadar vakfiyenin tescil edilmiş olduğu görülmektedir.⁸

Osmanlı dönemi vakfiyelerinin korunduğu önemli bir arşiv de Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi’dir. Osmanlı vakıflarına ait bütün arşiv malzemesini bir araya toplamak üzere kurulan bu arşivde 51 defterde kayıtlı halde 27.000 civarında vakfiye bulunmaktadır. Bunlar sûret vakfiyeler olup 24853’ü Türkçe, 1495’i Arapçadır. 2007 yılına kadar bunlardan 17 bin civarında vakfiyenin transkripsiyonu yapılmıştır. Tarihi tespit edilebilen vakfiyelerin 776’sı XVI. Yüzyıla, 1663’ü XVII. yüzyıla, 6000’i XVIII. yüzyıla 8980’i XIX. yüzyıla ait olduğu anlaşılmaktadır.⁹

Vakfiye, tarih ve sanat tarihi açısından önemli olduğu gibi kitap sanatları açısından da incelenmeye değer görülmüştür. Eser, hat, tezhip ve cilt sanatı bakımından ele alınmıştır.

Beyhan Sultan (1765 -1824)

Sultan III. Mustafa’nın kızı olan Beyhan Sultan, 15 Aralık 1765’de doğmuştur. Annesi Adilşâh Kadının kızı, III. Selim’in bu üvey kız kardeşidir.¹⁰

18. yy sonunda Osmanlı saray yaşamının çağdaşlaşmasında etkili olmuş, İstanbul’da saraylar, muvakkithane, çeşmeler yaptırmıştır. Annesinin Âdilşâh Kadın olduğu III. Mustafa Türbesindeki mezarının başucunda, “Beyhan ve Hadi-ce sultanların valideleri Âdilşâh Kadınefendi” yazılı levhadan anlaşıldığı gibi, arşiv belgelerinde ve Beyhan Sultanın annesinin ölümü üzerine Hadice Sultan Sarayı karşısında yaptırttığı mektebe ilişkin belgede de “... Âdilşâh kadın vâlide-i Beyhân

⁷ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Osmanlı Devleti Teşkilatına Medhal”, TTK Basımevi, Ankara 1988, ss.164-186.

⁸ Şeriye Sicilleri Arşivi’nde vakıf kayıtları üzerine önemli bir çalışma yapılmıştır. Arşivde bulunan on bine yakın sicildeki bütün vakıf kayıtları çıkarılmış ve fişlenmiştir. Fişlerde vakfiyenin kayıtlı bulunduğu mahkemenin ismi, sicilde kayıt numarası, vakfeden kişi, vakfedilen şeyin cinsi, miktarı ve yeri, vakfolunduğu yer ve kayıt tarihi işlenmiştir. Ayrıca vakıf kaydının dili Türkçe veya Arapça olarak belirtilmiştir. Bkz. İrfan Küçükköy, “Şer’iyye Sicillerinde Vakıf Kayıtları”, Vakıflar, İstanbul 1984, s.14-15.

⁹ İbrahim Ateş, “Vakıf Belgeler Arşivi’nin Dünü ve Bugünü”, 2. Vakıf Haftası, 3-9 Aralık 1984, Ankara 1985, s.30.

¹⁰ Necdet Sakoğlu, “Bu Mülkün Kadın Sultanları”, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2011, s.342.



Sultan” adı geçmektedir. Kimi kaynaklarda annesinin Mihrişâh Valide gösterilmesinin nedeni ise Beyhan Sultanın, Eyüp'te Mihrişâh Valide Sultan Türbesine gömülmesindedir.¹¹

1784 yılında Halep valisi Silahdar Çelik/Perişan Mustafa Paşa ile evlenen Beyhan Sultan, Ablası Şâh Sultan ve kız kardeşi Hadice Sultan gibi, yenilikler sürecinin başlangıcında, çağdaşlaşma açılımlarına öncülük ettiği saptanıyor. Aydın ve sanatsever bir sultan (prenses) olarak yabancı elçilerin eşlerine partiler vermesi; alafranga ve eğlence düşkünlüğü nedeniyle adı etrafında dedikodular çıkmış olması da doğaldır.¹²

Şâh Sultan ve Hadice Sultana kıyasla ağabeyi olan III. Selim ile ilişkileri daha iyi Beyhan Sultan onun saltanatı boyunca göz kamaştırıcı bir yaşam sürmüştü; öteyandan, yolunun İstanbul'a düşmesine izin verilmeyerek eyalet valiliklerinde dolaştırılan kocası Mustafa Paşa 1798'de ölünce dul, ama daha da özgür kalmıştır. Fakat Annesi Adilşâh Kadının 1804'te ölmesi; 1807-1808 yıllarındaki Kabakçı Mustafa, Alemdar Mustafa ihtilallerinde ağabeyi III. Selim'in tahttan çekilmesi, 14 ay sonra öldürülmesi onun renkli yaşamını da karartmıştır. Son yıllarını Cağaloğlu'ndaki sarayında ve Akıntıburnu'ndaki sahil sarayında geçirmiş; ölümünden bir yıl önce, kethüdası Sadık Efendi öldüğünden yerine, Enverî damadı Lâz Mahmud Efendi atanmıştır.¹³

Bazı hanedan kadınları gibi o da su hayrını ve eğitimi önemseyerek yeni bir tatlısu tesisiyle Kuruçeşme hamamının arkasına ve Akıntıburnu'na kendi adıyla anılan birer çeşme yaptırmıştır. Kuruçeşme'dekinin, 1801 tarihli kitabesi hazne duvarındadır. 1804'te yapılan Akıntıburnu Çeşmesinin kitabeleri, Enderunlu Vasıf'indir. Tarih beyti, “*Vâsıfâ şayeste tahrir eylesem târih-i tam / Yapdı Beyhan Sultan âlâ tarh-ı dilcû çeşmesâr 1219*”dur. Hırkaişerif'teki Mesihpaşa Çeşmesini onartmış; kızkardeşi Hadice Sultanla ortaklaşa anneleri Adilşâh Kadın için, Tek-fur Sarayı civarında camii, sıbyan mektebi, çeşme yaptırıp vakıf kurmuşlardır. 1 Rebiülevvel 1219 (28 Mayıs 1804) tarihli vakfiye ve 29 Cemaziyelevvel 1223 (11 Temmuz 1808) tarihli zeyli, Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivindedir.¹⁴

Beyhan Sultan, kızı Hadice Hanımsultanı kuzeni II. Mahmud'un saltanatında, 1814'te gelin ettikten on yıl sonra, 1824 sonbaharında öldüğü sırada 59 yaşında ve hanedanın en yaşlısı idi. Görkemli yaşayışının ölümüyle noktalanışı, döneminin vak'alarını içeren *Cevdet Tarihi*'ne şu tek cümleyle kaydedilmiştir: “*Sultan Mustafa-i sâlis hazretlerinin kerîme-i muhteremeleri Bighân Sultan Rebiü'l-ev-velin on beşinci gecesini (7 Kasım 1824) âzm-i Dârü'n-Na'im olmağla Kasaba-i Ebi Eyyüb Ensâri'de Mihrişâh Valide Sultan Türbesine defn olundu*”.¹⁵

Vakfiye İle İlgili Genel Hususiyetleri:

Vakıflar Genel Müdürlüğü, Kültür ve Tescil Dairesi Başkanlığındaki 92 envanter numaralı 1 Rebiülevvel 1219 (28 Mayıs 1804) tarihli 14 varaklı bu vakfiyede Kur'an ve mevlit okutulması ve fazla gelen gelirin fakirlere dağıtılması şartı vardır.

A) Eserin durumu:

¹¹ Sakoğlu, s. 342.

¹² Sakoğlu, s. 344.

¹³ Sakoğlu, s. 345.

¹⁴ Sakoğlu, s. 345.

¹⁵ Sakoğlu, s. 346.



Vakfiye küçük boyutludur ve işçiliği son derece incedir. Vakfiyenin sertabl ve mıkplepli cildi ciharkuşe olarak hazırlanmıştır. Cildin kenarları vişne rengi deri şeritler ile ortası yeşil kadife kaplıdır. Ön kapaktaki kadifenin üzerinde salbekli şemse deseni belli belirsiz görülmektedir.

Vakfiye metni iki formadan oluşmuştur ve ilk sayfası başlık tezhiplidir. Ayrıca satır araları altınla doldurulmuş ve sayfa kenarları da halkâr tekniğinde süslenmiştir. Durakların her biri farklı bezenmiştir. Yazmanın genel korunmuşluk durumu iyidir. Ancak iki forma birbirinden ve cildin sırt kısmından ayrılmıştır. Cildin sırt kısmında yırtılma vardır.

B) Eserin Konservasyonu

Cildin deri kısmı Maroquin ile nemli olarak temizlenmiştir. Kapaklar içindeki kağıt parçaları temizlenmiştir. Metin kuru olarak temizlendikten sonra, 19. ve 20. sayfaları yeniden cilt ile monte edilmiştir.

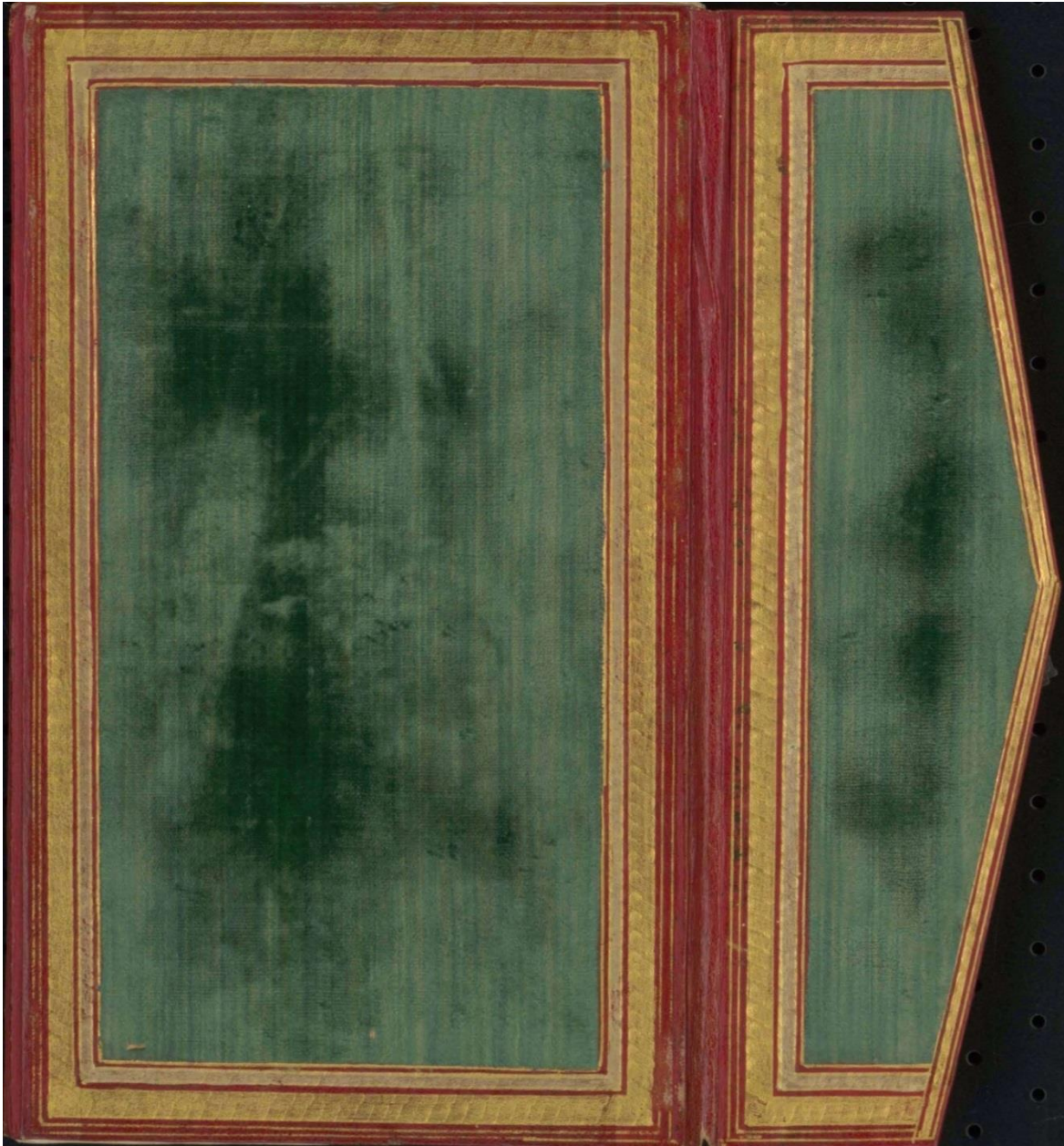


Foto.1: 92 Envanter Numaralı Vakfiyenin Miklepli Cildi

C) Eserin Cildi:

Eserin cildi miklepli olup, kapların ve miklebin dörtkenarını vişne rengi keçi derisi şeritler ve ortası yeşil renkte bir kadife (zerduva cilt) ile kaplanmıştır. Cildin alt ve üst kapakları tezyîatsız olup, kenarları iki sıra beyaz ve sarı renkte (S) biçimli zencerek yapılarak altın kuzularla sınırlandırılmıştır.



240

Foto.2: 55 Envanter Numaralı Vakfiye Cildinin Miklepli İç Kapağı

Eser cildinin iç kapağının zeminine sarı renkte kâğıt yapıştırılmak suretiyle zerefşan tekniğinde uygulama yapılmıştır. Kapaklara ve miklebin dörtkenarına 1'er mm'lik altın kuzu çekilerek tezyinat sonlandırılmıştır.



Foto.3: 92 Envanter Numaralı Vakfiyenin Serlevha (unvan) Sayfası

D) Eserin Serlevha Sayfası:

Vakfiyenin 2b ve 3a varağında karşılıklı simetrik olarak tasarlanmış serlevha tezyinatı bulunmaktadır. Eserin 2b unvan sayfasının bulunduğu alandaki yazı, 3 satır, diğer tüm sayfalar ise 11 satır üzere yazılmıştır. Yazı alanı kâğıdın kendi renginde olup nesih hat ile yazılmıştır. Yazı alanı beyne's-sütür tekniğinde tezyin edilerek altın üzerine boşluk doldurmak amacıyla beyaz renkte üç nokta uygulaması yapılmıştır. Yazı alanındaki duraklara kendi dönem özelliğini yansıtan çeşitli penç motifleriyle uygulama yapılmıştır. Altın zeminli olan durak güllerinde renk olarak açık mavi, pembe, mor, turuncu ve yeşilin tonları tercih edilmiştir. Basmelenin üstünde bulunan boşluk alana penç, gonca ve basit yapraklardan oluşan serbest bir tezyinat uygulanmıştır. Altın ve gri rengin kullanıldığı tezyinatta motif ve yaprakların içlerine turuncu renkte ve çizgi şeklinde tonlama yapılmıştır. Bu basit tonlama yöntemi son dönemde bolca kullanılmıştır.

Yazı alanının üstünde üç çeşit tezyinat yer almaktadır. Yazının hemen üstünde bulunan yatay dikdörtgen şeklindeki tezyinatlı alanın ortasında mühür bulunmaktadır. Mühür çift tahrirli dendanlarla tezyinatlı alandan ayrılmıştır. Yazının iki yanında yer alan tezyinatta zemin yeşil ve pembe olmak üzere iki renkte olup altın rumillerle kompozisyon yapılmıştır. Rumilerin aralarındaki boşluklar yine altınla irice uygulanan noktalarla doldurulmuştur. Tezyinatlı alanın

dörtkenarı pembe zeminli ve birbirinin tekrarı olan tirfil biçimli kırmızı çizgilerden oluşan ince bordür tezyînatı yapılmıştır. Bu alanın üst kısmında hatt-ı hümayun'un yer aldığı tezyînatlı alan bulunmaktadır. Talik hat ile yazılmış yazı alanına beyne's-sütür tekniğinde altın ile uygulama yapılmıştır. Yazının sağ üst köşesine üç yapraklı penç ve basit yapraklardan oluşan serbest uygulama yapılmıştır. Zemin renkleri beyaz olan motiflere altın ve turuncu renklerde tonlama yapılmıştır.

Yazının iki yanında karşılıklı simetrik uygulanan dik üçgen şeklinde tezyinatlar yer almaktadır. Üç kenardan lacivert zeminli kenar suyu ile çevrelenen tezyinatta lacivert zemine beyaz renkte çizgi ve notalardan oluşan süsleme yapılmıştır. Tezyinatta beyaz altın zemin üzerine penç, gonca ve yapraklardan oluşan serbest kompozisyon uygulanmıştır. Çift tahrirli olan dallar ve yapraklar altındır. Altın yapraklara iğne perdahı uygulanmıştır. Motiflere beyaz, sarı ve turuncu renkte tonlama yapılmıştır.

Bu alanın üstünde sıvama altın üzerine Barok Üslupta yapılmış taç kısmı bulunmaktadır. Bu alan yazılı alandan iki çeşit ara suyu ile ayrılmıştır. Kalın olan ara suyunun zeminine pembe renkte açık-koyu tonlama yapılarak biçimsiz daireler oluşturulmuş ve paftalara ayrılmıştır. Bu zemin üzerine siyah renkte basit penç ve yapraklardan oluşan ters simetrik negatif tezyinat uygulanmıştır. İç kısımdaki ince ara suyunun zemini siyah renkte olup üzerine beyaz renkte noktalardan uygulama yapılmıştır. Kenarına altın cetveller çekilerek çevrelenmiştir. Tezyînatlı alanı sıvama altın olup desen, ½ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Barok Üslupta yapılmış tezyinatta "C" ve "S" kıvrımlı formlar (akant yapraklar) kullanılarak tezyînat oluşturulmuştur. Yeşil ve pembe renklerden oluşturulan süslemede gölgeli boyanan motiflere hacim kazandırılmıştır. Orta kısımda sarı renkte yapılmış sepet içerisinde yeşil, pembe, sarı ve mavi renklerden oluşan çiçek demeti yer almaktadır. Üst kısımda yine kenarlarda yarım ve orta kısımda iki tam olmak üzere vazo içlerinde çiçek buketleri bulunmaktadır. Çiçeklerde sarı, pembe, turuncu ve yapraklarda ise yeşil kullanılmıştır. Vazoların rengi açık mavi olup koyu tonda sulandırma ile boyut kazandırılmıştır. Tezyînatlı alanın içerisinde ve buketlerin etrafına iğne perdahı uygulama yapılmıştır.

242

Bu alanın dışında altın zeminli ve tezyinatsız ince altın bordür yer almaktadır. İnce bordürün kenarları kırmızı ve mavi renkte kuzular çekilerek sınırlandırılmıştır. Kalın bordürde desen ½ oranında simetrik olup sulandırma ve altın tahrirle (halkârî) uygulama yapılmıştır. Basit penç, gonca ve yapraklardan oluşturulan desende açık formda ve birbirinin tekrarı olan hançer yapraklar ana motif durumundadır. Hançerler, deseni paftalara bölmüş ve her bölmede üçgenimsi bir form oluşmuştur. Desende motifler arasındaki boşluklara rastgele ve yoğun olarak tirfil uygulanmıştır. Böylece desenin yoğunluğu artırılmıştır. Bordürün içinde ve dış kısmında 1'er mm'lik altın cetvel çekilerek sınırlandırılmış ve tezyinat sonlandırılmıştır.





Foto.4: 92 Envanter Numaralı Vakfiyenin 3b ve 4a Varağı



Foto.5: 92Envanter Numaralı Vakfiyenin Şahitler Sayfası

E) Eserin Şahitler Sayfası:

Vakfiyenin hattatı ve şahitlerin yer aldığı bu sayfa, hatt-ı icâze ile yazılmıştır. Metin kısmında yapılan durak gülleri diğer sayfalardaki gibidir. Metin kısmının altında karşılıklı simetrik olarak tasarlanmış dik üçgenimsi tezyinatlı alanlar bulunmaktadır. Zeminde gri ve mavi renk tercih edilmiştir. Ayırma rumiler paftaları iki bölmüştür. Mavi zeminlerde irice kullanılan yarım penç motifleri ana motif olarak yer almaktadır. Mavi zemindeki boşluklar beyaz renkte üç nokta uygulanarak doldurulmuştur. Pençlerden çıkan altın yapraklara iğne perdahı uygulanmıştır. Ayırma ruminin tohum kısmına kırmızı renkte tonlama yapılmıştır. Motiflere diğer süslemeli alanlarda olduğu gibi aynı renkte tonlama yapılmıştır. Diğer zeminde tezyinat yine penç, gonca ve yapraklardan oluşturulmuştur. Motif ve yapraklara turuncu renkte tonlama yapılmıştır. Her iki tezyinatlı alan pembe renkli kenar suyu ile çevrelenmiştir. Kenar suyunun içerisine kırmızı renkte münhani şeklinde tezyinat uygulanarak kenarlarına 1'er mm lik altın kuzu çekilmiştir.

Alt kısımdaki şahitlerin bulunduğu alan sulandırma ve altın tahrir (halkâri) şeklinde yapılmış tezyinatla ikiye bölünmüştür.

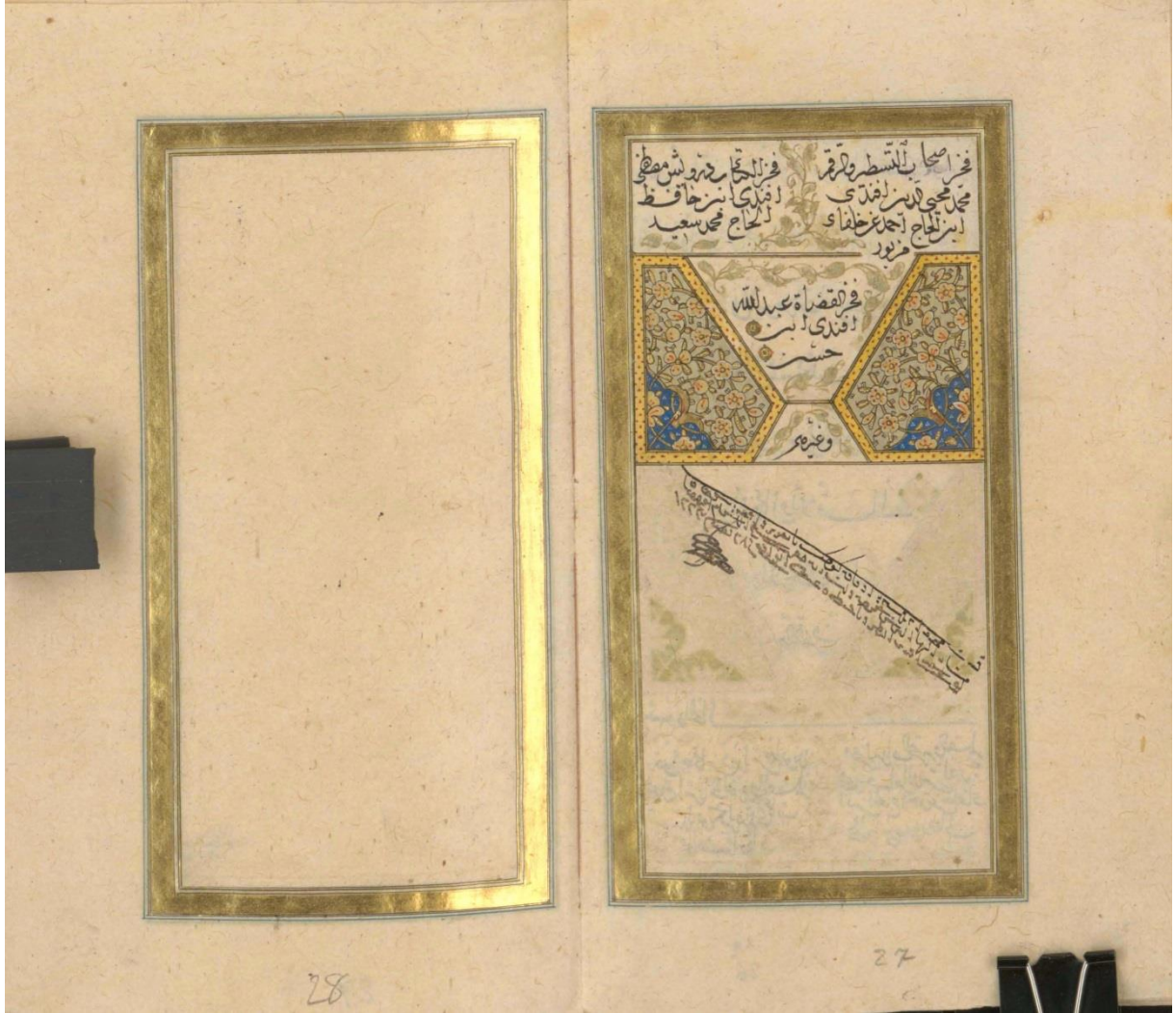
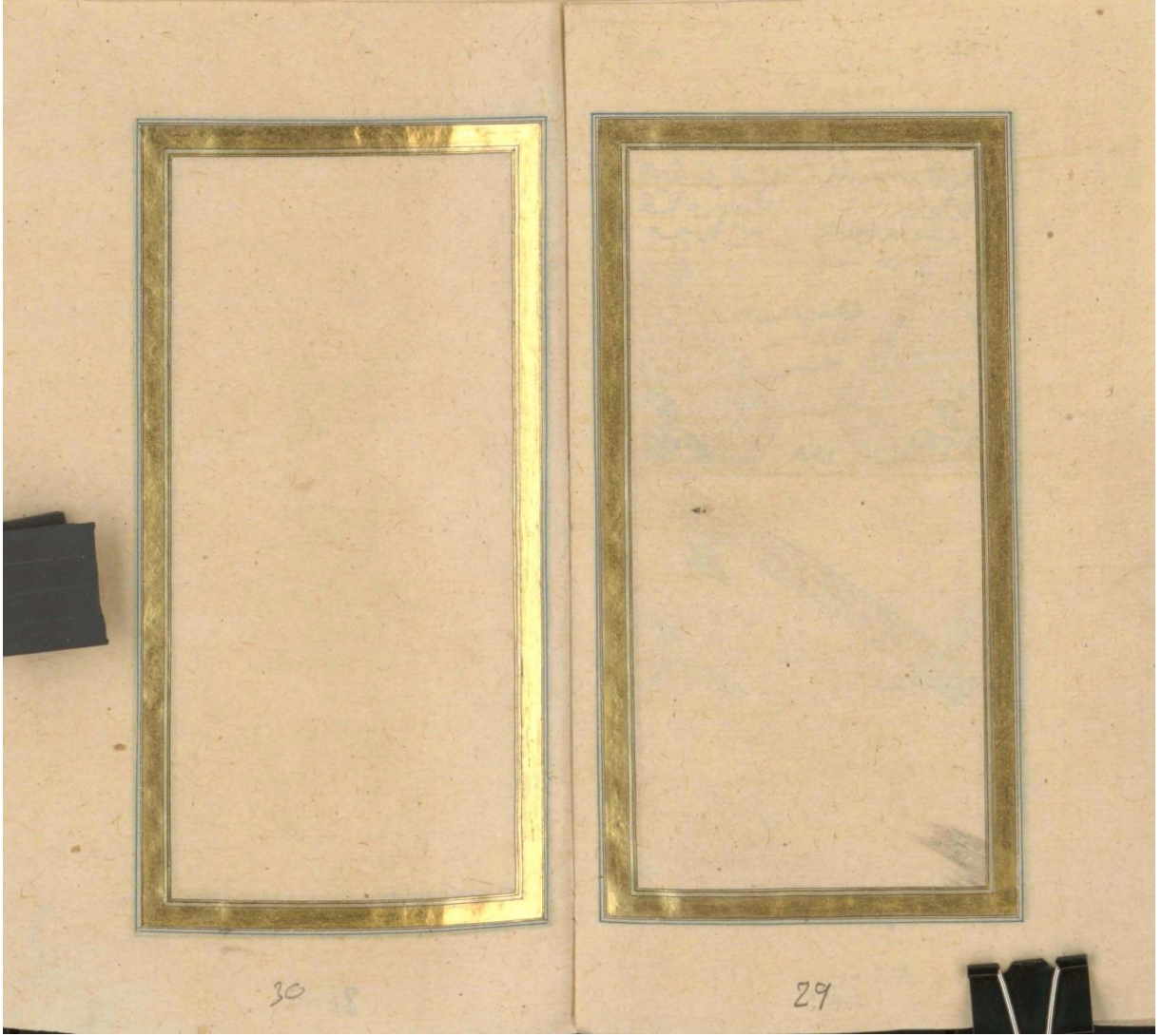


Foto.6: 92Envanter Numaralı Vakfiyenin Şahitler ve Son Sayfası

E) Eserin Şahitler ve Son Sayfası:

Bu bölümde yazı alanları üç kısımdan oluşmuştur. Şahitlerin devamı olan ve vakfiyenin son sayfası olan bu varakta yine karşılıklı simetrik tezyinat yer almaktadır. Şahitler kısmı yine serbest yaprak ve motiflerle halkâr tekniğinde yapılmış süslemeyle bölünmüştür. Orta kısımdaki yazı alanı da aynı teknikte uygulanan tezyinat ve iki durak gülünden oluşmaktadır. Üçüncü kısımda yine aynı mantıkta tezyin edilmiştir. Yazı alanlarının iki kenarındaki tezyinatı iki renk zemin kullanılmıştır. Mavi ve gri renkte olan zeminleri ayırma rumiler bölmüştür. Bu kısımdaki süsleme mantığı bir önceki sayfa ile aynıdır. Tezyinatlı alanlar kenarsuyu ile sınırlandırılmıştır. Kenar suyunun zemini altın olup kırmızı renkte (+ -) biçimli tezyinat uygulanmıştır. Bu alanların tümü 1'er mm'lik altın kuzular ile sınırlandırılmıştır.



246

Foto.7: 92Envanter Numaralı Vakfiyenin Boş Sayfası



Foto.8: Tâlik Hatlı (Hatt-ı hümâyün)



Foto.9: Hatt-ı İcaze (son sayfa)

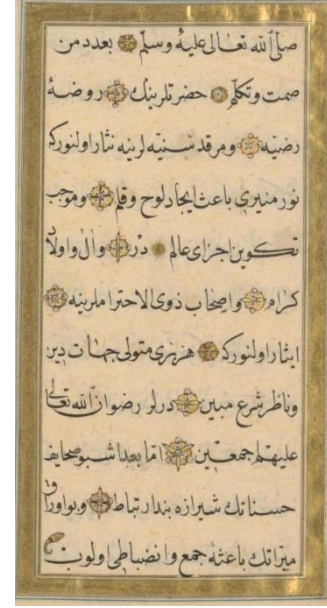


Foto.10: Metin Kısmı

F) Eserin Hattı:

Metin krem rengi, heterojen hamurlu, kalınlıkları farklı, mühreli, süzgeç izi belli olmayan ahersiz doğu kâğıdı üzerine, 11 satır olarak is mürekkebi ile yazılmıştır. Vakfiye defterinin baş kısmındaki Hatt-ı hümâyün ta'lik hat, şahitler sayfası ve son sayfa hatt-ı icâze, metin kısmı ise nesih hat ile yazılmıştır.

Sonuç:

Kuranı kerimler başta olmak üzere dini, ilmi ve edebi birçok alanda sanat değeri yüksek olan el yazması kitaplar içerisinde vakfiyelerin yeri ayrıdır. Kitap sanatları açısından çok değerli sayılabilecek binlerce el yazması vakfiyelere ülkemizde kütüphanelerde, müzelerde ve arşivlerde sıkça rastlamak mümkündür. Bunların bir kısmı araştırılarak gün yüzüne çıkarılmıştır. Ancak çoğu eser araştırılmamış ve insanların ilgi ve bilgisine sunulmamıştır. Yüzyıllar boyunca farklı dönemlerde çeşitli ekollerin etkisi altında birçok el yazması eser yapılmış ve bu eserler çeşitli alanlarda birçok araştırmacıya konu olmuştur.

Araştırmaya konu olan ve incelenmeye değer olduğu düşünülen XIX. yüzyıla ait vakfiye kitap sanatları açısından kendi döneminin zevk ve anlayışını bünyesinde barındırmaktadır. Eser, kullanılan renk, motif ve kompozisyon bakımından incelendiğinde klasik üsluptan tamamen uzaktır. Rokoko Üslupta süslenen eserin özellikle unvan sayfasında bulunan "C" ve "S" kıvrımlı akant yapraklar, sepet ve vazo içlerindeki çiçekler XIX. yüzyıl Türk Rokokosu'nun bütün özelliklerini bünyesinde taşımaktadır. Zeminlerde yoğun altın kullanımı, boşluklara uygulanan iğne perdahı, kullanılan renkler ve bodür tezyinatları yine kendi dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Ayrıca eserdeki tezyinatta uygulanan tonlama yoluyla motiflere boyut kazandırılması dönemin en önemli özelliklerindedir. Eserde tek tip motif kullanımı da yine bu döneme has bir özelliktir.

Vakfiye defterinde üç çeşit yazı kullanılmış olup baş kısmındaki Hatt-ı hümâyun ta'lik hat, şahitler sayfası ve son sayfa hatt-ı icâze, metin kısmı ise nesih hat ile yazılmıştır. Bu döneme ait vakfiyelerin genelinde bu yazı çeşitlerine rastlamak mümkündür. XIX. yüzyılda yapılmış eserlerin çoğunda Batı etkili natüralist anlayış iyice yerleşmiştir. Bu durumu incelenen eserde ilk bakışta hissetmek mümkündür.

Kaynakça

Köprülü, M. Fuad, (1938) “Vakıf Müessesesi ve Vakıf Vesikalarının Tarihi Ehemmiyeti”, *Vakıflar Dergisi*, S.1, Ankara ss. 1-7.

Yediyıldız, Bahaeddin (1982) “Müessese - Toplum Münasebetleri Çerçevesinde XVIII. Asır Türk Toplumunu ve Vakıf Müessesesi”, *Vakıflar Dergisi*, S. 15, Önder Matbaası, Ankara, 23-53.

Pakalın, Mehmet Zeki (1983) “Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III”, M.E. B Yayınları, İstanbul.

Kunter, H. Baki (1938) “Türk Vakıfları ve Vakfiyeleri Üzerine Mücmel Bir Etüd”, *Vakıflar Dergisi*, Cumhuriyet Matbaası İstanbul, 104-117.

Şeker, Mehmet (1993) “Vakfiyelerin Türk Kültürü Bakımından Özellikleri”, Ege Üni. Edebiyat Fakültesi Tarih İncelemeleri Dergisi, S. 8, İzmir, 1-18.

Kazıcı, Ziya (2003) “Osmanlı Vakıf Medeniyeti”, Bilge Yay., İstanbul.

Turan, Osman (1988) “Türkiye Selçukluları Hakkında Resmî Vesikalar”, Metin, Tercüme ve Araştırmalar, TTK Basımevi, Ankara.

Köprülü, M. Fuad (1943), “Anadolu Selçukluları Tarihi'nin Yerli Kaynakları”, 7(27), TTK. Basımevi, Ankara.

Yüksel, Hasan (2006), “Anadolu Selçuklularında Vakıflar”, Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygurluğu, (Ed. Ahmet Yaşar Ocak), Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara I, 309-325.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, (1988) “Osmanlı Devleti Teşkilatına Medhal”, TTK Basımevi, Ankara, ss.164-186.

Küçükköy, İrfan, (1984) “Şer'iyeye Sicillerinde Vakıf Kayıtları”, Vakıflar, İstanbul.

Ateş, İbrahim “Vakıf Belgeler Arşivi'nin Dünü ve Bugünü”, 2. Vakıf Haftası, 3-9 Aralık 1984, Ankara 1985, s.30.

Sakoğlu, Necdet (2011) “Bu Mülkün Kadın Sultanları”, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.

MÜZİK TERAPİDE KÜLTÜREL ÇALIŞMALARIN ANALİTİK YÖNTEMLERLE AÇIKLANMASI

Yrd. Doç. Kutup Ata TUNCER

İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları

Öz

İnsan müziği nasıl duyar, nasıl algılar? Anne karnından itibaren ve dünyaya geldikten sonra fizyolojik ve bilişsel gelişimini sürdüren insanoğlu, ses frekanslarını duyumsar, algılar ve gelişimini olgunlaştırma aşamasında duygularla onları anlamlandırmaya başlar. Yapılan müzik terapi araştırmaları ile ortaya çıkan sonuçlar, genel olarak duyusun analitikten kültürel bir duruma dönüştüğü üzerinedir. Bu nedenle beyin ile müzik arasındaki işlevsel bağın bulunduğuna yönelik yapılan çalışmalar, aynı zamanda müziğin dil ve zekâ gelişimini olumlu yönde etkilediğine dair bağlar bulunduğuna işaret etmektedir.

Müzik terapi çalışmalarının ve uygulamalarının varlığına ilişkin arka plan, bu sürecin antik çağlara kadar uzandığını göstermektedir; ancak bu çalışmaların bilimsel araçlarla ölçülebilirliğinin ilk adımları 20. yüzyılın ikinci yarısına tekabül etmektedir. Bu çalışmada özellikle müziğin zihinsel gelişmeyi etkilemesi ve bir takım psikolojik bozuklukların tedavi edilmesine yönelik çalışmalar, batıda yapılan çalışmaların yöntemini de değiştirmektedir. Örneğin terapi gurubuna ne tür bir müziğin dinletileceği ya da nasıl bir müzik öğesinin kullanılması gerektiği tecrübeler arttıkça şekillenmeye başlamıştır. Bu sebeple Türkiye’de de gitgide tercih edilmeye başlanan müzik terapi yöntemleri, Osmanlı’ya, Selçuklulara, Orta Asya’ya ve kültür odaklı çalışmalara dayanmaktadır. Buradaki temel sorgu, değişen yaşayış biçimleri ve tercihler ile tedavi yöntemlerinin alternatiflerinin keşfi, Türkiye’de yapılan müzik terapi yöntemleri üzerinde de bir düzenleme gereksinimi oluşturabilir mi? Bizim müzik kültürümüzün ölçülebilirliği ve bir takım teknik araçlarla sınıflandırılması ile daha sonuç alınabilir ve fonksiyonel müzik terapi çalışmaları hayata geçirilebilir mi? Bu çalışmanın amacı işte bu analitik araştırmalara destek verecek atılımları ortaya koyup tartışmaya açmak.

Anahtar Kelimeler: Müzik terapi, kültürel çalışmalar, analitik yaklaşımlar.

EXPLANATION OF CULTURAL STUDIES IN MUSIC THERAPY WITH ANALYTICAL METHODS

Abstract

How does human music sense and perceive? From the mother's womb and after coming to the world, the human being who sustains the physiological and cognitive development starts to sense the sound frequencies and senses them and senses them in the process of maturing the development. The results of the music therapy researches that have been made are generally about the analytic to the cultural situation. For this reason, studies on the functional connection between



the brain and music indicate that there are links to the effect of music on positive development of language and intelligence at the same time.

The background to the existence of music therapy exercises and practices suggests that this process extends to ancient times; but the first steps in the measurability of these studies by scientific means correspond to the second half of the 20th century. In this study, especially studies on the effects of music on mental development and treatment of some psychological disorders also change the way of studying in the west. For example, what kind of music is to be played for the therapy group or how to use a musical piece has begun to take shape as the experiences increase. For this reason, music therapy methods, which are increasingly preferred in Turkey, are based on Ottoman, Seljuk, Central Asia and culture oriented studies. Can this basic question, the changing forms of life and the discovery of alternatives to preferences and treatment methods, be a necessity for regulation on music therapy methods in Turkey? Can our music culture be taken more with the measurability of our time and classifying it with a number of technical instruments, and functional music therapy exercises can be passed on? The purpose of this study is to put forward the breakthroughs that will support these analytical researches and open to debate.

Keywords: Music therapy, cultural studies, analytical approaches.

GİRİŞ

Vygotsky (1978), insanın tüm eylemlerinin ve öğrenmelerinin kültürel ortamlarda gerçekleştiğini ve insanlar arası etkileşimleri de bu ortamları anlamadan çözümlenemeyeceğimizi ifade eder. Vygotsky sosyokültürel teorisinde detaylıca tartıştığı insanların öğrenme süreçlerine dair iki konuya vurgu yapmaktadır: (1) öğrenme sosyal bir süreçtir, (2) insan zekâsı ilgili toplumda ve kültürde şekillenir. Sosyal etkileşimin insanın bilişsel gelişimindeki büyük rolü yadsınamaz. Müziksel kültürlenme de aynı şekilde ilgili kültürün içerisinde şekillenmiş müziksel yapıların içselleştirilmesi ve kazanılması yolu ile olur. Bu müziksel yapılara dair öğrenmeler de günlük yaşamda deneyimlenen şarkı söyleme, dinleme, dans etme gibi eylemlerle gerçekleşir. Dünya üzerinde farklı diller olduğu gibi farklı müzikal yapılar/sistemler vardır. Her bir müzikal sistemin kendine ait dizileri, perde ilişkileri ve gramer özellikleri bulunmaktadır. Örneğin, Patel (2009) araştırmasında, insanların kültürel arka planlarının işitsel sinyalleri (dil/perde/duygusal ifade vs.) farklı algıladıklarını ortaya koymuştur. Kelimelerin anlamlarını vurgulayan ses aralıkları ve perdelerin kullanımları da farklı dilleri konuşan insanlar arasında farklılık göstermektedir.

Kısaca beyin ve müzik (bilişsel ve duysal boyutlar itibariyle) üzerine yapılan araştırmalar kültürel farklılıkların mental süreçlerde (müziksel algı, işitsel algı, hafıza ve dikkat) nöral aktiviteleri çeşitli boyutlarıyla düzenlediğini ortaya koymuştur (Ansari 2011; Nisbett 2003).

Müzik Algısının Doğumdan İtibaren Yapılanma Süreci

Müzik, anne karnından itibaren öğrenme ve gelişim sürecinin bir parçasıdır. Çocuklarda müziksel gelişim evrensel gelişim ilkeleri ile benzer özellikler gösterir. Buna göre çocuklarda müziksel gelişim aşağıdaki özelliklere sahiptir:



- Kalıtım ve çevre etkileşiminin bir ürünüdür.
- Süreklidir ve farklı aşamalarda farklı şekillerde birbirini bütünleyerek gerçekleşir.
- Çeşitli dönemlerde farklılıklar gösterir.
- Genelden özele, içten dışa, somuttan soyuta ve basitten karmaşığa doğru ilerler.
- Çocuğun müziksel gelişiminde kritik dönemler vardır.
- Çocuklar, bazı gelişim dönemlerinde ve yaşlarda farklı müziksel öğrenmelere ve müziksel davranışlara karşı daha eğilimli ve duyarlıdır.
- Çocuğun müziksel gelişimi genel gelişimi ile bir bütündür.
- Çocuğun müziksel gelişiminde bireysel farklılıklar vardır (Yıldız, 2002).

3-6 ay arasındaki bebekler, müziğin geldiği kaynağa doğru yönelmeye başlarlar ve müzikten keyif aldığını gösteren hareketlerde bulunurlar. Özellikle 5 ve 6. aylarda müziği açıkça ve genelde tüm vücudun sallanması gibi tekrarlayan hareketlerle karşılık verirler. Bu hareketler, müzikle uyumluluk göstermeyen ve ritmik olarak koordineli olmayan, sadece kendi içinde belirli bir ritme sahip olan hareketlerdir. Müziğe karşı açıkça verilen tepkilerden hemen sonra başlayan ve şarkı söyler gibi yapılan melodik mırıldanmalar, ilk olarak yaklaşık 4-6. aylar arasında görülür. Bu mırıldanmalar, herhangi bir sistematiği olmayan, küçük aralıklı ve genellikle kademeli olarak inici duruma sahip özelliklerdir (Moog, 1976; Pratt, 2007).

1 yaşından itibaren çocuklar, hareketli bir müziğe elleriyle ve sesleriyle katılmaya çalışırlar. Daha önce duyduğu bir müzik parçası çalındığında ise onu tanıyıp aynı hareketleri yapmaya çalışırlar. 2 yaşında müzik dinlemeyi seven çocuklar ise hareketlerini müziğin ritmine uydurmaya çalışırlar ve bir şekilde de bu aktivite, katılımlarına yardımcı olmaktadır (2007, Maratos).

3 yaşında konuşma ve dil gelişimi hızla artan çocuklar, basit ve bildiği kelimelerden oluşan şarkıları taklitle söylemeye başlar. Dans eder ve psikomotor becerileri oldukça artmıştır. Dans figürleri ise zenginleşmiştir. Bu yaşın en önemli özelliği de, daha önceden öğrendiği bir şarkının sözlerine, kendi uydurdu bir melodiyi veya kendi uydurduğu sözleri öğrenilen bir şarkının melodisini uyarlamasıdır (Moog, 1976).00

4 yaşında çocuklar, basit ritim araçlarıyla kolay melodiler üretebilir ve müzik enstrümanlarını vurarak, sallayarak ve tellerine dokunarak çalabilirler. Duygu ve düşüncelerini şarkılarla ifade etmeye başlayıp, farklı ses, ton ve ritimleri tekrar edebilirler (MEB, 2011).

5 yaşındaki çocuklar, şarkıları doğru ezberler ve kendi melodilerini uydurabilirler. Basit çalgıları çalabilir yani gerçek anlamda müzik yapabilirler. Müzik etkinlikleri doğru yapıldığı takdirde, çocuklar bu dönemde ses ve müzik fikirleri üretme, organize etme, hatırlama ve bunları tekrar organize etme becerisini kazanır.

6 yaşındaki çocuklar ise özellikle kendi tercih ettikleri şarkıları söylemeyi sever ve bu yolla duygusal ve fiziksel enerjilerini boşaltırlar. Gelişmiş ritim duygusuna sahiptirler. Ritim kalıplarına ve tempo kavramlarını anlayarak uygulayabilirler. Basit vurmali çalgıları çalabilir, basit ezgiler üretebilir ve bunları hareketlerle eşleştirebilirler (MEB, 2011).

Toplumların Kültürleşmesinde Müziğin Psikolojik ve Sosyal Önemi

Müzik algısının oluşumundan itibaren bireylerin duygu dünyalarını birbir etkilediği bilinmektedir. Her şeyden önce bir iletişim ve paylaşım aracıdır. Müziğin ilk paylaşımı anne karnından itibaren ninnilerle başlar. İlk sosyal bağ burada kurulur. Annenin sevgi dolu sesi ve ses tınısındaki huzur, anne karnındaki bebeğin duygu dünyasını direkt etkilemektedir. Toplumun



yaşadığı her olayda, durumlarda ve yaşanmışlıklarda, inanç ve kültürel olguların dışavurumunda müzik kendini göstermektedir. Toplumu aynı duygu ve etkilerde birleştirmiştir. Bu gerçekler, toplumun yaşadığı coğrafyanın doğasından gelmektedir. Tüm kültürel fenomenler, bu doğanın içinden süzülerek gelen etkilerle şekillenir (Müzik ve Psikanaliz, 4). Özellikle dil, davranış ve tüm duygu-düşünceler, yaşanan coğrafyanın iklimsel ve coğrafi özelliğini taşır. Dolayısıyla yaşanan kültür ile doğa arasındaki değerleri iyi kavrayabilmiş toplumlar, tüm olguların ve bunları işleyiş biçimlerinin daha çok farkına varmaktadırlar.

Bebeklerin doğduktan sonra seslere verdiği tepkiler iki temel duyguyu harekete geçirir. Güven ve korku duygusu. Bu duyguları harekete geçiren iki temel durum, görsel ve işitsel olarak karşımıza çıkar. Özellikle bebekler işitsel olarak daha hızlı tepki verirler. Yüksek frekanslı ve gürültü eşliği yukarıda olan seslere karşı korkma ve gerilme gibi davranışlar ortaya koyarlarken, daha düşük ve alçak frekanslara karşı güven duyguları belirir. Bebeklikten itibaren çocukluğa doğru bu duygu ve derecelerin sayısı artar ve çocukluk dönemine kadar, mutlu olma, sevinme, üzülme, eğlenme, içine kapanma gibi sosyal hayatında daha çok yaşayacağı duyguları öğrenmeye başlar. Bu duygular sanat ve müzik gibi olgularla öğrenilirse bilinç düzeyi ve empati yeteneği daha çok artar. Çocuk gelişiminde özellikle bireylerin psikolojik ve fizyolojik gelişimleri birlikte sağlanmalıdır. Bunun önemi, duygu ve düşüncüyü bir arada tutarak çok yönlü zekâ kullanımını ortaya çıkarmaktır. 0-7 yaş aralığındaki beynin sinaptik iletisi çok hızlı olmaktadır. Hatta insan yaşamındaki bilgilerin %70'e yakın bir kısmı, bu yaş aralığında oluşmaktadır. Buna en iyi örnek dil öğrenimidir. Anadil dediğimiz kültürün önemli yapıtaş, bu yaş aralığında öğrenilir. Bu yaş aralığından sonra öğrenilen diller, her zaman ikinci dil olma özelliğine sahiptir. Dolayısıyla aynı şey müzik kültürü için de geçerlidir. Çocuklara öğretilen tüm müzikler, şarkılar, tını ve melodiler, onların geleceklelerini, gelecekteki duygu dünyalarını ve sanatsal bakış açılarını şekillendirecektir.

252

Ülkemiz gibi kültürüne sıkı sıkı bağlı toplumlar, nereden geldiklerini ve tüm tarihi serüvenlerini iyi tanımalı ve bunları bilimsel araştırmalarla belgelendirerek, tanımını doğru gerçekleştirmelidir. Çünkü toplumda yeşeren değerler, tüm bireyleri etkilemektedir. Bu değerlerin rasyonel açıklamalarının yapılmış olmasıyla, toplumsal kimlik ve yapılanma daha sıkı bir temele oturtulabilir. İnsan beyninin günümüzde iyice araştırılması ve ortaya çıkan sonuçlar, toplumların nasıl kültürlendiklerini bile ortaya çıkarmaktadır. Müzik beğenisi, estetik bakış, duygu, düşünce ve yorumlama gibi zihinsel süreçler, insan beyninde oluşmaktadır. Bu oluşumun nasıl başladığı ve gerçekleştiği bir takım testlerle ortaya konabilmektedir. Batıdaki müzik terapi çalışmalarında, müzik kültürünün analitik olarak beyinde nasıl gerçekleştiği araştırılmaktadır. Koelsch ve arkadaşları, 2005 yılında müzik algısının fonksiyonel nöro-anatomisini araştırmışlardır. Çalışma sonucunda hem çocuklarda hem de yetişkinlerde yapılan müzik çalışmalarının beyin frontal operculum ve superior temporal gyrus'un ön bölgesinde güçlü aktivasyonlara, anterior (ön) insula'nın ise müzik işleme sürecinin duygusal boyutuyla ilgili olabileceğini belirtmişlerdir. Bu ve bunun gibi pek çok analitik çalışmalar sonucunda, müzik terapi uygulamalarında bireylere müzik dinleme seansları için artık müziksel sınıflandırmalar bile tasarlanmıştır. Bu çalışmalar, özellikle Otizm, Alzheimer ve pek çok nörolojik hastalıkların iyileştirilmesi için olanak sunmuştur. Bizdeki müzik terapi çalışmaları daha çok kültürel algılarla sağlanmaktadır. Özellikle belli başlı makamların bir takım psikolojik rahatsızlıklara şifa olduğu söylenmektedir. Ancak bilimsel bir çalışma sonucu ortaya çıkmış böyle bir sonuç yoktur. Bu, aslında tamamen beyin frontal lob ve hippocampus bölgelerinde oluşan "tanıdık bir müzik dinleme" aktivasyondur. Aynı zamanda amigdala ve serrebellar bölgesinin "müziğe duygusal tepkiler verme" davranışını da harekete geçirir. Eğer böyle bir olumlu sonuç alınmak isteniyorsa, dinlenen müziklerin yapıtaşları olan



ritim, melodi, ses aralığı ve bunun gibi müzikal özelliklerinin ortaya konması ve analitik bir veri olarak sunulması gerekmektedir.

Beynin Müzikle İlgili Alanları ve Fonksiyonları

Bu bölümde özellikle müziğin insan beyninde nasıl bir izdüşüm oluşturduğuna değinmek gerekebilir. Beynin sağ yarım küresi, müzikteki ses rengi, ses yükseklik algısı, enstonasyon ve müzikle elde edilen duyguların ifadeleriyle ilgili aktivitelerden; sol yarım küresi ise, ritmik konuşma, senkron, sıralama ve zamanlama gibi aktivitelerden sorumludur. Aynı zamanda müziğin her aracı, beyindeki farklı alanların da çalışmasını sağlamaktadır. Beynin aktivasyon bölgeleri ve bunlara bağlı müzik aktiviteleri ise şöyle sıralanmaktadır:

- Korteksin alt bölgesi ve işitsel korteks: Müzik dinleme
- Frontal lob ve hippocampus: Tanıdık bir müzik dinleme
- Serebellum'un zamanlama bölgeleri: Müzikle tempo tutma
- Planlama için frontal lob, hareket için motor korteks ve taklit geribildirim için sensör korkeks: Konser verme
- Oksipital lob-görsel korteks: Nota okuma
- Temporal lobdaki dil merkezleri, frontal lob, Broca ve Wernicke alanları: Şarkıyı dinlemek (sözleri), hatırlamak ve sözlerini söylemek
- Serebellar vermiş ve amygdala: Müziğe duygusal tepkiler verme

253

Müzik Terapide Kültürel Çalışmaların Analitik Yöntemlerle Açıklanması

Müziğin beyindeki aktiviteleri incelendiğinde, aslında kolay kolay açıklanamayacak ve birbirine bağlı ancak farklı uyaranların göze çarptığı gözlenebilir. Özellikle bilindik bir şarkıyı dinlemek, sadece hafıza ile ilgili bir uyaran oluştururken, aynı şarkıyı müziğin farklı değerleriyle tekrar icra edip dinlediğimizde, bu sefer beyinde daha farklı etkiler yarattığı görülebilir. Bu nedenle kendi öz müziğimizin analitik olarak incelenmesi ve toplumda nasıl etkiler ortaya koyduğunu bilimsel olarak açıklamak gerekmektedir. Bu sayede müzik terapi uygulamalarının önü daha çok açılabilir. Bu terapi uygulamaları için belirlediğimiz bir grupta yaptığımız çalışmada şöyle sonuçlar elde ettik:

- Saba makamında ve ağır tempoda dinlettiğimiz bir eserde dinleyicinin gerilim ve korku yaşamış olduğu yanıtını aldık. Sorulan sorularda, küçükken dinlemiş olduğu ezanların bir korku aracı olarak ailesi tarafından dinletildiğini öğrenmiş olduk. Bir geçiş nesnesi olarak dinlemiş olduğu ezgileri bu defa canlı ve birlikte söyledik. Bu sefer de bir özgüven ve hoşgörü duygusunu yaşadığını bizlerle paylaştı. Buradan çıkarılan sonuç, pasif terapi denilen ve sadece müzik dinleme aktivitelerinin yeterli olamayabileceği, bir yandan aktif terapi ile, katılımcının o anı icra



ederek yaşamasına izin verildiğinde, daha etkili ve olumlu sonuçlar alınacağını tecrübe etmiş olduk.

- Başka bir örnekte, bu defa nihavent ve rast makamında farklı şarkılar dinlettik. Bu şarkılar, ağır tempo daha pes bir tona çekilerek icra edilmiş olarak dinletildi. Dinleyiciler, ruhlarının daraldığını ve sıkıldıklarından bahsettiler. Aynı eserleri daha tiz bir tonda ve biraz yürük bir tempoda icra edip, bu esnada eşlik etmelerini istedik. Bu defa, eğlendiklerini ve keyif aldıklarını ifade ettiler. Şarkılar aynıydı ama müzikal içeriklerinde değişiklikler yaparak uyguladığımızda, farklı sonuçlar elde etmiş olduk. Buradan da anlaşıldığı gibi geleneksel müziğimizin dinleyiciler tarafından bilindiği, ancak icra ve katılım kısmının çalışmayı etkilediğini gözlemlemiş olduk.

Sonuçlar ve Değerlendirmeler

İnsan, belirli bir eğitim tecrübesinin sonucunda topluma değer katacak bir birey halini almaktadır. Bu nedenle çocukluk döneminden itibaren topluma sunulan eğitimin tipi, biçimi ve kalitesi, geleceği etkileyecektir. Sanat, bilim ve kültür olarak medeniyete ayak uyduran toplumların eğitim işleyişine baktığımızda, içeriğinde bir bilincin var olduğu ve işi şansa bırakmayacak şekilde hareket ettiklerine şahit olabiliriz. Akıl ile yürüyen toplumlar duygularını gerçekliklerini de şekillendirebilirler. Buradan baktığımızda müzik kültürümüzün derinliği ve çeşitliliğini de göz önünde bulundurarak, müzik eğitimini ve toplumsal sorumluluğunu daha sistematik bir düzleme oturabiliriz. Yüzlerce makamda yazılmış, bestelenmiş eserler ve bunların günümüze kadar aynı değerle gelmiş olması, kültür mirası için çok önemli bir durumdur. Müzikten edinilen haz duygusu ve tek hisli bir anlayış, sadece popüler kültüre hizmet edecek ve çabuk tüketilmesine neden olacaktır. Bu müzikal kültürümüzün rasyonel bir çalışma disipliniyle iyice kategorize edilmesi ve müzik terapi alanına daha gerçekçi bir şekilde kazandırılması gerekmektedir.

254

Kaynakça

Bilhartz, T. D., Bruhn, R. A. , Olson, J. E. (2000) The effect of early music training on child cognitiv development. Journal of Applied Developmental Psychology.

Hampton, A., (2009) A cognitive crescendo – How music affects the brain chor teach.

Pratt, D. Çocuklarda müzikal gelişim: ses aralığı, melodi ve ritim. Çeviren: Kadir Özal, e-kaynak: www.musicgitimcileri.net (2007).

Rainbow, E. (1981) A final report on a three-year investigation of the rhythmic abilities of preschool aged children. Bulletin of the Council for Research in Music Education.



TÜRK ÇİNİ SANATINDA KULLANILAN MOTİFLER VE ANLAMLARI ÜZERİNE BİR DERLEME

Yrd.Doç.Dr. Nursel KARACA

Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi

Öz

Köklerini Uygur, Karahan, Gazneli, Fatımi ve özellikle İran Büyük Selçuklu sanatından alan Türk Çini sanatı, farklı kültür çevrelerinden aldığı etkileri sentezleyerek yüzyıllar boyu eşsiz örnekler ortaya koymuştur. Türk çini sanatı, Türk süsleme sanatlarının en güzel örneklerini oluşturan alanlardan biridir. Türk süsleme sanatlarının özünü motif oluşturur. Motif desenlerin en küçük birimi olup, bir anlamda yapıtaşdır. Türk süsleme sanatlarında genelde ortak bir motif repertuarı kullanılır. Çini sanatında kullanılan motifler de diğer süsleme sanatlarında kullanılan motiflere paralellik arzeder. Soyut biçimlerdeki motiflerin dışındakiler kaynağını doğadan alırlar. Geleneksel sanatlarımızda sanatçılar doğayı birebir taklid etmekten sakınmış, o nedenle de çoğu motifler usluplaştırılarak uygulanmışlardır. Bu çalışmada, Türk Çini sanatındaki desenlerde en çok kullanılan motiflerden bir derleme sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Çini Sanatı, Bitkisel Motifler, Figürlü Motifler, Geometrik Motifler, Desen, Kompozisyon.

255

A COMPILATION ON MOTIFS AND THEIR MEANINGS USED IN TURKISH TILE ART

Abstract

Turkish Tile Art, taking its roots from Uighur, Karakhanid, Ghaznevid, Fatimid and especially Iranian Great Seljuk art, created unique examples for centuries by synthesizing the effects of different cultural environments. Turkish tile art is one of the branches that composes the most beautiful examples of Turkish decorative arts. The essence of Turkish decorative arts is motif. Motif is the smallest unit of the patterns and a building stone in a sense. A common motif repertoire is generally used in Turkish decorative arts. The motifs used in tile art are parallel to those used in other decorative arts. Outside of the motifs in abstract forms, they take their source from nature. In our traditional arts, artists avoided imitating nature as it is, and for that reason most motifs were applied by stylizing. In this study, a review of the most used motifs in Turkish Tile art patterns will be presented.

Keywords: Tile Art, Herbal Motifs, Figurative Motifs, Geometric Motifs, Pattern, Composition.



1. Giriş

İslam sanatı tarihi ve Türk sanatı tarihi içinde önemli bir yere sahip olan çini sanatının geçmişi çok eski tarihlere dayanmaktadır. Çini, kimi zaman kaplar için kullanılsa da genelde seramik hamurundan, benzer tekniklerle yapılan bir yüzü parlak sırlı ve bezemeli yüzey kaplama malzemesini tanımlamaktadır (Anılan-Rona, 1997, s. 405-406). Eskiden çiniye kâşi, kimi zaman da Sırça denilmekteydi. Osmanlılar zamanında kullanım eşyaları ‘evani’, duvar kaplamaları ise ‘kâşi’ olarak adlandırılırdı. Orta Asya’ya dayanan sanat, Anadolu’ya Selçuklular zamanında girmiş, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları çiniyi mimari süslemede yoğun bir şekilde kullanmışlardır. Anadolu Selçuklu döneminin ardından gelen Beylikler döneminde mimaride olduğu gibi çini sanatında da Selçuklu geleneği devam ettirilmiştir.

Osmanlılar döneminde çini sanatı, geleneksel sanatların en nadide dallarından biri olarak gelişiminin doruk noktasına ulaşmıştır. Osmanlılarda desen üretme ve üslup bütünlüğünü sağlamada Saray Nakışhanesi önemli bir kurumdur. Burada kağıt üzerine uygulanan desenler kabul görürse, diğer malzeme ve tekniklere de uygulanmaktaydı. Osmanlı sanatında kullanılan motif ve desen repertuarı ortak olup, bütün malzeme ve tekniklerde aynı bezeme elemanları kullanılmıştır (Doğanay, 1999, s. 324). Osmanlı döneminde çini sanatına saz yolu tarzındaki motifler, iri yapraklar, iri yaprakların arasına saklanmış hayvansal motifler gibi farklı motifler ve desenler ilave edilmiş ve renkler çoğaltılmıştır. Lacivert, turkuaz, yaprak yeşili ve kırmızı Osmanlı döneminde en çok kullanılan renkler olmuştur.

Osmanlı döneminde Geleneksel süsleme sanatlarımızda doğayı birebir taklitten kaçınılmış, motif ve desenlerde üsluplaştırma yoluna gidilmiştir. Üsluplaştırılan kimi motif ve desenler de onlara yüklenen bazı sembolik anlamlar kazanmışlardır. Bu çalışmada, çini sanatında kullanılan motifler kaynakları esas alınarak sınıflandırmaya tabi tutulacaktır.

256

2. Türk Çini Sanatının Kısa Tarihçesi

Çini; aslı toprak olan, üzeri sırlanarak çeşitli şekillerle nakışlanıp, pişirilmek suretiyle, meydana getirilen sanat eserlerinin ortak adıdır. Mimari süslemede çininin geçmişi, sırlı tuğla ve sırlanmış kabartma levhalarla başlamaktadır.

İslam sanatı tarihi içinde önemli bir yeri bulunan Türk çini sanatı, 8. ve 9. yüzyıllarda Uygurlara dayandırılır. Anadolu dışında Türk Sanatı’nın gelişim çizgisine uygun olarak, Uygur, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklular gibi öncü çevrelerde sürekli gelişimini sürdürmüştür. Çini, Anadolu’ya Selçuklular ile girmiş ve bu dönemde olağanüstü bir gelişim göstermiştir. 12. Yüzyıl boyunca, çini bir süsleme unsuru olarak dini ve sivil mimaride geniş ölçüde yerini almıştır (Aker, 2010, s. 27).

Çininin öncüsü olarak kabul edilen sırlı tuğla kullanımı, Anadolu Selçuklu mimari süslemesinde geniş bir yer tutmuştur (Öney, 1988, s. 45). Çini sanatı, 13. Yüzyıl boyunca en görkemli zamanlarını yaşayan Anadolu Türk Mimarisi’ne paralel olarak bütün ihtişamı ve teknik üstünlükleriyle bu dönemde kendine eşsiz bir yer edinmiştir (Yetkin, 1986 s. 21). Anadolu Selçuklu döneminin ardından gelen Beylikler döneminde çini sanatında Selçuklu geleneği sürdürülmüştür.

Erken Osmanlı döneminde aynı gelenek sürdürülmekle birlikte yenilikler arandığı gözlenmektedir. 15.-17. yüzyıllar arasında Osmanlı mimarisinde İznik çinisi önemli bir dekoratif



unsur olarak kullanılmış ve büyük bir gelişme göstermiştir. 16. yüzyıl klasik Osmanlı devrinde her alanda olduğu gibi çini sanatında da doruk noktasına ulaşılan bir dönem olmuştur (Aker, 2010, s. 32). Çinilerde yoğun olarak sıralı tekniği uygulanmıştır. Çok zengin ve çeşitli örnekler sunan bitkisel motiflerin yanında daha az olarak geometrik süslemeye ve yazı dekorasyona da rastlanmaktadır. Figürlü tezyinat ise çok sınırlı kalmıştır.

17. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren devletin ekonomik durumundaki bozulma İznik çinilerine de yansımış, bu dönem çinilerinin renk ve motif ile kompozisyonlarında bir önceki yüzyıla oranla bozulmalar başlamıştır (Bakır, 1999, s. 13).

18. yüzyılda İznik atölyelerinin çöküşüyle, 14. Yüzyılın başından beri İznik ile birlikte varlığını sürdürdüğü bilinen (Şahin, 1981, s. 259) Kutahya alternatif bir merkez haline gelmiştir. Ancak bu dönemde motif ve kompozisyonlar açısından İznik'in düşük kaliteli taklidi olmaktan öteye geçememiş, üretim kalitesi hiçbir zaman İznik seviyesine ulaşamamıştır (Altun-vd., 1999, s. 244, 245).

Bu gerileme 19. yüzyılda da sürmüştür. Günümüzde çini sanatı eski renk ve desenleri yeniden ele almakta, bu yolda arayışlarını sürdürmektedir.

3. Anadolu Türk Çini Sanatında Görülen Motifler

Osmanlıca'da "tezyinat" denen bezeme, Bir biçimin yüzeyinde düz ya da kabartma, boyalı ya da boyasız birtakım örgelerle bir düzenleme oluşturulması işlemidir (Ödekan, 1997, s. 236). Motif, Türk bezeme sanatının en küçük örgesidir. Desen ve kompozisyonlar motifler vasıtasıyla oluşturulur. İslam bezemesi öteki kültürlerin bezemesinden farklı bir yönde gelişim göstermiştir. Betimlemelerde figürden uzaklaşma bezemeyi çoğunlukla bitkisel, geometrik ve yazı (hat) alanlarına kaydırmış, doğa da birebir taklit edilmeyip, üsluplaştırma yoluna gidilmiştir. Bu nedenle Türk bezeme sanatlarında kullanılan çoğu motif doğal örgelerin stilize edilmiş şekliyle kullanılmışlardır. Bunlara zamanla çeşitli simgesel anlamlar yüklenmiş ve günümüze kadar çeşitlenerek gelmişlerdir.

I. Bitkisel Motifler

1. Çiçekler ve Yapraklar

1.1. Hatayi Grubu Motifleri

Hatayi, doğada bulunan çeşitli çiçeklerin dikine kesiti alınarak, anatomik çizgilerinin üsluplaştırılmasıyla ortaya çıkan bir motiftir. Buna eski deyiimiyle "makta-ı tulani" (uzunluğuna kesit) denmektedir. Türk süsleme sanatının ana motiflerinden biridir. (Birol-Derman, 2013, s. 65). Tezhip, çini ve halı desenlerinde yaygın olarak kullanılır. Orta Asya ve Uzak Doğu ülkelerinin etkisinde oluşmuştur ve ne olduğu pek belli olmayacak derecede aşırı şekilde üsluplaştırılmıştır (Keskiner, 2002, s. 6). Köken itibarıyla "Hatâ", "Hatay", "Hitay", "Huten" isimleriyle de anılan Çin Türkistanı'na bağlanmaktadır. Orta Asya'dan İran yoluyla Anadolu'ya gelmiştir (Birol-Derman, 2013, s. 65). 15. ve 16. Yüzyıllarda yoğun bir kullanım alanı bulan hatâyî motifi Türk süsleme sanatlarında kullanılan ortak repertuarın en sevilen elemanı olmuştur (Bakır, 1999, s. 189). Hatayi motiflerinde, diğer Türk süsleme sanatlarından farklı olarak çini sanatında daha zengin renk ve motif çeşitliliğine ulaşılmıştır. Hatayinin en erken örneklerine 8. Ve 9. Yy'larda yapılmış Uygur duvar resimlerinde rastlanmaktadır (Çelebi, 1997, s. 768). Klasik çini desenlerinde hatayi motifi dört gruba ayrılmaktadır: Bunlar, penç, narçiçeği, şakayık ve marul çiçeği adı altında görülür. Sayılamayacak kadar çok çeşitleri bulunan hatayi motifi üstten, yandan,



küçük, büyük, sade ve karmaşık olarak çizilir. Biçim olarak yönlü ve merkezsiz olarak ayırılabilir. Yönlü olanları daire ve oval formlar içinde, merkezsiz olanı ise yalnızca daire formlar içinde yer alırlar (Keskiner, 2002, s. 7).

1.1.1. Penç Motifi: Penç motifleri, gül, gül guncası, papatya ve benzer çiçeklerin üstten kuş bakışı görünüşünün, üsluplaştırılarak çizilmeleriyle oluşan motiflerdir. Bir başka deyişle, çiçeğin yatay kesitinin anatomik çizgilerinin üsluplaştırılmasıyla oluşur. Ortada, çiçeğin sapının bağlandığı küçük yuvarlak bir göbek kısmı ve etrafında taç yapraklar yer alır. Motif üsluplaştırılırken, yapraklarının sayısına göre Farsça isimlerle adlandırılmış ve yek berk (bir yaprak), dü berk (iki yaprak), se berk (üç yaprak), cihar berk (dört yaprak), penç berk (beş yaprak) ve şeş berk (altı yaprak) denilmiştir. Zamanla en çok beş yapraklı model kullanıldığından ‘penç berk’ deyim haline gelmiş, sonraları berk kelimesi de atılarak bu motiflerin genel anlamıyla ‘penç’ adı yerleşmiştir. Penç motifinde sapın çiçeğe birleştiği nokta içinde kullanılan penç’in herhangi bir cephesinden sap çıkartmak mümkündür. Renkli taç yaprakları ile tohumları gibi yeşil çanak yaprakları da altta kaldığından gizlenmiştir. Bu nedenle desen taşıyan kesenin üst kısmı



kullanılan motiflerdendir.

1.1.1.1. Rozet Çiçeği Motifi: Katmerli penç özelliği taşıyan bu penç yedi yapraklıdır. Motifin göbeğinde mine şeklinde tohum kesesi yer alır. Bunun etrafını kırmızı renkli taç yapraklar dolaşır. En dıştaki taç yapraklar ise yarım penç şekli nde düzenlenir. Bu taç yaprakların zemini koyu mavi, ortalarındaki damarlar ise açık mavi rengindedir. Taç yaprakların aralarındaki boşluklar uzun, basit, koyu mavi yapraklarla zenginleştirilir. Yapraklar ahenkli ve dengeli bir biçimde motif üzerine yerleştirilmiştir.



1.1.1.2. Gülbezek Motifi: Diğer bir penç motifi yine katmerli bir örnek sunmaktadır. ‘Gülbezek’ şeklinde adlandırılmakta ve çoğunlukla ulama çini levhaların birbirleriyle birleştikleri noktalarda yer almaktadır. Bu motif yapılarıdaki ana panolarda, iki yarımşar penç şeklinde karoların birleşim yerlerin de kullanılır. Karolar birleştiğinde yarımşar da birbirine tamamlayarak katmerli penç şeklini alırlar. Motifin göbeğinde tomurcuk kesesi yer almaktadır. Göbeğin çevresindeki katmer, altı yaprak olacak şekilde yarım pençlerden

oluşmaktadır. Kenar taç yapraklar ise penç tomurcukları şeklinde çizilmiştir. Penç tomurcuklarının her birinin altında üçer tane sap kısımları bulunmaktadır. Aralarda yarım pençler kalmaktadır.

1.1.2. Nar Çiçeği Motifi: Türk süsleme sanatlarının klasik motiflerinden olan narçiçekleri, genellikle Orta Asya ve Uzak Doğu ülkelerinin etkisinde oluşan, çoğu kez ne oldukları belli olmayacak derecede stilize edilmiş bitkisel desenlerdendir. Nar kat, kat kırmızı çiçekler açan nar ağacının meyvesidir. Çinide kulla nılan narçiçeği, doğadaki narçiçeğine benzer yapıda, üsluplaştırılmış zarif bir motiftir. Çiçeğin göbek kısmında tohumları içine alan ve koruyan meşime denilen kesecik bulunur. Narçiçeği motifi, hatayi grubu motiflerinin içinde yer almakla birlikte can noktası denen kısım narçiçeği motifinde bulunmaz. Çiçeğin kaidesini oluşturan çanak kısmı (keys) belirgin biçimdedir. Meşimenin ya da göbeğin etrafını çevreleyen yapraklar eskiden ‘tüveyç’ denilen ve çiçeğin renkli kısmını oluşturan taç yapraklardır. Narçiçeği simetrik olarak çizilen bir motiftir. Özellikle irili, ufaklı çizilen taç yapraklar, motife derinlik vermek istercesine kıvrımlar yapar. İçer dönuşler son derece karakteristiktir. Çiçek hayli iri ve süslüdür (Megep, 2007, s. 47-49).



1.1.3. Şakayık Motifi: Şakayık çiçeğinin dikine kesitinin, anatomik çizgilerinin üsluplaştırılmasıyla oluşur. Aynı zamanda kat kat yarım pençlerden oluşan tohumların can noktasından çıkan meşime (tohumları içine alan kese) için de kullanılmasıyla farklılık kazanan hatayi grubu motiftir. Çiçeğin göbek kısmında tohumları içine alan ve koruyan meşime denilen kesecik bulunur. Meşimenin alt ve orta kısmında, sapın çiçeğe birleştiği nokta yer alır. Genellikle bir helezon ya da yalın penç şeklinde gösterilir. Bu nokta ‘can noktası’ diye de bilinir. Çiçeğin kaidesini oluşturan çanak kısmı (keys) oldukça belirgindir. Meşimenin ya da göbeğin etrafını çiçeğin renkli kısmını oluşturan taç yaprakları (tüveyç) çevreler. Şakayık motiflerinde meşime içi çoğunlukla yarım pençlerle ve basit yapraklarla doldurulur. Meşime tepesi çoğunlukla yarım penç şeklindedir. Desenlerde ana motif olarak kullanılır (Megep, 2007, s. 77-80).



1.1.4. Marul Çiçeği Motifi: Marul çiçeğinin dikine kesitinin, anatomik çizgilerinin üsluplaştırılmasıyla ortaya çıkmıştır. Türk süsleme sanatlarının klasik motiflerinden biridir. Genellikle Orta Asya ve Uzak Doğu ülkelerinin etkisinde oluşan, aşırı üsluplaştırıldığından dolayı aslının ne olduğu tam olarak anlaşılamayan hatayi grubundaki bitkisel motiflerdendir. Marul motifinin kısımları şakayık motifinde olduğu gibidir. Dikkat çeken en önemli özelliği ise kat kat yapraklardan oluşan tohumların meşime içinde kullanılmasıdır.



Anadolu Türk sanatının erken döneminde taş, çini, ahşap, kalem işi gibi el sanatı örneklerinde çeşitli biçimlerde karşımıza çıkan ve

başlıca bezeme öğelerinden biri haline gelen bir diğer bitkisel motif palmet motifidir. Osmanlı döneminden itibaren, özellikle 16. Yüzyılda natüralist üslubun egemen olmasıyla birlikte tamamen ortadan kalkmamış, ancak süslemede Selçuklu ve Beylikler dönemindeki ağırlığını kaybetmiştir. Palmet çoğunlukla Lotus ile birlikte kullanılır. Lotus, nilüfer çiçeğinin sadeleştirilmiş şeklidir. Çok zengin çeşitleri olan bu motif İslam eserlerinde sade ve zarif görünümüleriyle çizilmişlerdir. Palmet veya lotus çiçeği olumlu bir işaret sayılmaları nedeniyle ‘karanlıktan aydınlığa’ geçişin simgesi olmuşlardır (Megep, 2007, s. 114-115).

1.2. Yarı Üsluplaştırılmış Çiçekler

Osmanlı döneminde 16. Yüzyılda Kanuni devrinde, Sarayın baş nakkaşı Kara Memi tarafından “Natüralist Üslup” ortaya konmuştur. Natüralist üslup motifleri “yarı üsluplaştırılmış çiçekler” ya da “yarı stilize motifler” grubunda yer almaktadır. Bu gruptaki çiçekler doğadaki aslına sadık kalınarak karakteri bozulmadan yarı stilize edilmişlerdir. Ana hatları korunup, gereksiz detayları atılarak çizilen çiçeklere bakıldığında hangi çiçek olduğu rahatça anlaşılabilir. Çiçekler sadece birkaç çizgi darbesiyle tasvir edildikleri halde, hangi çiçekler oldukları algılanabilmektedir. Kullanılan yapraklar da çiçeklerin doğadaki gerçek görünümüne uyar.

1.2.1. Lale Motifi: Lale motifinin İznik Çinisi ile tanışması 1535 – 1540 yıllarında olmuştur. Batı dünyasına 16. Yüzyılda Osmanlıların tanıttığı bu motife verilen önem çiçeğin güzelliği yanında sembolik bir değer verilmesinden de kaynaklanmış olabilir. Çünkü Arapça’da “lale” sözcüğünü oluşturan harfler ile “Allah” adını oluşturan harfler aynıdır. Tersten okunduğunda ise Osmanlılar tarafından kutsal bir anlam ifade eden “hılal” sözcüğüne denk gelir. Ayrıca lalenin boynunu eğişin Allah’a teslimiyet olarak yorumlanması Osmanlı Sanatında laleye önemli bir yer vermektedir. 16. Yüzyılın ikinci yarısında çiçek repertuarında ilk sırayı alan bu motif bütün çeşitleriyle yüzyılın üçüncü çeyreğinde görülmektedir. Motifin pek çok varyasyonu bulunmaktadır (Sinemoğlu, 1996, s. 128).



260

1.2.2. Gül Motifi: Gül natüralist üslupta kullanılan motiflerin en önemlilerindedir. Çinide gül motifi gonca gül ve açmış gül şeklinde uygulanır. Gonca gül yeni açılmaya yüz tutmuş güldür. Yarı üsluplaştırılmış çiçek motifleri arasında yer alan gonca gül motifi, oval biçimdeki çanak ve yukarıya doğru yükselen çanak yaprakları ile çanak yapraklarının arasında yeni açılmaya başlamış taç yapraklardan oluşur. Çini sanatında kullanılan motif çiçeğin profilden görünüşünün üsluplaştırılmış şeklidir. Bazen kendi dal eğrisi üzerinde tek başına bazen de tam olarak açmış gül motifiyle beraber aynı dal üzerinde yer alır. Desen üzerinde ana motif olarak kullanılır (Megep, 2008b, s. 3, 7).



Müslümanlıkta gül, Hz. Muhammed’in sembolü olarak kabul edilir. Peygamberimizin simgesi stilize edilirken gül ile tasvir edilmiştir. İznik çinilerinde gül peygamberimizi tasvir eder. Bu özel sembol nedeni ile gül motifi daha fazla önem kazanmıştır. Çinide kullanılan gül motifi yarı üsluplaştırılmış, çanak ve çanağın üstünde yuvarlak formda, iki, üç ya da dört kattan oluşan taç yaprakları ile oval biçimde ve tırnaklı dal yapraklı bir motiftir. 15. Ve 16. Yüzyıl çini sanatında,

çeşitli gül motiflerine rastlanılır. Büyük çoğunluğu, gülün profilden görünümünün üsluplaştırılmış şekline oluşur. Profilden çizilen gül motifi daha çok açmış ve yaprakları aşağı dökülmüş şekildedir (Megep, 2008b, s. 39-40).

1.2.3. Karanfil Motifi: Çinide Dantel gibi nazik yaprakları ile karanfil huzuru tasvir eder. Ayrıca dervişlerin sembolüdür.

1.2.4. Zambak Motifi: Zambak altı çanak yapraklı olan ve bunlardan üçü çanak, içteki üçü de taç bölümünü oluşturan bir çiçek yapısına sahiptir. Saflığın, duruluğun simgesi olan bir çiçektir. Çini sanatında zambak motifi, çoğunlukla tek dalda yer alan çanağın üzerinde üç sağda, üç solda olmak üzere üst üste binerek yukarıya doğru küçülen altı yapraklıdır. Motifin çanağına ve tepe kısmına yapılan farklılıklarla zambak motifi çeşitleri oluşur. Çini sanatında üsluplaştırılmış olmasına rağmen karakterini kaybetmeyen zambak, desen içinde fark edilen zarif bir motiftir (Megep, Kır Çiçekleri 3, 2008c, s. 3-4).



1.2.5. Sümbül Motifi: Kökten çıkarak yukarı doğru çizilen dalın her iki yanında yer alan Sümbül motifi yarı üsluplaştırılmış çiçeklerdendir. Sümbül motifi, iki sağda, iki solda olmak üzere üst üste yukarıya doğru küçülen dört taç yapraklıdır. Motifin çanağı ve taç yaprakları bütün olarak çizilir. Motifler tek dal üzerinde aşağıya ve yukarıya doğru hepsi aynı yönde olmalıdır. Sümbül motiflerinin çeşitleri, yönleri ve dal üzerindeki sıklık-seyreklilikleriyle oluşur. Çam biçimli çiçekleri ile sümbüller baharı ve yenilenmeyi çağrıştırır (Megep, 2008c, s. 29-30).



1.2.6. Bahar Dalı Motifi (Mine Motifi): Çeşitli penç motiflerinin dal eğrisi üzerinde belli bir düzen içinde yerleştirilip çizilmesi ile oluşan motife bahar dalı motifi denir. 'Mine' olarak da bilinen bu bitkisel motif dilimli görünüşüyle baharda yenilenmeyi ve tazeliği çağrıştırmaktadır. Penç motifleri, çiçeğin üstten kuş bakışı görünüşünün stilize edilip çizilmeleri ile oluşan motiflerdir. Ortada, çiçeğin sapının bağlandığı küçük yuvarlak bir göbek kısmı ve etrafında taç yapraklar yer alır. Bahar dalı motifinde kullanılan çiçeklerde (pençler) genellikle beş, altı veya yedi tane taç yaprak bulunur. Taç yaprakların kenarları, en sade hali yani düz olabildiği gibi dilimli de olabilir. Bahar dalı motifinde pençler, bazen yalnız bazen katmerli olarak kullanılır bazen de aynı dal eğrisi üzerinde yalnız ve katmerli penç motifleri bir arada kullanılır. Bahar dalı motifinde pençler, dal eğrisi üzerine belli bir düzen ile yerleşmiştir. Genellikle penç motifleri dal eğrisine tam ortasından bağlanır. Bu tür çizimlerde çiçeğin sap kısmı aşağıda kaldığı için görünmez. Bir dal üzerinde en az iki veya üç tane tam açmış çiçek motifi bulunur. Çiçek motiflerinin kenarlarında yaprak motifleri vardır. Bazı örneklerde, çiçeklerin kenarlarını tam açmamış gonca motifleri süsler. Dal eğrisi üzerine çiçekler büyükten küçüğe doğru yerleştirilir. Dal eğrisi uzadıkça üzerinde bulunan çiçek sayısı artar. Bazı örneklerde penç motifleri dal eğrisinin iki yanına sağlı sollu yerleştirilerek bunlar küçük saplar ile dal eğrisine bağlanır. Bahar dalı motifi, kompozisyonun detayına ve sanatçının zevkine göre bazen tek bir dal eğrisi bazen birbirine bağlı



birkaç tane dal eğrisi kullanılabilir. Çok sayıda dal eğrisinin bir ana gövde üzerinde toplanması ile çiçek açmış bahar ağacı motifi çizilir (Megep, 2008d, s. 45).

Lale, karanfil, gül, sümbül, gibi çiçek motiflerinin yanında, nergis, süsen, zambak, kokulu menekşe, çiğdem gibi çok çeşitli çiçekler çini desenlerini süslemektedir.

18. ve 19. Yüzyıllarda tamamen natüralist üslupta, doğada oldukları görünümüyle çiçek motifleri süsleme sanatına girmişlerdir. Avrupa Rokoko üslubunun etkisiyle ortaya çıkan (Aker, 2010, s. 16) bu üsluptaki çiçeklere “şükufe” adı verilir. Bunlar geleneksel sanatlarımızdaki klasik tarzın dışında kalan, üç boyutlu görünümde dirler. Bunlara çini sanatının ürünleri değil, çini tekniği ile yapılan resim sanatının ürünleri olarak bakılabilir. Birol ve Derman, bu sanatkarların sanat tarihimizde ‘çiçek ressamı’ (2013, s. 13) olarak anıldığını belirtmektedirler.

1.3. Yapraklar: Yaprak, hatayi grubundaki penç, Goncagül, hatayi gibi motifleri meydana getiren ve desen içinde önemli bir yeri olan temel motiflerdendir (Birol-Derman, 2013, s. 17) Çinide kullanılan yaprak, doğadaki görünüşünün üsluplaştırılmasıyla, süslemede sade, mütevazı, basit ve küçük yapraklar, iri dişli ve büyük yapraklar, kavisli, kıvrımlı (hançer) yapraklar, parçalı ve dilimli yapraklar, ortadan katlı yapraklar, geometrik yapraklar olmak üzere çeşitli şekillerde çizilmiştir. Süsleme sanatlarında diğer bir özellikte her çiçeğin kendi yaprağıyla kullanılmış olmasıdır. Hiçbir zaman bir gül bir karanfil yaprağıyla birlikte çizilmemiştir. Kıvrımlı, düz dişli kenarları ile koyu veya açık renkli yapraklar eğer düşmüş ise ölümü, henüz açmamış ise doğumu simgeler.



1.4. Ot ve Ağaç Motifleri

Otlar genellikle desene başlama noktası olarak kompozisyonun en alt ve orta kısmında yer alırlar. Sade ya da karmaşık biçimde çizilirler. Yaprakları da yine basit ve tırnaklı olabilir.

Ağaçlar doğadaki heybetli yapıları ile sanatçılara ilham kaynağı olmuşlar, sanatçılar da ağaçları pek çok şeyin simgesi olarak görüp onlara çeşitli anlamlar yüklemişlerdir. Türk süsleme sanatlarının bütün dallarında çeşitli ağaç motifleri görülmektedir. Bu sanat eserlerinde ağaç motifleri bazen ölümsüzlüğün, bazen evrenin bazense köklenip yerleşmelerin ve göçmemelerinden dolayı yerleşikliğin sembolü olarak kullanılmışlardır.

Farklı şekil ve yapıları sahip bulunan ağaçlardan özellikle servi, sedir, incir, zeytin, asma, hurma, palmiye, kayın, nar, meşe, vb. ağaçlar Anadolu’da yapılan tüm el sanatlarında, çeşitli stilize motiflerle kullanılmışlardır. Ölümsüzlüğün simgesi olan ağaç formu, çini sanatında da ana motif olarak bol miktarda kullanılmıştır.



Çini sanatı, tarihi süreci içinde incelendiğinde özellikle beş çeşit ağaç süslemesine tesadüf edilmektedir. Bunlar; hurma ağacı, meyveleri belirtilen meyve ağacı, narlı-enginarlı ağaçlar, servi ağacı ve çiçek açmış bahar ağacıdır. Ağaç motifleri arasında en fazla servi ile çiçek açmış bahar ağaçlarıyla karşılaşırız; bunlar

günümüzde de en sık kullanılan ağaç motiflerini oluşturmaktadır.

1.4.1. Hayat Ağacı Motifi: Hayat Ağacı; sürekli gelişen, cennete yükselen, dikey sembolizmi oluşturur. Geniş anlamda, sürekli değişim ve gelişim içinde yaşayan evreni sembolize eder. Evrenin üç elementini; toprağın derinine inen kökleriyle yeraltını, alt dalları ve gövdesi ile yeryüzünü, ışığa yükselen üst dallarıyla cenneti birleştirir; Yeryüzü ve cennet arasındaki iletişimi sağlar. Kökleriyle topraktan aldığı suyla, dallarını ve hava alma organı olan yapraklarını besler, yeni yağmurlar getirerek evrensel döngüyü sağlar. Ateş, onun dallarının birbirine sürtülmesiyle oluşur.

Servi, sedir, incir, zeytin, asma, hurma, palmye, kayın, nar, meşe, vb. ağaçlar değişik toplumlarda hayat ağacının sembolüdür. Yukarıda adı geçen ağaçlardan hangisi motif olarak kullanılırsa kullanılsın (servi, hurma, nar vb.) genel olarak hayatı ve sonsuz yaşamı simgelediğinden, hayat ağacının sembolüdür.

Anadolu motiflerinde hayat ağacı “can ağacı” olarak da nitelendirilir, ölümsüzlüğün sembolüdür. Çeşitli örneklerde, hayat ağacının üzerinde görülen kuşlar, zamanı gelince uçacak olan can kuşlarını temsil eder. Can, ruh eş anlamlıdır (Megep, 2008d, s. 3-4).



1.4.2. Servi (Selvi) Ağacı Motifi: Servi ağacı “yeşil elmas” adıyla anılmaktadır. Özellikle ölümsüzlüğü simgeler. Servi, yaprakları karşılıklı, yığılık ve koyu yeşil renkte, en çok mezarlıklara dikilen, ince ve uzun bir ağaçtır. Çini sanatında kullanılan servi ağacı motifi, doğada var olan servi ağacının, en yalın biçimi ile stilize edilip çizilmesiyle oluşmuş bir motiftir. Devamlı yeşil renk, uzun ömürlülük, dayanıklılık, güzel şekil ve boyluluk gibi nitelikler, serviyi iyilik, güzellik sembolü haline getirmiştir. Hayat, güzellik, ebedilik sembolü olan bu ağaç, aynı zamanda evrenin de sembolü ve yer kürenin de ekseni olarak kabul edilir. Çini sanatında kullanılan servi, ağaç motiflerinin ana formu, doğada olduğu gibi ince ve uzundur. Güzellikleri ve uzun boyları dikkat çeker. Bununla birlikte yaprakların ana form içindeki düzenlemelerinde küçük değişiklikler görülür. Bu değişiklikler servi ağaçlarını daha zenginleştirerek tek düzelikten çıkarır. Çizim yapan kişinin kendi yorumunu katmasıyla birbirinden güzel servi ağacı motifleri ortaya çıkar (Megep, 2008d, s. 3-4).



1.4.3. Bahar Ağacı Motifi: Osmanlılar, bambu ve çam ağacı ile birlikte çoğu kez “kışın üç dostu” olarak bilinen ve bekâreti sembolize eden bir üçlü oluşturan bahar ağacını bir süsleme motifi olarak Çin’den İran yolu ile almışlardı. Bahar ağacı, İslam resminde ilk kez 14. yüzyılda görülür. Çinide 1550’lerden 1570’lerin ortasına kadar “bahar ağacı” panolarının çoğu kez en önemli yerlere koyulması, bunların sembolik bir değer taşıdığını göstermektedir. 16. yüzyılın son çeyreğindeki yaygın bir motif “çiçek açmış bahar ağacı”ydı. 1540’lardaki çinilerden motif zaten biliniyordu ve 1550 ile 1560’lardan kalan panoların birçoğu, ağacın tam açmış durumda büyük ölçüdeki resimleriydi. Birinin dibinde beş, ötekinde iki lale bulunan iki tip desen kalıbı kullanılmıştır.(Megep, 2008d, s. 14-15).



1.5. Meyve ve Sebze Motifleri

1.5.1. Nar Motifi: Kutsal sayılır. Cennet bahçesinin meyvesidir. Bolluk, bereket sembolü olup, genelde dikine kesiti ile arı kovanı gibi ince işlenmiş iç görüntüsü ile ifade edilir.

1.5.2. Üzüm Motifi: Bitkisel desenlerde çok görülen kıvrımlı filizleri ile salkım salkım üzümler bereket ve bolluğun simgesidir.



1.5.3. Haşhaş Motifi: Tohum yüklü göbekleri ile haşhaş çiçekleri bereket ve bolluğun simgesidir.

1.5.4. Enginar Motifi: Kat kat görünüşleri ile enginar yine bereket ve bolluğun simgesidir.



II. Figürlü Motifler

1. İnsan Figürleri: Selçuklu sanatında zaman zaman rastlanan insan figürü Osmanlı sanatında kullanılmamıştır.

2. Hayvan Figürleri: Çini sanatında insan figürüne göre daha sık görülmektedir. Bunlar minyatürlerdeki üsluba yakın bir görünüm sunmaktadırlar (Aker, 2010, s. 17). Tavus Kuşu en sık kullanılan motiflerden biridir. Cennet kuşudur. Doğanın rengi olan yeşil de cennetin simgesidir. Sülün de yine çok sık kullanılan hayvansal motiflerdendir.



3. Soyut ve Sembolik Figürler: Bu gruptaki motifler de hayal ürünü, efsanevi hayvan motifleri ve yarı üsluplaştırılmış ve tam üsluplaştırılmış hayvan motifleri olmak üzere iki grupta toplanabilir (Biol-Derman, 2013, s. 13).



3.1. Hayal Ürünü, Efsanevi Hayvan Motifleri:

3.1.1. Ejder (Evren): İslam sanat eserlerinde çok sık kullanılan ejder motifi Asya'da tannin (Araplar), lung (Çinliler), moghur (Moğollar), ejderha (İranlılar) şeklinde farklı isimlerle anılmakta Türkler 'evren' adını vermektedirler. Eskiden ejder ve yılan aynı anlamda kullanılmakta, yılan Mısır'da krallık ve egemenlik sembolü, Çin'de ise ejder krallık sembolü ve kraliyet mührü idi. Türklerin İslami yeti seçmesiyle süsleme sanatlarında ejder betimlemeleri çoğalmış ve Anadolu Selçukluları Büyük Selçuklulardan aldıkları bu mirası Anadolu'ya getirmişlerdir. Selçuklu Türk eserlerinde üsluplaştırılarak bezeme elemanı olarak kullanılan motif, kudret, bereket, mutluluk ve uğur simgesi olarak görülmüştür (Biol-Derman, 2013, s. 129).

3.1.2. Simurg: Farsça'da otuz ve kuş “si-murg” kelimelerinin birleşmesinden oluşan ve dolayısıyla otuz kuşun özelliklerini benliğinde buluşturduğuna işaret edilen simurg, Osmanlılar'da ‘devlet kuşu’ olarak bilinir ve anka ya da yeşil renk olduğu düşünülerek zümrüdü anka olarak adlandırılır. İri gövdesi, son derece renkli ve gösterişli bir kuyruğa sahip ejder ile mücadele edecek kadar yırtıcı ve güçlü bir yaratık olarak betimlenir. Güneş ve ateşten yaratıldığı kabul edilen simurg aynı zamanda insan gibi konuşma yeteneğine sahiptir.

3.1.3. Kilin (ch'i-lin: ejder atı): Erkeğine “ch'i”, dişisine “lin” denilen ve erkeğinin başında tek boynuzu bulunan kilin'in hem su hem de karada yürüdüğüne inanılır. Gövdesi misk geyiği, kuyruğu öküz kuyruğu, alın kısmı kur t alını, ayakları ise at ayağı şeklindedir. Çin sanatında uzun ömürlülük, iyi kehanet, refah, mutluluk ve iyi ürün simgesidir.

3.2. Doğa Kaynaklı Üsluplaştırılmış Hayvan Motifleri:

İslam dini resim ve heykele hoş bakmadığı için Türk sanatkarları doğadan aldıkları hayvan motiflerini aşırı derecede soyutlayarak stilize etmişler, başka bir deyişle üsluplaştırmışlardır.

Anadolu Selçuklularında en çok kullanılan tek ve çift başlı kartal, kuvvet, kudret, asalet sembolü idi. İnsanı kötülüklerden koruduğuna inanılırdı (Şekil 1.1 – Şekil 1.2). Şaman inancında kartal tılsımlı olup arma ve totem olarak kullanılan kutsal bir kuştur. Mezar taşlarında da kartal figürleri kullanılmıştır.

Türklerin İslamiyeti kabulünden sonra hayvan resimlerinin süsleme içinde kullanılması azalmıştır. Osmanlı süslemelerinde buna oldukça az rastlanır.

3.2.1. Yarı Üsluplaştırılmış Hayvan Motifleri: Yarı Üsluplaştırılmış hayvan figürlerine tavşan, geyik, arslan ve leylek örnek gösterilebilir.

3.2.1.1. Tavşan: Selçuklularda özellikle taş işçiliğinde ender olarak rastlanan tavşan figürü yalnız halde veya avla ilgili tasvirlerde görülür. Boğa, geyik ve tavşan; ay, karanlık sembolü olarak İslam el sanatlarında yaygındır (Megep, 2012, s. 3).

3.2.1.2. Geyik: Ay, karanlık, yenilen zıt prensip sembolü olarak kullanılır. Orta Asya insan topluluklarının inanç dünyasında tarih öncesi çağlardan beri geyik vardı ve kutsal sayılırdı. Çeşitli sanat eserlerinde, daha çok taşınabilir boyuttaki göçebe eşyaları üzerinde en çok görülen hayvanlardan biri geyiktir (Megep, 2012, s. 4).

3.2.1.3. Arslan: Çoğunlukla çift ve simetrik olarak kullanılır. Arslan figürleri kervansaray, saray, kale gibi sivil yapılarda çok kullanılır. Ayrıca dini yapılarda da kullanıldığı görülür. Mezar taşlarında da görülmüştür. Kanatlı arslan şekilleri, olağanüstü kuvvetin e inanılan arslana sanki daha da üstün bir değer kazandırır. Güneş ve aydınlık sembolüdür. Ejder k uyruklu arslanlar da aynı hayvan üzerinde iki zıt prensibi birleştirmektedir. Arslan aynı zamanda güneş, aydınlık sembolüdür (Megep, 2012, s. 5).

3.2.1.4. Leylek: Türkler tarih boyunca kuşlara önem vermiş ve kuşları stilize ederek kullanmışlardır. Kuşlar arasında karta l, ördek, tavus kuşu gibi kuş motiflerinin yanında leylek motifini de bolca kullanmışlardır (Megep, 2012, s. 6).

3.2.2. Tam Üsluplaştırılmış Hayvan Motifleri:

3.2.2.1. Rumi (Selçuki): Orta Asya kökenli olmasına karşın, Anadolu Selçukluları tarafından geliştirilip, sıkça kullanıldığı için ‘Selçuki’ olarak da bilinir. Arapça'da “Arap ilinden başka ilden olan, Anadolu’ya gelir (Çelebi, 1997, s. 1592). Eskiden Anadolu’ya Diyar-ı Rum



denilmesinden dolayı Rumi “Anadolu’ya ait” anlamındadır. Kökeni tartışmalıdır. Montani gibi batılı sanat tarihçileri fasulye yaprağından üsluplaştırıldığı ve bitki kökenli olduğunu ileri sürerler. Dr. Süheyl Ünver ise, kökeninin hayvan figürlerine dayandığını (Mülayim, 1997, s. 177) iddia etmekte, yapılan araştırmalar da bu tezi doğrulamaktadır (Birol ve Derman, 2013, s. 13). Rumi, Türk süsleme sanatı tarihi içerisinde her dönemde ve her türlü süsleme alanında yüzyıllardan beri kullanılan klasik motiflerdendir. Filiz ve yaprak biçiminde üsluplaştırılmış aşırı stilize hayva n figürleridir. Rumi motifi ilk kez, 9. Ve 10. Yüzyılda Uygur Türklerine ait bezekli Freski’nde Rumi kanatlı ejderha figüründe bir motif olarak görülmektedir. Karahanlılar Devleti döneminde Rumi motifi desen haline gelecek kadar gelişir ve Türk süsleme sanatında bir üslup haline gelir (Keskiner, 2002, s. 3; Birol-Derman, 2013, s.179, 182-183).

Rumi’lerin çizilişlerine göre sade (düz) rumi, piçide (sarılma) rumi, hurdeli rumi, sencide, dandanlı (dilimli) rumi, kanatlı rumi gibi pek çok çeşitleri bulunmaktadır. Desendeki işlevlerine göre de, tepelik, orta bağ ve ayırma rumi gibi adlar almaktadırlar.

3.2.2.2. Münhani: “Eğri” anlamında olan münhani (Birol-Derman, 2013, s.175), Anadolu Selçukluları’na ait bir motif olup, Selçuklu yazma eserlerinin tezhibinde önemli bir yer oluşturmaktadır. Osmanlı döneminde ise eski ihtişamını kaybetmiştir. 15. Yüzyıla kadar görülen münhani motifi, Rumilerin ayrıntılarının belirli bir düzen içinde yan yana ya da arka arkaya dizilmeleriyle oluşur (Aker, 2010, s. 20).

3.2.2.3. Çintemani: Çin ve Japonya’da “Tama” denilen Buda simgesidir. Üstte bir noktada birbirine teğet iç içe üç dairenin oluşturduğu üç benek ile üst üste iki dalga (bulut) örgesinden oluşur. Bu üç yuvarlak öрге, ikisi altta biri üstte olmak üzere bir üçgen oluşturur ve dalga örgesi de bu üçgenin üstünde yer alır (Dinçol, 1997, s. 409). Beneklerin Çin sanatının etkisi olan leoparın kürkündeki noktalardan, dalganın ise kaplanın kürkündeki çizgilerden geldiği kabul edilmektedir. Timur sikkelerinde de rastlanan çintemani “Timur damgası”, “pars beneği” olarak da adlandırılmaktadır (Aker, 2010, s. 21). Bu nedenle çintemaniyi bu gruba dahil etmeyi uygun gördük. Dalgalanan iki çizgi de “şimşek”, “kaplan postu”, “kaplan çizgisi”, “bulut”, “dudak” gibi isimlerle bilinmektedir. Çok sevilen bir motif olan çintemani, çin bulutu ile birlikte çok kullanılır. Koruyuculuğun simgesi olan çintemani, kuvvet, kudret ve gücü temsilen Osmanlı padişah giysilerinde de çok kullanılmıştır.

III. Geometrik Motifler:

Geometrik motifler, düz, kırık ya da eğri çizgilerden ve kare, üçgen, dikdörtgen ve çok kenarlı yüzeylerden oluşur. Geometrik motifler kendi aralarında ağlar ve geçmeler olarak ayrılabilir.

1. Ağlar: Geometrik motiflerin sistemli bir biçimde düzenlenmeleriyle ağlar oluşur. Ağlar da kapalı geometrik sistemler ve açık geometrik sistemler olmak üzere ikiye ayrılabilir.

1.1. Kapalı Geometrik Sistemler: Bu sistemde motif kendi sınırları içinde bitmiş ve bütünlenmiştir.

1.2. Açık Geometrik Sistemler: Bu sistemde ise çizgiler herhangi bir şekilde sınırlanmamıştır, sonsuza değin sürecek biçimdedir. Açık geometrik sistemler, başlangıcı ve sonu olmayan süreklilik hissi verir ve sonsuzluğu simgeler.

2. Geçmeler: Belirli aralıklarla konulan noktaların sistemli bir biçimde birleştirilmeleriyle oluşan bordürlerdir (desen suyu).



IV. Yazı Süsleme: Selçuklu ve Osmanlı sanatında yazı süsleyici bir karakter kazanacak şekilde güzelleştirilmiş ve bezeme unsuru olarak geleneksel sanatların her alanında kullanılmıştır. Selçuklular daha çok ‘kûfi’ yazı türünü tercih ed erken, Osmanlılar ‘Nesih’ ve ‘Sülüs’ yazı tipini benimsemişlerdir. Kûfi yazıda harfler kısa ve kalın karakterdedir. Nesih yazıda köşeler yumuşamış yazı yuvarlaklaşmıştır ve el yazısı görünümüne bürünmüştür. Zamanla talik, rik’a, sülüs, divani gibi yazı biçimleri ortaya konmuştur.

V. Doğa Öğeleri: Güneş, ay, yıldız, şimşek gibi daha çok sembolik anlamlarda kullanılan motiflerin yanında doğa öğelerinin en önemli grubunu bulutlar oluşturur.

1. Bulut: Motifin kökeni Orta Asya’ya dayanmaktadır. Çinliler’de hayal ürünü bir varlık olan ejderhanın ağzında gazap ve öfkeyi ifade eder. Türk sanatında ise doğadaki bulut şekline dönüşmüş ve realist bir anlayışa bürünmüştür (Biol ve Derman, 2013, s. 13). Sembolik motifler adı altında da sayılabilecek olan ve Çin eserlerinde çok sık rastlanılan bulut motifi, mitolojik varlıklardan sayılan simurg ve ejderhanın boğuşmaları esnasında, hırs ve gazap göstergesi olarak burunlarından çıkan buharın veya ateşin ifadesi olmuştur. Türk süsleme sanatlarında önemli bir bezeme unsuru olan bulut motifine kaynak olarak Çin gösterilirse de, her konuda gerçekçi davranan Türkler için bu motifin ilham kaynağı olarak sevdikleri, saygı ve hayranlık duydukları doğa olduğu kabul edilmektedir (Biol-Derman, 2013, s. 153). Bulut motifi çiziliş şekline göre yığma bulut ve dolantı (çizgi) bulut olarak ikiye ayrılır. Dolantı (çizgi) bulut ise kullanılış şekline göre dağınık (serbest) bulut, ayırma bulut, ortabağ, tepelik, hurde bulut şeklinde çeşitlenir.

VI. Mimari Unsurlar: Bu grupta kabe, cami, ev, türbe, kemer, köprü gibi çeşitli mimari öğeler görülür. Çini sanatında kemerler farklı düzenlemelerdeki kompozisyonları birbirinden ayırmak için kullanılmaktadır.

VII. Diğer Öğeler: Stilize eşyalar da bezeme motifi olarak kullanılır. Bu grupta, çiçeklerin çıkış noktası olarak vazo, sürahi, kandil, kase, testi, tabak gibi objeler çok sık uygulanan motiflerdir. Gemi, yelkenli, kalyon gibi motifler daha çok kullanım eşyaları üzerine uygulanır.

Gemi, yelkenli, kalyon gibi motifler daha çok kullanım eşyaları üzerine uygulanır. Osmanlının denizde kazandığı zaferleri simgeler.

Süslemeye motifler ayrıca desendeki yerlerine ve işlevlerine göre de iki grupta incelenebilir. Bunlar; desenin hakim noktalarında kullanılan, büyükçe ve ayrıntılı ana motifler ile boşlukları dolduran, desene zenginlik katan, sapların kesişme noktalarını kapatan, görece olarak daha küçük ve sade görünümlü yardımcı motiflerdir (Biol-Derman, 2013, s. 13-14).

Bütün bu motifler bir kompozisyon oluşturduğunda sembolik ifadeleri doğrultusunda bir anlam yüklenir.

4. Çini Süsleme Tasarımı

Osmanlı döneminde doğayı ve varlıkları birebir taklitten kaçınılmıştır. Bu nedenle, varlıkların öz hatları korunarak yarı üsluplaştırma ya da tam üsluplaştırma yolu tercih edilmiştir. Üsluplaştırılan kimi motif ve desenler de onlara atfedilen bazı sembolik anlamlar yüklenmiştir. ‘Simgecilik’ ya da ‘sembolizm’ denen bu eğilimde, sanat yapıtında biçim ve renk gibi somut değerlerin arkasında yatan anlam öne çıkarılmaktadır (Rona, 1997, s. 1670). Türk çini sanatında da birçok konu

üsluplaştırılan motif ve desenler yoluyla anlatılmıştır. Çini sanatında desenlerin anlamlarıyla ilgili yazılı bir kaynak henüz bulunmamıştır.

5. Sonuç

Toprak ile suyun ateşle buluşmasının meyvesi olan çini üzerinde eşsiz renk ve desenlerin ışıltılı sırlı buluşmasıyla geleneksel sanatlarımızın en değerli alanlarından biridir. Geçmiş çok eski tarihlere dayanan Türk çini sanatı, Osmanlılar döneminde gelişiminin doruk noktasına ulaşmıştır. Saray Nakışhanesi desen üretme ve üslup bütünlüğünü sağlamada önemli bir rol üstlenmiştir. Burada kağıt üzerine uygulanan desenler saray tarafından beğenilirse, bütün geleneksel sanatlar için ortak olan repertuvara alınıp taşrada da uygulanacak olan yere gönderilirdi. Osmanlı sanatında kullanılan motif ve desen repertuarı ortak olup, bütün malzeme ve tekniklere aynı bezeme elemanları uygulanmaktaydı. Motif ve desenler oluşturulurken, doğa ve varlıklar aynen taklit edilmeyip, özleri saklı tutularak üsluplaştırılmıştır. Bunlara aynı zamanda sembolik anlamlar yüklenerek anlatım zenginliği sağlanmıştır. 17. Yüzyıldan sonra devletin ekonomik gücünün zayıflamaya başlamasıyla her alanda olduğu gibi çini sanatında da motif ve desenler açısından bozulmalar başlamıştır. 19. Yüzyılın ikinci yarısından sonra bir canlanma olmuş, geçmişin o görkemli yılları tekrar yaşatılmaya çalışılmıştır. Günümüzde de bu çalışma ve arayışlar sürmektedir. Dileğimiz geleneksel sanatlarımızın en nadide dallarından biri olan çini sanatımızdaki motifler estetik açıdan yozlaştırılmadan ecdadımızın bize miras bıraktığı repertuarı kullanarak yeni motif ve desenler üretilmesi ve çini sanatının her daim canlı tutularak daha ileriye götürülmesidir.

6. Kaynakça

- Aker, S. (2010). *Çini Tasarımı*. Ankara: Detay.
- Altun, Ara vd. (1998). *Osmanlı'da çini seramiğin öyküsü*. İstanbul: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası.
- Anılanmert, Beril-Rona, Zeynep, “Çini”, Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, C. 1, Yem Yayını, İstanbul 1997, s. 405- 408.
- Aslanapa, O. (1949). *Osmanlılar devrinde Kütahya çinileri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayını.
- Aslanapa, O. (1965). *Anadoluda Türk çini ve keramik sanatı*. İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayını.
- Aslanapa, O. (2003). *Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aslanapa, O. (2015). *Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bakır, S.T. (1999). *İznik ve Gülbenkian koleksiyonu*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Bakır, S.T. (2007). Osmanlı sanatında bir zirve İznik çini ve seramikleri. Gönül Öney-Zehra Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* (s. 279-305). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Bakla, E. (2010). *İstanbul'un 100 çini ve seramik sanatçısı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayını.
- Birol, İ.A.-Derman, Ç. (2013). *Türk tezyini san'atlarında motifler*. İstanbul: Kubbealtı.
- Çelebi, Rezan, “Hatayi”, Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, C. 2, Yem Yayını, İstanbul 1997, s. 768.



- Celebi, Rezan, “Rumi”, Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, C. 3, Yem Yayını, İstanbul 1997, s. 1592.
- Çini, R. (1991). *Türk çiniciliğinde Kütahya*. İstanbul: Uycan Yayınları.
- Demiriz, Yıldız, “Osmanlı çini sanatı”, Türkler ansiklopedisi, C. 12, Yeni Türkiye Yayını, Ankara 2002, s. 350-357.
- Dinçol, Ali M., “Çintemani”, Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, C. 1, Yem Yayını, İstanbul 1997, s. 409.
- Doğanay, Aziz, “Osmanlı Mimarisinde Tezyinat”, Osmanlı ansiklopedisi C.11, Yeni Türkiye Yayını, Ankara: 1999, s. 324-334.
- Keskiner, C. (2002). *Türk süsleme sanatlarında stilize çiçekler –hatai-*. Ankara: Neyir Matbaacılık.
- Hatayi Motifleri (2007). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Kır Çiçekleri 1 (2008a). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Kır Çiçekleri 2 (2008b). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Kır Çiçekleri 3 (2008c). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ağaç Motifleri (2008d). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Hayvansal Motif ve Figürleri (2012). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Mülayim, S. (1997). Rumi motifinin zoomorfik kökeni hakkında: Uluslararası Osmanlı öncesi Türk kültürü kongresi bildirileri 4-7 Eylül 1989 (s. 177-181). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Ödekan, Ayla, “Bezeme”, Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, C. 1, Yem Yayını, İstanbul 1997, s. 236-237.
- Ödekan, Ayla vd. (2000). *Türkiye Tarihi*. İstanbul: Cem Yayını.
- Öney, G. (basıldığı yer ve yıl belirtilmemiş). *Türk çini sanatı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Öney, G. (1987). *İslam mimarisinde çini*. İzmir: Ada Yayınları.
- Öney, G.-Çobanlı, Z. (2007). *Anadolu’da Türk devri çini ve seramik sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, M. (2007). *Rüstem Paşa camii çinilerinden örnekler*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Rona, Zeynep, (1997). “Simgencilik”, Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, C. 3, Yem Yayını, İstanbul 1997, s. 1670-1671.
- Konya’daki Selçuklu çini örnekleri. (2007). Selçuklu Belediyesi Yayını, İstanbul.
- Sevim, S. S. (2015). *Seramik dekorlar ve uygulama teknikleri*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Sinemoğlu, N. (1988). Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı. Z. Sönmez (Yay. Haz.). *Mimar Sinan Dönemi Duvar Çiniciliğinin Tekniği ve Gelişimi* (s. 241-249). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayını.
- Sinemoğlu, N. (1996). *Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları*. Y. Demiriz (Yay. Haz.). *Onaltıncı Yüzyıl Çinilerinde Motif Zenginliği* (s. 125-154). İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları.





Şahin, F. (1981). Kütahya çini, keramik sanatı ve yeni buluntular açısından değerlendirilmesi. *Sanat Tarihi Yıllığı*, CIX(10), 259-306.

Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu'da Türk çini sanatının gelişmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını.

Yetkin, Şerare, "Çini", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 8, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi Yayını, İstanbul 1993, s. 329-335.



MODERN DÖNEMDE YARATMA SORUNLARI VE SANAT

Yrd. Doç. Gökçen Şahmaran CAN

YYÜ GSF Resim Bölümü

Yrd. Doç. Dr. Tahir ÇELİKBAĞ

Fırat Üniversitesi, Eğitim Fak. Resim-İş Eğitimi

Öz

Sosyo-ekonomik, toplumsal ve siyasal hayatın modernliğe evrilmesiyle, sanatın da paralel bir şekilde modernleştiği, ideolojinin ve geleneksel sanatın, modernizmle birlikte geleneksel kalıplardan çıkıp bireyin özgür ve tek olduğu daha farklı bir alana kaydığı gözlemlenmektedir. Yaratıcılık artık bireyin iradesindedir. Dolayısıyla sanat, hür bireyin hayalinin, karakterinin, hislerinin temsili olmalıdır. Eskinin yerine yeni hakim olmalıdır. Kilisenin, sarayın gözetimindeki klasik, geleneksel estetik ve bu estetiği direten akademinin otoritesi sona ermeli, kural olarak benimsenmiş ilkeler yıkılmalıdır.

Bu bağlamda, modern olma durumu, sosyo-ekonomik şartların, ahlakın, hukukun, tarihin, politikanın ve dinin bir eleştirisi biçiminde başlar. Ve eleştiri onun seçici özelliği, doğum emaresidir. Dolayısıyla, modernizm sanatta inkılaplar çağıdır. Ancak modernizm olarak adlandırılan dönemde pozisyon her zamankinden farklı olmuştur. Radikal bir değişimden, imha et ve yarat arasındaki güçlü bağdan söz edilmektedir. Sanatın yaşam pratiğinden, siyasetten, toplumdaki aşırı tecrit edilmesi sonucunda estetize olması, sanatın otonomlaşması, avangardın ortaya çıkmasında önemli rol oynar. Bu çerçevede, sanatın otonomlaşması, sanatın içeriğini biçimsel anlamda belirlemesi ve böylece kendi içine dönmesine karşılık, yaşamla sanatın buluşması, yakınlaşması zorunluluğunu gündeme getirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Yaratmak, Eleştiri, Avangard, Modernizm

ART AND THE PROBLEM OF CREATION IN THE MODERN PERIOD

Abstract

Art is also observed to have been modernized in analogy to modernization of the economic, social, and political life. It is seen that the traditional art or ideology go out of the stereotypes of the traditionalism and is located in another context where the individual is alone and free. Creation is now at the free will of the individual. Thus, the art must represent the imagination, humor, and emotions of the free individual. "Old one" must be removed, "new one" must rule. Classical aesthetics under the auspices of the church, the chamber and the authority of the academy imposing this aesthetics must come to an end, inherited rules and norms must be demolished.

In this regard, Modernism begins as a criticism of the religion, philosophy, ethics, law, history, economy, and politics. The criticism, now then, is the distinguishing property, delivery symptoms



of this. Anything describing the modern period is based on criticism in the framework of a research, creation, and action. Therefore, Modernism is the period of revolutions in art. However, during this period known as Modernism, the situation had been different than ever. A radical change, a strong relationship between demolish and create concepts are discussed. Aestheticization of the art by means of isolation from the life practices, society, politics, etc., in other words autonomy of the art, plays a significant role in creating the avant-garde. Therefore, despite the autonomous structure of the art, its formation based on its content and being introverted; the necessity to meet and approach with/to life emerges for art.

Keywords: Art, Creation, Criticism, Avant-garde, Modernism

Giriş

Modernlik veya modern dönem tabiriyle ne anlatılmak istenmektedir? Modern dönemler ne zaman başlamıştır? Araştırmamızın daha iyi anlaşılması için öncelikle bu sorulara yanıt vermek gerekmektedir. Kimi tarihçilere göre, Modern dönem denince ilk akla gelen Avrupa tarihinde Ortacağ'ın sonu ile Sanayi Devrimi arasındaki dönemdir. Ki bu dönem Rönesans'la, Yeni Dünya'nın keşfedilmesiyle ortaya çıkmıştır. Kimi tarihçilere göre ise, ulusal devletlerle, burjuvazi ve kapitalizmle doğmuştur. Kimileri ise, kesin faktörün 17. yüzyıldaki bilimsel ve felsefi devrim olduğunu, bu devrim olmasaydı, ne tekniğe ne de endüstriye hakim olabileceğimizi belirtir. Bu düşünceler tek başına ele alındığında kifayetsizdir; birlikte ele alındıklarında, istikrarlı, dengeli bir açıklama getirirler. Genellikle 18. yüzyıl üzerinde anlaşmaya varılmasının nedeni budur.

Modern olmanın anlamı, felsefenin, hukukun, tarihin, dinin, politikanın ve ekonominin eleştirisiyle başlar. Ve eleştiri onun ayırıcı özelliği, doğum emaresidir. Modern dönemleri tarif eden her şey bir yaratma, eylem ve araştırma sistemleri anlamında eleştirinin eseridir. Modern dönemlerin temel düşünce kavramları - evrim, özgürlük, devrim, bilim, teknik ve demokrasi - eleştiriden meydana gelmiştir. 18. yüzyıldaki düşünce anlayışı, anlama yetisi, dünyanın eleştirilmesine dayanmaktadır. Böylelikle o, eski anlama yetisi ve onun zaman dışı noktalarını radikal bir şekilde değiştirmiştir. Kendi özeleştirisini yapmakla, akıl onu iyilik ve doğruluk ile özdeşleştiren görkemli kuruluşlardan vazgeçmiştir.

Modern tarihi meydana getiren büyük devrimlerin, ütöpik hayaller bazında verimli bir dönem olan 18. yüzyılın düşüncesinden ilham almış olmaları bir rastlantı değildir. Ütöpik düşüncelerin hakimiyeti Modern çağın bir başka karakteristik ve özgün yanıdır. Her dönemin belli bir zaman görüşüyle özdeşleşmesi mutlak; 20. yüzyılda devrimci ütopyaların sürekli varoluşu, geleceğin gözlemlerimizde aldığı ayrıcalıklı yeri gösterir (Paz, 1995,s.29-32).

Modern çağı Octavio Paz bu şekilde tanımlıyor. Eleştirinin güç kazanması, varolan her şeye yöneltilen eleştiriyle, bilinen tüm sistemlerin ve tüm değerlerin sorgulanmasıyla, yetkeye karşı amansız bir devrimle... Modernizm sanatsal anlamda devrimler çağıdır. Her ne kadar sanat tarihinde her akım kendinden kendinden öncekini yok saymışsa da, değiştirmeye çalışmışsa da bu fiillerin hemen hepsi devrimci niteliktedir. Ancak Romantizmle başlayıp ikinci dünya savaşı sonrasına kadar geçen ve modernizm olarak adlandırılan bu dönemde durum her zamankinden farklı olmuştur. Köklü bir değişimden, imha et ve yarat arasındaki güçlü bağdan söz edilmektedir.

Modern sanat akımlarının tümü gözönüne alındığında - Romantikler ve Empresyonistler, Sembolistler, Empresyonistler, Kübistler, Fütüristler, Dadaistler, Sürrealistler, Rus Konstrüktivistleri, Soyut sanatçılar, Soyut Empresyonistler vs. - bu akımların hiçbir tavrının,



üslubunun diğere benzemediği görülmektedir. Her biri kendilerini bile yok sayma boyutunda devrimci ruha sahiptir. Yıkıcılık, anarşizm, var olanın eleştirisi yeniye ulaşmak için başvurulan yöntemlerdir.

1. Avangard Oluşum ve Yaratıcılık

Avangard, askeri bir terim olarak, bir ordunun öncü koludur. Ütopyaların çok yaşandığı 1830-1840'lı yıllarda politik bir dil olarak, radikal dönüşümlerin bayrakları manasında kullanılmaya başlanıyor... Saint-Simon, Louis Blanc, Fourier, Proudhon, Marx-Engels, Tocqueville, Blanqui hakikata tahakküm edeceğine inandıkları düşüncelerini bu yıllarda tasarlarlar. Bireyin hayallerini ve modernliğin düşünce anlayışını inşa ederler. Sosyalist ütöpik düşünceler sonucunda insanlığın sanat alemine varacağı sözünü verirler. Bu evrene yolculuğun yine sanatın yol göstericiliğinde yapılması beklenir. Burada sanat hem amaç hem araçtır. Avangard sözcüğü, ilk kez, toplumsal projenin gerçekleşmesinde sanata atfedilen öncü rolü ifade etmek için, ütöpik düşünceye sahip Saint Simon'un ekibinde dile getirilmeye başlanır. Sanat, sanatçılardan çok, ondan faydalanmayı uman siyasetçiler tarafından yüceltilir... Metropolün çirkin ve kötü temsilleri üzerinden anti-estetik inşa edilir. Primitif olan, vahşi olan yüceltilir. İleri sürülen görüşün tartışılmadan kabul edildiği bu dogmaların dayattığı modernleşmenin karşısında kendi modernizmini kurar (Artun, 2004, s. 10-13).

Frankfurt okulundan teorisyen Peter Bürger avangardı iki dönem altında inceler. İlki birinci dünya savaşı ve sonrası dönemde oluşan dada sürrealizm gibi "tarihsel avangard"lar; ikincisi ikinci dünya savaşı sonrası Fluxus gibi "neo avangard"lar. Özellikle iki dünya savaşı arasındaki dönemde, avangard üzerine tartışmalar oldukça yoğunlaşmıştır. Başta Frankfurt okulu düşünürleri, bu avangard tartışmalarının merkezinde yer alırlar. Peter Bürger de avangardı çoğunlukla iki dünya savaşı arası dönemle sınırlandırmıştır ve daha sonraki avangard hareketlerin geçmiş avangard ruhu yakalayamadığını düşünür. Bürger, avangardın modernizmin bir parçasıymış gibi algılanmasına da kaşı çıkar. Modernizmin eleştirisiyle beraber Avangard'ın modernizme karşı safta oluştuğunu altını çizerek belirtir.

273

Böylece avangardı modern sanattan koparır şöyleki; sanat tarihinde her yeni algılayışın ve sanatsal formun birbirini takip etmesiyle sanat tarihi çizgisinden uzaklaştırır. Sanatın yaşam pratiğinden, siyasetten, toplumdan aşırı izole edilmesi sonucunda estetize olması, sanatın özerkleşmesi, avangardın ortaya çıkmasında önemli rol oynar. Bu anlamda ilk olarak özellikle tarihsel avangard oluşum: 19. yüzyıl sonuyla 20. yüzyıl başında tepe noktasında olan sanatın özerkleşmesi, sanatın içeriğinin formunu belirlemesi ve böylece kendi içine dönmesine karşılık, sanatla yaşamın tekrar buluşması, yaklaşması gereğini ve zorunluluğunu gündeme getirir. Bürger'e göre bu anlamda avangard oluşum daha önce yoktur. Yani Bürger avangard kuramını oluştururken, sanat tarihinde hep sözüdedilen, sanatın bir direniş biçimi olarak varolan eskinin yerine yeniyi getirmesinden, yeninin radikal değişikliklerle öncü rolü üstlenmesinden bahsetmez. Peter Bürger'in avangard kuramında konu edindiği avangardlar, sanatla yaşam pratiğini buluşturmak isteyen, sanatsallaşarak sanatı imha etmeye çalışan, kurumsallaşmış olan sanatın bizzat kendisine saldıran tam anti-sanat hareketleridir.

Bürger'in avangard kuramında avangard, sanatın kurumsallaşmaya karşı bir saldırısıdır. Sanatın hayata yeniden sindirilmesi savaşımıdır... Avangardın asıl üzerinde durduğu konu, sanat kurumunu yok etmektir. Çünkü sanatı yaşamdan uzaklaştıran bu kurumdur (Artun, 2004, s.21).



Hegelci anlamdaki sanatın ortadan kaldırılmasını isteyen Avangardistler, sanatın tamamen yok edilmesini değil, sanatın yaşam pratiğine dönüştürülmesini önerdiler. Bu önermeyle birlikte korunmasını da istediler. Bu bakımdan, Avangardistler estetiğin önemli bir öğesini teslim almışlardır (Burger, 2004, s. 104).

Peter Burger kuramında, "Avangardist Sanat Eseri" adlı çalışmasında "eser kategorisi sorunsalı"na temas ederken, artık eser kategorisine dahil edilemeyecek gösterilerle, (Ready-made, hazır-yapım objelerle) sanatın olumsuzlanmasına uğraşılırken Avangardistler'in eser kategorisiyle oynadıklarını ama tamamen eser kategorisini yok etmek gibi bir amaçları olmadığını söyler. Marchel Duchamp'ın ready-made'leri, ancak sanat eseri kategorisine gönderme yaparak anlam kazanır. Duchamp'ın gelişigüzel seçtiği seri üretim nesnelere imzalayarak sergilere göndermesindeki kışkırtıcı özellik, öncelikle neyin sanat olup olmadığı konusunda bir anlayışın mevcudiyetini gerektirir. Hazır-yapıt'ları imzalayarak, eser kategorisine açıkça atıfta bulunmaktır. Yapıtın biricik ve bireysel olduğunu belgeleyen imza, bir seri üretim nesnesinin üzerine atılmıştır. Böylece, sanatın doğası gereği Rönesans'tan beri gelişmiş olan bir yapılanma provokatif bir şekilde sorgulanmaya alınır (Burger, 2004, s.115).

Örneğin, Duchamp hazır bir nesne olan pisuarı 'Çeşme' olarak adlandırıp farklı bir isimle (R. Mutt) imzalayarak sanat eseri gibi sergiye gönderdiği zaman aslında yapmak istediği şey sanatla ilgili yeni bir önerme sunup bu önermenin altını çizmektir. Duchamp bu tutumuyla anti-sanat görüşünü dile getiriyordu. Amacı, sanatın aşırı esteteze olmasına karşı, sanatla yaşamın birbirinden uzaklaşmasına, kopmasına karşı oluşmuş bir tepkiyi ortaya koymaktı. Bunu resimle anlatması olanaksızdı ve o da sanatın ne olup olmadığını, yaratıcılığın anlamını, gerçek sanatsal üretim nasıl olmalı gibi soruların karşılığını kendince bu şekilde ortaya koydu. Aynı zamanda sanat tarihindeki en "avangard" eylemi en "avangard" yapıtlarla gerçekleştirdi. Duchamp, bir pisuar, bir şişe süzgeci gibi seri üretim nesnelere 1913'te imzalayıp sanat sergilerine gönderdiğinde, bireysel üretim kategorisini geçersiz saymıştır. Yapıtın varlığını, bireyselliğini belgelemek için attığı imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya

274



Resim 1. Marchel Duchamp, Çeşme, 1917

almak içindir. Duchamp'ın bu kışkırtıcı eylemi, imzanın eserden daha değerli sayıldığı sanatpiyasasının maskesini düşürür. Bu gösterilerle, bireyin sanatsal yaratımın öznesi olduğu düşüncesine karşı çıkar (Burger, 2004, s. 108-109).

Duchamp'ın ready-made'leri böyle bir çalışmanın eserleridir. Ready-made'lerin kuşkusuz en kışkırtıcı olanı da pisuardır. 1917'de sanat sergisine sunduğu bu 'heykel' sayesinde Duchamp modern estetiği sorunsallaştırmıştır (Artun, 2004, s. 20). Biriciklik, otantiklik, yenilik, özgünlük, öznellik, yararsızlık/çıkarsızlık, sanat/zanaat gibi kavramlar sorguya alınmıştır ve özellikle Kant... Platon'dan ve Kant'dan beri süregelen estetik anlayıştaki kırılmalar, sanat tarihçilerine göre, Marcel Duchamp'ın bir pisuarı sanat eseri olarak sergilemesiyle başlamıştır.

2. Modernist Bağlamda Öne Çıkan Sanatçılar ve Yapıt Çözümlemeleri

2.1. Delacroix ve Goya

Modernizm kavramı sanat tarihinde 19. yüzyıl sonlarından başlayıp 20. yüzyılın ilk yarısını kapsamaktadır fakat bu kavram son günlerde Romantizme dek geriye çekilmektedir. Şöyle ki, Romantik akımın oluşumunda Fransız İhtilali'nden sonra gerçekleşen özgür düşünce akımlarının etkisi yadsınamayacak boyuttadır. Bu da sanatta yeni bir yapılanmanın habercisi diyebileceğimiz, Neo-Klasik anlayışa bir tepki olarak ortaya çıkmış bir oluşumdur. Tarihsel çizelgeye göre, avangart oluşum, 1848 yılından önce, Romantizmin isyanıyla meydana gelmiştir. Bu tarih öncesi kırılma sonrasında gelişen sanatın otonomlaşması paralel olarak modernist bir nitelik almış, onunla özdeşleşmiştir.

Romantik dönemin iki önemli sanatçısı Delacroix ve Goya, modern sanatın en önemli figürleri denilebilir. Fransız sanatçı Delacroix (1798-1863), resimde renk kullanım tarzı ve ifade etmedeki ustalığı ile sonraki sanatçılar üzerinde yoğun etkiler bırakmıştır. Romantik duyuları çok iyi yansıtan eserlerindeki hareketlerin ve renklerin canlılığıyla yaratılan etki gözalcıdır. Sanatçının 1821'yılında gerçekleştirdiği "Virgilius ile Dante Kayıkta" adlı eserindeki ifadelerde şaşkına dönmüş bir yüz, acı ve keder Romantik resmin Ortaçağ üsluplarına gösterdiği önemi de sergilemesi açısından önemlidir. Çarpıcı renk tonlamalarının karşıtlıklarının aracılığıyla kompozisyon daha etkili bir hale gelmiştir.

275



Resim 2. Eugene Delacroix, Halka Önderlik Eden Hürriyet, 1830

Toplumsal ve politik sanatın en önemli örneklerinden olan Eugene Delacroix'in başyapıtı "Halka Önderlik Eden Hürriyet", "28 Temmuz 1830" veya "Barikat" 1830 yılında yapılmıştır. Sağ göğsünü açıkta bırakan dekoltesi ile sağ elinde Fransız bayrağı ve sol elinde tüfek tutan kadınla sembolikleştirilen "Hürriyet" ve farklı halk kesimleri ilginç bir kompozisyonla birleştirilmiştir (Beksaç, 1994, s.88-89).

Barok İspanyol resminin Altın döneminde faaliyet göstermiş ve usta ressamalara ilham kaynağı olmuş Francisco de Goya (1746-1828), Romantik bir ressamdır. Resme başladığı ilk yıllarda Rokoko tarzında yapıtlar üreten ressam, zamanla kendine göre yeni bir tarz geliştirmiş ve özellikle yaşantısının son yıllarını kapsayan dönemde oluşturduğu resimlerle Romantik tavrını öne çıkarmıştır.

Goya'nın önceleri ışıltılı renklerle yaptığı mutlu resimlerin yerini sonraları hüzünlü renklerin hakim olduğu romantik bir atmosfer almıştır. Yaşadığı toplumsal olayların, savaşların hüznünü yansıtan yapıtlar zamanla korku ve trajedi atmosferiyle kaplanmıştır. Goya ismiyle bütünleşmiş "Çıplak Maya" ve "Giyinik Maya" 1788-1797 yılları arasında yapılmış eserlerdir. Klasik, geleneksel anlayışa bir başkaldırı olan konusu, rengin çizgiye hakimiyeti ve esere hükmeden hareketli atmosfer geleneksel ifade ve biçimden uzaklaşma eğilimiyle bu iki eser sanat tarihinde ayrıcalıklı bir öneme sahiptir (Beksaç, 1994, s.89-90).



Resim 3. Francisco de Goya, Çıplak Maya, 1788-1797



Resim 4. Francisco de Goya, Giyinik Maya, 1788-1797

2.2. Courbet

Realist resmin gerçek kurucusu Gustave Courbet (1819-1877), resim tarihinin en önemli ressamlarından. Şöyle ki, sanat tarihçilerine göre, avangard araştırmalarının çoğu aynı tarihsel çizelgeyi izlemektedir: avangardizm 1848 öncesinde Romantizm'in başkaldırısıyla perdahlanır. Avangard, Courbet ile politik ve sanatsal ilericiğin zirvesine ulaşır. Courbet bu anlamda sanat tarihi içerisinde önemli bir yer tutar.

Tamamen gerçekçi yapıtlar üreten sanatçının renkçi anlayışı Empresyonizme yönelen yolda önemli bir aşama oluşturduğu gibi, sıradan görüntülere eserlerinde yer vermesi de bu özellikte önem taşımaktadır. Barbizon okulu üzerinde görülen Romantik etkilerden tamamen sıyrılan sanatçı son derece sıradan ve basit konuların bile nasıl bir yapıta dönüşebileceğini ve sanat eseri olabileceğini göstermiştir.

Olağan bir yaşam sahnesi olan 1849 tarihli "Taş Kırıcılar" eseri, yol kenarında çalışan iki işçiyi konu almıştır. Bu iki taş kırıcısının yaz sıcağı altında çalışmasının çarpıcı ve aynı zamanda sade gerçekliğine karşı daha değişik bir hava taşıyan "Karşılaşma ve İyi Günler Bay Courbet" (1854) adlı eseri, kendi kişiliğinde bir ressamın onuru ve saygınlığını ön plana çıkarmaktadır. Resimde bu eseri ısmarlayan koleksiyoncu ve ressamın karşılaşması ele alınmıştır. Doğa ve geniş gökyüzü görseli üzerine figürlerin yerleştirilmesiyle dikkat çeken eser sanat tarihinin en ilginç yapıtlarındandır.



Resim 5. Gustave Courbet, Karşılaşma, İyi Günler Bay Courbet,1854

2.3. Monet ve Manet

İzlenimcilik akımı, 19. yüzyılda Avrupa sanatı'ndaki en önemli gelişme olarak görülmektedir. Ve geleneksel sanat anlayışından tamamen kopmuş yeni bir akım olarak modern resmin önemli bir evresini temsil eder. 19. yy farklı akımları geleneksellikten izler taşıırken izlenimciler eskiyle bağlarını tamamen kopartmışlardır. Çizgisel anlayış yerine renkçi bir anlayış gelişmiştir. 19. yüzyılın sonlarına doğru etkinlik kazanan renkçi anlayışın bu yeni akım içinde şekillenmesi 1870 yılından sonra olmuştur. İzlenimciliğin başta gelen sanatçılarından biri olan Claude Monet'nin

(1840-1926), 1872 yılında yaptığı "İzlenim" adlı tablosu, akıma ismini veren ve izlenimcilik ilkelerini ortaya koyan bir eserdir.



Resim 6. Claude Monet, İzlenim/Doğan Güneş, 1872

İzlenimciler için doğa ve doğayla olan direkt ilişki herşeyden önce önemlidir. Hızlı fırça vuruşlarıyla ve doğa görüntüsünün yan yana konmuş renklerle en hızlı biçimde tuale aktarılması önem taşımaktadır. Doğa içinde ışığın ve hareketlerin hızla değiştiği izlenimlerin hızlıca tuvale aktarılması gerekmektedir. Doğanın detayları değil etki yaratan kısmı önemlidir.

Empresyonizm'in kurucularından biri olan Edouard Manet (1832-1883), hayatın olağan yeni ve değişik yönlerini keşfetmeye yönelmiş, eski ustaları iyice incelemiş ve geleneksel sanatla bağlarını yinede kopartmamıştır. Duygunun hakim olduğu yapıtlarında renk ve ışık faktörlerine önem vermiştir. Özellikle ışığın renk üzerindeki değişimlerine dikkat çeken ressamın 1862-1863 yıllarında yaptığı "Kırda Yemek" izlenimci anlayışa yönelimin bir dökümanı gibidir.

278



Resim 7. Edouard Manet, Kırda Yemek, 1862-1863

2.4. Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Lautrec

Empresyonizm ile yakın ilişki içinde olmalarına rağmen resim tarihinin bazı büyük sanatçıları izlenimci ifadenin dışında kalarak, post-empresyonizm gibi kendi kişisel tarzlarını öne çıkarmışlardır. Bu sanatçılar arasında bazıları bireyci eğilimleriyle özellikle ekspresyonizm için öncü özellikler taşımaktadırlar. Bazılarıysa bilimsel optik arayışlara yönelerek daha farklı bir tutum sergilemişlerdir.

Paul Cezanne (1839-1906), 20. yüzyılda geçerli olan akımların yol göstericisi olmuştur. Bu bakımdan Cezanne, resim tarihinde önemli bir yer işgal etmektedir. Nesnel görüntüleri kendi bakış açısıyla geometrik renk lekelerinin bir araya getirilmesiyle yeniden kurgulayarak tualine aktaran sanatçı, konu edindiği temaların bütünlüğüyle ilgilenmektedir. Geleneksel form ve renk anlayışından çıkarak kendi tekniğini uygulamaya koyulmuştur. Hareketli ve dinamik bir atmosfer yerine statik bir görüntüye ulaşmayı tercih etmiştir. Gerçek biçimleri ortadan kaldırıp geometrik şekillere dönüştürdüğü bu görüntüler içinde yoğun bir soyutlama eğilimi görülmektedir. Doğal biçimler geniş renk üniteleri halinde geometrik bir özellik kazanmıştır. Bu noktada rengin kullanımı büyük bir önem arz etmekte ve eserin bütünü oluşturmada ana unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Cezanne için önemli olan objenin birebir yansıtılması değil gözün algıladığı biçimde tuvale aktarılmasıdır. 1890-1892 yılları arasında yaptığı "İskambil Oynayanlar" adlı eserinde bu oluşum gözlenmektedir. 1900-1905 yılları arasında yaptığı "Yıkılanlar" adlı eserinde bu durum iyice gelişmiştir (Beksaç, 1994, s. 103).



Resim 8. Paul Cezanne, İskambil Oynayanlar, 1890-1892

Paul Gauguin (1848-1903), sanat görüşü ve ilginç kişiliği ile 20. yüzyıl sanatını derinden etkileyen önemli ressamlar arasında yer almaktadır. Gauguin doğa izlenimlerinin direkt olarak alınmasına karşı çıkarak, resme sembolik bir değer vermiştir. Sanatı bir değiştirme ve doğadan edinilen duyumun yeniden yaratılan bir görüntü içinde verilmesi olduğunu düşündüğü için biçimleri az çok düzlemsel bir görüntüye bağımlı kalarak, güçlü renkler ve güçlü çizgilerle ortaya koymuştur. Sanatçının uygarlık hakkında düşünceleri farklı olduğundan, Avrupa dışı egzotik ortamlara ilgi duymuştur. Sanatında bu düşünceyi yansıtan en önemli eserleri 1895-1903 yılları arasında, Tahiti'de yapmıştır.



Resim 9. Paul Gauguin, Arearea, 1892

Vincent Van Gogh (1853-1890), bu sürecin en ilginç ressamlarından biri olarak, dünya resim sanatının en önde gelen sanatçılarından biri arasında yerini almıştır. Gördüğü ile yetinmeyip, konularının içine ulaşmayı hedeflemiştir. Acı, hüznün ve ızdırabın her yerde kendini gösterdiği yapıtlarında herşey bir devinim içinde akmaktadır. Dışavurumun en güçlü biçimde kendini gösterdiği bu durum Dışavurumculuk (Expressionizm) üzerinde önemli bir etki bırakmıştır. Sanatçının resim anlayışı Cezanne ve Gauguin'in duruk ifade biçiminden farklı bir anlayışa sahiptir. Saf, parlak ve çarpıcı renklerin kullanıldığı yapıtlarında herşey fırtınaya tutulmuş gibi hareket halindedir. Bu dinamizm ve hareketlilik sanatçının içinde esen fırtınaların dışı vurumu gibidir ve bu sanatının en belirgin özelliğidir. Özellikle Van Gogh'un

280

kendi portreleri sanatı hakkında ilginç ipuçları vermektedir. Sanatında değişik devreler gösteren sanatçı özellikle 1888'de gittiği Güney Fransa'da Arles'te yaptığı eserler ve 1890'da Paris yakınlarında Uvers'te yaptığı eserler sanatının en önemli ve en güzel örnekleridir.



Resim 10. Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1888

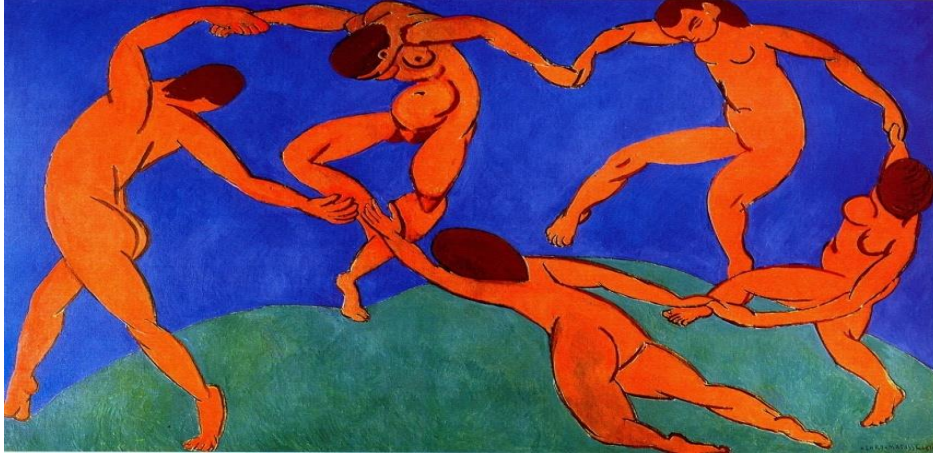
Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), ironik ve ilginç resim tarzıyla en önemli ressamlar arasında yerini almıştır. Renkleri ve çizgileriyle çarpıcı bir etki yaratan eserlerinde Paris gazinoları, barları ve kafeleri ve burada yaşanan hayatın keskin ve çarpıcı görüntülerini bütün açıklığıyla ortaya koyan sanatçı, hareketli ve dinamik bir tavrı benimsemiştir. Karikatüre benzeyen ifade anlatımıyla dikkat çeken bu eserler, dönemin en farklı ve en ilginç kişiliğine ışık tutmaktadır (Beksaç, 1994, s. 104).



Resim 11. Henri de Toulouse-Lautrec, Lautrec at moulin gouge, 1892

2.5. Matisse

İzlenimcilik akımı tarafından geliştirilen renkçi anlayış 20. yüzyılın ilk yıllarından itibaren çok daha ileri düzeyde geliştirildi. Bu renk ağırlıklı resim yapma eğilimi Nabilier ve Fovist sanatçılar tarafından ileri bir seviyeye getirilmiştir. Fovistler daha yoğun ve saf renkleri tercih ederken, Nabilier ince renk tabakalarıyla donuk ve solgun renklerle yapıtlarını oluşturmayı tercih etmişlerdir. Her iki akımda ışık ve gölge kullanımına dayalı biçim oluşturma değerini kaybetmiştir. Onun yerine biçimlendirme tamamen renklerle sağlanmıştır. Fovist sanatçıların başında gelen Henri Matisse (1869-1954) ise, resim tarihinde önemli bir yer edinmiş olup, renkçi bir ressam olarak değer kazanmıştır. Dünyayı saf ve parlak renklerle yorumlayan sanatçı, yaşamı iyimser gözlerle algılayarak eserlerine yansıtmıştır. Geleneksel resim kurallarını (mekan, ışık, form, kompozisyon) bir tarafa bırakan sanatçı kendi özgün üslubunu hayata geçirmiştir (Beksaç,1994, s. 119).



Resim 12. Henri Matisse, Dans, 1910

2.6. Munch, Kirchner, Kokoschka, Marc, Kandinsky, Klee

Ekspresif, dışavurumcu tavrın oluşumunda etkili olan ve kendi sanat tarzıyla da bu anlayış içine yerleştirilen Edvard Munch (1863-1944), melankoli, yalnızlık ve düş kırıklıklarıyla dolu bir dünyayı eserlerinde yansıtmış ve bu anlayıştaki eserleriyle tanınırlık kazanmıştır. Edvard Munch'un sessiz bir başkaldırı özelliği taşıyan eserlerinden 1893 yılında yaptığı "Çılgılık" adlı yapıtı, sanatçı ve sanatı hakkında önemli ipuçları vermektedir. Hüznü ve acıyı yansıtan çarpıcı renklerin kıvrılıp bükülen uzun çizgilerle ve çarpık biçimlerle ifade edildiği "Çılgılık" adlı eser sanat tarihi içinde önemli bir yere sahiptir.

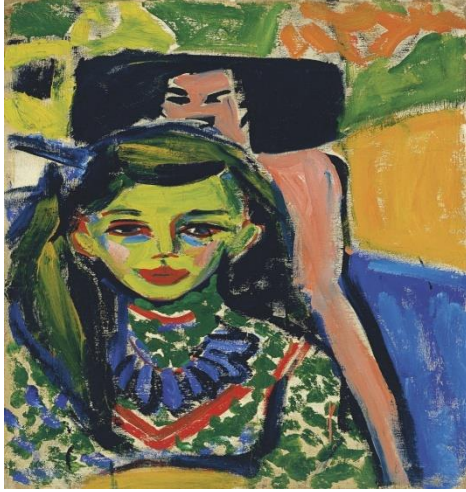
282



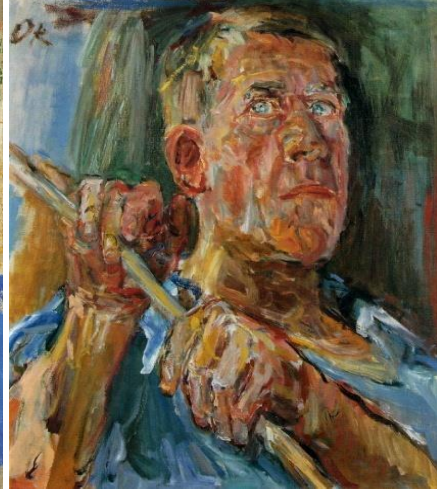
Resim 13. Edvard Munch, Çılgılık, 1893

Die Brücke hareketinin manifestosunun yazarı Ernest Ludwig Kirchner (1880-1938), çığ renklerin kullanıldığı hırçın anlatımıyla dikkat çekerken Fovist etkiler taşıdığı görülmektedir. Viyanada çalışıp yapıtlar üreten Oskar Kokoschka (1886-1980), ekspresif ifade biçimiyle ekspresyonist sanatçılar içinde önemli bir yer işgal etmektedir. Sinirli ve hırçın bir anlatıma sahip,

keskin saf renklerle yüklü ve bireyselliğini ön plana çıkaran ifadeselliği kendi portre çalışmalarında görmek mümkündür.



Resim 14. Ludwig Kirchner, Küçük Kız, 1910



Resim 15. Oskar Kokoschka, Otoportre, 1937

Der Blau Reiter hareketine bağlı olan Franz Marc (1880-1916), kavrama yönelik bir arayış içerisine girerken, eserlerinde geniş renk alanlarına önem vermiştir. Sembolik imgelere dönüştürdüğü insan ve hayvan biçimleri bütün saflığıyla yapıtlarına yansdı. Rus asıllı Wasily Kandinsky (1866-1944), Moskovadan gelerek Der Blau Reiter akımına katıldı. 20. yüzyıl sanatının önde gelen sanatçılarından biri olarak, diğer sanat akımları içinde de etkin bir rol oynamıştır. Kandinsky doğayı ele alırken hırçın fırça darbeleri ve canlı renklerle etki gücü arttırılan eserlerinde yapıtı okuma eylemine son vermiş, konuyu ortadan kaldırmıştır. Temasız eserler ortaya çıkaran sanatçı, 1910 yılından itibaren tamamen soyut eserler üretmeye başlamıştır. Tinselliğe ve maneviyata önem veren Kandinsky materyal oluşturan değerlerin yerine insanın iç dünyasını yansıtan yapıtlar üretmeyi amaç edinmiştir.

283



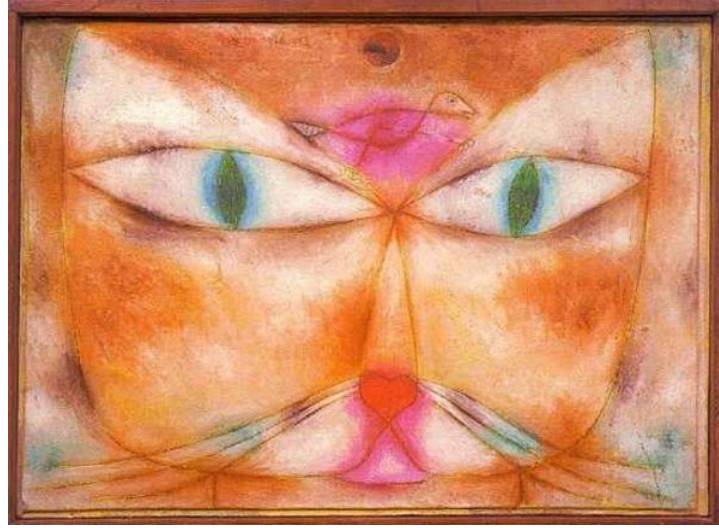
Resim 16. Franz Marc, At, 1910



Resim 17. Wasily Kandinsky, Soyut, 1925

Özellikle Bauhaus'ta eğitmen olarak görev aldığı için Dışavurumcu (Ekspresyonist) hareket içinde görülebilen, aynı zamanda Sürrealist akımlada ilişkisi bulunan Paul Klee (1879-1940), 20.

yüzyıl sanatının önemli sanatçılarından biridir. Çocuksu bir duyarlılıkla meydana getirdiği eserlerinde doğanın ve doğal görüntülerin sistemli bir çözümlemesine yönelmiştir.



Resim 18. Paul Klee, Kedi ve Kuş, 1928

2.7. Picasso

Cezanne'nın doğadaki her şeyin geometrik bir biçimle ifade edilebileceği fikrinden kaynak alan Kübizm, 20. yüzyıl içinde doğan ve önemli bir şekilde etkinlik kazanan bir akımdır. Klasik ve geleneksel anlamdaki resim anlayışını reddeden Kübistler, görünen objelerin direkt bir betimlemesini değil, objelerin değişik bölüm ve yansımalarının bir araya getirilmesinden oluşmuş bütünü yapıtlarına aktarmayı hedef gözetmişlerdir. Yani görünen nesnenin görüldüğü anki formu değil, aynı nesne için geçerli olan değişik yüzeyler ve bölümlerin gerçekçi algılamadan uzaklaşarak, geometrik biçimler şeklinde yeni bir bütün teşkil edecek şekilde kurgulanması sağlanmıştır.

Kübizm akımının kuruluşunda ve gelişmesinde Georges Braque (1882-1963) büyük ve önemli bir rol oynamıştır. Fakat akımın en tanınmış sanatçısı Pablo Picasso (1881-1973) olmuştur. Picasso yaşamı boyunca her seferinde kendi yapıtlarını aşarak birbirinden bağımsız çeşitli ve herbiri yeni olan formlar, kompozisyonlar üretmiştir.



Resim 19. Pablo Picasso, Guernica, 1937

2.8. Tristan Tzara, Hans Arp, Marchel Duchamp

Düzenlenmiş bütün kurallara ve normlara isyan eden bir hareket olarak Dadaizm, şair Tristan Tzara (1896-1963) tarafından 1916 yılında Zürih'te kurulmuştur. Sanatçının 1919 yılında Paris'e gitmesiyle güçlü bir eylem biçimi kazanmıştır. Gerçeklere ulaşmak için her şeyi reddeden bu akım geleneksel sanat anlayışını ve eski sanatı yok saymaktaydı. Bu yok sayma eylemiyle de yeni bir düşün, yeni bir yaşam, yeni bir kültür ve sanat ortamı yaratmayı hedeflemişlerdi. Dada'nın kökten değişim, yıkma, yok etme adına duruşu, sanat tarihi içinde diğer sanat hareketlerinden bir boy öndedir. Yerleşik tüm değerleri kökünden sarsmaya

yönelik, tam bir karşı olma tutumundan beslenen, aynı zamanda sanatla savaşa karşı çıkan bir harekettir. Dada'nın kökünde yatan düşünceleri belirleyen etkenlerden en önemlisi Dada'nın I. Dünya Savaşı'yla eşzamanlı olarak patlak vermesidir.

Dada'yı yaratan şair Tristan Tzara "Dada Hiçbir Anlama Gelmez" adlı yazısında Dada'yı şöyle tanımlamaktadır: Biz hiçbir kuram tanımıyoruz. Forma dayanan fütürist ve kübik akademilerden usandık. Burjuvaları hoşnut etmek için sanat yapılmaz. Ailenin yoksayılması durumu olan her tiksiniç ürün Dada'dır (Tzara, 1997, s.317-318).

Her bir Dada sanatçısı Modern sanat biçimlerini Dada'ya uygularken kendine göre bir adaptasyon yolu seçmiştir. Bunlardan biri Hans Arp'tır. Arp, insan elinden çıkma objelerin formlarını kullanmış, fakat rastlantının yasalarına uyararak dürtüye benzeyen biçimleri kendi tasarladığı plana göre uyarlamamıştır. Bunu yapmakla işin içine doğayı da katmıştır. Sanatçı yapıtın gerçekliği yansıtıp yansıtmadığına önem vermemiş, sanatçının yaratıcılık payının önemli olup olmadığını sorgulamıştır (Lynton, 2015, s. 129-130).



Resim 20. Hans Arp, Tristan Tzara'nın portresi, 1916

Dada'cıların özelliklerinden biri de, sanat eserinin oluşmasında, sadece geleneksel başarılarından değil, aynı zamanda sanatçının kontrol fonksiyonlarından da vazgeçmek yatmaktaydı. Denetlemeyi isteyerek bırakma eğilimi, daha o yıllarda Duchamp'ın bazı eserlerinin ana temasını oluşturmuştu. Duchamp, 1912 yılına kadar eserlerinde her anlatım yolunu denemiş, araştırmacı bir sanatçıydı.

Marcel Duchamp'ın hazır-yapım (ready-made) kavramını ilk olarak ortaya atması, sanat kavramının hepten yadsınması, bununla kalmayıp düşüncede ve pratikte yıkılması, yerine sanat kavramının sanatçının tekelinden kurtarılıp herkesin sanat yapabileceği ve herşeyin sanat olabileceği görüşüyle somutlaştırılması demektir. Böyle davranarak Duchamp, kimsenin

286



Resim 21. Marcel Duchamp, Stopaj Ağı, 1914

daha önce cesaret edemeyeceği bir eylemi gerçekleştirmiştir. Yalnızca sanatçının seçtiği basit bir nesne, sanat nesnesi yüceliğine çıkartılıp ready-made adı altında sergilendiğinde insanlar tarafından hayretle karşılanıyordu. Duchamp'ın bütün gayreti, şovalede oluşturulan resmin saygınlığına son vermektir (Sanouillet, Modernizmin Serüveni, s. 311).

Duchamp'ın "R.Mutt" imzalı bir pisuarı, sergilediği andan itibaren çıkardığı gürültü, bu hazır yapım nesnenin sanat yapıtı olarak önerilmesi ve sunulması, o güne kadar ki sanat üzerine yapılan düşünceleri kökten değiştirmiş, sanat yapıtı ve yaratıcısı konusunda sanat dünyasını bir kez daha sarsmıştır. Yaratıcılığa küçümsemeye bakan ve yaratma eyleminin anlamına ironik bir şekilde yaklaşan Duchamp, herkes sanatçı, herşey sanat fikrinin sanat dünyasında geçerlilik kazanmasını gündeme getirmiştir. Sanatçının yaratma sorunsalı ve sanatçının ne olup olmadığı yeni bir boyut kazanmıştır.

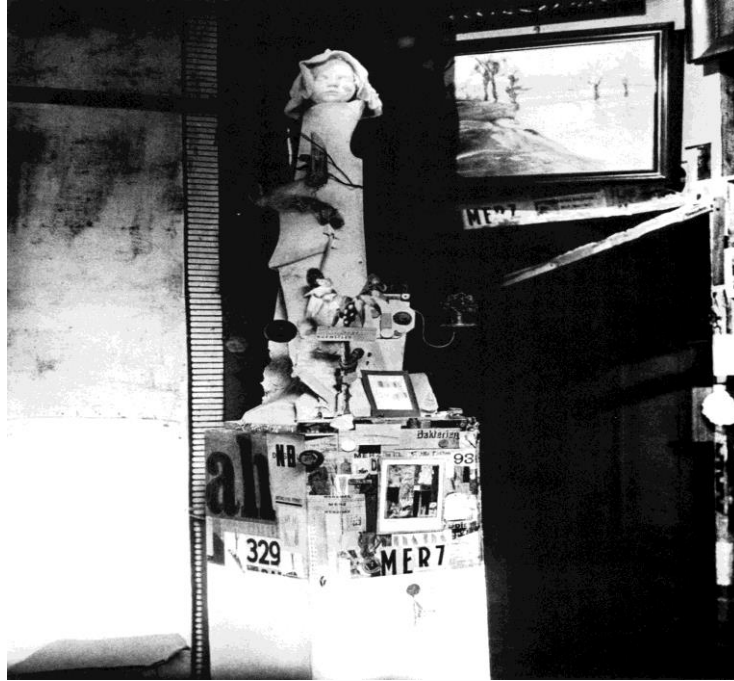
"Yapmak" fiili Sanskritçe'de "sanat" ile aynı anlama gelmektedir. Bu Duchamp'a göre sanatın kendisini en iyi açıklayan sözcüktür. Birşeyi yapmak, yorumluyor olmak, yaratıcı etkinliğe atfettiğimiz herşeyi kapsamaktadır. Böylelikle, gerektiğinde yapmamayı da yapmak kapsamına alabileceğimiz bir bilinç düzeyine ulaşmaktır (Ergüven, 2003, s. 270-271). Duchamp bu bağlamda, tam da sanatın yaşamla keşiştiği noktada durmakta ve bu noktaya işaret etmektedir. Onun sanatı ciddiye almayan bu alaycı tavrı, aslında sanatı gerçekten ne kadar ciddiye aldığını göstermektedir.

2.9. Kurt Schwitters

Dadaizm'in önemli bir özelliği olan reddedici tavırlarla sanatın yerleşmiş görüşlerine karşı çıkılır. Bu bağlamda, Kurt Schwitters (1887-1948), Dada'ya katılmak istediğinde reddedilmişti. Sanatını burjuva olarak değerlendirmiş ve fazla apolitik bulmuşlardı. Ancak yine de Dadacı sanatçılardan daha Dadaist bir yaklaşımla kolaj çalışmalar üretir.

Schwitters, "ticari", "kommerziell" sözcüğünden ilham alarak oluşturduğu "Merz" adlı enstalasyonunu, modern yaşamın; mektup pulu, otubüs bileti, konser kutuları gibi atık nesnelere biraraya getirerek gerçekleştirmiştir. Kübizm'in geçmişinden kalan Dada ile pekişen kolajlar, Schwitters ile 1945 savaşı sonrası yaygınlık kazanır.





Resim 22. Kurt Schwitters, Merz, 1923

Schwitters'e göre, bu yapıtlar rastlantılardan oluşan yaşamın bir parçasını içeriyordu. Ama Schwitters, parçayı bütünü bölünmezliği ve sürekliliği içinde göstermeye çalışıyordu ve bu nedenle "Merz Sütunu" diye adlandırdığı büyük, devasa yapıya başladı. "Merz Sütunu", türlü atıkların, buluntuların, buluşların ve anıların bir karmasıydı. Ve hergün bu yapıya yeni birşeyler eklendiği için, sürekli biçim değiştiriyor ve büyüyordu. Sanatçıya göre, yaşamı rastlantılar oluşturmaktaydı, sanat yapıtı da yaşam atıklarının bir ürünüydü. Geçiciliği içinde doğan, büyüyen ve yok olan bir varlıktı (N. ve M. İpşiroğlu, 1993, s.81-82).

Dada grubuna hiçbir zaman katılmamış olan Schwitters, bir derviş sabırla, yıllar boyu ilk ve tek üyesi olarak kaldığı Merz akımını başlattı. Üzerindeki "Commerz" kelimesinin yalnızca son hecesinin görüldüğü bir Alman kağıt parasını da içeren bir kolaj, Schwitters'in dergisini, çalışmalarını, hatta evlerini adlandırdığı sözcüğü ortaya çıkardı ve sonunda sanatçı "Ben bir Merz'im" diyecek kadar ileri gitti. Böylece sanat, yaşamın sınırlarını bir kez daha zorlamış oluyordu (Passeron, 1990, s.32).

2.10. Andre Breton, Rene Magritte, Salvador Dali

Dadaist hareket içinde doğan ve gelişmeye başlayan Sürrealizm'in (Gerçeküstücülük) kurucusu şair ve eleştirmen Andre Breton (1896-1966) olmuştur. Sürrealist yaratıcılığın temelini, psikanaliz kuramlardan esinlenerek geliştirdiği sanatsal yaratının kaynağının bilinç altı süreçlerden kaynaklandığı savını ortaya koyarak atmıştır. Sürrealizm temel olarak bu fiili kabul etmiş ve bilinçaltında meydana gelen oluşumların dışavurumunu yaratıcılığının ana eylemi haline getirmiştir.

Düşünülebilir tartışmaya açık yalın eserleriyle tanınan Rene Magritte (1898-1967), "Bu Bir Pipo Değildir" adlı çalışmasında olduğu gibi, yaptığı resmin altına eserinden çok uzak farklı bir isim

vererek gerçeklikle çatışma yaratır. Böyle yaparak resmin imgesiyle gerçek bir objenin karıştırılmamasını ister. Hiçbirşey görüldüğü gibi değildir. Dolayısıyla modern dünyada yaşanan olumsuzluklar karşısında duyarsız olan bireyi şok ederek kendine getirmeye çalışır.



Resim 23. Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1929

Sosyolog Ali Akay ve Emre Zeytingolu'na göre ise, Magritte, eserlerinde sünger, kalem, yaprak gibi çok bilinen nesnelere çizer ve resmine nesneyle alakası olmayan isimler verir. Seyirci resmi görünce şaşırır ve kendini iletişim sisteminin dışına itilmiş hissederek. Bu durum seyirci için güvenden uzak ve ürkütücüdür. Seyirci yeni duruma uyum sağlamak gereğiyle bu durumu hemen kabullenir. Fakat kabullenmek, tam da Magritte'in istediği saldırı anıdır. Ressam, en son bir sünger resmi yapar ve altına sünger yazar. Seyirciyi hiç şaşırtmaması gereken durum onların bir kez daha sarsılmalarına neden olur (Akay-Zeytinoğlu, 1998, s.61).

289

Sürrealizmin en popüler tarzını temsil eden Salvador Dali'nin (1904-1989) başlıca esin kaynağı düşler, hayaller ve korkular olmuştur. Ayrıca polemikli kişiliği ile ön plana çıkan sanatçı, resim sanatına yön veren eserleriyle kendisinin, insan zihninin derinlerine yolculuk yaparak bilinçaltına ve düşlerine hatta uykuya ait imgelere, sanrılara yorum yapmadan olduğu gibi kaydeden birinden başka birşey olmadığını dile getirir.



Resim 24. Salvador Dali, Akıcı İsteğin Doğuşu, 1932

2.11. Joseph Beuys

II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan olumsuz koşullar plastik sanatlarda yeni oluşumlara neden olmuştur. 1958 yılında düzenlenen Dada sergisi Fluxus isminde yeni bir hareketin yönünü belirlemiştir. 1960'lı yıllarda ABD ve Avrupa'da etkili olan Fluxus hareketinin en önemli ismi Joseph Beuys'un (1921-1986) eserlerinin temeli performanslara dayanmaktadır. Performansları genelde performans sonrası oluşan atıklar veya performans süresinde değişikliğe uğramış objelerdir. Yakın zamana kadar bile etkisi hissedilen sanatçının sanatsal manifestosu şu yöndedir:

Sanat insan düşüncesi ve eylemidir. Bireyin, çağın toplumsal sınırlandırmalarına karşı eylemde bulunması gerekir... Dünyanın insan yaratıcılığı konusundaki aldırmaçlığına karşı savaşılmaya gerekmektedir... Kullanılmayan yaratıcılık saldırganlığa dönüşmektedir (Lynton, 2015, YKY, s. 28).



Joseph Beuys - *I like America and America likes me*, 1974 - installation

Resim 25. Joseph Beuys, Amerika Beni Sever, Ben Amerika'yı, 1974

Beuys'un eylemleri siyasi düşüncesinin temelini oluşturur. Dünyada yaşanan toplumsal baskı, şiddet vb. Beuys'un performanslarında dile gelir. "Amerika Beni Sever, Ben Amerika'yı" adlı performansındaki gibi keçelerle oluşturduğu çevre-mekan düzenlemeleri insanın içinde bulunduğu negatif koşulları, baskıları dile getirir. Beuys, bu tür eylemleriyle etkisi bugün bile hissedilebilecek şekilde birçok sanatçıya yol göstermiş, sanatçıları önemli sorunlar üzerinde düşünmeye sevk etmiştir.

20. yüzyıldaki teknolojik gelişmeler toplumsal yaşamı ve doğayı tahrip etmiş, bu tahripkar oluşum, doğa-insan ilişkilerinin sorgulanarak yeniden düzenlenmesi zorunluluğunu getirmiştir. Bu durumda, teknolojiye yüz çeviren Fluxus, Happening, Performans gibi sanatsal olgularla eyleme geçen sanatçılar, mekansal (Arazi Sanatı gibi) her ortamı veya her düşünce sistemini yeni sanatsal formlarla biçimlendirmeyi amaçlamışlardır.

2.12. Yves Klein

1960'lı yıllardan sonra Avrupa ve Amerika'da Happening'ler olağanüstü bir şekilde yayılmaya başlar. Akademisyen ve şair Adnan Tönel'e göre, Happening 1950 yılında ABD, Avrupa ve Japonya'da sanatlar arası bir pratik olarak ortaya çıkmıştır. Dadacılık, eylem resmi, kolaj, vahşet tiyatrosu gibi sanatsal eğilimlerin etkisinde oluşmuştur. Happening, belli bir metne, alışılmış bir düzene bağımlı olmaksızın katılanların tepki verdikleri plastik bir uygulama biçiminde düzenlenmiştir. Bu şekilde seyirci ile oyuncu arasındaki sınırı kaldırarak sanat ve yaşam arasındaki sınırı da kaldırmaktadır (Tönel, 1996, s.364).

Happening'e verilebilecek en iyi örnek sanatçı Yves Klein'dir (1928-1962). Klein 1958 yılında Paris Clert Galerisi'nin pencerelerini maviye, iç duvarlarını beyaza boyayıp geri kalan her yeri boş bıraktığı "Boşluk" adını verdiği bir sergi düzenler. 1959 yılında Allan Kaprow ile John Cage New York Reuben Galerisinde "6 Bölümlü 18 Happening" adlı gösterisini sunar. Ve bu yıllardan sonra Happening yaygınlık kazanmaya başlar.



Resim 25. Yves Klein, Mavi Periyod, Happening, 1962

Sonuç

Modernizm ve onun dayanak noktası olan Aydınlanma Projesi, bilime ve usa son derece itimadı olan "Akıl Çağı" dönemidir. Bu çerçevedeki ütopyik düşünce, evrensel barışın yaşandığı bir dünya inşa edilmesidir. Fakat büyük ütopya, çeşitli sebeplerle gerçekleşmemiş, insanlar, savaş, ölüm ve yoksulluk içinde kalmış, çevre kirliliği, nükleer tehditler gibi problemlerle yüzyüze gelmek zorunda bırakılmışlardır. Bu durum, modernliğin dayanağı olan bilime ve akla kuşkuyla bakılmasına neden olmuştur. Büyük anlatılara, ideolojilere kuşkuyla bakılmaya ve mit olarak adlandırılmaya başlanmıştır, dolayısıyla sanat da bundan payını almıştır.

Modern sanatın akımları genel olarak hatırlandığında - Romantikler ve Empresyonistler, Sembolistler, Empresyonistler, Kübistler, Fütüristler, Dadaistler, Sürrealistler, Rus

Konstrüktivistleri, soyut sanatçılar, Soyut Expresyonistler vs. - gibi hiçbir akımın tavrı, üslubu diğerine benzemek bir yana dursun birbirlerini andırmadıkları görülmektedir. Her biri sonuna kadar, yer yer kendilerini yadsıma boyutunda devrimci ruhla doludur. Mevcut olanın eleştirisi, yıkıcılık, anarşizm de dahil.

20. yüzyıl başlarında doruk noktasına ulaşan sanatın otonomlaşması, sanatın içeriğinin formunu belirlemesi ve böylece kendi içine kapanmasına karşılık; sanatla yaşamın tekrar buluşması, yakınlaşması zorunluluğunu gündeme getirir. Bu bağlamda, geleneksel olan sanattan koparak ortaya çıkan, kısaca teknolojiye sırtını dönen Fluxus, Happening, Performans gibi sanatsal olgularla eyleme geçen sanatçılar, kentsel yapılara ve peyzajlara varan mekansal her ortamı veya her düşünce sistemini yeni sanatsal formlarla biçimlendirmeye başlamışlardır.

Kaynakça

- AKAY, Ali - ZEYTİNOĞLU, Emre, **Kavramın Sınırlarında**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998
- ARTUN, Ali, **Peter Bürger'in Avangard Kuramı**, İletişim yayınları, İstanbul, 2004
- BEKSAÇ, Engin, **Avrupa Sanatı**, Troya Yayıncılık, İstanbul, 1994
- BENJAMIN, Walter, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Y.K.Y., İstanbul, 1995
- BÜRGER, Peter, **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek, Sunuş, Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 1974
- CABANNE, Pierre, **Kolajlar**, Çev. Meltem Cansever, Modernizm Serüveni II., Y.K.Y., İstanbul, 1997
- ERGÜVEN, Mehmet, **Kurgu ve Gerçek**, Gendaş, İstanbul, 2003
- İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1979
- KAHRAMAN, Hasan, Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınlar, İstanbul, 2002
- LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2015
- LYNTON, Norbert, **Post-Neozimler ve Sanat**, Çev: Cevat Çapan, Modernizmin Serüveni I., Y.K.Y., İstanbul, 1997
- PASSERON, Rene, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990
- PAZ, Octavio, **Öteki Ses Şiir ve Yüzyılın Sonu**, Çev. Hüseyin Demirhan, Suteni Yayıncılık, Ankara, 1995
- SANOUILLET, Michel, **Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York**, , Modernizmin Serüveni, Y.K.Y, İstanbul, 1997
- TÖNEL, Adnan, **Sanatçı Refleksi "Happening" ve Şiddet**, Cogito, Sayı:6-7, Kış-Bahar, İstanbul, 1996
- TZARA, Tristan, **Dada Hiçbir Anlama Gelmez**, Haz: Enis Batur, Modernizmin Serüveni, Y.K.Y, İstanbul, 1997





<http://artchive.com/artchive/B/beuys.html> Erişim: 14.12.2016

<http://www.diacenter.org> Erişim: 14.12.2016

<http://erayem.blogspot.com.tr/2010/09/modernizm-ve-postmodernizm-kavramlari.html> Erişim: 14.12.2016





REMBRANDT' IN İÇSELLİĞİ VE YARATIM OLGUSU

Yrd. Doç.Dr Ümran Özbacı ARİA

İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Büyük bir sanatçının eserinin karşısına geçtiğimizde, biçimlerin mükemmelliğine hayranlıkla bakmakla ya da tek tek her imgenin anlamını soruşturmakla yetinmeyiz; insan etkinliklerinin en büyüleyici sınırlarından biri hakkında biraz aydınlanmayı da umarız: Yaratım süreci sıradışı bir sanatçıda nasıl işler?

Genel takdir kazanacak bir eserin ortaya çıkmasını hangi koşullar mümkün kılmıştır? Yaşamak ile yaratmak arasındaki en elverişli ilişki nedir? İmgeler ve yaratıcıları arasındaki ilişkiyi gözlemek bizi başka yönlere götürür. Rembrandt'ın uyguladığı evrensel özdeşleştirmenin bir bedeli var gibi gözüküyor: Bireyler türsel bilginin sunağında kurban edilir. Rembrandt'ın sanatının en değerli yanı içinde taşıdığı gerçek inançtır. Rembrandt için insanoğlunun temel özelliği fani oluşudur, İnsanoğlu zamana ve mekana bağımlıdır ,bunlardan kendisine değin imgeler yaratır ve yine zamana ve mekana döner.

Gündelik hayatı canlandırışında Rembrandt çevresindeki dünyayı gözlemleyip onu görülebilir formlara tercüme etmekle yetinmez; insan hayatına dair kavrayışını paylaşmamızı sağlar. Rembrandt'ın bir tablosuna özellikle son dönem tablolarından birine baktığımızda gördüğümüz şey ,bir resimden daha fazlasıdır, bir hayat bir insanlık dersidir. Rembrandt'ın çizgilerinin her yerde mevcut olması ressamın kendi ben'ine saplanmış olmasından çok, bu ben'in tümel insanlık içinde çözülmüş olduğu anlamına gelir: O herkes olmuştur,dolayısıyla artık kimse değildir.

Anahtar Kelimeler: *Rembrandt, Sanat, Resim, Ressam, Sanatçı, Yaratım süreci,*

REMBRANDT' IN İÇSELLİĞİ VE YARATIM OLGUSU

Hollanda'da ,Barok anlayışın dışında farklı bir resim gelişti ve 17.yüzyıl Hollandasında yüksek kalitede randımanlı işler yapan ve yaptığı işler beğeni kazanan birçok birçok Hollandalı ressamın ortaya çıktığı yeni bir dönem başladı. **Van Gelder ,H.E,Guide the Dutch Art,Government and publishing Office-The Hague 1961,Third revised editionip.s.158.**

17.YY Hollandasında eserleri sipariş eden tüccar sınıfının beğenisiyle,sanatçıların düşünceleri uyum içindeydi. Böyleki bir önceki çağa göre konular tümüyle değişti ve farklı özgünlükte bir resim sanatı gelişti. Hollandalı Ressamlar bu çağda kralların yüceltilmesi, kilisenin zaferi ve tanrıların hayatları gibi konular yerine görkemli ve süslemeli öğelerden arındırılmış yalın ve bilinen gerçeği resimlediler. Sanatsal Mozaik Dergisi,Sayı:14,Yıl:2,Ekim 1966,s.57

17.yüzyılda Hollanda resmi en parlak dönemini yaşar. Bağımsızlığını kazanan ve özgürlüğüne kavuşan bu küçük ülke Protestan düşüncesiyle yoğrularak yapıtlarındaki bütünlük ve çok yönlülük bakımından eşine rastlanmayacak bir resim sanatı geliştirmiştir. **Sanat Tarihi Ansiklopedisi,3,Görsel Yayınlar,1981,s.519**



17.yüzyıl Hollanda resminde dinsel konular daha az görülmektedir. Bunun nedeni de Protestanların kiliselerine resim görmeyi sevmediklerinden olmalıdır.Tabii bu durum 17.yy Hollanda sanatçılarının bazıları için söz konusu değildir.Bunların başında Harmensz Van Rijn Rembrandt gelir,Rembrandt'ın portreleri dışında en çok ilgisini çeken konuların dini konular olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu alanda Rembrandt'da değişiklik yapmıştır.Dinsel konular belli bir model izlemezler.Bunun yerine kendi türlerine yeni bir nefes ,şaşırtıcı bir canlılık getirirler. **Büyük Ressamlar,Hayatları Çağ ve Çağdaşları ,Unutulmaz Şahaserler, Kardeş Yayıncılık,İstanbul,1984,sy12.**

Neye benzer bir ressam? Saçlarını nasıl tarar? Nasıl tıraş olur? Nasıl güler? Gülerken yüzü mü ışıldar? Yoksa hep asık suratlı mıdır? Nasıl konuşur, nasıl susar? Nasıl öfkelenir? Yüzü mü gerilir? Evde otururken, sokağa çıkarken ne giyinir? Nasıl görüldüğünü önemser mi? Aynada kendini inceler mi? Yaşadığı yerde başkasının olmasına tahammül edebilir mi? Gece kaçta uyur? Sabah kaçta uyanır? Kahvaltı sofrasına nasıl oturur? Bacak bacak üstüne mi atar? Yoksa onları bitişirir mi? Ayakkabılarını nasıl giyer? Sokakta nasıl yürür? Elleri cebinde ıslık çalarak mı yoksa kollarını iki yanda sallayarak mı? Kadınlara yahut erkeklere kur yapar mı? Düşünmeyenlerin arasına karışır mı? Karışırsa yanlarında fazla kalır mı? Nereye gider, kendini nerelerde iyi hisseder? Ne yaparak geçirir koca bir günü? Ama en önemlisi bir ressam bize ne göstermek ister? <http://sanatkaravani.com/gercegin-rahatsiz-ediciligi-rembrandt/> Rembrandt inançlı biri olarak Kutsal Kitab'ı çok kez okumuş olmalıdır.Olayların içine girebilmiş,bu olayları gerçekte görünebilecekleri gibi,kişileri ise gerçekte davranıp hareket edebilecekleri gibi gözönünde canlandırmaya çalışmıştır. **Gombrich,E.H.,Sanatın Öyküsü,Çev:Bedrettin Cömert,Remzi Kitabevi,1980,s.332**

Eserlerinde yapmacılıktan, güzellikten ve incelikten hoşlanmazdı. Bunlar onu sıkıyordu. Para kazanmak için soyluların ve burjuvaların tablolarını yapsa da, sıradan insanlar hep daha çok ilgisini çekti. Sıradan insanların günlük yaşantısını gerçekçi bir üslupla aktardı. Bu özelliği, çağının en iyi ressamları arasında yer almasını sağladı. Ressamın 1631'de yaptığı "Nicolaes Ruts'un Portresi"

(Resim 1.) Rembrandt Van Rijn,Merchant Nicolaes Ruts,1631(116x87cm) The Frick Collection,New York)



eseri, dünyadaki belki de ilk reklam çalışmalarından biridir. Rembrandt, dönemin zengin kürk tüccarı Ruts'un portresini, kendi sattığı kürklerden birinin içinde resmederek ürününün reklamını da yapmıştır. Tarihteki ilk reklam çalışması olarak kabul edilen bu portre, Rembrandt'ın sanat yaşamındaki en estetik, en yumuşak resimlerinden biriydi. Rembrandt gösteriş meraklısı zengin müşterilerini yalnızca istedikleri gibi resmetmekle kalmıyor, âdeta ruhlarını okuyor ve gördüğü şeyi tüm çıplaklığıyla yansıtıyordu.

(Resim 2.) Rembrandt Van Rijn, Portrait of Johannes Wtenbogaert (130x103cm) Rijks Museum



297

Bir papazı resmettiği “Johannes Wtenbogaert’in Portresi (1633) adlı eserinde yaşlı adamı; donuk gözleri, melankolik ve biraz şaşkın havasıyla hiç kimse tuvaline ondan daha iyi aktaramazdı. Rembrandt'ın gerçekliğe sadakati bazı resimlerinde rahatsız edici boyutlara varıyordu. Acımasız bir psikolog gibiydi. İnsanların tüm korkularını, acılarını ve çaresizliklerini tuvaline fütursuzca yansıtıyordu. Bu, dönemin insanların alışageldiğinin dışında bir şeydi. Bir insan resmini güzel görünmek için yaptırırdı; böylesi çıplak gerçeklik çok rahatsız ediciydi. Ressamın istediği de buydu zaten; onları rahatsız etmek. Zaten gerçek sanatçının görevi de bu değil miydi. Gece Devriyesi'nin özelliği bununla bitmedi... Rembrandt, dönemi için oldukça sıradışı ve yenilikçi bir ressamdı. Eserlerinde hareket vardı. Tablolarındaki insan figürleri, tablonun içinden çıkacak ve karşısındaki ile konuşmaya başlayacak gibi duruyordu. İşte bu derinlik “Gece Devriyesi”nin

resim tarihinin ilk üç boyutlu çalışması olarak kabul görmesini sağladı.
<http://listelist.com/siyahin-mucidi-rembrandt/>

Resim 3:



298

Tabloda tek tek kişilerin hatta grupların hemen hemen tanınmayacak kadar belirgizleştiği buna karşı birkaç kavranabilen figürünse o o oranda büyük bir enerjiyle görüntüye hakim oldukları görülür. Resimde siyahlar yarı-değerler ve ışıkların kompozisyonu derinliklerin düzenlenmesinde önemli olmuştur. Wölfflin, H., Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İkinci Baskı, 1985, s. 203 Burada askerlerin hayatını resmeden bir tür resim sahnesine baktığımız izlemine kapılmayız : Burada gösterilen pekala tek tek bireylerdir., yoksa ‘türsel’ askerler değil. Bununla birlikte şunuda eklemeliyiz: Rembrandt gündelik hayattan sahneleri tablolarında değilse de uyguladığı diğer iki plastik ifade formu olan gravür ve desende bol bol resmetmiştir Todorov, T., Ya Sanat Ya Hayat, Sel Yayıncılık, I. Baskı, 2016, sy. 12.

Rembrandt Night Watch grup resminde tüm figürleri tek bir konsantrasyon eyleminde birleştirerek bütünlük sağlamıştır. Bu eylem ışık-gölge gücüyle tiyatro bir biçimde canlandırılmıştır ve tablo tek bir portreler koleksiyonu gibi gösterilmiş, dağınık bir portre kompozisyonu biçiminde yansıtılmamıştır. Sadece portreleri değil , ışık ve gölgeyle eylemi dramatize ederek yansıtmıştır. Durağan değil , hareketli. Bunlar belli bir amaç için toplanmış kişilerdir ve dramatize edilmişlerdir. Dutch Art And Architecture, (1600 to 1800) Jacob Rosenberg, Seymour Slive, E.H Ter Kuile, Published by Penguin Books, 1996, p. 185

Rembrandt,geçmişi ve şimdiki,,kutsal ve dindışını birbirine yaklaştırarak, ulu ve ciddi ile amiyane ve kaba uslubun ayrılmasını talep eden klasik estetiğin ilkelerinden birini çığner,Vaktiyle cömezlerine 'isa ve Meryem'le aynı evde yaşadığımızı hayal edebiliriz'demiştir.Rembrandt'ın tabloları bu gelenekle uyumludur.Yalnız burada İsa Ve Meryem ile antikçağın aziz ve kahramanları

Rembrandt'ın çağdaşlarının yaşadığı evlerde yaşar ve onlara benzerler.Bu nedenle dışarıdan herhangi bir işaret olmadığında ,Rembrandt'ın bazı kişiliklerini tanımakda zorlanırsınız:Şu yaşlı adam tefekküre dalmış Aziz Pavlus mudur,yoksa koltuğunda otuarn bir komşu mu?Bu genç kadın tobias'ı bekleyen Sarah mıdır,yoksa o dönemden bir saray kadını mı?Rembrandt'a göre bu tek ve aynı dünyadır. **Todorov,T.,Ya Sanat Ya Hayat,Sel Yayıncılık, I.Baskı,2016, s.24.25**

Rembrandt'ın gündelik hayatı desen ve gravürlerinde canlandırdığını saptamak yeterli değildir.Gerçekde bu türe çok daha esaslı bir katkıda bulunmuş,tarih resmi ile gündelik hayat resmi arasındaki sınırı sorgulamıştır.Bu iki türün birbirinden ayrılması ve bir hiyerarşi içine yerleştirilmesi,dönemin toplumunun yorumladığı biçimiyle kutsal ile dindışı arasındaki karşıtlığa dayanır.Bu sorgulama kuramsal olarak iki biçim alabilir.Pieter De Hoogh gibi bazı gündelik hayat ressamaları birer insan olan kişilikleri yücelterek azizlere benzetirler,özellikle çocuklu annelerin durumu budur.Başkalarıysa insanı tanrısallaştırılmayı değil,tanrısali olanı insanileştirmeyi ve daha genel olarak dinsel ,efsanevi ya da tarihsel kişilikleri çağdaş dünyada karşılaşılan varlıklar olarak temsil etmeyi seçecektir ki,bunun en iyi örneği Rembrandt'tır.Böylelikle ,Kuzeyli ressamlar arasında iyice yerleşmiş bir geleneği sürdürüp geliştiren Rembrandt,İsa'nın ,Meryem'in ya da azizlerin hayatını modern dünyaya yaklaştırır antik çağın kişiliklerini Flaman manzarasına ve iç mekanlarına yerleştirir. **Todorov,T.,Ya Sanat Ya Hayat,Sel Yayıncılık,I.Baskı,2016, sy.23**

Rembrandt kendine özgü ışık gölge ve de doku ya da fırça işçiliği kullanımıyla iç dünyayı yansıtmak için en uygun atmosferi yaratır ve onun sanatında kullandığı kostümler o dönemin geleneksel kıyafetlerini yansıtmak amacıyla değil ,modelin içinde bulunduğu ruh halini tamamlayacak bir hava yaratmak içindir.

Dutch Art And Architecture,(1600 to 1800)Jacob Rosenberg,Seymour Slive,E.H Ter Kuile,Published by Penguin Books,1996,p.180

(Resim 4.) Rembrandt Van Rijn, Philosopher in Meditation, Musée du Louvre, Paris, 1632, 29X33



300

Rembrandt'ın . Philosopher in Meditation adlı tablosunda Resimde ilk dikkati çeken sol köşede, camın önünde, masasının yanında oturmuş olan düşünürdür. Düşünce derinliğini bozacak hiçbir hareket yoktur resimde, renkler ve boşluklar resmi izleyeni filozofun dünyasına çeker. Yukarı doğru spiral giden basamaklar bir dehlize girişi gösterir, fakat basamaklar sanki devam edecekmişcesinedir. Normalden diktir merdiven, bu da resme müthiş bir boyut katmıştır.

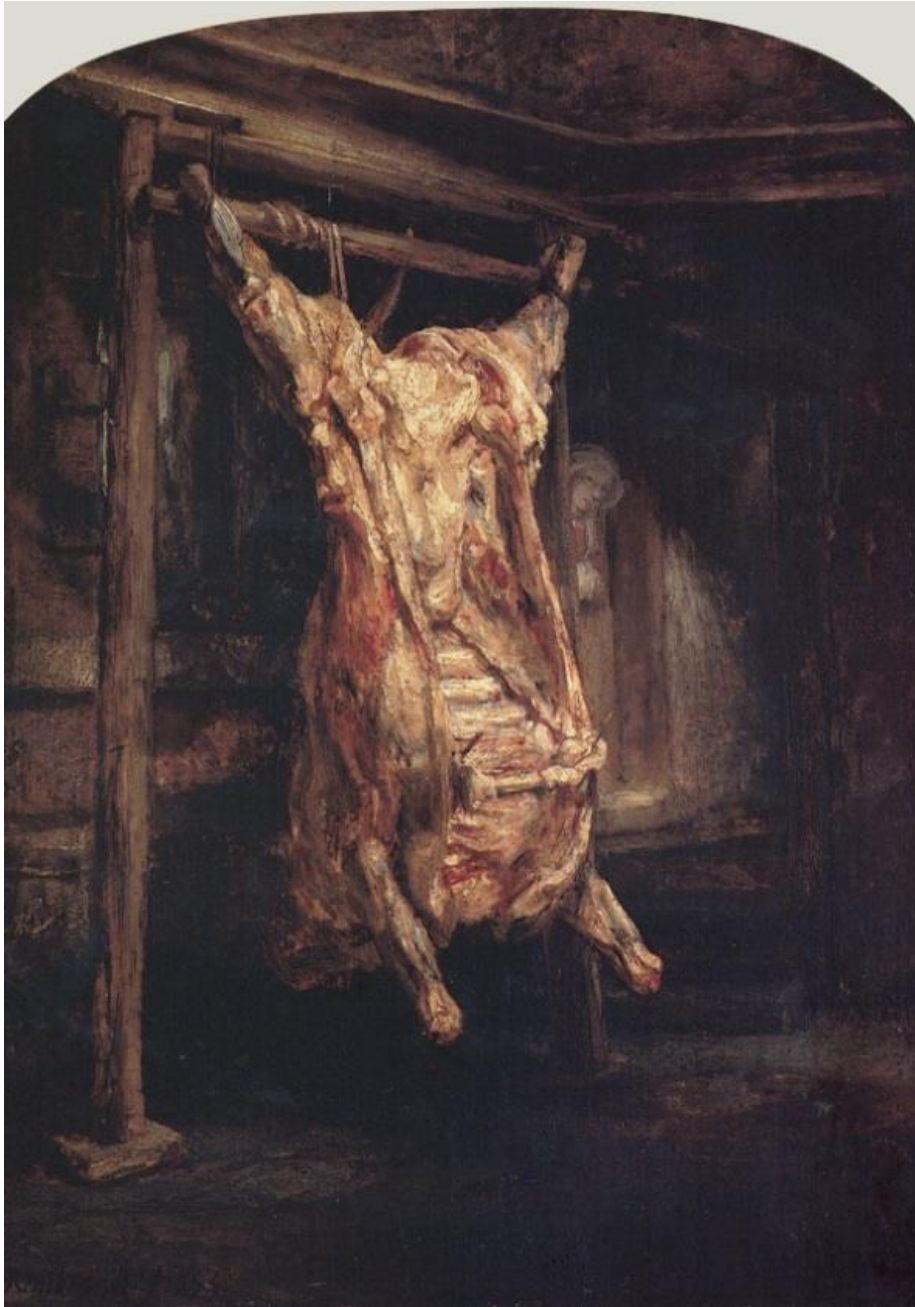
Filozofların asıl derdi kendileriyledir. Kendini çözen hayatı çözer. Bu nedenle ilk filozoflarımızdan biri olan Sokrates'ten bu yana 'Kendini Bil' bütün bir felsefe dünyasının birinci kuralı olagelmıştır. Resimde, filozof dile getirilemez olan bir dünyadadır. Kendi içinin en karanlık yerine küçük bir ışık sızmaya çalışmaktadır. Ressam da, öte yandan, bu dile gelemez düşünceleri çizgiye, şekle, renge, kısacası bir uzama getirme niyetindedir.

Sağ köşede ateşi besleyen biri vardır, belli belirsiz. Ateş, mevsime işaret eder. Avrupa'nın soğuk bir kış günü olsa da soluk sarı güneş pencereden içeri girmektedir. Filozofun giysileri de havanın durumuyla bütünlüklüdür. Diğer bir yandan, filozofun hatları belirsizdir. Burada ressam muhtemelen düşünürün cismani varlığını silik kılarak ruhani varlığını ön plana çıkarmak istemiştir. Filozof, giydiği cüppevari giysi ve ak sakalıyla Ortadoğulu bir derviş, bir neyzen havasındadır. Ressamın bunu amaçladığından şüpheliyim, sadece bendeki çağrışımı bu yönde oldu. Ortadoğuyu hiç bilmeyen birinde elbette böyle bir çağrışım söz konusu olamaz. Bu resim, Rembrandt'a (1606-1669) ışığın ve gölgelerin ressamı ünvanını hak ettiğini gösteren resimlerden biridir hiç şüphesiz. Son bir soru kafamda, ressam neden bu kadar küçük bir tablo yaptı, aynı konu çok daha büyük bgyutlarda işlenebilirdi? Somut bir yanıtım yok, ancak şu söylenebilir, filozofun amacı az kelimeyle çok şey söyleyebilmekse (bu noktada şairlerle aynı amaçta dırlar) çizer de

kendini küçük bir boyutla sınırlandırarak söyleyeceği / söyleyebileceği her şeyi oraya yüklemiştir.
<http://hariomyogamerkezi.tumblr.com/post/152545085976/rembrandt%C4%B1n-meditasyondaki-filozofu-%C3%BCzerine>

Mitolojik Konulu resimlerde yine;dini resimlerde olduğu gibi en muhteşem görünümünü ,Rembrandt'ın tablolarında ya da gravürlerinde bulur.Rembrandt'ın çevresindekilerde mitolojik ya da tarihsel giysilere bürünmüşlerdir.Güzel kumaş ,mücevher ve bulduğu aksesuarlarla arkadaşlarını ve ailesini giydirip ve sonra onları çizmekteydi.Kız kardeşi Minerva olurken,erkek kardeşi Miğferi ve zırhıyla bir savaşçı görüntüsüne bürünmekteydi. **Büyük Ressamlar,Hayatları Çağ ve Çağdaşları ,Unutulmaz Şahaserler, Kardeş Yayıncılık,İstanbul, 1984,sy.78.**

(Resim 5.) Rembrandt Van Rijn, Carcass of Beef ,1657,oil on canvas,94x67,Louvre,Paris



Rembrandt Yüzülmüş Sığır resminde bir et külçesinin ya da diğer Hollanda ressamlarının naturmorte'larında gördüğümüz gibi bir tabak içine konulmuş meyve ya da istiridye kabuklarının çeşitli çiçeklerin ,tek başına bir tablonun konusu olabilmesi ve İsa'nın ,Meryem'in resimleri yanında yer alabilmesi ,aynı özenişle işlenebilmesi için,bu görüş yönünde bir adım daha ileri atılması gerekiyordu.Bu adım XVII.yüzyılda atılıyor.Artık bundan sonra gün ışığının dokunduğu her şey sanata girebilecekti.

Bu resimde konudan sonra göze çarpan özellik,ışığın oynadığı büyük rol oluyor.Resme bakar bakmaz et yığının şimdye kadar gözlerimizin alışmadığı güçlü bir ışıkla karanlıktan sıyrılıp ortaya çıktığını görüyoruz.İlk bakışta etkisi altında,insan bu resimde sanatçının bu et parçasına mı yoksa onun görünmesini mümkün kılan aydınlığa mı daha çok önem verdiğini sorabilir. Rembrandt sayesinde bu et külçesi plastik bir senfoni halini almıştır.**Eyüboğlu,S,İpşiroğlu.M, Avrupa Resminde Gerçek Duygusu.Hayalperest Yayınevi,2013 Sy.101**

Resimde biçimleri birbirinden ve çevresinden ayıran sınırlar yumuşuyor,siliniyor,bazı özelliklerin büsbütün ortaya çıkmasına karşılık birçok şeyler yarı karanlıkta kalıyor.Yeni bir görüş tarzıyla,varlığın yapısından çok görünüşüne değer veren yeni bir merak ve ilgi ile karşılaşılıyor.Ressamın bütün dikkati bir an içinde beliren ve yine ortadan kaybolan bir görünüş üzerinde toplanıyor ve bu görünüşün belirtilebilmesi için ,biçimin plastik bütünlüğü gözden çıkarılıyor. **Eyüboğlu,S,İpşiroğlu.M,Avrupa Resminde Gerçek Duygusu.Hayalperest Yayınevi,2013 Sy.102.**

(Resim 6.)The Syndic of the Clothmakers Guild,1662,191x279cm)Rijks Museum Amsterdam



Rembrandt ın Kumaşçılar Loncası Resmiyle ulaştığı yüksek seviyeyi görebiliriz.Bir masa etrafında toplanmış bir grup insan. Konu 5 Efendiyle bir uşaktır.Ama efendilerden herbirinin değeri ötekilerden farksızdır.Burada Anotomi Dersi'ndeki biraz gergin dikkatten eser yoktur,bütün kişiler eşit rollerde ,kayıtsız bir tavırla sıralanırlar.Işıklı suni olarak yoğunlaştırılmış değildir tersine ışık ve gölge bütün yüzeye serbestçe dağılmıştır.Burada daha

eski sanata sanata bir dönüşle mi karşı karşıyayız ? Hiç de değil! Birlik burada tümün, bireylerin kendilerini kurtarması mümkün olmayan tam bir hareket bağıntısında bulunmaktadır. Haklı olarak tüm konunun anahtarının sözcünün uzatmış olduğu elde bulunduğu söylenmiştir. Beş figürün dizilişi, tabii bir jestin zorunluluğuyla meydana gelmektedir. Hiçbir baş, başka türlü duramazdı, hiçbir kol başka bir duruş alamazdı. **Wölflin, H., Sanat Tarihinin Temel Kavramları. Çev: Hayrullah Örs, Remzi Kitapevi, İkinci Basım, 1985, s. 203**

Altı adamı bir grup içinde birleştirme zorluğuna rağmen sanatçı mükemmel bir sonuç bulmuştur. Bir anlık tansiyonu kolay ve doğal bir ritim yaratarak yansıtmıştır. Burada sanatçı sadece gereken manevi ve resimsel bağı kurmakla kalmamış grup portresinin anlamını yeni yüksek bir seviyeye, düzeye yükselten yeni bir bağda yaratmıştır. Bu eser Hollanda grup portreliğinin doruğu olmuştur. **Dutch Art And Architecture, (1600 to 1800) Jacob Rosenberg, Seymour Slive, E.H Ter Kuile, Published by Penguin Books, 1996, p. 185**

Yapmak ve olmak, varoluş ve öz nasıl karşıtsa , gündelik hayat resmiyle portre de birbirine öyle karşıttır . Portre, öznesinin kimliğini anın olumsuzluklarının ötesindeki derinliğinde yakalamaya çalışır daima; tür resmiese durumların ve eylemlerin temsiline ayrıcalık tanır. Sınırı çizmek her zaman kolay olmasa da bu çizgi çoğu zaman açık seçik görülür : vurgu ya eyleyicidedir ya da eylemde. Ayrıca bu ikisinin arasında bir yerde , o dönem Hollanda’da tronie-yani ‘ifadeli baş’-adı verilen bir alt –türde vardır: Bu bir temsildir, ama gerçek kişilerin değil, kişiliklerin temsili ; artık ressamların kaygısı figürlerinin gerçekte var olan bireylere benzemesi değil, yalnızca ifadeli olmasıdır.

Dolayısıyla Rembrandt kendi dünyasını hangi imgelerle temsil ettiyse, bizimde sorularımıza yanıt ararken o imgelere dönmemiz gerekir. Ancak ilk engel burada karşımıza çıkar . Çağdaşlarının çoğundan farklı olarak o gündelik hayat tabloları yapmamıştır. **Todorov, T., Ya Sanat Ya Hayat, Sel Yayıncılık, I. Baskı, 2016, sy. 10**

(Resim 7.) The Jewish Bride’ 1666, 121x166) ,(Rijks Museum Amsterdam)



Rembrandt'ın sevgi,aşkı gösteren resimleride diğerlerinden farklıdır The Jewish Bride, (Yahudi Geline) tablosundaki kadının Yahudi yada gelin olup olmadığı bilinmiyor.Onlar belli belirsiz bir kapı girişi ve bahçenin önünde duruyorlar,**Gerard Van Der Hock,Rijksmuseum,Amsterdam,p.18.**

Belkide bu kişiler Rembrandt'ın Amsterdam'daki evinin yakınlarındaki Musevi mahallesinde oturan kişiler sanatçıya modellik etmiş olabilirler.Çiftin ellerinin durumunun bir nişanlılığı ,yoksa bir evlilik bağı yemini mi'...simgelediği önemli değildir.Bu resimde en çok göze çarpan özellik,Rembrandt'ın giysileri ele alış biçimidir. Erkeğin giysisinin kolu ve kadının giysisi ile kolunun kalın boya zenginliği olağanüstüdür.Arka planın koyu yeşil rengi ten renginin ve giysinin zengin kırmızı tonlarının oluşturduğu renk uyumunu belirginleştirmektedir.

Büyük Ressamlar,Hayatları,Çağ ve Çağdaşları ,Unutulmaz Şahaserler,Kardeş Yayıncılık,İstanbul,1984,s.17.

Rembrand'ın en önemli özelliklerinden biri gravür çalışmalarıdır.Gravür iğnesini büyük bir ustalıkla kullanıyor,son derece seri çalışıyordu.Bir kaç yıl hep aynı teknikle uğraştıktan sonra ilk gravürlerini 1628 yılında bastırıldı.Bu gravürlerinde portreler,kompozisyonlar ve özellikle İncil'den alınmış konular işledi.İlk'chiaroscuro' yani ışık gölge denemelerini gene bu gravürlerle yaptı.Sonradan'da çoğu zaman,büyük bir kompozisyon için boya paletini eline almadan önce aynı konunun gravürünü yapar,bu suretle işleyeceği resmin siyah beyaz değerlerini önceden görürdü,Rembrandt'ın gravürlerinde gösterdiği serbest resim tekniği başlı başına bir şahaserdir, **Altuna,A., Ünlü Ressamlar Hayatları ve Eserleri ,Hayalperest Yayınevi,1.Baskı,Ocak 2013,sy 101-sy.102**

Sanatçının Leyden'de bulunduğu yıllar yaptığı ilk gravürleri arasında annesinin portreleriyanında ,sakat dilenciler,kendi portreleri ve dini konularda manzara resimleri önemlidir.

304

İsa'nı Hastaları İyileştirmesi,Faust Çalışma Odasında,Hazreti İbrahim'in Kurbanı,Meryemin Ölümü,Mısırdan'Göç bunlara örnek verilebilir **Altuna,A., Ünlü Ressamlar Hayatları ve Eserleri ,Hayalperest Yayınevi,1.Baskı,Ocak 2013,sy.103**

Gölgenin ressamı olan Rembrandt'ın resimlerinden bahsederken Jung'un "gölge" kavramını unutmamak gerekiyor. Jung'a göre gölge; kişinin bilinç dışının bir parçası olup kişinin sahip olduğunu kabul edemeyeceği kişilik zaaflarını ve diğer kötücül yönleri içerir. Doğamızın karanlık yönüdür. Ne kadar az farkındaysak o kadar koyu ve yoğun olur. Rembrandt gölgeyi ve ışığı o kadar güzel gösterir ki; adeta kendimizdeki gölge ile yüzleşmemizi ister. Yine Jung'un söylediği gibi "Gölgemizi görmekle ışığımızı da görmüş oluruz."

Rembrandt'ın hayatına baktığımızda aslına her zaman bir karşı çıkış olduğunu görürüz. Bunların başında ressam olma isteğiyle babaya karşı çıkış, evlenmeyerek kiliseye karşı çıkış, konularını ve çizimlerini beğenmeyen hamilere karşı çıkış ve Hollanda sanat piyasasına ve sanat eleştirmenlerine karşı çıkışı sayabiliriz. Yaşama karşı kendi bildiği yoldan gitmiş bu adam, bu duruşunun bedellerini de fazlasıyla ödemiştir. Erikson, psikososyal gelişim kuramında yaşlılığı; 8. basamak yani "ego bütünlüğüne karşı umutsuzluk" olarak tanımlar. Bu dönemde kişi, bütünlük (hayat dolu dolu ve üretken bir şekilde yaşanmıştır, yaşanan hayattan tatmin olunmuştur) ya da umutsuzluk (hayatın anlamı yoktur ve boş geçmiştir hissi vardır) arasında bir çatışma yaşar. Bütünlüğü yaşayan kişi bilgedir. Hayattaki yeri ve rolünü kabul etmiştir. Kişi artık geri dönemeyecek ya da geçmişi değiştiremeyecek bir aşamadır. <http://www.dusunbil.com/golgede-iskta-degirmencinin-oglu-rembrandt/>



Kariyerinin özellikle başında ama daha sonrasında da sık rastladığımız bir başka tema, serseriler, dilenciler ve evsizlerdir. Bu resimlerde kişilerin resimsi görünümünden çok insanlığını öne çıkarır; hatta 1630'da yaptığı bir dilenci gravürüne kendi yüzünü verir.

Bir başka resim dizisinde sanatsal ve entelektüel etkinliklere kendini vermiş erkekler ve kadınlar görülür: Abartılı giysiler içindeki tiyatro oyuncularını tuvalin karşısına geçmiş düşünen ya da desenin üzerine eğilmiş, atölyesindeki ressam, kitap okumaya dalmış kadınlar ve müzisyenlerde sık rastlanır. **Todorov, T., Ya Sanat Ya Hayat, Sel Yayıncılık, I. Baskı, 2016, sy.15**

Rembrandt'ın gravür çalışmaları u Gravür ve desenler o dönem Hollandası'nın resimlerinden kökten farklı olmamakla birlikte, onları Rembrandtın eserinin geri kalanıyla bağlantırlıdıgda bir dizi özelliğe sahiptirler. Gündelik etkinlikleri içindeki insanları erkekli kadınlı betimleme biçimiyle ressam yüzlerin ya da bedenlerin bireysel özelliklerini değil, bir durumun karakteristikliğini yakalamaya çalışır: Dilenciler bir kapıya pevale böyle yaklaşır, müzisyenler gerçekten böyledir. çocuklar yürümeyi gerçekten böyle öğrenir. Rembrandt çok sayıda teknik kullansa da, belli bir yaştan itibaren tek amaca hizmet etmelerini sağlayacak kadar hepsine hakim olmuştur. Her eylemi, her durumu içeriden anlamak ve en iyi plastik ifadeyi bulmak. İster kötülöklere parmak basmak için olsun, ister erdemleri yüceltmek için, bu tür temsillerde hep karşımıza çıkan ahlak dersi burada yoktur. Ressam yargılamaz; her jestin, her edimin içine kendini yansıtarak, göstermekle yetinir: Kendini çoklu, çok – biçimli ve tümel kılar.

Todorov, T., Ya Sanat Ya Hayat, Sel Yayıncılık, I. Baskı, 2016, Sy.21

Aslında Rembrandt esasen yine bir tarih ve portre ressamıdır. Ama pek çok portresinin kişileri eylem içinde gösterdiğini ve bu nedenle sahne türüne yakın olduğunu da hatırlatmak gerek.

Örneğin Titus Çalışma masasında ya da Titus okurken bunlara örnek gösterilebilir. Etkinlik öznenin kendisi kadar önemlidir.

Todorov, T., Ya Sanat Ya Hayat, Sel Yayıncılık, I. Baskı, 2016, Sy.11

Rembrandt'ın resminin özü portredir. Dostlarını, müşterilerini ve iki karısını veya kendisini resmetmiştir. Fakat onun portreleri basit fizik benzerlikleri aşır geçer.

Berger, j. Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, Ağustos 1995, İstanbul, s.111

Rembrandt'ın bir kutsal ziyaret gibi tekrar kaydettiği gençlik ve yaşlılık resimlerini yansıttı. Kendini tanımasının temeli üzerine oturtulmuş bir sanat anlayışı vardı.

Mannering, D., The Life And Works of Rembrandt, Parragon Book Service, 1994, p.15

Onun kendini yansıtan her portresi olgun bir iç dolgunluğuna ve yetkinliğine sahiptir. Ayrıca bu portreler, bizi onun ruhsal durumuna yakınlaştırır. Kendine özgü çizgisiyle o, kendine ait bir çok özelliği samimi bir dille bütün ayrıntılarına değin anlatır. Ancak yaptığı tüm bu anlatıma rağmen, o bir hikayeci değildir. Resimde kendi bulduğu plastik değerlerle konuşur. Daha açık dille, resim diliyle anlatır.

Turani, A., Dünya Sanat Tarihi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Üçüncü Baskı, Ankara, 1983, s.414

Dünyada kendi portresini en fazla resimlemiş sanatçıların başında gelir Rembrandt. Hoogstaraten' in belirttiği gibi, tıpkı bir tiyatro oyuncusu gibi kendini bir başkasının



yerine kayarak canlandırma eğilimindedir. Rembrandt'ın çizgilerinin her yerde mevcut olması ressamın kendi ben'ine saplanmış olmasından çok, bu ben'in tümel insanlık içinde çözülmüş olduğu anlamına gelir: O herkes olmuştur, dolayısıyla artık kimse değildir. **Todorov, T., Ya Sanat Ya Hayat, Sel Yayıncılık, I. Baskı, 2016, Sy. 41**

Rembrandt'ın Otoportrelerinde ortaya çıkan değişken kişilikleri ve hayatının ham verilerini yan yana koyarsak kişisel hayatındaki birçok döneme ait izlenimlerimiz pekişir. Yaratıcı bir taşkınlık karlı işler ve dünyevi başarılar dönemi olan ilk etapta Rembrandt kendini canlı, zarif ve açık fikirli biri olarak gösterip; acaip kılıklara bürünmeyi ve kendini Kutsal Kitap'taki çeşitli kişiliklerle canlandırmayı sever. **Todorov, T., Ya Sanat Ya Hayat, Sel Yayıncılık, I. Baskı, 2016, Sy: 44-46**

Resim 8.) Selfportrait, 1669 (86x70) The National Gallery, London



306

Rembrandt'ın son yaptığı iki oto portre bu açıdan önemlidir. Birinde umutsuzluğu, “bu hayatın anlamı yok” ifadesini görürüz, diğesinde ise ölüme gülen, hayatı dolu dolu yaşamız ve hayatın anlamına inanan bir ifade görürüz. Rembrandt ölürken bile yine bize karşıtlıkları miras bırakmak istemiş gibidir. Birbirine karşıt bu iki resimdeki kahverengilerin fazlalığı, analitik olarak da ölümü

sembolize etmektedir. Gülümseyerek baktığı resim, birçok sanat eleştirmenince bu hayata ve bize bize gülerek veda ettiği şekline yorumlanmıştır. <http://www.dusunbil.com/golgede-isikta-degirmencinin-oglu-rembrandt/>

(Resim 9.)Self Portrait.1668,(82x65)Cologne,Wallraf Richartz Museum)



307

Rembrandt ın sanatının en değerli yanı,içinde taşıdığı gerçek inançtır.Rembrandt için insanoğlunun temel özelliği fani oluşudur,İnsanoğlu zamana ve mekana bağımlıdır ,bunlardan kendisine değin imgeler yaratır ve yine zamana ve mekana döner. **Hadjnicolaou,N.,Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi,Çev:M.Halim Spator,Sistem Yayıncılık,s.217**

Daha 17.yüzyıldan itibaren Rembrandt'ın yorumcuları onun tablolarında güzelce yan yana konulmuş formların ve renklerin ötesinde,insanlık haliyle ilgili bir mesaj,dünya üzerinde bir düşünüş görmek istediler.Eserlerindeki kahramanlar ve azizler sokakta karşılaşılabileceğimiz insanlardan farklı değildir.berikilerde ötekiler kadar dikkate layiktir.Rembrandt tüm durum ve tavırların gerçeğini kavramak ve canlandırmak istemiş,kendini hem dilenci hem hükümdar rolünde tasvir etmiş,eserlerini dolduran tüm insanlara kendini yansıtmış,onların mahremiyetine hiç durmaksızın nüfuz etmiştir. Hem baştan çıkarıcı hem de kırılğan kişiliklerine tam da

zaflarıyla insani bir nitelik vererek görünüşün ötesine geçmeyi bilmiştir. İşte, Rembrandt'ın resminin bize aktardığı, asıl değilsede büyük mesajlardan biri, bu insanlık ve evrensellik dersidir. Bizler kendimizi onun tablolarında tanıyabiliyor, kendi duygularımızı ve sorgulamalarımızı orada bulabiliyorsak, bu nitelikler sayesinde Ancak sanat eserlerinde karşımıza çıkan tek düşünce bu değildir. İmgelerle yaratıcılar arasındaki ilişkiyi gözlemlemek bizi başka bir yöne daha götürür. Rembrandt'ın uyguladığı evrensel özdeşleştirmenin bir bedeli var gibi görünüyor: Bireyler türsel bilginin sunağında kurban edilir.

Başka birinin portresini yapmaya çalıştığınızda ona büyük bir dikkatle bakarsınız, yüzde ne olduğunu bulmaya, yüzün başından geçenlerin izini sürmeye çalışırsınız. Sonuç (bazen) bir tür suret olabilir ama genelde ölü bir surettir, çünkü poz verenin varlığı ve gözlemin dar odağı, sizin tepkilerinizi bastırır. Pozu veren gider. Ancak belki o zaman tekrar başlarsınız, bu defa karşınızdaki yüze değil, artık içinizde olan hatırladığınız yüze bakarak. Gözlerinizi artık kısamaz, kapatırsınız. Pozu verene dair aklınızda kalan şeyin portresini yapmaya başlarsınız. Bu sefer yaptığımız şeyin canlı olma ihtimali vardır.

Rembrandt da kendisiyle aynı şeyi yapmış olabilir mi? Bence sadece her tablonun başlangıcında kullanıyordu aynayı. Sonra üzerine bir kumaş örtüyor ve bütün bir ömrün geride bıraktığı kendi imgesiyle, yaptığı resim örtüşene kadar tuvalin üzerinden tekrar tekrar geçiyordu. Bu imge genelleştirilmiş değildi, çok özgüldü. Ne zaman bir portre yapsa üzerine giyeceği şeyi dikkatle seçerdi. Her seferinde yüzünün duruşunun, görünüşünün nasıl değiştiğini ziyadesiyle farkedirdi. Gözlerini kaçırmadan incelerdi hasarı. An gelir aynanın üzerini örter, bakışını bakışına uydurmak zorunda kalmazdı ve içinde kalan neyse ona bakarak resmi yapmaya devam ederdi. Çifte açmazdan kurtulunca, ileride başkalarının, kendisine izin vermediği bir şefkatle ona bakacağına dair belli belirsiz bir umut, bir sezgiyle devam ederdi işine. **Berger, J., Sanatla Direniş, Metis Yayınları, İlk Basım: 2017, sy: 92.93**

308

Rembrandt da kendini herkesde tanır, ama bu onu herkesden ayrı bir yere koyar. O her bir kişiyi resmederken, duruşları ve hareketleri yakalarken, sevgiden çok merakla harekete geçmiş, sempatiden çok empatiyle çalışır gibidir. Rembrandt 'ı ilgilendiren şeyin çevresindeki insanlardan çok, onlara ait üretebileceği imgeler olduğunu gözlemliyoruz. o gözlemlediği dünyanın dışında olmayı sanki sanatsal yaratımın zorunlu koşulu olarak kabul etmiş gibidir. Ressamın imgelerinde var olan insani niteliklerden hareketle bizzat kendisine ait birtakım faziletleri çıkarsamaktan, temsili yapılmış olanda yaşanmış olanın doğrudan izdüşümünü bulma saflığından sakınmalıyız. Daha da ileri gidersek, Rembrandt'ın hem hayat hikayesinin ayrıntıları hemde kendine özgü yaratım süreci, onun bu faziletleri umursamadığını, ama resmini mükemmelleştirmek gibi tek bir amacın peşinden gitmek söz konusu olduğunda yakınlarında yararlanmaktan çekinmediğini düşündürür. Etrafındaki kişiler, bir türlü doymak bilmeyen sanatçıyı beslemek gibi ikincil bir role indirgenmiştir. Rembrandt da hayat ırmağının birbiriyle ilişkisiz iki yatağa bölündüğü sanatçılar ailesindedir. Ressam Çarmığa gerilmiş İsa'dan yürümeyi öğrenen küçük çocuğa kadar herkesin insanlığına duyarlıdır; çevresindeki varlıklarsa yaratımın ve yaratıcının hizmetindedir. **Todorov, T., Ya Sanat Ya Hayat, Sel Yayıncılık, I. Baskı, 2016, sy. 69-70-74**

Derin Ruh huzurunu sağlamak için bireyi susturmak gerekir ; Tanrı'nın kelamı ancak böyle bir ruh huzuru içinde işitilebilir. Rembrandt 'ın yapıtında salt birey susmaz, mekan da öznel bir aydınlatmanın bütün görkemine rağmen bu susuşun vazgeçilmez bir parçasına dönüşür. Odanın



betimlenmesinde bağlamında Rembrandt'ın yapıtları eşsizdir. Rembrandt'ın karanlık tünelleriyle bize bireyin içedönük yapısını ve derin susuşunu gösterir. **Tükel,U., Resmin Dili,Homer Kitabevi,1.Basım,2005, s.114**

Kaynakça:

1. Altuna,A., Ünlü Ressamlar Hayatları ve Eserleri ,Hayalperest Yayınevi,1.Baskı,Ocak 2013,sy 101-sy.102-103
2. Berger,J.,Sanatla Direniş,Metis Yayınları,İlk Basım:2017,sy:92.93
3. Berger,j.Görme Biçimleri,Çev.Yurdanur Salman,Metis Yayınları,Ağustos 1995,İstanbul.s.111
4. Büyük Ressamlar,Hayatları Çağ ve Çağdaşları ,Unutulmaz Şahaserler, Kardeş Yayıncılık,İstanbul,1984,sy12,78,
5. Dutch Art And Architecture,(1600 to 1800)Jacob Rosenberg,Seymour Slive,E.H Ter Kuile,Published by Penguin Books,1996,p.180,185
6. Eyüboğlu,S,İpşiroğlu.M, Avrupa Resminde Gerçek Duygusu.Hayalperest Yayınevi,2013 Sy.101,102
7. Gombrich,E.H.,Sanatın Öyküsü,Çev:Bedrettin Cömert,Remzi Kitabevi,1980,s.332
8. Gerard Van Der Hock,Rijksmuseum,Amsterdam,p.18.
9. <http://sanatkaravani.com/gercegin-rahatsiz-ediciligi-rembrandt/>
10. <http://listelist.com/siyahin-mucidi-rembrandt/>
11. <http://hariomyogamerkezi.tumblr.com/post/152545085976/rembrandt%C4%B1n-meditasyondaki-filozofu-%C3%BCzerine>
12. <http://www.dusunbil.com/golgede-isikta-degirmencinin-oglu-rembrandt/>
13. Hadjinicolaou,N.,Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi,Çev:M.Halim Spator,Sistem Yayıncılık,s.217
14. Sanat Tarihi Ansiklopedisi,3,Görsel Yayınlar,1981,s.519
15. Todorov,T.,Ya Sanat Ya Hayat,Sel Yayıncılık, I.Baskı,2016, s11-46
16. Mannering.D.,The Life And Works of Rembrandt,Parragon Book Service,1994,p.15
17. Turani,A., Dünya Sanat Tarihi ,Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,Üçüncü Baskı,Ankara,1983,s.414
18. Tükel,U., Resmin Dili,Homer Kitabevi,1.Basım,2005, s.114
19. Van Gelder ,H.E,Guide the Dutch Art,Government and publishing Office-The Hague 1961,Third revised editionip.s.158.
20. Wölfflin,H.,Sanat Tarihinin Temel Kavramları,Çev.Hayrullah Örs,Remzi Kitabevi, İkinci Baskı,1985,s.203



KONSERVATUVARDA KANUN EĞİTİMİNDE ÇOKLU ÖĞRENME ORTAMLARININ KULLANIMININ KANUN İCRASINA ETKİLERİ

Yard. Doç. Dr. Volkan GİDİŞ

Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü

Öz

Bu çalışmada kanun eğitiminde video, ses kaydı gibi çoklu öğrenme ortamlarından yararlanılarak konservatuvar öğrencilerinin farklı ve/veya yenilikçi icraları takip etmek suretiyle bu icraların öğrenciler üzerindeki katkısının araştırılması amaçlanmıştır. Günümüzde teknolojinin gelişmesiyle birlikte video ve ses kayıtları aracılığıyla çoklu öğrenme ortamlarından kolaylıkla yararlanılabilmektedir. Gelişen teknoloji ürünlerinden eğitim ortamlarında yararlanmak suretiyle eğitim ve öğretimin kalitesini arttırmak ve böylece öğrencilerin eğitimine katkı sağlamak mümkündür. Buradan yola çıkarak, çoklu öğrenme ortamı kullanılmasının kanun icrasında öğrencilere farklı bir bakış açısı kazandırabileceği düşünülebilir. Öğrencilerin yenilikçi icrayı görmesi ve uygulaması, ders sürecine etkin katılmasını ve öğrenme sürecindeki istekliliğinin artmasını sağlayabilir. Bu çalışmada bir gruptan oluşturulmuş çalışma grubuna (n=2) ön test-son test deneysel yöntemi uygulanmış ve veri toplama aracı olarak araştırmacı tarafından geliştirilen kanun icrasını ölçme gözlemlene formundan yararlanılmıştır. Kanun icrasının yenilikçi bir yaklaşımla öğretilmesine çoklu öğrenme ortamının katkı sağladığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kanun icrası, kanun eğitimi, çoklu öğrenme ortamları

311

1- Giriş

Günümüzde her alanda teknolojinin gelişmesiyle birlikte çoklu öğrenme ortamları kolayca oluşturulabilmektedir. Çoklu öğrenme ortamları birden çok uyarının eğitim ortamlarında işe koşulmasıdır. Videolar ve ses kayıtları artık akıllı telefonlarla her an ulaşılabilir yakınlıktadır. Gelişen teknoloji ürünlerinden, eğitim ortamlarından yararlanmak eğitim ve öğretimin kalitesini arttırarak öğrencilere katkıda bulunabilir. Dolayısıyla bu araçların kullanılması kanun icrasında öğrencilere farklı bakış açıları kazandırabilir, öğrencilerin yenilikçi icrayı görmesine ve uygulamasına yardım edebilir. Ayrıca öğrencilerin ders sürecine etkin katılmasını ve öğrenme sürecindeki istekliliğinin artmasına da katkı sağlayabilir.

Yapılan araştırmalara göre insanlar söylediklerinin ve yaptıklarının %90'ını, yalnızca söylediklerinin %70'ini, gördüklerinin ve duyduklarının %50'sini, yalnızca gördüklerinin %30'unu, duyduklarının %20'sini ve okuduklarının %10'unu anımsamaktadır. (CISCO, 2008: 3). Bir öğretme etkinliği ne kadar çok duyuya seslenirse o kadar etkili ve kalıcı iz bırakmaktadır. Demirel ve Şahinel (2006: 56-61)'e göre çok uyarınlı eğitim ortamları kazanımlara daha kısa sürede ulaşmayı ve öğrenmenin kalıcı izli olmasını sağlaması açısından önemlidir. Bu nedenle eğitim ortamlarının çok uyarınlı bir anlayışla tasarlanması gerekmektedir.



Çok uyaranlı eğitim ortamları, program geliştirme ve bilişim teknolojileri alanlarının katkılarıyla oluşturulmaktadır. Bilişim teknolojilerinde çok uyaranlı eğitim ortamları çoklu ortamlar olarak adlandırılmaktadır. Çoklu ortamlar; sözcük, ses ve görsellerle birlikte öğrenmek olarak tanımlanmaktadır (Brünken, Steinbacher, Plass ve Leutner, 2002: 109; Frey ve Sutton, 2010: 491; Huang, 2005: 224; Mayer ve Moreno, 2003: 43; Mayer ve Moreno, 2002: 108; Reed, 2006: 87; Tarawneh, Tarawneh ve Alzboun, 2011: 107).

Mayer (2005: 31-48), çoklu öğrenme ortamlarını bilişsel temellere dayandırmaktadır. Çoklu ortamlarda kullanılacak uyarıların niteliği, sayısı ve nerede kullanılacağı önemlidir. Çoklu öğrenme ortamları bireylerin eğitim süreçlerine etkin katılımını gerektirmekte olup öğrenci merkezlidir. Görüldüğü gibi çok uyaranlı eğitim ortamlarının oluşturulması rastlantısal bir süreç değildir. Uyarılar rastlantısal bir biçim ve sırada verilmez. Çok uyaranlı eğitim ortamları oluşturulurken bilgisayar teknolojileri ve program geliştirme alanlarının yeniliklerinden ve ilkelerinden yararlanması gerekmektedir.

Sanat, toplumsallaşma özlemini gidermede önemli bir araçtır. Kişi sanat yoluyla kendini anlatır, bulur ve aşar, tam insan olma yolunda ilerler. Sanat yoluyla toplumsal kültürün bir parçası olur, toplumsallaşır. Bu gerekliliğin nedenini Fischer (2010: 10), şöyle açıklamaktadır:

“Milyonlarca kişi kitap okuyor, müzik dinliyor, tiyatroya ve sinemaya gidiyor, neden? Oyalanmak, dinlenmek, eğlenmek istiyorlar demek, soruyu pekiştirmekten öteye gitmez. Böyle gerçek dışı olaylara neden gerçekmiş gibi tepki gösterelim? Ne tuhaf bir eğlence anlayışdır bu? Eğer yetersiz bir yaşayıştan daha zengin bir yaşayışa, tehlikelerden uzak yaşantılara kaçmak istiyoruz dersek, o zaman farklı bir soru karşımıza çıkar: Yaşayışımız niçin yeterli değil? Neden gerçekleşmemiş yaşamlarımızı başka görüntülerle, başka biçimlerle gerçekleştirmek istiyor, karanlık bir salonun aydınlatılmış sahnesinde yalnızca oyun olduğunu bildiğimiz bir şeye soluğumuz kesilircesine kapılıyoruz?

312

Belli ki kendini aşmak istiyor insan. Tüm insan olmak istiyor. Ayrı bir birey olmakla yetinmiyor; bireysel yaşamın yalnızlığından ve kopmuşluğundan kurtulmaya ve bir doluluğa yani daha doğru, daha anlamlı bir dünyaya geçmek için çabalyor. Kişiliğin geçici, rastgele sınırları, yaşayışının kapanıklığı içinde kendini tüketmek zorunluluğuna başkaldırıyor. İstiyor ki, benliğinde ötede kendi için vazgeçilmez bir şeyin parçası olsun. Çevresindeki dünyayı soğurmayı, kendisinin kılmayı; meraklı, çevreye aç benliğini bilimin, tekniğin en uzak burçlarına, atomun en gizli derinliklerine değin yöneltmeyi, sınırlı benliğini sanatta toplu yaşayışla birleştirmeyi, bireyselliğini toplumsallaştırmayı özlüyor.” (Fischer, 2010: 10). Dolayısıyla kanun eğitim ve öğretiminde de bilimin geldiği en son seviyeyi kullanarak tekniğin en uzak burçlarına ulaşmak akılcı bir yaklaşımdır olacaktır.

Geleneksel Türk müziği enstrümanlardan biri olan kanunun köklü bir geçmişi vardır. Kanun çalgısını aslen bir Türk olan ve zamanının büyük filozofu, müzik bilgini olarak tanınan Farabi'nin (870-950) icad ettiği ileri sürülmektedir. Farabi'nin icad ettiği Kanun sazının başlangıçta bugünkü şekilde olmadığı, zamanla bu şekle geldiği yine kaynakların incelenmesinden anlaşılmaktadır (Gidiş, 2015: 11; Mutlu, 1985: 9-13).

Kanun icrası da her enstrümanda olduğu gibi ritim, nota, usul, makam gibi temel bilgilerin edinilmesini gerektirir. Bu bilgiler öğrencilere geleneksel yöntemlerle aktarılabilir gibi farklı yöntemler denenerek de aktarılabilir.



“Fiziksel yapısı itibariyle çoksesli icraya müsait olan “Kanun” sazı günümüze gelene kadar birçok değişimden geçerek şu anki konumuna ulaşmıştır. Müzik türü ne olursa olsun söz konusu müziğe ait enstrümanların kendine özel icra tekniklerinin olması kaçınılmaz bir gerçektir.” (Teoman, 2002: 1).

Farklı icra tekniklerinin geliştirilmesi için kanun öğretiminde çoklu öğrenme ortamlarından yararlanılabilir. “Ses kayıt teknolojisinin dünyada izlediği gelişme yalnızca müzik kavramının büyük çoğunluk için algısını tümüyle etkilemekle kalmamış, yepyeni bir müzik boyutunun doğmasına yol açmıştır: Kaydedilmiş müzik. Ses mühendisliğinin, hem yeni bir meslek kolu, hem de müzik sanatının uzantılı bir şekli olarak kabul görmesinden beri çevresinde oluşan yazılı kaynakların sayısı hızla artmaktadır. Özellikle klasik Batı müziği ve popüler müzikle ilgilenen kayıt dünyası, oldukça düzenli işleyen bir bilgi aktarım ağı içinde çalışmaktadır.” (Karadoğan, 2010: 19). Müzik dünyasındaki bu gelişmeler müziğin öğretiminde de farklı yöntemlerin kullanılmasını gerekli kılmıştır.

2. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı kanun eğitiminde video, ses kaydı gibi çoklu öğrenme ortamlarından yararlanılarak konservatuvar öğrencilerinin farklı ve/veya yenilikçi icraları takip etmek suretiyle bu icraların öğrenciler üzerindeki katkısının araştırılmasıdır.

3. Yöntem

Bu araştırma Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Türk Müziği Bölümü 2. Sınıf kanun dersi öğrencileri üzerinde 4 hafta süreyle uygulanmıştır. Deney grubu olarak 2 erkek öğrenci seçilmiştir. Bu çalışmada bir gruplu ön test-son test deneysel deseni kullanılmıştır.

Yarı deneysel yöntem kişilerin deney ve kontrol gruplarına gönderilmesinde rastgele dağılımın kullanılmadığı bir deney yaklaşımını içeren tasarımıdır. Bilimsel değer bakımından gerçek deneysel yöntemden hemen sonra gelir. Bu uygulama eşitlenmemiş gruplara ön test ve son test uygulaması şeklinde yapılabilir (Karasar, 2005).

3.1. Veri Toplama Araçları

Hâlihazırda ön test ve son test olarak geliştirilmiş bir test bulunmadığından, bu amaca yönelik olarak araştırmacı tarafından kanun icrasını ölçmek amacıyla geliştirilmiş olduğu gözlem formu kullanılmıştır.

Araştırmacı Volkan Gidiş tarafından geliştirilen gözlem formu aşağıdaki gibidir:

Değerlendirilecek Kriterler	Puan
Notayı doğru seslendirme	20 puan
Uslü doğru kullanma	20 puan
İcra edilen eserin makamının seslerini doğru duyurma	20 puan



İcra ettiği esere yenilikçi bir yaklaşım katma	20 puan
İcrada 10 parmağını kullanabilme	20 puan
TOPLAM	100 PUAN

Gözlem formu geliştirildikten sonra uzman görüşü alınarak son biçimine ulaştırılmıştır.¹ Deneysel süreçte tek gruplu ön test son test deneysel deseni uygulanmıştır. Sürece iki erkek öğrenci dahil edilmiştir. Öğrenciler deneysel bir sürecin parçası oldukları konusunda bilgilendirilmeyerek güvenilirlik sağlanmıştır. Deney 1-31 Mart tarihleri arasında dört hafta süreyle uygulanmıştır.

Bu süreçte öğrencilere yenilikçi icra örnekleri taşıyan Göksel Baktagir, Halil Karaduman, Ahmet Meter gibi kanun sanatçılarından icralarından örnekler, fasıl CD'leri ve enstrümantal albümlerden peşrevler, saz semailer ve taksimler dinletilmiştir.

4. Bulgular ve Tartışma

Deneysel süreç sonunda aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Öğrenciler	Ön Test Puanı	Son Test Puanı
1	60	90
2	60	100

Tablo 1. Tek Gruplu Ön Test Son Test Deneysel Deseninden Elde Edilen Sonuçlar

Öğrencilere uygulanan deneysel süreç sonucunda öğrencilerin icralarının olumlu yönde geliştiği görülmüştür. Ön testlerde her iki öğrencinin de icra ettiği eserlere yenilikçi bir yaklaşım katmadıkları ve icrada on parmağı kullanmadıkları; ancak öğrencilerin notayı ve usulü doğru seslendirdikleri ve icra ettikleri makamın seslerini doğru duyurdukları saptanmıştır. Deneysel süreçte öğrencilere izletilen videolardan sonra öğrencilerin eserlere yenilikçi bir yaklaşım kattıkları ve icrada diğer parmaklarını kullanmaya başladıkları tespit edilmiştir. Öğrencilerin izledikleri videolara öykündükleri ve müzisyenlerden gözlemledikleri yenilikleri harmanlayarak farklı sentez oluşturma konusunda çabaladıkları gözlemlenmiştir.

5. Sonuç

Bulgulardan yola çıkarak kanun öğretiminde yeni yöntemler geliştirmenin öğrenme sürecinde etkili olabileceği kanaatine varılmıştır. Çoklu öğrenme ortamlarını kanun öğretiminde kullanmanın öğrencilerin notayı doğru seslendirme, usulü doğru kullanma, icra edilen eser makamının seslerini doğru duyurma konusundaki becerilerin gelişimine katkı sağladığı; bu sayılanların geleneksel öğretim yöntemleri ile de aynı şekilde öğretilebileceği görülmüştür.

¹ Gözlem formu için uzman görüşü Prof. Dr. Hanefi Özbek'ten alınmıştır.



Ancak icraya yenilikçi bir yaklaşım katma ve icrada 10 parmağı kullanabilme becerilerinin, çoklu öğrenme ortamlarının kullanılması durumunda olumlu yönde ilerlediği görülmüştür. Bu verilerden yola çıkarak kanun öğretiminde çoklu öğrenme ortamları kullanılmasının yenilikçi icralara katkı sağlayabileceği kanaatine varılmıştır.

Kaynaklar

Brünken, R., Steinbacher, S., Plass, J. L. and Leutner, D. (2002). Assessment Of Cognitive Load In Multimedia Learning Using Dual-Task Methodology. *Experimental Psychology*, 49 (2), 109-119.

Demirel, Ö., Şahinel M. (2006). *Türkçe ve Sınıf Öğretmenleri İçin Türkçe Öğretimi*. (7. Basım). Ankara: Pegem Yayıncılık.

Frey, B. A., Sutton, J. M. (2010). A Model For Developing Multimedia Learning Projects. *MERLOT Journal of Online Learning and Teaching*, 6 (2), 491-507.

Fischer, E. (2010). *Sanatın Gerekliliği* (Cevat Çapan, Çev.). (11. Baskı). İstanbul: Payel Yayınevi.

Gidiş, V. (2015). *Kanun Metodu*. İstanbul: Koyu Kitap.

Huang, C. (2005). Designing High-Quality Interactive Multimedia Learning Modules. *Computerized Medical Imaging and Graphics*, 29 (2-3), 223-233. <https://cset.stanford.edu.tr> adresinden 14.08.2014 tarihinde edinilmiştir.

Karadoğan, C. (2010). Türk Makam Müziği İle İlgili Kayıt Yapım Yöntemlerinin İstatistik Yoluyla Değerlendirilmesi: Örnek Olarak Kanun İncelemesi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Müziği Anabilim Dalı. Doktora Tezi.

Karasar, N. (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Mayer, E. R., Moreno, R. (2002). Aids To Computer-Based Multimedia Learning. *Learning and Instruction*, 12, 107-119.

<http://digitalstrategist.typepad.com/Readings/EDBT5501/Mayer%20and%20Moreno.pdf> adresinden 14.08.2014 tarihinde edinilmiştir.

Mayer, E. R., Moreno, R. (2003). Nine Ways To Reduce Cognitive Load In Multimedia Learning. *Educational Psychologist, Lawrence Erlbaum Associates*, 38 (1), 43-52.

Mayer, E. R. (2005). Cognitive Theory of Multimedia Learning., Richard Mayer (ed.). *The Cambridge Handbook Of Multimedia Learning*. (s.31-48). (1. Basım). New York: Cambridge University Press.

Meter, A. Türk Müziğinde Kanun ile Sevilen Şarkılar. Esturmantal Cd Çalışması. (2013) İstanbul.

Multimodal Learning Through Media: What The Research Says. (2008). CISCO Systems, 1-24. <http://www.cisco.com/web/strategy/docs/education/Multimodal-Learning-Through-Media.pdf> adresinden 07.08.2014 tarihinde edinilmiştir.

Mutlu, Ü. (1985). Kanun Metodu .İstanbul: Günlük Ticaret Gazetesi Tesisleri.

Reed, S. K. (2006). Cognitive Architectures For Multimedia Learning. *Educational Psychologist*, 41(2), 87-98.



Tarawneh, H., Tarawneh, M. and Alzboun, F. (2011). Enhancing The Quality Of E-Learning Systems Via Multimedia Learning Tools. *International Journal of Computer Science Issues*, 8 (6), 107-111. <http://ijcsi.org/papers/IJCSI-8-6-2-107-111.pdf> adresinden 14.08.2014 tarihinde edinilmiştir.

Teoman, B. (2012). Kanun İcra Teknikleri. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Müziği Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.

<https://www.youtube.com/watch?v=D2i-9kMeJBI> (erişim tarihi: 02-03-2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=myGsGF7rJ5I> (erişim tarihi 07-03-2017)

http://www.dailymotion.com/video/x1xsuxi_hicaz-pesrev-beste-refik-feran-4_music (erişim tarihi: 10-03-2017)

<https://www.izlesene.com/video/goksel-baktagir-hicaz-saz-semasi-garip/4307547#> (erişim tarihi:15-03-2017)

RUBENS'İN “KRAL LEUCİPPUS’UN KIZLARINA TECAVÜZ” İSİMLİ ESERİNİN BİÇİM-İÇERİK OLARAK İNCELENMESİ

Betül Serbest YILMAZ

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Eskişehir

Öz

17. yüzyıl Barok sanatın önemli temsilcisi Flaman ressam Rubens'in “Kral Leucippus'un Kızlarına Tecavüz” adlı yapıtı dönemin Hollanda'sının İspanyol'lara karşı verdiği siyasi mücadele ve başkaldırı ile yakından ilişkilidir. Flaman sanatının gelişimi ve ilerlediği yol, bu ülkenin sıcak siyasi gündemi ile önemli bir dialektik içinde olmuş, bu gelişmelerin resim sanatına yansımaları ise kadın bedeni üzerinden kendini göstermiştir. Bu bağlamda Hollanda resim tarihindeki söz konusu tecavüz sahnesi, eril politik bir söylemin cinsiyetler üzerindeki ayrımcı bakışını ortaya koyacak önemli bir penceredir. Erkek karşısında pasif, güçsüz, eksik görülen kadının sanat platformunda uğradığı bu saldırı mizojiniyi ortaya koyabilecek güçlü argümanlar barındırmaktadır.

1568-1648 tarihleri arasında kapsayan ve Hollanda'nın inanç ve siyasal açıdan İspanyol İmparatorluğu'na karşı verdiği özgürlük mücadelesinin sembolik bir anlatımı olarak düşünülen bu sahne Yunan mitolojisinden alınmış bir öyküyü içermektedir. İki zorba erkek kardeş olan Castor ve Polydeuces, onayı ve rızası olmadığı görülen kız kardeşleri kaçırmaya çalışmaktadırlar. Çaresizce direnen kadınlar savaş meydanında öldürülen düşmanlar gibi acı çeker bir halde kıvrılmış vücutları ile yenilgiyi simgelemektedirler. Bununla birlikte iki kız kardeşin hakkından geliniyor olması, öteki olarak konumlandırılan ve kadından üstün olarak görülen erkek kimliğini işaret eder nitelik taşımaktadır (Leppert, 2009). Hollanda'nın özgürlük mücadelesinin başarılı sonucunun cinsiyetler üzerinden yansıtıldığı bu resimde erkek figürler, devrimin kazanan patriarkal gücünü temsil ederken tecavüze uğrayan kadınlar ise İspanyol İmparatorluğu'nun mağlubiyetini izleyiciye iletmektedir. Hollanda'nın özgür ve güçlü bu yeni konumunu, öne çıkarmayı sağlayacak görsel bir kanıt olarak nitelendirilebilecek eser, erotik göstergeler sunmasına rağmen dönemin katı ahlaki öğretileri çerçevesinde kabul görmüş ve yüceltilmiştir (Wise, 2011).

Rubens'in “Kral Leucippus'un Kızlarına Tecavüz” adlı resmi dönemin patriarkal bakışını tarihsel bir belge niteliğinde bugüne aktarırken çıplak betimlenmiş kadın bedenleri siyasi çağrışımları akla getirecek bir araç konumunda olmuştur. Eril-dişil, avcı-av, sahip-köle gibi karşıtlıkların vurgulandığı sahnede zafer ve barış alegorik bir dil aracılığı ile anlatılmış, isyan sonrası elde edilen politik güç ve galibiyet, erkeğin kadına cinsel olarak boyun eğdirmesi biçiminde yorumlanmıştır.

Bu tarihsel olaylar ile beslenmiş Rubens'in “Kral Leucippus'un Kızlarına Tecavüz” adlı eseri, görünenin altında yatan alegorik anlamın ortaya çıkartılması için bu anlamı besleyen plastik değerlerin çözümlenmesini, resmin biçim ve içerik açısından analiz edilmesini gerektirmektedir. Görünenin altında yatan bu alegorik anlam, resmin elemanları ve imgeler yolu ile izleyiciye siyasi, ideolojik ve mizojini barındıran mesajlar iletmektedir. Kadınların kontrol edilmesi gereken varlıklar olmasının yanında doğuştan gelen eksiklikleri ile erkekle eşit olamayacağı ve ona itaat



etmesi gerektiği gibi patriarkal fikirler, kadına şiddetin yüceltilerek olağanlaştırılmasına neden olmakta dolayısıyla cinsiyet ayrımcılığını beslemektedir. Bu bağlamda resimde güncelliğini koruyarak bugüne kadar aktarımı sağlanmış kadın düşmanlığı, biçim-içerik çözümlemesi ile görünür hale getirilerek irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: 17. Yüzyıl, Rubens, Patriarkal, Barok, Resim, Kadın

INVESTIGATIONS OF RUBENS "'RELIEF ON THE GIRLS OF THE KING LEUCIPPUS" AS DESIRED FORM AND CONTENT

Abstract

An important representative of the 17th century Baroque art, Flemish painter Rubens's "Rape Against the Daughters of King Leucippus" is closely related to the political struggle and rebellion of the Netherlands against the Spaniards of the time. The development and progress of Flemish art has been in a dialectic with the hot political agenda of this country, and the reflections of these developments in the art of painting have shown itself through the female body. In this context, the rape scene in the Dutch picture history is an important window that will reveal the discriminatory gaze of the masculine political discourse on the sexes. This attack on the art platform of a woman who is passive, weak and incomplete against a man has powerful arguments that can reveal the mizojiniy.

This scene, which took place between 1568 and 1648 and is considered a symbolic expression of the Dutch struggle for freedom and freedom against the Spanish Empire in terms of faith and politics, contains a story from Greek mythology. Castor and Polydeuces, two overbearing brothers, are trying to kidnap sisters who are not seen and approved. Desperately resisting women are like defeated enemies on the battlefield, symbolizing the defeat with their bodies bent in pain. However, the fact that the two sisters come from the same point is a sign of the male identity, which is positioned as the other and seen as superior to the woman (Leppert, 2009). In this picture, where the successful outcome of the liberation struggle of the Netherlands is reflected on the genders, the male figures represent the patriarchal power of the revolution, while the women who are exposed to the abortion are defeated by the Spanish Empire. The Netherlands's free and powerful new position has been acknowledged and honored by the era of solid moral teachings, despite the fact that it presents erotic representations as a visual evidence to bring it forward (Wise, 2011).

While the historical patriarchal vision of Rubens's "Rape Against the Daughters of King Leucippus" is now a historical document, naked women's bodies have become a tool to bring political associations to mind. Victory and peace are described through an allegorical language in the stage where oppositions such as masculine-feminine, hunter-hunting, owner-slave are emphasized and the political power and victory obtained after the rebellion are interpreted as the sexual submission of man to woman.

Rubens's "Rape Against the Daughters of King Leucippus", fed by these historical events, requires that the plastic values that feed this meaning are analyzed in form and content in order to reveal the underlying allegorical meaning. This allegorical meaning underlying the visible, through the elements of the picture and the images, conveys the political, ideological and mythical messages

to the viewer. Patriarchal ideas, such as women's assets to be controlled, should not be equal to men with their inborn deficiencies and should obey them, causing sexism to be exacerbated by violence towards women, thus raising gender discrimination. In this context, preserving the update in the picture, the women's enmity that has been transferred up to now will be examined by making it visible through form-content analysis.

Keywords: 17th Century, Rubens, Patriarchal, Baroque, Painting, Woman

GİRİŞ

Cinsiyet, bir kişinin genetik, fizyolojik ve biyolojik özelliklerini ifade ederken toplumsal cinsiyet, toplumun kadın ve erkeğe yüklediği rolleri görev ve sorumlulukları toplumun her iki cinsiyeti nasıl gördüğünü, algıladığını ve bu iki cinsiyetten beklentilerini içermektedir (Yapıcı, 2016:23). Toplumsal cinsiyetin bu bahsi geçen söz konusu özelliklerinin yadsınarak, biyolojik kaynaklı olarak görülmesi, Avrupa'nın politik düşünce geleneğinde Aristoteles'e kadar uzanan tarihsel bir sürece dayanmaktadır. Loraine Code, Susan Hekman, Eva Gothlin-Lundgren, Donna Wilshire, Nancy Hartsock gibi feminist filozoflar, bu düşünce biçiminin Antik Yunan'dan beri sorgulanmadan kabul edilmiş bazı karşıtlıklar üzerine kurulduğunu düşünmektedirler. Eril/Dişil, Akıl/Doğa, Efendi/Köle gibi söz konusu bu karşıtlıklar, tahakküm ilişkilerinin yapılanmasında önemli rol oynamıştır. Özellikle Akıl/Doğa karşıtlığı, aklın doğaya göre üstünlüğüne ilişkin belirli bir hegemonik tavrın doğmasına yol açmış, Descartes düalizmi ve Bacon'ın doğanın kontrolünün ilk sırada olması gerektiği fikri ile modern düşünme kültürü ve bilgi anlayışını kontrol etme amacına hizmet etmiştir. Böylelikle modern düşünme kültürünün temelinde, kontrol edenler ile kontrol edilenlerin varlığı ortaya çıkmış, içinde bulunduğu kültürdeki erkek egemenliğini perçinlemiştir (Antmen (Ed)., 2008:219).

319

Feminist sosyolog Ann Oakley'de "Toplumsal cinsiyet bir kültür meselesidir" ifadesinde, erkek ve kadınların "eril/dişil" olarak sosyal sınıflandırmasına işaret etmektedir. Buna göre, kadınların ve erkeklerin toplum içinde sahip oldukları farklı statülerin belirleyicisi cinsiyet değil, toplumsal cinsiyettir. Bu statüler, toplumsal ve kültürel olarak belirlenmektedir ve doğanın bununla ilgisi çok azdır (Amiri, 2007: 3-4).



Görsel 1. Peter Paul Rubens, "Hippodamia'ya Tecavüz", 1636-1637, Tuval Üzerine Yağlıboya, 182.5 x 285.5 cm., Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

İktidar sahibi, güçlü ve doğuştan ayrıcalıklı erkek karşısında öteki olarak tanımlanan kadın, medeniyete ve akla karşıt olarak doğa ile bir görülmüş, tekinsiz ve yıkıcılıkla ilişkilendirilmiştir. Bu söz konusu özellikleri nedeniyle kontrol altında tutulması gereken kadınlar tecavüz gibi pratik ve ideolojik araçlar kullanılarak denetlenmeye çalışılmıştır. (Berktaş, 2012:132).

Berktaş, “Yunan mitolojisinin insan-kadınları cinsel ilişkiye zorlayan erkek tanrılarla dolu olması rastlantı değildir; bu “ tanrısal tecavüz” var olan toplumda erkek denetiminin özellikle tecavüz eylemi ve pratiği dolayısıyla kurulması olgusunun “tanrısal toplum”a projeksiyonu olarak yorumlanabilir” ifadesinde bulunmaktadır (Berktaş, 2012:132) .

Bununla birlikte Freud’da, kadının doğayla ilişkilendirilmiş olan hem doğuran hem ölümü getiren bir varlık olması nedeniyle korku uyandırmış olmasının ve bu karanlık yönü nedeniyle erkeğin bilinçaltında yatan hadım edilme korkusunun oluştuğunu ortaya atmaktadır. Bu nedendir ki hem var eden hem yok eden kadına karşı duyulan bu korku, eril egemen toplum düzeniyle birlikte erkek tarafından edilgin kılınarak sindirilmeye çalışılmıştır. Korku arttıkça ve açıklanamadıkça ölüm korkusu ile birleşmiştir. Bu anlamda temsil ve gösterge olarak kadın, erkeğin bilinçaltı tarafından biçimlenmiştir (Antmen (Ed)., 2008:277).

Resim tarihine bakıldığında genel olarak her dönem için söz konusu olan erotik şiddet içeren sahneler korku, hükmetme, denetim altına alma, ötekileştirme gibi düşünceler çerçevesinde gelişmiş olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Kuzey Avrupa’nın aristokrasisinin ve yükselen burjuvazisinin erotik şiddet sahnelerini talep etmelerindeki en büyük faktör, yine toplumsal cinsiyet hiyerarşisinden kaynaklanmakta olduğu görülmektedir. Kadının ikinci sınıf bir varlık olarak sadece üreme için gerekli olduğunun düşünülmesi ve bununla birlikte kontrol edilmesi gereken bir varlık olarak görülmesi gibi nedenler, tecavüzü suç olmaktan çıkarmış, tahakküm altına almanın ve köle haline getirmenin bir yolu olarak görülmüştür. Bununla birlikte ilginçtir ki kadının tecavüze uğraması, kocasına veya babasına karşı yapılmış bir mülkiyet hırsızlığı olarak görülmüştür.

320

Hollanda resim sanatında kadının tecavüze uğraması veya kaçırılması gibi sahneler on yedinci yüzyıl Flaman sanatçıları tarafından mitolojik karakterlerle estetize edilerek yüceltilmiştir. Bu resim sahnelerinde erkek tanrı ve kahramanların, kadınlara karşı uyguladıkları vahşi, kaba ve dayatmacı eylemler, Barok dönemin dini, tarihi ve mitoloji konulu resimlerinin yanında en çok talep edilen bu erotik şiddet temalarıdır. Bu nedenle Flaman ressamlar tarafından mitolojik figürler ile betimlenen söz konusu tecavüz sahneleri dönemin zenginleri tarafından aranan resimler arasında olmuştur (Yılmaz, 2016:110-111).

17. YÜZYIL’DA HOLLANDA

On altıncı yüzyılın ortasında Felemenk bölgesi olan ve on yedi eyaletten oluşan Hollanda İspanyol İmparatorluğu’nun güdümü altında yer almıştır. 1581 yılında İspanyol İmparatorluğu’na karşı büyük bir direnişe geçen bu eyaletler birleşerek bir cumhuriyet kurmuştur. Hollanda toplumunun bu bağımsızlık mücadelesine karşı zafer kazanması ile bu topraklar üzerinde büyük bir dönüşüm yaşanmaya başlamıştır. Kısa bir süre sonra limanları ile bir deniz ticareti merkezi haline gelen Hollanda, Martin Luther’in başlattığı Reform hareketleri ile inanç biçimlerinde insancıl bir yaklaşımı benimsemiştir. İnanç biçiminde de bir özgürlük hareketi olarak nitelendirilebilecek Protestanlık ile kilise, tanrı ile insan arasındaki aracı olma niteliğini yitirmeye başlamıştır.



Protestan düşüncenin sanata yansması insanların tanrının gözünde eşit olması bağlamında sınıflı toplumun en alt katmanlarına değin ilgisini yöneltmeye başlamıştır. Halkın günlük yaşamı toplum hayatı gibi sahneler Hollandalı ressamın tuvallerinde görülmeye başlamıştır (İpşiroğlu, 2017: 126). Katoliklerin aksine kutsal kitapta bahsedilen sahnelerin idealleştirilmiş görüntülerini betimlemek yerine gündelik hayatta rastlanan erdemli ahlaklı ama sıradan insan olarak betimlemeye başlamışlardır. Bir süre sonra ise teolojik kutsal sahneler ve kişiler yerlerini sıradan insanlara, pazarlara, meyhanelere, evlerin odalarında geçen gündelik yaşam sahnelerine bırakmıştır. Peyzajlar kentlilik bilincinin gelişmesi ve ulusal kimliğin doğmasıyla yakından ilişkilidir. Jacob van Ruisdael, Adriaen van de Velde, Albert Cuyp, Jan van Goyen ve Jan Vermeer gibi ressamlar kendi şehirlerinin tablolarını yapmış, bu resamlardan bazıları detaylı haritalar da çizmişlerdir (Çeler, 2012:76). North, “Hollanda Altın Çağı’nda Sanat ve Ticaret” adlı kitabında 17. Yüzyıl Hollanda resimleri için şu açıklamalarda bulunmaktadır: 17. Yüzyıl Hollanda resminin incelemesinde Eddy de Jongh ve Utrecht Okulu’nun katkıları çok önemlidir. Jongh ve öğrencileri Hollanda resim betimlemelerinde görünen gerçekliğin altında yatan gizlenmiş anlamlar olduklarını öne sürmüşlerdir. Hollanda resim sanatının görevi realist görünüşün altında gizlenmiş ahlaki içeriği belli simgeler kullanarak sıradan insanların anlamalarını sağlamıştır. “Gerçekçilik-Yüzeyde Gerçekçilik” terimini ortaya atmış olan Jongh, Hollanda resmindeki nesnelere hem oldukları şeyi hem de başka şeyi temsil ettiğini ifade etmiştir (North, 2014: 19).



Görsel 2. Peter Paul Rubens, “Sabin Kadınlarına Tecavüz”, 1635-40, Panel Üzerine Yağlıboya, 170 x 230 cm., National Galery, Londra, İngiltere.

Bu bağlamda İspanyollara karşı verilmiş olan ve zaferle sonuçlanan özgürlük mücadelesi, mitoloji konulu kompozisyonların bir alt anlamı olarak yer aldığı söylenebilir. Özellikle tecavüz temaları, Hollanda simgeciliğine bağlı olarak söz konusu bağımsızlık mücadelesinin görsel bir şölene dönüştürülmüş hali olmuştur denebilir. Hollanda Barok estetiğinin en önemli isimlerinden Peter Paul Rubens’in, tecavüz ya da kaçırılma temalarını sık sık çalışmalarında işlemiş bir ressam olarak “Hippodamia’ya Tecavüz” (Görsel 1), “Sabin Kadınlarına Tecavüz” (Görsel 2) adlı eserlerini de aynı zamanda siyasi alt metinli alegoriler olarak değerlendirmek mümkündür.

RUBENS'İN “KRAL LEUCİPPUS’UN KIZLARINA TECAVÜZ” İSİMLİ ESERİNİN BİÇİM-İÇERİK OLARAK İNCELENMESİ



Görsel 2. Peter Paul Rubens, “Kral Leucippus’un Kızlarına Tecavüz”, 224 cm. x 211 cm., T.Ü.Y., 1617, Alte Pinakothek, Münih, Almanya.

322

1568-1648 tarihleri arasını kapsayan ve Hollanda'nın inanç ve siyasal açıdan İspanyol İmparatorluğu'na karşı verdiği özgürlük mücadelesinin sembolik bir anlatımı olarak düşünülen Rubens'in, “Kral Leucippus’un Kızlarına Tecavüz” isimli eseri Yunan mitolojisinden alınmış bir öyküyü içermektedir. İki zorba erkek kardeş olan Castor ve Polydeuces, onayı ve rızası olmadığı görülen kız kardeşleri kaçırmaya çalışmaktadır. Barok dönemin önemli yapıtlarından biri olan bu resim Kuzey Avrupa üslup özelliklerini de içinde barındırmaktadır. Dikey bir kompozisyon olarak kurgulanmış sahnede iki kadın, iki erkek, bir kanatlı cupid ve iki at figürleri yer almaktadır. Diyagonal bir yüzey organizasyonuna sahip kompozisyonda Rubens'in kullanmış olduğu açık form izleyicide heyecan ve merak uyandırmaktadır. Resimdeki sıcak renk armonisinin kullanıldığı kompozisyonda kırmızı, sarı ve turuncular, yeşil ve mavinin valör değerleri ile kontrast bir armoniyi de yakalayarak kompozisyonun dinamik yapısına katkıda bulunmaktadır. Arka plandaki doğa manzarası ile dış mekânın kullanıldığı resimde doğal ışığın etkilerinin yanı sıra hava perspektifini oluşturma da yardımcı olmuştur. Bununla birlikte kullanılmış olan renk skalasının açık-koyu etkileri ile de kadın figürleri üzerinde güçlü ışığın varlığı söz konusudur. Bu

coğrafya da gün ışığının daha dar açıyla ve daha uzun mesafede yeryüzüne ulaşması gün ışığının yumuşak etkileriyle uzak mesafelerin kolaylıkla algılandığı derinlikli kompozisyon yaratmasına olanak tanımıştır (Şentürk, 2012:67).

Güçlü bir dinamizmin söz konusu olduğu sahnede kahverengi atının üzerindeki erkek, kadınlardan birisini diğer figür yardımıyla ata doğru çekmektedir. Sağ plandaki erkek figür vücuduyla yay çizmiş olan kadını zapt etmeye çalışmaktadır. Resmin sol planındaki atı, kanatlı bir cupid tutmaktadır. Sağ arka planda şaha kalkmış beyaz at şiddet içeren bu kaçırılma olayına ve erkek gücüne ve zaferine vurgu yapmaktadır. Arka plandaki manzaranın sükuneti ise o anın gerilimini güçlendirmektedir. Kadın bedenlerinden yansıyan sıcak, ışıltılı ve aydınlık renkler hem çıplaklığın getirdiği cinselliği hem de kompozisyonda plastik olarak açık-koyu değerlerin vurgusunu sağlamaktadır. Panik ve korku halindeki kaçırılan kadınların jest ve mimikleri aynı zamanda birbirlerine zıt yönlerdeki duruşları, atların ürkmüş halleri sahnenin şiddet dolu atmosferini etkili kılarak izleyiciye iletmektedir. Kompozisyonun şu anı yansıtan trajik atmosferinde yer alan kadın figürler Rubens figürleri etkileyici bir biçimde sunmak için imkansız pozisyonlarda göstermiştir. Bu kompleks kompozisyon kurgusunda diyagonal bir denge kullanması ile izleyiciyi resmin bütününe görmesini sağlayarak izleyiciyi sahnenin içinde tutmaktadır. Kompozisyonda formların kontrast hareketleri, yaşanan panik havası, olağandışı betimlenmeleri, bükülmüş vücutlar, kompozisyon düzeni önemli Barok unsurlardır. Kompozisyonun her yerinde tekrar eden hareketler söz konusudur. Örneğin; üstte yer alan kadın figürün bükülmüş sol bacağı ile kahverengi atın sol bacağı, kahverengi atın boyun eğrisi ile bu atın üzerinde olan erkek figürün boynunun bükülme biçimi aynı hareketlerin tekrarlarını izleyiciye sunmaktadır.¹

323

Çaresizce direnen kadınlar savaş meydanında öldürülen düşmanlar gibi acı çeker bir halde kıvrılmış vücutları ile yenilgiyi simgelemektedirler. Bununla birlikte iki kız kardeşin hakkından geliniyor olması, öteki olarak konumlandırılan ve kadından üstün olarak görülen erkek kimliğini işaret eder nitelik taşımaktadır (Leppert, 2009). Hollanda'nın özgürlük mücadelesinin başarılı sonucunun cinsiyetler üzerinden yansıtıldığı bu resimde erkek figürler, zaferin patriarkal gücünü temsil ederken tecavüze uğrayan kadınlar ise İspanyol İmparatorluğu'nun mağlubiyetini izleyiciye iletmektedir. Hollanda'nın özgür ve güçlü bu yeni konumunu, öne çıkarmayı sağlayacak görsel bir kanıt olarak nitelendirilebilecek eser, erotik göstergeler sunmasına rağmen dönemin ahlaki öğretileri çerçevesinde kabul görmüş ve yüceltilmiştir (Wise, 2011).

SONUÇ

Rubens "Leucippus'un Kızlarına Tecavüz" adlı bu resminde zayıf olarak görülen kadına karşı gücü elinde bulunduran erkeğin kaba kuvvet yoluyla tahakküm uygulama ayrıcalığı bir

¹ <https://tr.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/flanders-1/v/peter-paul-rubens-the-rape-of-the-daughters-of-leucippus>



kahramanlık edasıyla anlatılmıştır. Erotik bir şekilde betimlenmiş bu tür mitolojik sahnelerde erkek izleyici, tasvirdeki tanrı veya kahramanla empati kurarak kendisini saldırgan veya gücü elinde tutan olarak hayal etmektedir. Bu tür şiddet temaları Antik Yunan ideolojisine kadar geri gitmektedir. Antik Yunan'da vatandaş sayılmayan, kölelerle aynı statüde görülen kadına olan cinsel yaklaşım şiddet, kaçırma ve zorla sahip olma sıradan bir durumdu. Erkeğin saldırgan, güçlü ve şiddete meyilli oluşu ile kadına uyguladığı şiddet ve zorla sahip olma gibi baskılar cinsel heyecanı arttıran fanteziler gibi görülmüştür. Rubens'in "Europa'ya Tecavüz", "Sabine Kadınlarına Tecavüz" resimlerinde de kadınlar erkekler tarafından takip edilmekte, kaçırılmakta ve sonra da avlanmaktadır. Sanatçının yakalama, ikna etme, fiziksel tahakküm gibi sahneleri izleyiciyi heyecanlandırmak için tercih ettiği açıktır. On yedinci yüzyılın toplumsal yapısı göz önüne alındığında bu tecavüz sahneleri bir nevi vahşi bir hayvan avıdır.

Bu resimler, kadının toplumdaki rolünü ve erkeğin karşısında güçsüz olması gerektiği hakkında bilgilendirici bir rol üstlenirken asillerin siyasi menfaatleri üzerine argüman oluşturmak ve erotik görüntüler ile izleyiciye haz vermek gibi on yedinci yüzyılın üç temel fonksiyonuna hizmet etmiştir. Tecavüz görüntülerinin duygusal, cinsel ve alegorik yapısı o dönemin asillerinin toplumsal ilişkilerine de ışık tutmaktadır. Ayrıca Ortaçağ, Rönesans resimlerinde de rastlanan mitolojik tecavüz sahneleri, yapıldığı dönemin siyasi iktidarının politik gücünü ortaya koymak, siyasi iktidarın zorla ele geçirilmesini haklı kılmak adına bir argüman oluşturduğu da söylenebilir. Kahraman tecavüzcü tasvirleri ile yapılan erotik görüntüler, mitolojik ve dini konuların harmanlanmasıyla kurgulanmış, böylelikle Katolikler için sorun olmaktan çıkmıştır. Hatta dramatik duygu ve anlam yüklü bu sahneler kültürlerarası iletişim için mükemmel araçlar olmuşlardır.

Kaynakça

Kitaplar

- Berktaş, F. (2012). *Tarihin Cinsiyeti*. (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- İpşiroğlu, N., M. İpşiroğlu. (2017). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. (5. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Şentürk, L.V. (2012). *Analitik Resim Çözümlenmeleri*. (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yapıcı, A. (2016). *Toplumsal Cinsiyet, Din ve Kadın*. İstanbul: Çamlıca Yayınları.
- Antmen, A. (Ed.). (2008). *Sanat ve Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- (Wise, 2011).
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (2. Baskı). (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



- Erdoğan F.C. (2016). *Sanatın Büyük Ustaları 5 Rembrandt*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- North, M. (2014). *Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret*. (Çev. Taciser Ulaş Belge). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buri, M. E. (2007). Rape and Abduction in Flemish Mythological Painting. *Crimes of Passion*, 1600-1650. <https://tr.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/flanders-1/v/peter-paul-rubens-the-rape-of-the-daughters-of-leucippus> adresinden erişildi.(E T: 17.03.2017)
- Farahnaz A. (2007). *Feminist Eleştiri Açısından Korku Sinemasında Kadının Sunumu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Yılmaz, B.S. (2016). *Avrupa Resim Sanatında Ölümcül Kadın Figürler*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Anadolu Üniversitesi. Eskişehir.

TÜRK HALK MÜZİĞİ FONETİK NOTASYON SİSTEMİ/THMFNS'NİN EĞİTSEL/ÖĞRETİSEL UYGULAMALARA AKTARIM/ADAPTASYON SÜREÇLERİNDE KULLANILMASI ÖNGÖRÜLEN MODELLER: KAYPENTAX®: GERÇEK ZAMANLI SPEKTOGRAM MODEL 5129

Araş. Gör. Gonca DEMİR

İTÜ Türk Musikîsi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü

Öz

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde yerel/evrensel ilintilerle birlikte Standart Türkiye Türkçesi/STT (bir toplulukta bölgeler üstü anlaşma aracı olarak tanınıp benimsenen, konuşulan lehçeler/ağızlar içerisinde yaygınlaşarak hâkim duruma geçen, dil türleri/kullanıldığı saha içerisinde en geniş işleve sahip olan yerel/sosyal tabakalara has izler taşımayan, ağızlar üstü/norm oluşturucu/varyasyon azaltıcı standart/prestij varyant/standart dil), Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ (Anadolu diyalektolojisi üzerine yapılan kapsamlı derleme çalışmaları aracılığıyla derlenen yöresel ağız metinlerinin kuramsal/icrasal altyapısında ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerini transkript edebilmek amacıyla kullanılan transkripsiyon işaretleri)-Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA (ses değerlerini uluslararası standartta yazıya dökebilme, tüm dillerdeki konuşma seslerini örnek bir biçimde kodlayabilme, dillerin doğru telaffuz edilmesini sağlayarak çok sayıda transkripsiyon sisteminin doğurduğu karışıklıkları önleyebilme, her bir ses için ayrı bir sembol geliştirebilme amacı ile işaret ve simgelerden oluşturulmuş standart alfabe türü) sesleri üzerinde yapılan notasyon sistemi örneğidir.

327

KayPENTAX® (Kay Elektrik Şirketi & PENTAX Medikal Şirketi) Gerçek Zamanlı Spektogram Model 5129; akustik fonetik ve ses bozuklukları semptomlarına özgü klinik/akustik/kinematik/aerodinamik özellikleri animasyon ve seslerle interaktif bir formatta sunan, fonetik/konuşma bilimi alanı bireysel/toplumsal/sınıfsal eğitsel/öğretisel uygulamaları için pedagojik bir araç olarak tasarlanan model örnektir. Eğitsel/öğretisel uygulamalarda kullanışlı bir referans olarak hizmet veren program deneysel fonetik ve konuşma bilimi kurslarında eğitim/öğretim gören öğrencilere temel fonetik/konuşma bilimi ilke ve esaslarını öğretmek için tamamlayıcı kurs materyali olarak tasarlanmış olan alternatif programdır. Konuşma biliminin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren prensiplerin benimsenebilmesi için güçlü ve kullanımı kolay interaktif bir kaynak/veritabanı/model sunmaktadır. Bu interaktif modeller aracılığı ile fonetik bilimi karmaşık ilke ve esasları daha somutlaştırılmış bir biçimde analiz edilebilmektedir.

II. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu/USBS 17 kapsamında sunulacak olan bildiri aracılığıyla; sesbilimsel/müzikbilimsel yasalar ekseninde yapılan konuşma/ses analiz özelliklerinin Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/THMFNS V'nına aktarım/adaptasyon süreçleri KayPENTAX® Gerçek Zamanlı Spektogram Model 5129 model örnekleme üzerinden gerçekleştirilecektir.



Anahtar Kelimeler: KayPENTAX® Gerçek Zamanlı Spektrogram Model 5129, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/THMFNS V.

**THE MODELS PROJECTED TO BE USED IN THE
TRANSFER/ADAPTATION PROCESS OF TURKISH FOLK MUSIC
PHONETIC NOTATION SYSTEM/TFMPNSTO EDUCATIONAL/DOCTRINAL
APPLICATIONS: KAYPENTAX®: REAL TIME SPECTROGRAM MODEL
5129**

Abstract

Turkish Folk Music Phonetic Notation System/TFMPNS is a notation system example which is configured in phonetics/morphology/vocabulary axis of together with traditional/international attachments based on Standard Turkey Turkish/STT (the standard language/standard variant which is recognized and adopted in a community as a means of agreements among the regions, gains dominant position by becoming widespread spoken dialects and has a large function among language types and usage areas is in a position of means of communication among speakers of different dialects)-Turkish Linguistic Institution Transcription Signs/TLITS (transcription marks used to transcribe local oral features existing on the axis of phonetics/morphology/lexicon criteria and theoretical/performance infrastructure of local oral texts, which is collected through the comprehensive compilation work on Anatolian dialectology)-International Phonetic Alphabet/IPA (standard alphabet type consisting of signs and symbols which is developed with the aim of redacting sound values in international standards, encoding speech sounds of all languages in an exemplary manner, preventing confusion engendered with numerous transcription system by providing correct pronunciation of languages and developing a separate symbol for each sound) sounds.

KayPENTAX® (Kay Electric Company & PENTAX Medical Company) Real Time Spectrogram Model 5129;it is a model sampling which presents the clinical/acoustics/kinematical/aerodynamic features specific to the symptoms of acoustic phonetic and voice disorders, in an interactive format together with animation and sounds and is designed as a pedagogical tool for individual/social/class/educational/doctrinal applications of the science of phonetics/speech. Program which serves as practical reference for educational/doctrinal applications is an alternative software which was designed to teach principal phonetic/speaking science principles and bases as subsidiary course material for students who are educated in speaking science courses. In order to adopt principles which subsists in theoretic/actual substructure of speaking science presents strength and easy to use interactive source/database/model. Phonetic science complex principles and bases could be analyzed more materialized by these interactive models.

Through this announcement which is to be presented within the scope of II. International Social Sciences Symposium/ISSS 17; transmission/adaptation process of speech/voice analysis features structured in phonological/musicological legislation axis to Turkish Folk Music Phonetic Notation System Database/TFMPNS D will be carried out through case of KayPENTAX® Real Time Spectrogram Model 5129.



Keywords: KayPENTAX® Real Time Spectrogram Model 5129, Turkish Folk Music Phonetic Notation System Database/TFMPNS D.

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/THMFNS V

Müzik türleri içerisindeki ayrıcalıklı yerini kaynağını yöresel ağız farklılıklarında bulan kişiliğinden alan, yarınları ağız farklılıklarından doğan tavrını korumasına ve değişime karşı direnebilmesine bağlı olan Türk halk müziği verimlerinde varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerinin dilbilimsel yasalara bağlı olarak ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ ile transkript edildiği, müzikolojik yasalara bağlı olarak ise etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar-performans/icra gösterim teori ekseninde yapılanan sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan türkülerin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren Türk halk müziği yöresel ağız özelliklerinin de Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ ile transkript edildiği, diğer dünya dillerinde de var olan bu gerçeğin yerel/evrensel standartlarca varlığı/kullanılabilirliği çeşitli alanlar üzerinde tescillenmiş olan Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA sesleri aracılığıyla notasyona aktararak aslına en uygun şekilde tekrar tekrar seslendirilebileceği dilbilimi/müzikoloji kaynak ve otoritelerince tespit edilerek onaylanmıştır (Radhakrishnan, 2011: 422-463).

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS; ulusal/uluslararası platformlardaki uygulamalara paralel bir uygulama başlatabilmek amacıyla İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı yüksek lisans tezi kapsamında önerilen, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı doktora tezi kapsamında geliştirilecek olan, sesbilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde yerel/evrensel ilintilerle birlikte Standart Türkiye Türkçesi/STT (bir toplulukta bölgeler üstü anlaşma aracı olarak tanınıp benimsenen, konuşulan lehçeler/ağızlar içerisinde yaygınlaşarak hâkim duruma geçen, dil türleri/kullanıldığı saha içerisinde en geniş işleve sahip olan yerel/sosyal tabakalara has izler taşımayan, ağızlar üstü/norm oluşturucu/varyasyon azaltıcı standart/prestij varyant/standart dil: Demir, 2002/4: 105-116), Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ (Anadolu diyalektolojisi üzerine yapılan kapsamlı derleme çalışmaları aracılığıyla derlenen yöresel ağız metinlerinin kuramsal/icrasal altyapısında ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerini transkript edebilmek amacıyla kullanılan transkripsiyon işaretleri: TDK, 1945: 4-16) ve Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA (ses değerlerini uluslararası standartta yazıya dökebilme, tüm dillerdeki konuşma seslerini örnek bir biçimde kodlayabilme, dillerin doğru telaffuz edilmesini sağlayarak çok sayıda transkripsiyon sisteminin doğurduğu karışıklıkları önleyebilme, her bir ses için ayrı bir sembol geliştirebilme amacı ile işaret ve simgelerden oluşturulmuş standart alfabe türü: IPA, 1999) sesleri ekseninde yapılanan fonetik notasyon sistemi örneğidir (Demir, 2011).

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/THMFNS V; Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Alfabe Veritabanı/THMFNS AV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses Veritabanı/THMFNS SV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/THMFNS SzV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Eser Veritabanı/THMFNS EV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Olasılık Hesaplayıcı Veritabanı/THMFNS FOHV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonetik Terapi Uygulamaları/THMFNS FTU & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Farkındalık Yetileri Gelişim Süreçleri/THMFNS FFYGS & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşitsel Ayırt Etme Testi/THMFNS İAT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi



Artikülasyon Testi/THMFNS AT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Seçil Çözümleme Testi/THMFNS SÇT vb gibi verileri de bünyesinde barındırmaktadır (Bkz Şekil 1-2 ve Tablo 1-2).

Numbered āvartanam-s (A.1-A.52)

Swaram-s

Sung text

Phonetic realisation of sung text

Fieldnotes

Pause

Held note

Beats in 8-beat ādi tālam cycle

Melodic contour (based on swaram-s). Faint lines represent tonics and fifths

Staff notation with swaram-s and sung text below. Not aligned with above rows

Final sangati of lines hari hari hariyani smarāṇa jēsītē dūritamu mānūnē ō manasā with high degree of melodic variation.

Şekil 1. Müzikolinguistik yetileri grafik/çizelge/diyagram örnekleme
(Radhakrishnan, 2011: 423-463)

YÖRESİ: URFA

KİMDEN ALINDIĞI:
MUKİM TAHİR

DERLEYEN & NOTAYA ALAN:
MUZAFFER SARISOZEN
OKUYAN:
TENEKECİ MAHMUT GÜZELGÖZ

Gele Gele Geldim Bir Kara Daşa

330

Ge le ge le gel dım bir ka ra da şa
Ni ce Sü lēy man lar tağ tan en dı rır

Ya zi lan lar ge lır sağ o lan ba şa a man
Nİ ce sı nın gül ben zı nı sol di rır a man

e fen dım Bİ zı has ret koy di ka vim
e fen dım Ni ce sı nı dön mez é le

kar da şa Bi ray rı lıb bir yob sil lıb bir rö
gön de rır

lüm a ma ne fen dım

Şekil 2. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Eser Veritabanı/THMFNS EV

Standart Türkiye Türkçesi/STT & Urfa/Kerkük/Telâffer Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı
İşaretleri/UKTA TDKÇYİ ile metinsel/müzikal transkripsiyon

(Özbek, 2010: 254-255 & Demir, 2011: 246)

Gele Gele Geldik Bir Kara Taşa/Jele Jele Jeldic Bir Kara Taşa Gele Gele Geldim Bir Kara Daşa/Gele Gele Geldüm Bir Kara Daşa			
Yöre: Urfa Kaynak Kişi: Mukim Tahir Derleyen: Muzaffer Sarısözen Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen Nota Yazan: N. Tunca TRT Müzik Dairesi Derleme Tarihi: 24.06.1948 TRT Müzik Dairesi İnceleme Tarihi: 15.03.1974 TRT THM Repertuarı Eser Sıra No: 701 TRT THM Repertuarı Eser Ses Kayıt No: 01		Yöre: Urfa Kaynak Kişi: Mahmut Güzelgöz Derleyen: Mehmet Avni Özbek Okuyan: Mahmut Güzelgöz Metinsel Transkripsiyon: Mehmet Avni Özbek & Gonca Demir Müzikal Transkripsiyon: Gonca Demir Nota Yazan: Sezgin Yaman Urfa THM Edebi/Müzikal Eser Sıra No: 02 Urfa THM Edebi/Müzikal Eser Ses Kayıt No: 02	
Standart Türkiye Türkçesi/STT	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA	Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TKKÇYİ	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA
Gele gele geldik bir kara taş	Jele jele jeldic bir kara taşa	Gele gele geldim bir kara daşa	Gele gele geldüm bir kara daşa
Yazılanlar gelir sağ olan başa eman efendim	Jazulanlar jelic sağ olan başa eman efendim	Yazılanlar gelir sağ olan başa aman efendim	Jazulanlar gelür sağ olan başa aman efendüm
Bizi hasret koyar kavim kardaşa	Bizî hasret kojar kavim kardaşa	Bizî hesret koydı kavim kardaşa	Büzü hesret kojdu kavum kardaşa

Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm eman efendim	Bir ajruluk bir joksuluk bir ölym eman efendim	Bir ayrılıh bir yoħsılıh bir ölüm aman efendim	Bir ajruluħ bir joxsulluħ bir əlim aman efendüm
Nice sultanları tahttan indirir	Nidže sułtanlaru tahttan indirir	Nice Süléymanlar tahttan endirir	Nidžē şəlejmanlar tahttan endürür
Nicesinin gül benzini soldurur eman efendim	Nidžesinin jyl benzini soldurur eman efendim	Nicesinin gül benzini soldurur aman efendim	Nidžesünün gyl benzini soldurur aman efendüm
Niceleri dönmez yola gönderir	Nidželeri dönmez joła jönderir	Nicesini dönmez ele gönderir	Nidžesünü dənmez ele gənderür
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm eman efendim	Bir ajruluk bir joksuluk bir ölym eman efendim	Bir ayrılıh bir yoħsılıh bir ölüm aman efendim	Bir ajruluħ bir joxsulluħ bir əlim aman efendüm
Not 1. Anadolu ağız araştırmalarında çeviriyazı sistemleri: standart yazım/transkripsiyon /varyasyon yöntemi ekseninde Standart Türkiye Türkçesi/STT ile transkript edilmiştir (Demir, 2010: 93-106) & (Demir, 2012: 1-8) & (TRT THM Repertuarı Nota Arşivi: Url <www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/2148.html>).	Not 2. IPA Turca: Kural Tabanlı Türkçe Fonetik Dönüştürücü Programı/KTTFD (Bicil & Demir, 2012) ekseninde Türk alfabesindeki harflerin IPA karşılıkları ve ses tanımları (Pekacar & Güner Dilek, 2009: 584-588)-Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü/TTSS sesbilim Abecesi: ünlü ve ünsüzlerin IPA karşılıkları (Ergenç, 2002: 46-47) aracılığıyla Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgisi	Not 3. Etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar: müzikolojik veri kaydetmede fonetik yazı kullanımı: ağız dokümantasyonunun dilbilimsel ve müzikolojik ekseninde gerekliliği: Türk halk müziği yöresel ağız özelliklerinin fonetik notasyonu (Demir, 2011) yöntemi ekseninde Urfa/Kerkük/Tallâfe r Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ: ünlüer-ünsüzler-ayirt edici işaretler ile transkript	Not 4. Türk dili ağız araştırmalarında Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgisi Alfabeti/IPA kullanımı: Türkiye’de ağız metinlerinin IPA kullanılarak yazıya geçirilmesi (çeviriyazı işaretlerinin TDK-IPA karşılıkları: Pekacar & Güner Dilek, 2009: 576-578, 584-588) yöntemi ekseninde Standart Türkiye Türkçesi/STT-Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TKÇYİ-

	Alfabesi/IPA ile transkript edilmiştir.	edilmiştir (Özbek, 2010: 254-255).	Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgisi Alfabesi/IPA ile transkript edilmiştir.
--	---	------------------------------------	---

Tablo 1. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS

Müzikolektoloji/Müzikolinguistik/Müzikolekt/Müzikodilbilimsel Performans Özellikleri

<p>Gele gele geldik bir kara taş/jele jele jeldic bir kara taşa Gele gele geldim bir kara daşa/Gele gele geldüm bir kara daşa</p>			
<p>Yöre: Urfa Kaynak Kişi: Mukim Tahir Derleyen: Muzaffer Sarısözen Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen Nota Yazan: N. Tunca TRT Müzik Dairesi Derleme Tarihi: 24.06.1948 TRT Müzik Dairesi İnceleme Tarihi: 15.03.1974 TRT THM Repertuarı Eser Sıra No: 701 TRT THM Repertuarı Eser Ses Kayıt No: 01</p>		<p>Yöre: Urfa Kaynak Kişi: Mahmut Güzelgöz Derleyen: Mehmet Avni Özbek Okuyan: Mahmut Güzelgöz Metinsel Transkripsiyon: Mehmet Avni Özbek & Gonca Demir Müzikal Transkripsiyon: Gonca Demir Nota Yazan: Sezgin Yaman Urfa THM Edebi/Müzikal Eser Sıra No: 02 Urfa THM Edebi/Müzikal Eser Ses Kayıt No: 02</p>	
Standart Türkiye Türkçesi/STT	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA	Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TKÇYİ	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA
Gele gele geldik bir kara taş	jele jele jeldic bir kara taşa	Gele gele geldim bir kara daşa	Gele gele geldüm bir kara daşa
<p>Not 1. Türk halk müziği edebi/müzikal metninin I. dizisinin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren ses bilgisi ölçütleri: Standart Türkiye Türkçesi/STT > Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesçil Alfabe/IPA: [a] Geniş, düz, öndamaksıl (predorsal) > [ɑ] Geniş, düz, artdamaksıl (postdorsal) - [e] Geniş, düz, öndil (kapalı) > [ɛ] Geniş, düz, öndil (açık) - [i] Dar, düz, ödil (açık) > [ɪ] / [i] Dar, düz, öndil (kapalı) - [b] > [b] Ötümlü, patlamalı, çift dudak - [d] > [d] Ötümlü patlamalı, dilucu-dişardı - [k] Ötümsüz, patlamalı artdamak > [c] Tonsuz, ön damak, patlamalı - [g] Tonlu, ön damak-dil ortası, patlayıcı > [ʒ] Ötümlü, patlamalı dil-artdamak (ön) - [l] > [l] Tonlu, diş eti, yanal akıcı - [m] > [m] Tonlu, çift dudak, genizli - [r]</p>			

Ötümlü, çok vuruşlu, dilucu-dişeti > [r] Ötümlü, tek vuruşlu, dilucu-dişeti [Y] Ötümsüz, sızıcı - [ş] > [j] Ötümsüz, sızıcı, dil-öndamak - [t] > [t] Ötümsüz, patlamalı, dilucu-dişardı. Urfa/Kerkük/Talaffer Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ > Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesçil Alfabe/IPA: [i] Kısa, vurgusuz, i/ê arası bir ünlü > [ü] Çok kısa ı- [k] İnce ya da kalın ünlülerle hece kuran, normal k'dan daha arkada teşekkül eden patlayıcı ve kalın olan bir art damak ünsüzü > [k] Tonsuz, arka damak, patlamalı.

CVCV	CVCV	CVCV	CVCV	CVCV	CVCV	CVCV	CVCV
CVCCVC	CVC	CVCV	CVCCVC	CVC	CVCV	CVCCVC	CVC
CVCV		CVCV	CVCV	CVCV	CVCV	CVCV	CVCV

Not 2. Türk halk müziği edebi/müzikal metninin I. dizesinin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren şekil bilgisi ölçütleri: V/C analizi (Gorman, 2013: 39-63): V-Vowel (Ünlü/Sesli Harf), C-Consonant (Ünsüz/Sessiz Harf) sembolize etmektedir. V/C analiz yöntemi türkü metninin tüm dizelerine uygulandığında ses/hece/kelime/cümle dizimsel ölçütler ekseninde farklılıklar ortaya çıkabilmektedir. Örnek: I. kıta III. dize: koyar: CVCVC-kojar: CVCVC-kojdı: CVCCV-kajdu: CVCCV

Gele gele (ge.le ge.le) gel.dik bir kara ta.şa	jele jele (je.le je.le) jel.dic bir kara ta.şa	Gele gele (ge.le ge.le) gel.dİM bir ıra da.şa	Gele gele (Ge.le ge.le) gel.dÜm bir kara da.şa
---	---	--	--

Not 3. Türk halk müziği edebi/müzikal metninin I. dizesinin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren ses/hece/kelime/cümle dizimsel ölçütler: prozodik fonotaktik analiz (Sherer, 1994): (.) = hecesel bölümlenme noktalarını sembolize etmektedir. Prozodik fonotaktik analiz yöntemi türkü metninin tüm dizelerine uygulandığında dilbilimsel/ritmik-müzikbilimsel/melodik prozodi örtüşümü kuralları gereğince sesel/hecesel/kelimesel/cümlesel bölümlenme/vurgu noktaları ekseninde farklılıklar ortaya çıkabilmektedir. Örnek: melodik prozodi>ritmik prozodi: gele>ge.le, jele>je.le, gele>ge.le, gele>ge.le

Türk Dil Kurumu Sözlük Veritabanı/TDK SzV	Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü Veritabanı/TTSSV	Urfa/Kerkük/Tallâfe r Ağızları Dizin ve Sözlük Veritabanı/UKTA DSV	Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/TH MFNS SzV
gele: gele (TDK STS)-gele (TDK BTS)-gelsin (TDK THADS/TTAS)-gel, hele gel, haydi gel (TDK TS).	je'le: gele > je'le	gele: gelmek, bir yere gitmek ulaşmak, varmak.	gele/je'le/gele geldik/je'ldİc/gel

geldik: geldi-k (TDK BTS).	je'ldİc: gel-dik > je'l-dİc	geldim: gelmek, bir yere gitmek ulaşmak, varmak.	dım
bir: bir (TDK STS)-bir (TDK GTS)-ber/bi (TDK TTAS)-bir (TDK TS).	'bİy: bir > 'bİy	bir: sayı adı, belirsizlik sıfatı.	bir/bir/bir
kara: kara (TDK GTS)-kara (TDK TTAS)-kara (TDK TS).	kɑ'ra: kara > kɑ'ra	ķara: kara, siyah, kötü, sıkıntılı, yas.	kara/kɑ'ra/ķara
daşa: taş (TDK GTS)-taş (TDK TTAS)-daş(TDK TS).	'taʃa: taş-a > 'taʃ-a	daşa: taş.	daşa/'taʃa/daşa

Not 4. Türk halk müziği edebi/müzikal metninin I. dizesinin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren söz varlığı ölçütleri: Türk Dil Kurumu Sözlük Veritabanı/TDK SV (Url <<http://www.tdk.gov.tr>>) & Urfa/Kerkük/Tallâfer Ağızları Dizin ve Sözlük Veritabanı/UKTA DSV (Özbek, 2010: 113-253) & Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü Veritabanı/TTSSV (Ergenç, 2002: 46-47) & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/THMFNS SzV ekseninde Standart Türkiye Türkçesi/STT-Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ-Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA ile transkript edilmiştir.

Tablo 2. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS Müzikolektoloji/Müzikolinguistik/Müzikolekt/Müzikodilbilimsel Performans Özellikleri

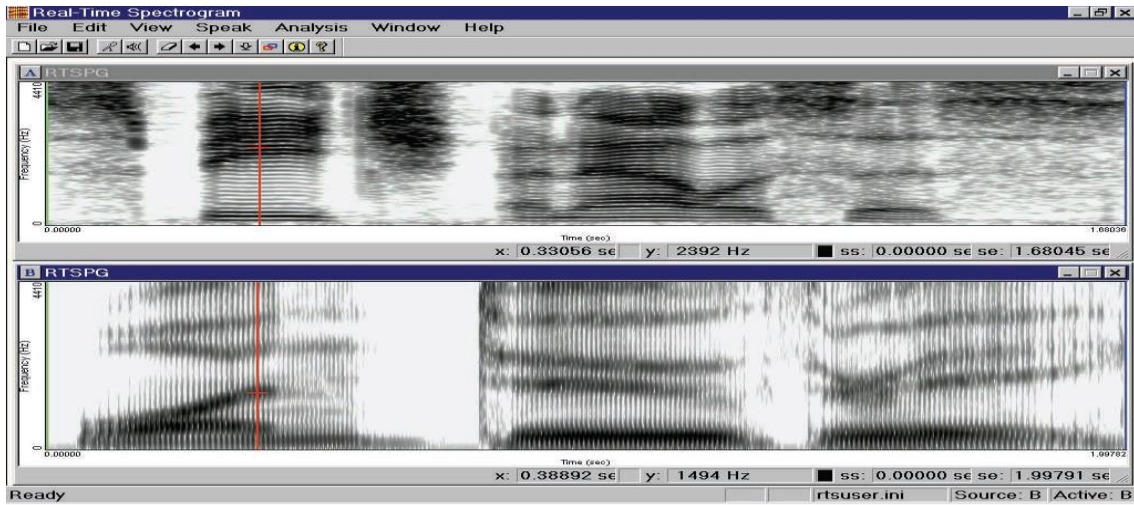
KayPENTAX®: Gerçek Zamanlı Spektrogram Model 5129

Ses sinyallerinin gerçek zamanlı yüksek çözünürlüklü üç boyutlu geniş/dar bant spektrografik görünümünü sunabilen, renk çeşitliliği/dinamik aralık skalası/dönüşüm boyutları vb gibi spektrogram parametreleri ayarlanabilen, ünlü/ünsüz seslerin analizi, klinik biyogeribildirimi, ses sinyali örnekleri önizleme, forensik görüntüleme, eğitsel/öğretisel uygulamalar vb gibi sesbilimsel özellikleri içerebilen, Ulusal Ses ve Konuşma Merkezi/NCVS tarafından disfonik seslerin ses yazımı süreçleri ve seçilmiş artikülasyon protokolleri evreleri için kullanılması öngörülen model örneklemdir. Ses ve konuşma analizi/ölçümü/terapi uygulamaları üzerine geliştirilen, çok sayıda ve türlü yazılım dizisi ile desteklenen, ses/konuşma veri kazanımı için güçlü bir donanıma sahip olan akustik fonetik analiz/sentez sistemi araçlarından biridir. Program veritabanının kuramsal/icrasal altyapısında ses/konuşma değerlendirme ve terapi uygulamaları (ses/motor konuşma/akıcılık/artikülasyon/iletişim bozukluğu vb) için interaktif modül seçenekleri bulunmaktadır. Kliniksel geri bildirim süreçleri, eğitsel/öğretisel uygulamalar, ikinci dil edinimi, adli çalışmalar vb gibi uygulama alanlarında kullanılabilmektedir.

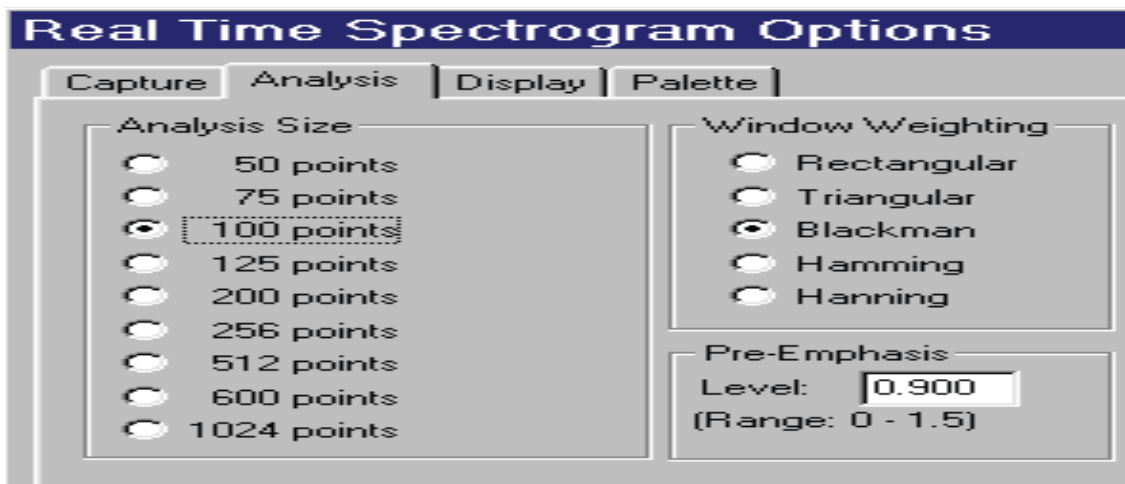
Veritabanı özellikleri; program veritabanının kuramsal/icrasal altyapısında ses sinyallerinin öngörünüm özellikleri için ideal geribildirim uygulamaları, tekli/çoklu ekran modlu doğru gerçek



zamanlı yüksek çözünürlüklü spektrogram örneklemeleri, tüm spektrogram parametrelerinin full özellikli değerlendirimi, spektrografik analiz için ayarlanabilir/taşınabilir ikili ekran seçenekleri varlığını sürdürmektedir. Konuşma özelliklerinin en kapsamlı görünüm modalitesi olarak profesyonel literatürde kullanılabilirliği tescillenmiştir. Artikülasyon terapisi uygulamalarında bir ekrana modeller diğer bir ekrana ise kullanıcı girişim örneklemeleri yerleştirilerek ikili ekran seçeneği kullanılabilir. Bir çoklu sekme diyalog kutusu spektrogramın tüm konfigürasyon seçimlerini kontrol edebilmektedir. Analiz verilerinde gerçekleşen herhangi bir değişiklik ilgili sinyale ve yeni kayıtlara uygulanabilmektedir. Tam ekranlı bir spektrogram 1-4 saniye arasında değişen zaman eksenini ile analiz edilebilmektedir. Konuşma dosyası yükleyebilen, sinyal filtreleyebilen ve spektrum değişiklikleri örnekleyebilen makrolar içermektedir (Bkz Şekil 3-6).

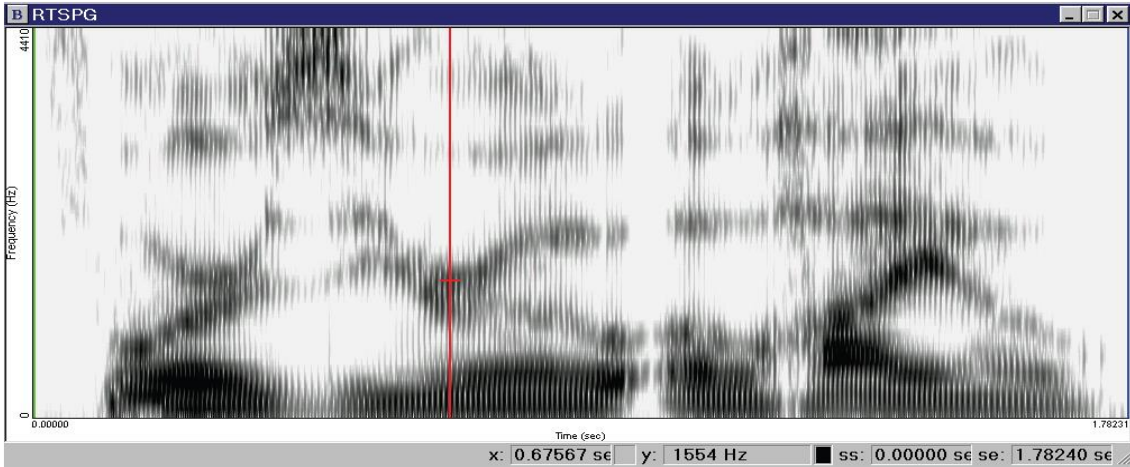


Şekil 3. Gerçek Zamanlı Spektrogram Model 5129: bu modülde kaydırma ve tarama moduna özgü gerçek zamanlı yüksek çözünürlüklü spektrogram örneklemeleri sunulmuştur. İkili ekran seçenekleri anlık karşılaştırma ve hedef belirleme süreçleri için kullanılmıştır. Farklı seslendirme türlerine ait geniş bantlı analiz verileri (altta), dar bantlı analiz verileri (üstte) gösterilmiştir.

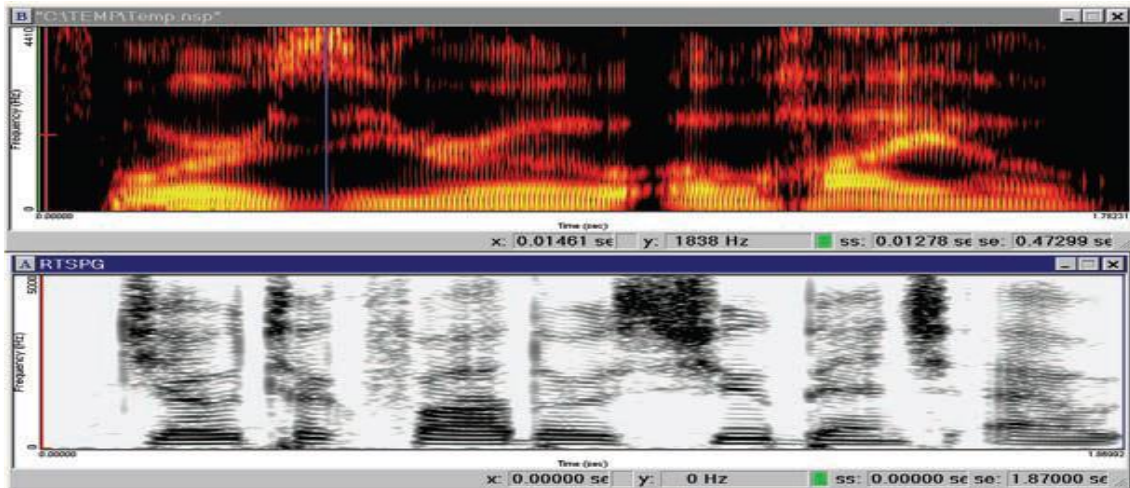


Şekil 4. Gerçek Zamanlı Spektrogram Model 5129: bu modülde spektrografik analiz süreçlerinin tüm parametrelerine özgü gerçek zamanlı spektrogram seçenekleri sunulmuştur. Tüm ses

türlerine ait analiz verileri çoklu punto sekmeleri ile gösterilmiştir.



Şekil 5. Gerçek Zamanlı Spektrogram Model 5129: bu modülde gerçek zamanlı yüksek çözünürlüklü spektrogram örnekleme özgülü ekran görüntü seçeneği sunulmuştur. Tam ekran çözünürlük değeri 24 bit olarak gösterilmiştir.



Şekil 6. Gerçek Zamanlı Spektrogram Model 5129: bu modülde çeşitli renklerde ve analiz formatlarında üretilebilen spektrogram örneklemlerine özgülü ekran görüntü seçenekleri sunulmuştur.

(Url<<http://www.keypentax.com>>)&(Url<<http://www.kayelemetrics.com>>)&(Url<<http://www.pentaxmedical.com>>).

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS'nin Eğitsel/Öğretisel Uygulamalara Aktarım/Adaptasyon Süreçlerinde KayPENTAX®: Gerçek Zamanlı Spektrogram Model 5129

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonetik Terapi Uygulamaları/THMFNS FTU oluşum/gelişim süreçleri; fonoloji (sesbilimi: dillerin kuramsal ve icrasal altyapısında varlığını sürdüren konuşma seslerini diller üzeri bir yaklaşımla inceleyen bir bilim dalı: Roach, 2001: 10)nin temelini oluşturan fonetik (sesbilgisi: bir dilin seslerini boğumlanma noktaları/boğumlanma özellikleri/dilsel iletişim dizgesindeki işlevleri açısından araştıran,

artikülatur/akustik/odituar fonetik olmak üzere üç ana bölümden oluşan, konuşma seslerinin eklenmesi/nakli/alınması ile ilgili bir dilbilim dalı: Erem & Sevin, 1947: 79-81) bilimi ekseninde artikülasyon (boğumlanma/ekleme/kesletim: fonasyon süreci ile ortaya çıkan sesin dil/diş/dudak/damak vb anatomik yapılar yardımı ile işlenmesi: Kılıç, 1999/2000: 2) kavramı vokal (dil ve dudakların hareketi ile ses yolunda hava akımına karşı bir engel olmadan oluşan konuşma sesleri: vokal sınıflandırılma biçimleri: dilin en yüksek noktası: ön/i/ü/e/ö-arka/ı/u/a/o, dilin yüksekliği: kapalı/i/ü/ı/u-açık/e/ö/a/o, dudakların durumu: düz/i/ı/e/a-yuvarlak/ü/u/ö/o)/konsonant (ses yolunun farklı noktalarda ve farklı şekillerde daralması ile oluşan konuşma sesleri: konsonant sınıflandırılma biçimleri: artikülasyon şekli: plozif: patlamalı: p/b/t/d/k/g-nazal: genizsi: m/n-frikatif: sızıcı: s/z/ş/j/f/v/h-afrikat: patlamalı sızıcı: ç/c-trill: titreyci: r-tap: çarpmalı: r-aproksimant: akıcı: y/ğ/r/v-lateral aproksimant: yanal akıcı: l, artikülasyon noktası: bilabial: çift dudaksıl: p/b/m-labiodental: diş dudaksıl: f/ş-dental: dişsel: t/d/n-alveoler: dişyuvasıl: t/d/n/r/s/z/l-postalveoler: arka dişyuvasıl: ş/j/ç-c-palatal: damaksıl: k/g/y-velar/k/g/ğ-glottal: gırtlaksıl: h, vokal foldların hareketi: ötümlü: sesli: b/d/g/m/n/r/v/z/j/c/y/ğ/l-ötümsüz: sessiz: p/t/k/f/s/ş/ç/b: Kılıç, 1999/2000: 3-5) özelliklerini bünyesinde barındıran teknik bir terim olarak tanımlanmıştır.

Foniatri (ses terapi: insan sesletim düzeneğinin anatomik/fizyolojik/patolojik fonksiyonlarını araştıran, ses/konuşma/dil/işitme bozuklukları tanı ve tedavisi ile ilgili tıbbi bir bilim dalı: (Koçak, <http://www.drkocak.com/id15.html>) bilimi ekseninde insan sesi oluşum/gelişim süreçlerinde aktif bir biçimde rol oynayan ve birbirleri ile koordineli çalışan respiratör (solunumsal: diyafram, abdominal/torakal kaslar, alt solunum yolları), vibratör (titreşimsel: ses kıvrımları), rezonatör (tınsal: supraglottik larenks, farinks, ağız/burun boşluğu), artikülatör (sesletimsel: hareketli artikülatörler: dil, dudak, çene, yumuşak damak, faringeal duvarlar, hareketsiz artikülatörler: ön dişler, alveolar sırt, sert damak) sistemlerinin (Töreyin, 2008: 38, 90-91, 165-167) doğru kullanılmaması dolayısıyla organik (yapısal: anatomik oluşumlar patolojisi: dil/diş/dudak/damak bozukluğu: dil kasları anormal işleyişi, dil bağı bağlantısının dil ucuna yakın oluşu, dudak yarıklığı/gerginliği, yüksek/düz damak yapısı vb: Madran, 2013: 6-35), fonksiyonel (işlevsel: eğitsel/öğretimsel uygulama süreçlerinin gerçekleştirilmesi: konuşma organlarının üstlendiği görevi tam/sağlıklı olarak yerine getirememesi, konuşma kazanım ve pekişim evrelerinin yeterli ölçüde tamamlanamaması: Korkmaz, 2008: 39) ve psişik (ruhsal: psikolojik dinamiklerin etkisi: zihinsel/algısal/duygusal sorunlar kaynaklı ses belleği/ses ayırım gücü yetersizliği: Yücel, 2009: 1-7, 14-18, 190) nedenlere bağlı artikülasyon bozuklukları (söyleyiş/sesletim bozuklukları türleri: atlama: sesin düşürülmesi/hava>ava, yerine koyma: sesin değiştirilmesi/köprü>köprü,sesin eklenmesi: sesin artırılması/lazım>ilazım,sesin bozulması: sesin çarpıtılması/nasılısınız>nassınız: Vural, 2005: 246, söyleyiş/sesletim bozuklukları özel terimleri: rotasizm: r sesi bozukluğu, sigmatizm: s-z sesi bozukluğu, gamatizm: g sesi bozukluğu, kapasizm: k sesi bozukluğu: Erdem, 2013: 424)nın ortaya çıktığı vurgulanmıştır.

Artikülasyon bozuklukları tanı ve tedavi süreçlerinde ses terapi (sesin davranışsal yöntemlerle değiştirilmesi, fizyoanatomik sınırlar içerisinde sesi verimli/etkin kullanabilme, hedef sesi bulup yeni davranış biçimi haline getirme, fizyopatolojik mekanizmaları kullanarak vokal davranış biçimini değiştirme: Denizoğlu, 2008: 1-16, ses terapisinde şan egzersizleri kullanımı: perde yükleme ve taşıma egzersizleri: sağlıklı vokal kord gereksinimi, teknik ergonomi, vokal davranış modifikasyonları, ses ve artikülasyon çalışmalarının repertuara uygulanması, standart kinestetik terapi teknikleri ve dile özgü fonetik yapının şan eğitimi öğretileri ile birleştirilmesi evrelerinde Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA kullanımı: Koçak, [338](http://drkocak.com/ses-terapisinde-san-</p></div><div data-bbox=)



egzersizlerinin-kullanımı/>) araçları kullanılmaktadır (Denizoğlu, 2005) & (Denizoğlu, 2012: 1-40) & (Yiğit, 2004: 1-5) & (Evren, 2013: 50-60) & (Evren, Url<http://www.pegem.net/akademi/kongrebildiri_detay.aspx?id=4909>) & (Yavuzer & Öğüt & Kalaycı & Çeltiklioğlu & Bakır, Url<<http://www.tkbbv.org.tr/dergi.aspx?Dergi=38&yil=1999&makale=4508>>) & (Saruhan, 2014) & (Kaplan, 2015: 38-47).

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Kullanıcı Profili/THMFNS KP içerisinde aktif bir biçimde yer alan bireylerin anatomik/fizyolojik/patolojik fonksiyonlarenininde yapılan artikülasyon bozuklukları (söyleyiş/sesletim bozuklukları: atlama: sesin düşürülmesi, yerine koyma: sesin değiştirilmesi, sesin eklenmesi: sesin artırılması, sesin bozulması: sesin çarpıtılması söyleyiş/sesletim bozuklukları özel terimleri: rotasizm: r sesi bozukluğu, sigmatizm: s-z sesi bozukluğu, gamatizm: g sesi bozukluğu, kapasizm: k sesi bozukluğu vb) nın giderilebilmesi için; Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Gelişim Süreçleri/THMFNS FFYGS (Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonetik Terapi Uygulamaları/THMFNS FTU, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşitsel Ayırt Etme Testi/THMFNS İAT, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Artikülasyon Testi/THMFNS AT, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesçil Çözümleme Testi/THMFNS SÇT, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesbilgisel/Şekilbilgisel/Sözvarlıksal Ölçütleri Belirleme Testi/THMFNS ŞŞSÖBT, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Öğretim Oturumları/THMFNS FFYÖO, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Değerlendirme Grubu/THMFNS FFYDG vb gibi verilerin) oluşum/gelişim evrelerinin tamamlanması gerekmektedir.

339

Bulgular

Yerel/evrensel fonolojik/sesbilimsel ve müzikolojik/müzikbilimsel yasalar ekseninde yapılan artikülasyon/sesletim özelliklerinin halkbilim analiz modellerinden biri olan performans teori (halkbilimsel ekseninde her türlü folklorik terim/kavram/öge-halkdilsel varyant/değişke/çeşitlenme: Çobanoğlu, 1999) ve etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar (etnomüzikbilimsel ekseninde her türlü etnomüzikolojik terim/kavram/öge-etnomüzikodilsel varyant/değişke/çeşitlenme: Stone, 2008) ekseninde sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Türk halk müziği edebi/müzikal metinlerinin kuramsal/ıcrasal altyapısında yerel/evrensel ilintilerle birlikte sesbilgisi/şekilbilgisi/sözvarlığı ölçütleri düzeyinde varlığını sürdürdüğü vurgulanmıştır.

Yerel/evrensel fonolojik/sesbilimsel ve müzikolojik/müzikbilimsel yasalar ekseninde artikülasyon/sesletim özellikleri düzeyinde yapılan Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/THMFNS V (Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Alfabe Veritabanı/THMFNS AV, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses Veritabanı/THMFNS SV, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/THMFNS SzV, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Eser Veritabanı/THMFNS EV, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Olasılık Hesaplayıcı Veritabanı/THMFNS FOHV), Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonetik Terapi Uygulamaları/THMFNS FTU (Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Gelişim Süreçleri/THMFNS FFYGS, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşitsel Ayırt Etme Testi/THMFNS İAT, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Artikülasyon Testi/THMFNS AT, Türk Halk Müziği



Fonetik Notasyon Sistemi Sesçil Çözümleme Testi/THMFNS SÇT, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesbilgisel/Şekilbilgisel/Sözvarlıksal Ölçütleri Belirleme Testi/THMFNS SSSÖBT, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Öğretim Oturumları/THMFNS FFYÖO, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Değerlendirme Grubu/THMFNS FFYDG) oluşum/gelişim ve eğitsel/öğretisel uygulamalara aktarım/adaptasyon süreçlerinin KayPENTAX® (Kay Elektrik Şirketi & PENTAX Medikal Şirketi) Gerçek Zamanlı Spektogram Model 5129 örnekleme üzerinden gerçekleştirilmesi gerekmektedir.

Basılı Kaynaklar

Bicil, Y., & Demir, G., (2012). IPA Turca: Kural Tabanlı Türkçe Fonetik Dönüştürücü Programı/KTTTFDP. TUBİTAK Ulusal Elektronik Ve Kriptoloji Araştırma Enstitüsü/UEKAE'nde Çoklu-Ortam Teknolojileri Araştırma Ve Geliştirme Laboratuvarı, Gebze & İstanbul.

Buder, Eugene, H., & Wolf, T., (2003). Instrumental And Perceptual Evaluations Of Two Related Singers. Journal Of Voice Vol 17 No 2 June 2003, pp. 228-244.

Caferoğlu, A., (1964-1965). Anadolu Ağızları Ünlü Ve Konson Değişmeleri. (Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten 1963-1964'ten Ayrıbasım), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, s. 1-33.

Carroll, L. M., & Sataloff, R. T., (1991). The Singing Voice, Professional Voice. Raven Press Ltd., New York, p. 382, 385.

Cevanşir, B., & Gürel, G., (1982). Foniatri. Sanal Matbaacılık, İstanbul, s. 74, 77.

Çobanoğlu, Ö., (1999). Halkbilimi Kuramları Ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş. Akçağ Yayınları, Ankara.

Demir, G., (2011). Dil-Müzik İlişkisi Ekseninde Yapılanan Türk Halk Müziği Yöresel Ağız Özelliklerinin Fonetik Notasyonu. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı (Tez Danışmanı: Prof. Erol Parlak), İstanbul/Türkiye.

Demir, N., (2002/4). Ağız Terimi Üzerine. Türkbilig Yayınları.

Demir, N., (2009). Ağız Dokümantasyonu Niçin Gereklidir. Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı (25-30 Mart 2008 Şanlıurfa), TDK Yayınları, Ankara.

Demir, N., (2010). Türkçede Varyasyon Üzerine. Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi, Sayı 17 (2).

Demir, N., (2012). Türkçe Ağız Araştırmalarında Bazı Yöntem Sorunları. Diyalektolog Dergisi (Ağız Araştırmaları Dergisi) Sayı (4), Yaz 2012.

Denizoğlu, İ., (2005). Vokoloji Ders Notları. (Url<http://www.fonomed.net/ders_notlari.asp>) (Erişim Tarihi: 29.03.2014).

Denizoğlu, İ., (2008). Ses Terapileri. (Url<<http://fonomed.net/pages/sesterapileri.pdf>>) (Erişim Tarihi: 29.03.2014).

Denizoğlu, İ., (2012). Kilinik Vokoloji (Ses Terapileri). Adana Nobel Bookstore, Adana. ISBN: 978-605-397-143-6, s. 1-40.



Ercilasun, A. B., (1999). Ağız Araştırmalarında Kullanılacak Transkripsiyon İşaretleri. Ağız Araştırmaları Bilgi Şöleni, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu TDK Yayınları: vol. 697, Ankara, s. 43-48.

Erdem, İ., (2013). Konuşma Eğitimi Esnasında Karşılaşılan Konuşma Bozuklukları Ve Bunları Düzeltme Yolları. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Türkçenin Eğitimi Öğretimi Özel Sayısı, ISSN: 1308-9196, Yıl: 6, Sayı: 11, Ocak 2013.

Erem, T., & Sevin N., (1947). Milletlerarası Fonetik İşaretlerle Konuşma Dilimiz. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Ergenç,İ., (2002).Konuşma Dili Ve Türkçenin Söyleyiş Sözlüğü. Multilingual Yabancı Dil Yayınları, Baskı Matbaa, İstanbul.

Estis, J. M., & Coblenz, J. K., & Moore, R. E., (2009). Effects Of Increasing Time Delays On Pitch-Matching Accuracy In Trained Singers And Untrained Individuals. Journal Of Voice Vol 23 No 4 July 2009, pp. 439-445.

Estis, J. M., & Dean-Claytor, A., & Moore, R. E., & Rowell, T. L., (2011). Pitch-Matching Accuracy In Trained Singers And Untrained Individuals: The Impact Of Musical Interference And Noise. Journal Of Voice Vol 25 No 2 March 2011, pp. 173-180.

Evren, G. F., (2013). Programlı Bir Ses Eğitimi Kapsamında Dil-Konuşma Ögesi. Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi. Yıl/Year: 2013 Cilt/Volume: 2 Sayı/Issue: 5, Sayfalar/Pages: 50-60.

Evren, G. F., (y.b.). Ses Eğitimi Yöntemlerinin Ses Hastalıklarının Tedavisinde Kullanımı. (Url <http://www.pegem.net/akademi/kongrebildiri_detay.aspx?id=4909>).

Gerçek Zamanlı Spektogram Model 5129.,KayPENTAX®, A Division of PENTAX Medical Company, 3 Paragon Drive, Montvale, NJ 07645-1725, USA. (Url<www.kaypentax.com>).

341

Gorman, K., (2013). Generative Phonotactics. The University Of Pennsylvania Linguistic Department, (Published Doctor Of Philosophy Thesis), Pennsylvania.

Helvacı, A., (2003). Ses Eğitiminde Register ve Rezonans. Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30-31 Ekim 2003, İnönü Üniversitesi, Malatya, s. 124-129.

IPA., (1999). Handbook Of The International Phonetic Association: A Guide To The Use Of The International Phonetic Alphabet. Cambridge University Press, Cambridge.

Jennings, J. J., & Kuehn, D. P., (2008). The Effects Of Frequency Range, Vowel, Dynamic Loudness Level And Gender On Nasalance In Amateur And Classically Trained Singers. Journal of Voice Vol 22 No 1 Jan 2008, pp. 75-89.

Kaplan, A., (2015). Konuşma Aygıtında Sesi Anlamlandırma Olanakları. VI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu. 28-30 Mayıs 2015, Kütahya, s. 38-47.

Kılıç, M. A., (1999). Ses Bozuklukları: Yeni Bir Sınıflandırma Sistemi. Ç.Ü. Tıp Fakültesi Arşiv Kaynak Tarama Dergisi, Cilt 8, Sayı 3, Yıl 1999, ISSN 1300-3755.

Kılıç, M. A., (1999). Ses Bozukluklarının Tedavisinde Vurgu Yöntemi.Kulak Burun Boğaz İhtisas Dergisi Nisan 1999, Yıl 9, Cilt 6, Sayı 1, s. 115-119.

Kılıç, M. A., (1999/2000). Konuşma Ve Dil Bozuklukları. KBB Hastalıklarında Mezuniyet Sonrası Eğitimi Toplantısı, 28-30 Nisan 2000, Kapadokya.



- Kılıç, M. A., (2002). Larenksin Fonksiyonel Anatomisi Ve Ses Fizyolojisi. T Klin JENT 2002, 2 (S).
- Kılıç, M. A., (2010). Ses Problemi Olan Hastanın Objektif Ve Subjektif Yöntemlerle Değerlendirilmesi. Curr PracrORL 2010, 6(2), s. 257-265.
- Kılıç, M. A., (2013). Ses Terapisi Olarak Biyolojik Geribildirim Yöntemi. Türkiye Klinikleri JENT-Special Topics 2013; 6(2), s. 41-5.
- Kılıç, M. A., (2013). Ses Terapisi Olarak Vurgu Yöntemi. Türkiye Klinikleri JENT-Special Topics 2013; 6(2), s. 16-21.
- Koçak, İ., (y.b.). Ses Terapisinde Şan Egzersizlerinin Kullanımı. (Url <<http://www.drkocak.com/id15.html>> & (Url<<http://drkocak.com/ses-terapisinde-san-egzersizlerinin-kullanimi/>>).
- Korkmaz, B., (Ed.) (2008). 100 Soruda Dil ve Konuşma Bozuklukları. Doğan Kitap, İstanbul.
- Lamarche, A., & Ternström, S., (2008). An Exploration Of Skin Acceleration Level As A Measure Of Phonatory Function In Singing. Journal Of Voice Vol 22 No 1 Jan 2008, pp. 10-22.
- Laukkanen, A. M., & Mickelson, N. P., & Laitala, M., & Syrjä, T., & Salo, A., & Sihvo, M., (2004). The Effects Of Hear Fones On Speaking And Singing Voice Quality. Journal Of Voice Vol 18 No 4 Dec 2004, pp. 475-487.
- Madran, F. G., (2013). Tam Protezlerde Fonasyon. Bitirme Tezi, Ege Üniversitesi Diş Hekimliği Fakültesi Protetik Diş Tedavisi Ana Bilim Dalı, İzmir/Türkiye.
- Malkoç, T., (1998). Ses Eğitiminin Ergenlik Döneminde Ses Fonksiyonları Üzerindeki Etkisi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), M.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, s.89.
- Morrow, S. L., & Conner, N. P., (2011). Comparison Of Voice-Use Profiles Between Elementary Classroom And Music Teachers. Journal Of Voice Vol 25 No 3 May 2011, pp. 367-372.
- Ömür, M., (1995). Sesin Özelliklerine Bir Bakış. Cumhuriyet Bilim ve Teknik, İstanbul.
- Özbek, M., (2010). Urfa Türkülerinin Dil Ve Anlatım Özellikleri. İstanbul Üniversitesi SBE Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı, (Yayımlanmış Doktora Tezi), İstanbul/Türkiye.
- Pekacar, Ç., & Güner-Dilek, F., (2009).Uluslararası Fonetik Alfabe Ve Türkiye’de Ağız Araştırmaları. Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı (25-30 Mart 2008 Şanlıurfa), Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları: 989, Ankara.
- Radhakrishnan, M., (2011). Musicolinguistic Artistry Of Niraval In Carnatic Vocal Music.Australian National University/ANU Research Repository Proceedings Of The 42nd Australian Linguistic Society Conference, Australia.
- Roach, P., (1992). Intorducing Phonetics. Penguin English Press, England.
- Sağır, M., (1999). Ağız Çalışmalarında Çeviriyazı, Ağız Araştırmaları Bilgi Şöleni. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu TDK Yayınları: vol. 697, Ankara, s. 126-138.
- Saruhan, Ş., (2014). Bir Meleksi’den Hayali Yaratık’a Dönüş Hikâyesi: Kastratolar. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 2, Sayı: 1, Mart 2014, s. 561-572.

- Saruhan, Ş., (2014). Opera Şarkıcılığında Bir Dönüm Noktası: Do Di Petto. Tarih Okulu Dergisi (TOD), Mart 2014, Yıl 7, Sayı XVII, ss. 661-679,DOI No: <http://dx.doi.org/10.14225/Joh468>.
- Saruhan, Ş., (2014). Opera Şarkıcılığında Metinsel Anlaşılabilirlik Problemi Ve Nedenleri. International Journal of Social Science, Number: 27, pp. 553-573, Autumn I 2014, Doi Number: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2411>.
- Saruhan, Ş., (y.b.). Kadın Opera Şarkıcılarında Formant Uyarılma Tekniği Örneğiyle, Şarkıcılıkta Tınının Oluşum Bağlıları. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 7, Sayı: 32, ss. 675-689. (Url<www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581>).
- Sherer, T. D., (1994). Prosodic Phonotactics. Doctor Of Philosophy Thesis, The Graduate School Of the University of Massachusetts Amherst Department of Linguistics, Amherst.
- Stone, R. M., (2008). Theory For Ethnomusicology. Pearson Press, New Jersey.
- Şenocak, F., (1983). Kulak-Burun-Boğazda Semptom ve Sendromlar, İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Yayınları, No: 123, İstanbul, s.369-405.
- Şenocak, F., (1990). Profesyonel Ses, Sahne Ve Benzeri Sanatkârların Özel Sorunları. Otolarengolojide ve Sanat Dallarında Disfoniler Internasyonal Sempozyumu, İstanbul, s.119
- Tang, L., & Judith A., & Boliek, C. A., & Rieger, J. M., (2008). Laryngeal And Respiratory Behavior During Pitch Change In Professional Singers. Journal Of Voice Vol 2 No 6 Nov 2008, pp. 622-633.
- TDK., (1945). Türk Dialekleri Çeviriyazı Sistemi. Cumhuriyet Matbaası, İstanbul.
- TDK., (1963-1982). Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü. C. I-XII, Ankara: TDK Yayınları.
- Töreyin, A. M., (2008). Ses Eğitimi (Temel Kavramlar-İlkeler-Yöntemler).Gençlik Kitabevi, Ankara.
- Vural, T., (1990). Ses Sanatkarlarında Ses bozukluklarının Teşhis ve Tedavisi, Otolarengolojide ve Sanat Dallarında Disfoniler Internasyonal Sempozyumu, İstanbul, s.60.
- Yavuzer, A., & Ögüt, F., & Kalaycı, T., & Çeltiklioğlu, F., & Bakır, H., (y.b.). Ses Sanatçılarında Foniatrik Yaklaşım. (Url<<http://www.tkbbv.org.tr/dergi.aspx?Dergi=38&yil=1999&makale=4508>>).
- Yiğit, N., & Evren, G. F., (2015). Ses Eğitimi Yöntem ve Tekniklerinin İngilizce Konuşma Eğitiminde Kullanılabilirliği. International Journal of Languages’ Education and Teaching ISSN: 2198-4999, Mannheim-GERMANY, UDES 2015, pp. 1074-1093.
- Yiğit, N., & Evren, G. F., (y.b.). Ses Eğitimi Yöntemlerinin Ses Hastalıklarının Tedavisinde Kullanımı. (Url<http://www.pegem.net/akademi/kongrebildiri_detay.aspx?id=4909>).
- Yiğit, N., (2004). Sesini Profesyonel Olarak Kullanan Veya Kullanacak Olan Bireylerde Karşılaşılan Ses Sorunları Ve Nedenleri. 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi, SDÜ, 7-10 Nisan 2004, Isparta.
- Yiğit, N., (2010). Profesyonel Ses Eğitimi Alan Bireylerin Ses Özelliklerinin İncelenmesi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 12, Sayı: 4, Yıl: 2010, Sayfa: 75-93, ISSN: 1302-3284.



Yiğit, N., (2012). Profesyonel Ses. Kastamonu Eğitim Dergisi, Eylül 2012 Cilt:20 No:3, ss. 955-964.

Yücel., D., (2009). Sesbilgisel Farkındalık (Fonolojik Farkındalık) Eğitiminin Okuma Sorunu Olan Çocuklar Üzerindeki Etkisinin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Özel Eğitim Programı, Ankara, Türkiye.

Zeitels, S. M., & Hillman, R. E., & Desloge, R., & Mauri, M., & Doyle, P. B., (2002). Phonosurgery In Singers And Performing Artists: Treatment Outcomes, Management Theories And Future Directions. Annals Of Otol Vol 111 No 12 Suppl 190 Dec 2002, pp. 21-40.

Elektronik Kaynaklar

Url<<http://www.pentax.com.tr/tr/product/14747/cameras.html>> (Erişim Tarihi: 09.11.2015).

Url<<http://www.pentaxturkey.com/index.php?topic=1952.0>> (Erişim Tarihi: 22.11.2015).

Url<<http://us.pentaxmedical.com/>> (Erişim Tarihi: 06.11.2015).

Url<<http://jproc.ca/rp/sonagraph.html>> (Erişim Tarihi: 27.11.2015).

Url<<http://www.kayelectric.coop/content/about-us-0>> (Erişim Tarihi: 19.11.2015).

Url<<http://www.kaypentax.com>>(Erişim Tarihi: 10.11.2015).

Url<<http://www.kayelemetrics.com>>(Erişim Tarihi: 10.11.2015).

Url<<http://www.pentaxmedical.com>>(Erişim Tarihi: 10.11.2015).

Url<www.speechtech.com/pdb2.html>(Erişim Tarihi: 10.11.2015).

Url<http://www.kaypentax.com/index.php?option=com_aboutkay&task=editShow&rec_id=1&menu_id=0&controller=aboutkay_cmphp&Itemid=2>(Erişim Tarihi: 01.12.2015).

Url<http://www.kayelemetrics.com/index.php?option=com_product&view=product&Itemid=3>(Erişim Tarihi: 02.12.2015).

Url<http://www.berrycreative.biz/Pdfs/KayPentax_Acquisition_Pentax_Backgrounder.pdf>(Erişim Tarihi: 03.12.2015).

Url<<http://www.erisci.com/?ID=69&KatID=49&islem=Detay#!video-phonetics-program-and-database/chj0>>(Erişim Tarihi: 10.11.2015).

Url<http://comd.uh.edu/facultyandstaff/mchenry_m_srlab.html> (Erişim Tarihi: 23.11.2015).

Url<<https://music.ku.edu/vocology-lab>> (Erişim Tarihi: 01.12.2015).

Url<<http://cmed.faculty.ku.edu/chovoped/voclab/>> (Erişim Tarihi: 10.11.2015).

Url<<http://new.oberlin.edu/conservatory/departments/voice/vocal-arts-center/equipment.dot>> (Erişim Tarihi: 13.11.2015).

Url<<http://www.rider.edu/wcc/undergraduate-programs/voice-performance>> (Erişim Tarihi: 16.11.2015).

Url<http://www.ncvs.org/products_academy.html&www.ncvs.org/ncvs/info/singers/index.html> (Erişim Tarihi: 01.12.2015).

Url<<http://www.tdk.gov.tr>> (Erişim Tarihi: 03.05.2014).





Url<http://www.trnnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=701&ad=GELE%20GELE%20GELD%20DDK%20B%20DDR%20KARA%20TA%20DEA>(Erişim Tarihi: 03.05.2014).

Url<<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>> Tez No: 263098, (Erişim Tarihi: 03.05.2014).



RENGİN ARKEOLOJİSİ - KIRMIZININ SİMGE TARİHİ

Öğr. Gör. Dr.Ceren YILDIRIM

Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Öz

Demir (*hematit*) cevherli topraklardan elde edilen aşı boyası kırmızısı, renkler arasında insanlık tarihi kadar eski ilk simgedir. Paleolitik Dönem avcı göçerlerde, Neolitik Dönem tarımcılarında ve Mezolitik Dönemde büyü ritlerinin en önemli parçasıdır. Din mitolojilerinde en başat öge olan yeniden-doğum arketipi ile ilişkilidir. Kırmızının ışık ile moral bağıntısı 19. yüzyılda Romantik Simgecilik'te yer alır. Kökleri Ortaçağ'a ve Paganizm, Mısır, Çin ve Hint mithoslarına geri gider. (Portal, 1845)

Günümüz sanatının doğaya, bedene, toprağa duyarlı performans ve arazi sanatçıları kan ve toprağı yeniden yoğun duyarlılık malzemesi yapmaktadırlar. Sanatın yaşamsal bağından kopmuşluğu insanlığı yeniden dünya, toprak ve bedenle ilgili anlam bağını oluşturmaya yönelmiştir. Sanayi sonrası kapitalist düzen içerisinde onun eleştirisi olarak ortaya çıkan yeni sanatın primitif ile yakınlaşması, Jung (1875-1961)'un ortak-bilinçdışı teoremindeki mitsel olanın evrenselliği fikrini doğrular görünmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kırmızı, antropoloji, arketip, toprak sanatı, beden sanatı

347

ARCHEOLOGY OF THE COLOR –THE HISTORY OF SYMBOLİSM ABOUT RED

Abstract

Red-ocher paint is the first symbolic color among the colors and also is old as mankind history. Red-ocher attained from ferric soil wich has *hematit*. Red-ocher paint is the most important material of magic rituals at Paleolitik period nomands and at Neolithic also at Mezolithic period. Victim and adolescence rituals are related to re-born archetype at all mythological religions. In 19th century color symbolism of red at Romantic period is again on stage as light. Roots of Romantic Color Symbolism go back to the Middle ages and to Paganism, mythos of Ancient Egypt, Chinese and Indian. Colors rise from dilemma like white-black, good-bad, dark-ligth similar to Zend-Avesta (Zoro-aster) religion. (Portal, 1845)

Contemporary artists who have sensibility and responsibility about nature, body and soil, take blood and land as material for their performance. The disconnection of art from the vital point, has led to the creation of a connection of meaning with humanity, the earth, soil and body again. Contemporary art that emerges in post-industrial capitalist system and in criticism on it gets closer to primitive. It seems to be this closeness confirms the idea of universality of mythology in the theory of Carl Jung (1875-1961).

Keywords: Red, anthropology, archetype, earth art, body art



Giriş

Demir (*hematit*) cevherli topraklardan elde edilen aşı boyası kırmızısı renkler arasında bilinen en eski simgedir. “Aşıboyası –demir oksit- ilk renkli boyaydı. Günümüzde toprak boyalarını ifade etmek için genel olarak kullanılmaktadır, oysa daha kesin anlamıyla hematiti, yani demir cevheri bulunan toprağı tanımlar.” (Delamare & Guineau, 2007, 40) “Doğal toprakların çoğunda renk veren öge demirdir. Killi kumların arasında en iyi bilinen kuvars, bir tür kil (kaolinit) ve demir oksidin karışımından mürekkeptir. Kızıl demir oksit, turuncumsu sarı, kızıl ve hatta hematit kristallerinin boyutu büyüdüğünde mora çalan kumları oluştururlar. (Delamare & Guineau, 2007 15)

MÖ 150.000-60.000 yılları arasında yaşamış olan Neandertal İnsanı (Turani, 2007, 25), bedenine kırmızı toprak boyadan dövme yapıyor; insan ve hayvan kemiklerini boyuyordu. Cenin pozisyonunda Doğu-Batı yönlü yatırarak gömdüğü ölüsünün kemiklerini kırmızı ile boyama geleneğini geliştirmişti. (Thomson, 2007, 199-201) “...Neandertal İnsanı, ölülerini derin çukurlara gömüyor, yanına da yiyecek ile kullandığı aletleri koyuyordu.” (Turani, 2007, 25) Aynı davranış, MÖ 60 000 ile 10 000 yılları arasında, soyu tükenen Neandertal’in yerini alan *Homo sapiens* (*Cré Magnon*)’te de devam eder. Tümü ilk insanın ölüm sonrasına inandığını göstermektedir. Hayvan kurban etme de yine Neandertal insanına kadar geri gider. Kurban sunma, ilk insanda Tanrı tasavvuru olduğunu göstermektedir. “Ayrıca gayet kesin olarak bildiğimiz, Neandertal İnsanın vücudunu boyadığıdır.” *Homo sapiens* de ölüsünü yanında yiyecek ve değerli eşyaları olduğu halde gömer ve cesedi kırmızı toprak rengine boyardı. (Turani, 2007, 25-6) Geleneğin şekil değiştirmiş uygulayımı ilk tarım kültürlerinde sürer: ölmüş atanın kafatası çıkartılır, kırmızıya boyanarak evin başköşesine konur, kendisine sunular yapılır, yemek ve eğlencelere katıldığı yani ailede yaşamaya devam ettiğine inanılır.

348

İlk-insanın davranışlarını anlamlandırmada dış görünümü açısından tarih öncesi çağların devamı olarak görülen bugünün avcılıkla geçinen bazı toplulukları incelenmektedir. Aynı ya da benzer davranış biçimini yansıtan bu topluluklara Kuzey batı Amerika’da, Avustralya’da, Güney Afrika’da, Orta ve Güney Amerika’nın bazı güç ulaşılır bölgeleri ve Kuzey Kutup bölgesinde rastlanmıştır. Aborijinler, Buşmanlar, İskandinav Laplar, Afrika Kordofans avcı oymağı belirgin örneklerdir. Sadece avcı göçerlerde değil günümüz yerleşik primif kültürlerinde de kırmızı renk simgeciliği yaşatılır: geline kına yakılması, kırmızı kuşak bağlanması, kırmızı duvak gibi.

İskandinav Laplar, av büyüsü olarak gerçekleştirdikleri resimlerinde demir oksit renkleri kullanarak tarihöncesi mağara resim geleneğini sürdürürler. Prehistorik hayvan resimleri önünde kurban keserler. (Turani, 2007, 30) “Kuzey Amerika’daki ilk beyaz yerleşimciler yerlilere ‘Kırmızı Hintli’ adını verdiklerinde, bunun nedeni onların kendilerini (kötülüğe karşı kalkan olarak dünyanın iyi unsurlarını simgelediğinden veya kışın soğuğa karşı yazın böceklerle karşı korunmak için) aşıboyasıyla boyamalarıydı.” Avustralya yerlileri bedeni kırmızı toprakla boyama geleneğini kırk bin yıldan fazladır sürdürmektedir: “Kırmızı aşıboyası gençlerin erkek olması için düzenlenen erginlenme törenlerinin ayrılmaz parçasıdır.” (Finlay, 2007, 50-1) “Erginlik çağına gelen çocuklar için bir erginlenme töreni düzenlenir; çocuklar bu yansılama töreni sırasında düşsel bir biçimde ölüp yeniden doğarlar ve böylece çocukluktan çıktıklarını kanıtlamış olurlar.” (Thomson, 1998, 57) İlkel kavimlerin yansılama törenlerini -Adlerci anlamda- erk istenci olarak yorumlayan E. Ficsher’a göre ritlerin başlıca görevi açıkça güç sağlamaktır. Doğaya, düşmana, cinsel eşe, gerçekliklere karşı güç, toplu yaşama gücü. Tehlikeli, anlaşılmaz, ürkütücü doğa



karşındaki güçsüz yaratık insan, gelişmesinde büyüden büyük destek görüyordu. (Fischer, 1995, 155-9) Kırmızı aşı boyası bu büyüün belki de en tesirli simgesiydi. “Birçok insan bu kırmızı toprak konusunda kurgular geliştirmiştir ve antropologlar kırmızının erkeğin kanını (ölüm anlamında) veya kadının aybaşı kanını (belki de doğurma yeteneğini vurgulayarak) temsil eden simgeselliği üstünde odaklanma eğilimindedir.” (Finlay, 2007, 50-1)

Bulgular ve Yorum

Homo-sapiens mağara duvar ve tavanlarında gerçekleştirdiği hayvan figürlerinde sıcak toprak renklerini kullanmış fakat yeşil ve mavilere resminde yer vermemiştir. Az miktarda hayvansal boya da kullanılmış olsa bunlar zamanın etkilerine dayanamamış ve solmuşlardır yine de bunların arasında mavi ve yeşillere rastlanmaz.¹ “Maviler için durum anlaşılabilir, çünkü mavi mineraller ender bulunur. Ama yeşiller söz konusu olduğunda, doğadaki yeşil toprakların bolluğuna ve onlardan elde edilen renklerin zamana karşı nasıl direnç gösterdiğine bakıldığında bu durum tuhaf görünür. (Delamare & Guineau,2007, 1)

Hayvan konulu buzul çağı resimlerinin yapılış amacı hayvanın ruhuna etki etmektir. Bu örnekler, hayvanı kendine eş veya kendinden üstün gören insanların düşünce biçimini yansıtmaktadır. Resimler salt süslemeden öte, ciddi bir amaca hizmet etmektedir. Genel görüşe göre bu resimlerin büyüsel bir niteliği vardır ve başarılı bir avı gerçekleştirebilmek amacı ile düzenlenmiş, büyü ile ilgili dinsel bir olayın belirli bir bölümünü sunarlar. Hayvanın resmini yapmakla onu kendi iradesinin yönetimine alacağına inanan, bu ilk avcı toplumun büyü hayvanların ruhunu yakalanıp zararsız hale getirilmek amacını güdüyordu. (Sinemoğlu, 1984, 10) Resimlerin bu işlevi nedeniyle Paleolitik mağaraların birer küçük tapınak oldukları, ressamınsa ilk rahipler olduğu düşünülmektedir. (Tansuğ, 2006, 23)

Campbell’e göre ilk dünyada deneyimin üstün nesnesi yabani hayvandır. “Büyük av mitolojilerinde hayvanların ruhsal babalar olarak saygı görmesinde şaşılacak bir yan yoktur.” Öldürülen her şey “baba” olur. (Campbell, 2014, c.1, 137) Totemci bir toplumda çeşitli klan ve grupların yarı hayvan, yarı insan ataları olduğu, aynı adlı hayvandan geldikleri düşünülür. (Campbell, 2014, c.1, 293) Fischer’a göre hayvan ve insan dünyasını birbirinden ayıran çizgi tarihcenesi insanın kafasında tam bir kesinlikle belirmiş değildi; birçok bakımlardan insan, yavaş yavaş kendini koparmakta olduğu hayvanlar evreninin bir parçasını meydana getiriyordu. Kadınların hayvan yavrularını emzirmeleri ilkel insanlar arasında yaygın bir gelenektir. Bu ilkel insanlar kendilerini hayvanlar arasında yaşayan birtakım başka hayvanlar sayar gibiydiler. İnsan avcı olunca, kan dolu bir uçurum açıldı insan ve hayvan evrenleri arasında: insan hayvanları hâlâ ataları ve yakınları saymakla birlikte onları öldürmeye başlamıştı. Böylece hayatın birliğini yıkmıştı. Öldürdüğü hayvanı yemekle onu yalnızca kendisinin bir parçası yaptığını, hayvanın yaşayan insan organizmasının bir parçası olduğunu ileri sürerek suçunu örtmeye ve kendisini kandırmaya çalışıyorsa da, belli ki atası ve kardeşi saydığı hayvanın kendisinden öç alacağından da korkuyordu. Kadın hayvanı emziriyor, erkekse öldürüyordu; böylece birçok avcı topluluklarında kadınlarla av hayvanları arasında, bu olayın bütün çelişmelerini ve korkularını taşıyan, gizli bir bağ olduğuna inanılmaya başlandı. (Fischer, 1995, 155-9)

Özdeşlik önceleri av hayvanlarının derileriyle sağlanıyordu, ama hayvanların benzerleri asıl hayvanın derisi ve başı kullanılmadan yapılmaya başlanınca, elde edilebilecek en büyük

¹ “Sarı, kırmızı ve kahverengiler için demir’ochre’ı, siyah için bitkisel ve hayvansal kömür ve çok koyu kahverengi için ‘manganese oxide’ kullanılmıştır.” (Sinemoğlu, 1984, 21)



benzerlik, büyüünün gereklerinden biri oldu. Gerçeklik üzerinde, imgenin gücüyle üstünlük sağlamaya çalışan insan için büyücülüğün gereği olarak hayvanla onu yansıtan örnek arasında elden geldiğince bir benzerlik, bir özdeşlik sağlamak çok önemliydi. İlkel toplumda büyücü, topluluğun gerçek anlamda bir temsilcisi, bir görevlisiydi. Topluluğun kendisinden beklediği şeyleri büyü gücüyle üst üste birkaç kere gerçekleştiremezse, öldürülme tehlikesiyle karşı karşıya kalırdı. (Fischer, 1995, 155-9)

Aslında sembolik olanı gerçekmiş gibi düşünmeye, belirgin şeyleri temsili olanlara ve temsili olanları da gerçek olanlara bilinçdışımızda dönüştürmeye alışkımızdır. (Portal, 1845, i) Beynin alıp dönüştürme süreçleri simge yaratma fabrikalarıdır. (Arnheim, 2007) Afrika'daki Kordofans avcı oymağının inançlarına göre, avcılar öldürdükleri hayvanın kanını büyü bir boynuzla akıtırlarsa, avlayacakları hayvanlar üzerinde bir üstünlük sağlanıyordu. Tören esnasında öldürülen bir ceylanın boynuzlarından biri koparılarak içine daha sonra avlanacak olan hayvanlara ait olduğu düşünülen kan akıtılır. Mağara resimleri avlanan ceylanın kanıyla yapılır. Böylece kan sayesinde resimlerle, yansıttıkları canlı örnek arasında bir özdeşlik sağlanmış olur. Taş çağı avcısı hayvanla resim arasındaki benzerlik ne kadar çok olursa resmin o ölçüde etkin olacağına inanırdı. Mağarada çalışan ressam özgürlük içinde çalışmıyor, kendisinden en işe yarayacak biçimleri kullanması bekleniyordu. İlkel insan, kendi büyü anlayışına göre, hayvanın bir parçasını elde etmekle o hayvan üzerinde üstünlük kuracağı düşüncesini benimsemekle kalmıyor kanı ayrıca hayatın gerçek özü sayıyordu. (Fischer, 1995, 155-9) İlk insanın ölüsünü kırmızıya boyaması ruhun gücünü taşıdığına inandığı kanın özdeşi olarak görmesindedir. Kırmızı sadece kanın rengi değildir, kanı direkt etkiler. Kırmızının psikofizyolojik etkisi kan basıncı artışıdır. Kalp hızlanır, adrenalin seviyesi yükselir, vücut ısısı, kas gerginliği ve cesaret artar. Kromaterapide kan hastalıklarının iyileştirilmesinde kullanılır. (Özkan, 2006, 54)

350

İlk insan büyü saydığı kırmızı için boyar maddesini o çağlarda koşullar ve teknik gelişimi yetseydi de kırmızı böceğinden ya da zincifreden elde etseydi yine de aşiboyasını tercih eder miydi? Finlay'e göre Aborijinlerin aşiboyasını diğer tüm gelenekleriyle iç içe kullanmaları toprağı bilinçli bir varlık olarak hissetme duygularındandır. (Finlay, 2007, 74) Kendilerini bu renkle boyayarak sadece kutsal olanı simgeleştirmiş olmazlar, aynı zamanda ona vücut da vermiş olurlar. (Finlay, 2007, 47) Kırmızı, Hint yogasında toprakla bağıntılıdır. Muladhara kök çakra mula: kök ve adhara: destek, önemli yer kelimelerinin bileşimidir. Önemli yerden kasıt bedensel varlığı dünyevi enerjilere bağlayan merkez oluşudur. Muladhara, kökü destekleyen merkez anlamına gelmektedir ki bu da dünyanın merkezinin mikrokozmos karşılığıdır. Bu enerji merkezi, toprak elementiyile bağlantılı olduğu için Bhumi yani 'toprak' olarak da adlandırılmıştır.² (Manaf, 2007) Simgesi dört koyu kırmızı yapraklı nilüferdir. Dört yaprak dört temel nitelik ile ilgilidir: mutluluk, keyiflilik, tutkululuk ve coşku. Ses frekanslarından ' la' ses aralığına denk düşer. Bu titreşim insanda güven duygusu yaratır, farkındalık ve içsel güç artar. 'Muladhara kırmızı bir enerjiyle titreşir. Kırmızı enerji insana dünyasal kararlılık ve hayatını kurabileceği sağlam temeller verir. Bu enerji yerle ilgilidir. Muladhara çakra doğru bir şekilde çalışıyorsa ve dengeliyse, enerjisi kişiyi güçlü bir biçimde toprağı ve maddi dünyaya bağlar. İnsan fiziksel enerjiyle dolar, fiziksel etkinliklerden zevk alır. (Manaf, 2007, 147)

Aborijinler'in bedenlerini kırmızı toprak ile renklendirmelerini açıklamada alması bir kuram daha vardır: Kırmızı aşiboyasındaki demir bir biçimde mıknatıs işlevi görür ve Aborijinler'e

² Batı dillerinde red, rouge, rot, rosso ise Sankristçe'deki rudhini kelimesinden gelir. (Gage, 2002, 110)



kutsal yolu gösterir. Aborijinler'in kutsal yol saydıkları, göçer hayvanların içgüdüsel olarak izledikleri, dünyanın manyetik alanına ilişkin bir harita olabilir. Zira demir elementinin molekülleri bir nevi pusula işlevi görür. Bunun kanıtı olarak verilebilecek bir örneğe göre: İtalyan bilim insanları eski çağların fresklerini tarihlendirmek için yeni bir yol keşfetmişlerdir. “Kırmızı aşıboyası demir içerir ve demir molekülleri pusula iğnesi gibi hareket eder. Kırmızı aşıboyasının ıslak çamura sıvanması ve kuruması arasındaki birkaç dakika içinde, moleküllerin manyetik kuzeyi gösterecek biçimde yeniden dizildikleri tespit edilmiştir. (Finlay, 2007, 50-1) O halde yanıt toprağın içinde ona rengini veren demirdir. Hint yogasında da sürdürülen aynı inanıştır. Bedenin kırmızı olan kökü dünyanın merkezi olan demir elementine bağlanmıştır. Tıpta vücuttaki demir eksikliğinin kansızlık olarak tanımlanmasını da buna ekleyelim.

Yerin manyetik çekimi ile ilgili mitsel inanışların izi ilk olarak tarım kültürü ana-erkil düzen mitoslarında belirmez, çok daha eski avcı-göçerlerde de vardır. Hayvanın kanı ile kadının kanı arasındaki ilinti her ikisinin de büyüülü oluşudur. İlki yaşamın çevresinde döndüğü besinin sonraki yaşam veren gücün simgesidir. Fischer, avlanma büyüü ile cinsel büyü arasındaki ilişkinin birbirine benzeyen yüzlerce örnekte ortaya çıktığını söyler. Av hayvanı ile kadın birbirine karışır. Birçok evlenme törenlerinde kadının alınma kırmızı bir işaret yapılırdı. Aybaşı kadın ölümü, gebe kadınsa yeniden doğuşu simgelerdi. Çiftleşme ve avın mızrakla vuruluşu, kadından ve hayvandan kan akması ilkel insanın kafasında birbirine karışarak yaşama sürecinin benzeşen ya da özdeş nitelikleri oldu, gençlerin olgunlaşma törenlerinin yapıldığı mağaralara hayvan resimleri yapan büyücü de kuşkusuz bu cinsel duyarlılığın etkisinde kaldı. (Fischer, 1995, 155-9)

Olgunlaşma törenlerinde üretimle ve cinsel hayatla ilgili bütün bilgiler, toplu yaşama düzeninin bütün kuralları ve gerekleri gençlere hayatları boyunca unutamayacakları işkenceler eşliğinde öğretilirdi. Bedensel acılar erginlenme ritlerinin dönüştürücü gücüydü. Acı ile aşkın ruh durumu yaşanır, öğrenim gerçekleşir, bu tüm din mitolojilerindeki yöntemdir. Şaman için kutsal bilgelik insanların ulaşamadığı yerde yaşar ve oraya ulaşmanın yolu acıdan geçer, Prometheus Olympos'a çıkarılmadan önce Kafkas dağlarında sonsuz acıya terk edilir, İsa Tanrıya büyük kefaretin ardından kavuşur, Sufi'ye Hakikât, çilesi dolduğunda görünür. Ritin etkisi ile ruhun psikolojik anlamda temizlenmesi kişinin kendi acısını trajedinin içinde bulması ve onda erimesidir. Trajik sanat, din dilinde “ruhsal temizlenme veya “ruhun kendinden soyunması-geçmesi-” (entüzyazm/vecd hali) olarak geçer. (Campbell, 2014, c.1, 61) Erginlenme töreninde bedende açılan yaralar yani simgesel ölüm amaç değil gidilen yoldur. Çünkü Trajik acının gizli bir toplumsal dönüştürücülüğü vardır: bireyin egosal benliğini yıkararak onu topluma uyumlu halde yeniden yapılandırmak. (Campbell, 2014 c.1, 101-126) Campbell'in de dediği gibi “mitolojinin yüce konusu bir serüvenin ıstırapı değil, gizli olanın keşfidir; ölüm değil, diriliştir..” (Campbell, 2014 c.1, 67) Acı dönüştürücü etmendir. O halde yanıt ölüm değil yeniden-doğum, olmalıdır. Bu nedenle kırmızı, ölenin kanı değil annenin lohusalık kanıdır.

Kırmızı, yaşamın yenilenmesidir der Thomson. Nasıl ki bebek kanlar içinde doğuyorsa yeniden doğumda da akan kan yeni-doğanı kutsayacaktır. Annenin lohusalığının bitiminde hem anne, hem de çocuk aşıboyasıyla boyanır: böylelikle çocuğun yaşaması, annenin de yaşama geri dönmesi sağlanmış olur. Erginlenme sırasında genç kız baştan ayağa kırmızıya boyanır; böylelikle genç kızın yeniden doğması ve doğurgan olması sağlanmış olur. Yontmataş ve Cıralıtaş Çağlarına değgin gömütlerde bulunan kemiklerin kırmızıya boyanmış olmasının nedeni budur: “İskeletin, çoğu zaman, dölütün döllyatağındaki duruşu gibi yatırılmış olduğunu gördüğümüzde, buradaki simgecilik iyice açıklığa kavuşur. Döllyatağındaki bir bebek gibi büzülmüş yatan, yaşam rengine



boyanmış iskeletler: İlkel insan, ölenin ruhunun yeniden doğmasını sağlamak için daha ne yapabiliirdi acaba?” (Thomson, 2007, 199-201)

İnsanlarda doğurganlık büyüsünün sonuca değil, lohusalık akıntısına ilişkin olduğunun gözlemlenmesi önemlidir. Bu yüzden, gerek lohusalık, gerekse aybaşı sırasındaki bütün kan akıntıları, dişi cinsin özünde varolan can verici gücün birer belirtisi olarak kabul edilir. İlkel düşüncede, aybaşı görme, çok doğru olarak, doğum yapmayla aynı nitelikte bir olay sayılır. Aristoteles, Plinius ve öteki ilkçağ ve ortaçağ doğa bilimcileri, dölütün, aybaşı kanamasından sonra dölyatağında kalan kandan oluştuğuna inanıyorlardı. Bu büyüsel akıntı çok yönlüdür. Güçlülüğü onu korkulu kılar. Gereğince denetim altına alınmazsa, elektrik akımı gibi, epey zarar verebilecek bir güç kaynağıdır. Bu düşünceler evrenseldir. İnsan yaşamının hiçbir alanında, aybaşı ve lohusalı kadınların ele alınışında olduğu kadar aynılık gözlemlenmez. Aybaşı gören ya da gebe kadınların gövdelerini aşıboyasıyla boyamaları çok yaygın bir alışkıdır; hem erkeklerin uzak durmalarını, hem de kadınların doğurganlığının artmasını sağlar. Birçok evlenme töreninde gelinin alınına kırmızı boya sürülür, kocası dışında hiçbir erkeğin ona yaklaşamayacağını gösteren bir işaret ve kocasına birçok çocuk doğuracağına ilişkin bir güvencedir bu. (Thomson, 2007, 194-5)

Kaya resmi sanatındaki en erken aile simgelerinin yer aldığı Latmos Kaya resimleri hematit kullanımının sürekliliğini gösteren önemli bir örnektir. En erken Neolitik döneme tarihlenen Latmos resimleri³, önemli bir av bölgesinde yer almalarına rağmen tek bir av sahnesi dahi içermez. Resimlerin hepsi şaman rahibi nezdinde gerçekleşen düğün kutlamalarını ya da genel anlamda bereketlilik ritüellerini konu alır. Yerleşik düzene geçen insan topluluğu için aile, yaşamın odak noktası olmuştur. Kadın ise aile içinde sürekliliğin garantisidir. Latmos kaya resimleri demir oksit, hematit kırmızısı ile yapılmışlardır. (Peschlow, 2006, 75)

352

İnsan toplumunun ilk evrelerinde az insan olması ölüm demektir. Yaşama olanaklarının üretilmesini topluluğun kendisinin üremesinden ayırmak olası değildi. Bu yüzden doğum olayıyla ilgili olarak her yerde bolca rastlanan büyü törenleri maddi bir zorunluluktan doğmuştur (Thomson, 1998, 194-5) ve bereket kültürünü yaratır. Besin üretiminin başlangıcını kesin olarak belirlemek kolay değildir. Kesin başlangıç tarihini saptamak bir yana, neden bitki yetiştirme gereksiniminin doğduğunu aydınlığa kavuşturmak bile hemen hemen olanaksızdır. Amaçlı bitki yetiştirmenin nedenini ve hangi zaman parçasında başladığını, belki ilk insanların konakladıkları yerde ellerinden geldiğince uzun süre kalma yolunda gösterdikleri ısrarlı çabaya bağlayabiliriz. Yeterince yağmur yağıp yağmayacağını belirsizliği bir yana, yağsa bile başarısız kalınması için pek çok neden vardı. Süreç boyunca, hatta yöntemler az çok yerine oturduktan sonra dahi, çeşitli biçimler altında besin toplayıcılığın sürdürülmesi gerekmiştir. Besin üretiminin öteki dalı hayvan besiciliği de güvenilecek bir etkinlik değildi. Yaban hayvanı üretme büyük deneyim isteyen bir işti. (Nissen, 2004, 25-29) Yaşamın etrafında döndüğü beslenmenin bu denli zahmetli oluşu bize bereket kültürünün ilk yerleşikler üzerindeki derin etkisini açıklar.

Latmos'tan daha geç tarihli Çatalhöyük resimlerinde kadın figürleri beyazken erkek figürleri yeniden-doğumun rengi aşıboyası ile resmedilmişlerdir. Yeniden doğum inancının kültür tarihinde çok eski olduğu açıktır. Doğuran ve besleyen anne olarak dünya kavramı hem avcı hem tarımcı toplumların mitolojilerinde çok önemli yere sahiptir. Tarımcılar için tohum, annenin

³ Ege kıyısından yaklaşık 30 km içeride, tarih öncesinde ise Ege Kıyıları boyunca uzanan Beşparmak Dağlarının zirveye yakın yerindedir.



gövdesinde yetişir, tarlanın sürülmesi dölleme, tohumun büyümesi doğumdur. Avcı-göçerler için ölüm, hayvan dünyasının yaşam-ölüm çarpışması olarak hissedilirken (hayvan yaşamı bütünüyle insan yaşamına aktarılmıştır) tarımcı yerleşiklerde ölüm, bitkinin yaşam çevrim modelinden türeyen devamlılık içerisinde algılanır. (Campbell, 2014, c.1, 136) Dünyayı anne, gömülmeyi rahme yeniden dönüş olarak anlayan görüş Neandertallerin kırmızıya boyalı ölümlerini doğu-batı yönlü gömüştüğü gizemi de açıklar: güneşin doğduğu yön ile battığı yönde, ölü yeniden doğumun gerçekleşeceği annenin rahmine: toprağa cenin pozisyonunda yatırılır. (Campbell, 2014, c.1, 77)

Hiyeratik kent devletlerinde kral kurban törenlerinde ölen eril kutsallığın yeraltında dişil sonsuzlukla birleşerek yeniden doğacağına ve mükemmeliğe kavuşup eril olanın dişil ile mükemmelleşeceğine inanılırdı. Yüce Tanrı ölmelidir; yaşamını yitirerek yer altı dünyasına kapanmalıdır. Tanrıça kendisini öldürme işleminin ardından yeraltına onun yanına iner ve onu kurtarır. Güney Afrika'nın Eritre bölgesinde bu fikir eylem olarak bugüne kadar yaşatıla gelmiştir. (Campbell, 2014, c.1, 170-1) Yer altına gömülen can-kan ile beslenen toprak doğurganlaşır ve ülkeye bereket geldiğine inanılır. Kutsal Varlık Dünya'nın canlı gıda sağlayan ürünlerinde hepimizdeki et olur çünkü hepimiz toprağa dönerek diğerlerine besin olacağız. (Campbell, 2014, c.1, 182) Yaşam değişim, dönüşüm, ölüm ve yeniden doğum olarak algılanır. (Campbell, 2014, c.1, 382) Tüm hayvan sunularında amaç toprağa kutsallaşan hayvanın kanını akıtmaktır. Başka bir örnek verimlilik için aybaşılı kadınların tarlada gezdirilişidir. (Thomson, 2007) Ay'ın dişil mitosların ana simgesi oluşu da periyotlarının yumurtlama döngüsü ile aynı oluşudur. "(K)adın doğum ve adet görme gizemlerini taşır, bu gizemler (dolayısıyla rahim) Ay'ın gücüyle özdeşleştirilir." (Campbell, 2014, c.1, 382) Ayın etkisi altındaki yeryüzünün tüm sıvıları (su ve kan) dişil prensiptir. Yeraltından çıkan yılan, hayat ağacı ve başak dişil-tanrıça kültürünün başat simgeleridir. Öldürülen ve insana yiyecek olmak üzere ekilen kutsal varlık, boğa, domuz ya da geyik toprağın besinidir ve kurban ölümsüzlüğü nedeniyle kutsaldır. Mithos tunç çağı ile son bulmaz: Persephone her yıl ölüp tekrar dirilir. İsa'nın öldürüldüğü, gömüldüğü, dirildiği ve yenildiği (Rabbani ayini) Hıristiyan mitosunda benzer yapı vardır. (Campbell, 2014, c.1, 184-217)

353

Erginlenme törenleri her ne kadar erkeğin olgunlaşması içinse de asıl ulaşılmak istenen dişil gücü kazanmadır: erkek açılan yaralarla simgesel olarak artık kadın-erkek olmuştur, kadının da gücünü alıp tamlaşmıştır. Yarılan fallus erkek-kadın, başlangıçtaki her şeyi yaratan tanrıdır. (Campbell, 2014, c.1, 117) Fischer'in güç istenci dediği gerekse dişil güç ile sağlanmış olur. Bu ritlerle gençler ölümsüz toplulukla ve kuşaktan kuşağa geçerek yaşayan, çoğu zaman da hem erkek hem dişil olduğuna inanılan ilk Ata ile birleşmiş olur. Dişi-erkek ilk ata dedikleri Hermafrodit tanrı kavramı her mitosta vardır. Yunan mitinde kadın ve erkek önceleri birleşiktir tanrılar bu canlının gücünden korkup Zeus'a başvururlar, Zeus onları ortadan ikiye böler. Hint mitosunda Atman tektir. İbrani mitosunda da Adem başlangıçta çift cinsiyetlidir. Yahudi dininde çift cinsiyetli ilk insan imgesi yaratılış gizeminin ilahiyatçı anlayışına uydurulmuştur. (Salt ve Çobanlı, 2001, 208) Olgunlaşmak için ölen genç, yetkin insana dönüşmüş şekilde doğar. Dönüşüm mithosu yeniden doğum aketipinden çıkmıştır ve tüm mitolojilerde esastır.

Kırmızı ilk çağlardan beri birçok kültürde ilahilik simgesidir. Eski Yunan'da evlilik, cenaze ve askerlik rengi idi, Yunan ve Roma'da düşman üzerinde saygı yaratırdı. (Gage, 1993, 26) İlkellerin toprak ile kurdukları psişik yönelim ilerleyen çağlarda yerini Gage'in de belirttiği gibi pahalı



olanın değer kazandığı bir anlayışa bıraksa da⁴ ekonomiye bağlı nedenler aşiboyasının değer kaybını açıklamaya yetmez. Demir Çağı'nın şafağında Ana-Tanrıça mitoloji ve kozmolojisi ataerkil savaşçı kabilelerin ani baskısı ile kökten değiştirilip sindirildiğinden (Campbell, 2014, c.2, 15) bundan sonra kırmızı simgeciliği dışı tanrıça bağıni yitirecek savaşçının eril gücü olarak karşımıza çıkacaktır. Artık doğumun değil savaşın, Mars'ın, Tanrıça için değil İmparator için dökülen kanın simgesidir. Gösterişçi Roma'nın zincifre karşısında hem pahaca hem de büyüsel açıdan⁵ gücünü yitirmiş hematiti tercih etmeyişi sadece gösterişçilikleri ile açıklanamaz fakat simgeleri değer yitirmiş yersel enerji yerine göksel erilin önem kazanması ile açıklanabilir.

Kırmızı ilk renk oluşunu çok daha uzun yıllar boyunca, bilimsel renk kuramlarına rağmen -moral olarak- koruyacaktır. Toprağın kutsal karanlığı ile bağıntılı olarak değil fakat bu sefer göksel ışığın tezahürü olarak. Romantik renk simgeciliğinde renkler optik yasalara göre değil, kavramsal olarak oluşurlar. Ortaçağ'a uzanan kökleri Paganizme, oradan Mısır, Çin ve Hint inanışlarına geri gider. (Portal, 1845, 8) Evreni karanlık ile aydınlığın savaşımı olarak gören *Zend-Avesta* Zerdüştlük'ten gelir. Renkler Perslerin ülkesinde en yüksek enerjilerdi, siyahla beyazın iyilik ve kötülüğü simgelediği karanlık ve aydınlık dualizmine inanıldı. Eskiler tüm diğer renklerin iki ana renkten çıktığına inandılar: siyah ve beyaz. Romantik dönem renk simgecisi F. Portal renklerin iki prensipten aydınlık ve karanlıktan doğduğunu belirtir. Kırmızı beyazdan yani ışıktan doğan ilk renktir. Işık kırmızı ile simgelenen ateş olmaksızın var olamaz. Bu nedenle kırmızı ve beyaz en temel renklerdir. Siyah renklerin olumsuz yönüdür, karanlığın ruhunu simgeler. Kırmızı ilahi aşkın, beyaz ilahi zihnin simgeleridir. İkisi Tanrının sevgi ve hikmeti olup evrene yayılan yaratıcı güçtür. İkincil renkler bu ikisinin kombinasyonlarından oluşur. (Portal, 1845, 10)

Antik Yunan ve Roma'da renge adını verme konusunda açık ya da koyu oluşu, türünden daha önemlidir. (Gage, 1993, 27) Platon, Mısır gizemleri üzerine yazdığı tezde kutsal üçlüden bahseder. "Birinci prensip bilgelik ve gerçeğin koruyucusu Amon'dur kendini ışıkla gösterir. Phtha ateşten oluşmuştur." (Portal, 1845, 6) Platon beyazın ışığın genişleyerek etrafa açılması olduğunu söyler, gözden çıkan ışın görüntüyü şekillendirir, siyah ise tersine içe kapanmadır. Daha şiddetli bir ateş ve ışın yayılımı göz kamaşması dediğimiz ateşin ortasını, kan kırmızısını yaratır. Aristo'nun kuramında da gökkuşağının üçten ibaret renkleri içerisinde kırmızı ışığa yakın olandır. (Gage, 1993, 12-3) Eski İran dinlerinde Mısır, Hindistan ve İbranicede olduğu gibi bir ilk prensip vardır: sınırsız zaman Zoroaster ışığı ve manevi ateşi yaratmıştır. Kırmızı Yunanistan, Hindistan ve Mısır'da kutsal Aşk'tır. Ayur Veda'da kalpte yanan kutsal ateşin simgesidir. Kutsal üçlü Kutsal Ruh, Tanrının sevgisi ve ibadet aynı simge olan ateş ve kırmızı renkle gösterilir. Tüm ulusların geleneksel inancında ateş dünyayı yaratmıştır ve onu yok edecektir. Tanrı'nın sevgisinden yayılan ruh onun sinesine geri dönmelidir. İbranicede ilahinin isimlerinden biri de ateştir. Hint mitolojisinde Şiva dünyayı yaratan ve onu tüketmesi gereken ateştir. (Portal, 1845, 8-10)

Tanrı Musa'ya yanan çalı şeklinde görünür, İsrailoğullarına çölde yanan sütun yol gösterir. Sina Dağında yanan ateş, ocağın dumanı aynı işaretlerdir. Peygamber Daniel Tanrı tacının yanan ateş gibi olduğunu ve tekerlerinden ateş çıktığını, ateşinin dumanı belirmeden geldiğini söylemiştir. Bu kutsal aşkın simgesi paganist dinlerde de görülür. Vicshnou, Bagavadam ilk olarak mor giyimli ve güneşten parlak bir insan formunda görünür, ağaç, su ve havada bulunan ateşe benzer. (Portal, 1845, 10) Ateş renginde dört vedayı simgeleyen dört başı ve dört ayağı olan bir ruhtur.

⁴ Gage, J. (1993). *Colour and Culture*

⁵ Büyülü olan artık ışıkla lintilidir. Bir renk ne denli şeffafsı kutsallığı o oranda artar. (Portal,



kırmızı dini yükümlülüğün simgesidir. Hz. Muhammet Cuma günleri ve bayramlarda kırmızı giyerdi. Eskiler yakutun güneşin kutsal simgesi olduğuna inandılar. Antik dönemde yakut kırmızısı mutluluğun en yaygın simgesiydi. Şeytani düşünceleri kovduğuna, zehir ve vebaya karşı koruduğuna, mutsuzluğu kovup zenginlik getirdiğine inanıldı. (Portal, 1845, 13) Roma’da morun kutsallığı bir tür kırmızı sayılmasındandır. En pahalı pigmenttir ve ışıklılığı onu ışıkla ilintili olarak kırmızı sınıfına dahil etmiştir. Ortaçağ yorumcuları da Antikler gibi moru kırmızı türü olarak düşündü. (Gage, 1993, 27)

Jungçu psikolojiye göre bilinç dışına itilseler de yok olmayan ilk-imgelere *arketiplere* dayalı simgeler bastırıldıkları yerden biçim değiştirmiş olarak tekrar yeryüzüne çıkarlar. (Campbell, 2014) Ortaçağlar boyunca kırmızı tekrar gömü ve ölüm rengi olur ve inisiasyon, doğanın ütilmesiyle insanın yenilenmesine (*regeneration*) işaret eder. Her milletin popüler lisanına göre kanın rengi olan kırmızı savaşı simgeler. Askeri cesaret anlamına gelir, ölmüş şehitlerin rengidir. Rahipler için savaş manevi boyutta yaşanır: İnsan küçük dünya -mikrokozmostur, tutkularına karşı savaşılan ilahî aşk aracılığıyla ruhsal olarak yeniden doğmalıdır. (Portal, 1845, 16) Yunanistan, Mısır ve Hıristiyanlıkta yılan, kanat ve kırmızı küre kutsal üçlünün simgeleridir. Jüpiter Hindistan’daki Vicshnou’dur. Ateş evreni yaratır ve canlandırır, bu iki ilahi oluşumun simgesidir. Brahma ve Baküs ruhları yaratan kutsal aşkın, ateşle vaftiz olmanın simgeleridir. Baküs insanlığı tekrar yaratarak medenileştirir, insanlığa moral güç verir. Simgesi olan şarap maddi bedene yaşam gücü sağlar. (Portal, 1845, 11) Hıristiyanlık orijinal sembolik dili yeniden kurmuştur. Suret değişiminde İsa’nın çehresi görkemle parlayan güneş gibi ve giysileri de ışık saçarak şekilde parlak hale gelir. Kan kırmızısı maddi varlığı ışık bedenine beyazına dönüşür. Orta Çağlarda sanatçılar suret değişimi sahnelerinde İsa’yı kırmızı beyaz kıyafetli boyadılar. Kırmızı ilahiliğin simgesi oldu, papa ve kralların kıyafetlerinde devam ettirildi. (Gage, 1993, 142) Çin’de kırmızı renkle ifade edilen Aşk daima çocuktur. Eros bir çocuktur. Paganizmde kırmızı bekaret ve saflığın rengidir. Aşk, ateş ve kırmızı renkle gösterilen benzer örnekler çoğaltılabilir vaftiz ateşi gibi. (Portal, 1845, 9)

Diyojen kırmızıya erdem demiştir. (Portal, 185, 17) Herakleitos’a göre her şey ateşten gelmiştir ve ateşe dönecektir. Ateş dönüşüm aracıdır. Dolayısıyla diğer elementler arasında bir aracı görevi görür. Ateşin rengi kırmızıdır ve erkeklik unsuru içerir. Ateş ışık verdiği için aydınlığı simgeler. Ateş yakıcı olduğu için azap verici rolü de olmuştur. Yıkıcı ve tahrip edici yönü de vardır. Dolayısıyla sembolik olarak arınmak ve aydınlanmak ile ifade edilen yüksek bir yanı olduğu gibi ayrıca ihtirasları, azabı ve yıkıcılığı simgeleyen aşağılık bir yanı da vardır. Yüksek unsurunu güneş simgeler ve aşağı unsurunu Mars simgeler. (Gage, 1993, 143)

Ortaçağ renk simgeçiliğinde bir rengin neyi ifade ettiğini bulmak zordur. Nedeni rengin çift kutupluluk özelliğidir; bir renk ifade ettiği moral değer tam zıt anlamını da taşır. Bu kural Ortaçağ’da sadece renklerin anlamlarında değil tüm simgelerde geçerlidir. İlahi aşkın, nefret egoizm ve dünyevi aşkın kötülük simgesine dönüşmesiyle şeytan kırmızı giyer, kurban ateşinin cehennem ateşinin karşılığıdır. (Portal, 1845, 14) Yaşam ölüm getiren kırmızıda çift yönlülüğü anne arketipinin kutsal ve cadı olan çift yönü gibi düşünebiliriz. Her ikisinde de simge, can verirken yok etme tehdidini beraberinde taşır. Bebeğin doğum ve anne ile ilk bağının etkisinin ilham ettiği var eden-yok eden güçler yukarıda bahsettiğimiz ilkel mitolojinin de gerçek konusudur.

Renklerin aydınlık ve karanlığın etkileşiminden doğduğunu varsayan teori Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)’nin tezinde tekrar ortaya çıkar. Goethe prizmadan çıkan aydınlık ve karanlık



alanların bağlantılarını araştırır. Işığın homojen olduğu sonucuna varır. Işık ancak karanlık tarafından rahatsız edilirse renk üretmektedir ve iki uçtaki sarı ve mavi üçüncü ana renk kırmızıyı oluşturmak için gizemli bir aşamayla birbirlerini etkilerler. Kırmızı en soylu renk purpuradır. (Gage, 1993, 201) Philipp Otto Runge (1777-1810) 1809'da renk çemberini yıldız formuna sokar ve bu formu sevginin (kırmızının) ideal dünyası ile yeşilin gerçek dünyası arasındaki kontrastlık olarak yorumlar. Yıldızdaki kırmızı, turuncu, mor ideal dünyanın renkleri, yeşil, mavi, sarı gerçek dünyanın renkleridir. William Turner (1775-1851) 1818'deki bir çalışmasında benzer etkiyi kaydeder. Kırmızının kırılmadaki ilk ışın olduğunu söyle. (Gage, 1993, 190-2)

20. yüzyılda renklerin ruhsal içerikleri olduğu fikri teozofiden gelir. Annie Beasant ve Charles Leadbeater'in *Thought-Forms* adlı kitabındaki sistemde kırmızının birbirinden uzak iki sınıflaması tamamen zıt anlamlar çağrıştırır, şiddetine göre, gurur, öfke, mal hırsı ya da duyarlılığı temsil eder. (Beasant&Leadbeater, 2012) 1929'da Piet Mondrian (1872-1944) kendi renklerini sembolik terimlerle düşünüyordu. Teozofiye olan ilgisi ve Goethe'nin teorisi bağlamında kırmızıyı daha çok dışsal ve gerçekçi, mavi ile sarıyı daha çok içsel ve spiritüel olarak yorumluyordu. Daha eski ve daha evrensel üçlü set olan siyah beyaz ve kırmızı dilin antropolojik çalışmalarında tekrar gündeme geldi. Bu üçlünün Hind-Germen dillerinde ve kültür geçmişinde uzun bir geçmişi vardı. (Gage, 1993, 245) Brent Berlin ve Paul Kay siyah, beyaz ve kırmızının Afrika, Asya ve Avrupa'da üç ana renk olarak kabul edildiğini, ayrıca insanların bu üç rengin nüanslarına karşı son derece duyarlı olduklarını saptar. (Berlin&Kay, 1969) Bu set; erken dönem abstrak sanatta bilhassa Rusya'da yankı bulur. Kazimir Malevich (1878-1935) bir makalesinde siyah, beyaz ve kırmızıyı oranlarına göre üç faza böldü. Siyah dünya ekonomisini, kırmızı devrimi, beyaz da saf eylemi ifade ediyordu. Bunlardan siyah ve beyaz kırmızıya göre daha önemli ve beyaz hepsinin üstünde zirvedeki renkti. (Gage, 2002, 246-7)

Sonuç

Günümüz sanatının doğaya, bedene, toprağa duyarlı performans ve arazi sanatçıları kan ve toprağı yeniden yoğun duyarlılık malzemesi yapmaktadırlar. Yattıkları doğrudan etki bir üst bilince çıkmak için gerçekleştirilen arınma ritlerindeki büyüsel aurayı anımsatır. Toprak yeniden beden kazanan bir güç olur, kimi bedensel modifikasyon performansları dönüşüm arketipindeki beden bilinçlilikten kopuşu çağrıştırır. Sanatın yaşamsal bağından kopmuşluğu insanlığı yeniden dünya, toprak ve bedenle ilgili anlam bağını oluşturmaya yönelmiştir. Sanayi sonrası kapitalist düzen içerisinde onun eleştirisi olarak ortaya çıkan yeni sanatın primitif ile yaklaşması Carl Jung (1875-1961)'un ortak-bilinçdışı teoremindeki mitsel olanın evrenselliği fikrini doğrular görünmektedir.

Kaynakça

- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme*. (R. Ögdül, çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Berlin B. & Kay, P. (1969). *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley: California Univ. Pres.
- Beasant, A. & Leadbeater, C. (2012). *Thought-Forms*. Leiden: IndoEuropean Pub.
- Campbell, J. (2014). *Tanrının Maskeleri*. (K.Emiroğlu, çev.). İstanbul: Isık Yayınları.
- Delamare, F. ve Bernard G. (2007). *Renkler ve Malzemeleri*. (1. Baskı) (O. Türkay, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları



- Eco, U. (1999). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (K. Atakay, çev.). İstanbul: Can Yayınları
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği*. (8.Baskı) (C. Çapan, çev.). İstanbul: Payel Yayıncılık
- Finlay, V. (2007). *Renkler - Boya Kutusunda Yolculuklar*. (K. Emiroğlu, çev.). Ankara: Dost Yayınevi
- Gage, J. (2006). *Color in Art*. London: Thames & Hudson
- Gage, J. (1993). *Colour and Culture Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames&Hudson
- Gage, J. (2002). *Colour and Meaning Art, Science and Symbolism*. London: Thames&Hudson
- Goethe, J. W. (1840). *Theory of Colours*. London: John Murray Pub.
- Jung, G. C. (1997). *Analitik Psikoloji*. (E. Gürol, çev.). İstanbul: Payel Yayınevi
- Jung, G. C. (2003). *Dört Arketip*. (Z. Aksu, çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Jung, G. C. (2007). *İnsan ve Sembolleri*. (A.N. Babaoğlu, çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları
- Manaf, A. (2007). *Yoga Çakralar- Enerji Merkezleri*. (1. Baskı). İstanbul: Sistem Yayınları
- Nissen, H. (2004). *Ana Hatlarıyla Mezopotamya*. (Z. İlkelen, çev.). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları
- Özkan, Z. (2006). *Kazandıran Beden Dili*. İstanbul: Hayat Yayınları
- Peschlow, A. (2006). *Tarihöncesi İnsan Resimleri – Latmos Dağları'nda Prehistorik Kaya Resimleri*. (I. Işıklıyaya, çev.). İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi Vehbi Koç Vakfı
- Portal, F. (1845). *Symbolic Colours An Essay on Symbolic Colours: in Antiquity, the Middle Ages, and Modern Times*. London: J Weale Publishing
- Salt, A. ve Çobanlı, C. (2001). *Dharma Ansiklopedisi* (1. Baskı). İstanbul: Dharma Yayınları
- Sinemoğlu, N. (1984). *Tarihöncesinden Bizans'a Sanat Tarihi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları
- Tansuğ, S. (2006). *Resim Sanatının Tarihi*. (6. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Thomson, G. (1998). *İnsanın Özü*. (5. baskı). (C. Üster, çev.). İstanbul: Payel Yayınevi
- Thomson, G. (2007). *Tarihöncesi Ege - Eski Yunan Toplumuna Üstüne İncelemeler*. (1.Baskı). (C. Üster, çev.). İstanbul: Homer Kitabevi
- Turani, A. (2007). *Dünya Sanat Tarihi*. (13. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi



SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ FATİH KİTAPLIĞI, NR.3874 DE BULUNAN MURÂDÎ DÎVÂNININ TEZHİP AÇISINDAN İNCELENMESİ

Öğr.Gör.Ceyda GÜLSEVER

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu Geleneksel
El Sanatları Bölümü

Öz

Türk kültüründe, okumaya verilen değer bir belirtisi olarak kitap bezemelerinin, Türk Tezyîni sanatlarının içerisinde çok önemli bir yer tuttuğu gözlenir. Tezhip sanatı da buna bağlı olarak gelişen kitap sanatlarından biridir. Tezyîni İslâm sanatlarında Mushaf tezhibinden sonra edebî eserlerden, dîvânların tezhibi önemli bir yer işgâl eder. XVI.yüzyılın ilk yarısında Osmanlı Sultanları arasında minyatürlü ve tezhipli ilk dîvân Sultan I.Selim'e aittir.(1512-1520), daha sonra Kanûnî Sultan Süleyman (1520-1566)'ın, Sultan III.Murâd'ın(1574-1595), Sultan II.Osman'ın(1618-1622) dîvân nüshalarının mahir müzehhipler tarafından hazırlanmış nüshaları günümüze gelmiştir. Sultan III. Murâd Dîvânının altısı İstanbul'da, ikisi de Paris'te olmak üzere sekiz yazma nüshası vardır.

Bu çalışmada Sultan III.Murâd'ın Süleymaniye Kütüphanesi Fatih Kitaplığı Nr.3874 de bulunan Dîvânı incelenmiş, Divanın tezhip özellikleri bakımından İÜK. TY 5467, İÜK. TY 5477'de bulunan Muhibbî Dîvânları ve TSM. 2/2107'de bulunan Murâdî Dîvânı ile karşılaştırıldığında işçiliği zayıf olmakla birlikte, XVI.yy. klasik tezhip üslûbunun bu eserdeki izlerini göstermektedir.

359

Anahtar Kelimeler: Tezhip, Dîvân, III.Murâd.

Giriş

Türk süsleme sanatlarının büyük bir bölümünün en zengin örneklerini, kitap sanatlarında görmekteyiz. Kitap sanatlarımız, geçmişten bugüne, bugünden yarınlara, yüzyıllar boyunca her türlü bilgiyi, her dalda bilimi, edebiyat ve yazıya dönüşmüş sanat eserlerini tespit edip koruyan kitaba, özellikle el yazması kitaba verilen değer, duyulan saygı ve ilginin ifadesi olarak gelişmiş, birer ata yadigârı olarak günümüze ulaşmıştır¹.

Sultan II. Selim ve özellikle Sultan III. Murâd devrinde kitap sanatlarındaki özgünlük doruğa çıkmıştır. Şüphesiz bu durumu hazırlayan etkenlerin başında Kanunî'nin uzun süren istikrarlı ve disiplinli süreci ile Sultan III. Murâd'ın çok kültürlü ve entelektüel yapısı gelmektedir.

Diğer Osmanlı Sultanları gibi derin bir kültüre sahip olan Sultan III. Murâd'ın kitap merakı, Osmanlı sanatının kitap alanında zirveye taşınmasına vesile olmuştur. Devrinde hazırlanıp usta

¹ Müjgân Cunbur, "Milli Kültürümüzde Kitap Sanatları", **Milli Kültür Unsurlarımız Üzerine Genel Görüşler**, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1990, s.153.



hattatlar tarafından istinsah edilen ve son derece zengin şekilde tezhiplenen Mushaf'ların dışında hususi olarak yazılıp tezyin edilen kitapların sayısı hayli fazladır².

Sultan III. Murâd (1574-1595), Temmuz 1546 tarihinde, babası Sultan II Selim'in Saruhan Sancak Beyliği sırasında bulunduğu Manisa da dünyaya gelmiştir. Annesi asıl adı Cecilia Baffo olan Venedik asıllı Nurbânû Sultandır. 8 Ramazan 982'de (22 Aralık 1574) Sultan II. Selim'in vefatı ve Sultan III. Murâd'ın tahta cülûsu resmen ilan edilmiştir^{3,4,5}.

Sultan III. Murâd, Osmanlı hükümdarları arasında ilmiyle şiirleriyle tanınmış bir şahsiyettir. Zamanına göre yüksek bir tahsil görmüş, Arapça ve Farsçaya derin bir vukuf peyda eylemiş olan Sultan III. Murâd manzumelerinde **Murâdî** mahlasını kullanmış, yazılarında tasavvuf telakkilerinden bahsetmiştir. Osmanlı hanedanı içinde en çok ilmi eser veren sultanlardan biridir^{6,7,8}.

Şiirlerinin çoğu, din ve tasavvuf ağırlıklıdır. Hocasının kim olduğu bilinmemekle beraber Müstakimzâde Tuhfe-i Hattâtî'nde, sülûs, nesih ve tâlik yazılarda yetişmiş iyi bir hattat olduğu kaydedilmiştir^{9,10}.

Türk kültüründe, okumaya verilen değerin bir belirtisi olarak kitap bezemelerinin, Türk Tezyînî sanatlarının içerisinde çok önemli bir yer tuttuğu gözlenir. Tezhip sanatı da buna bağlı olarak gelişen kitap sanatlarından biridir.

Tezhip sanatı sadece el yazması kitapların, murakkaların, kıt'aların, hüsn-ü hat levhalarının bezemesinde değil, bu kitapların ciltleri, ferman, berat ve menşurlardaki tuğraların, silahlar,

² Hilal Kazan, **XV. ve XVI. Asırlarda Osmanlı Sarayının Sanatı Himayesi**, Doktora Tezi, İstanbul, M.Ü. Sosyal Bil. Ens. İlahiyat A.B.D., 2007, s.113,142,184,185.

³ Kemâl Çiçek, "III. Murâd", **Osmanlı Hanedan Ansiklopedisi**, C.12, Ankara, MEB Yayınları, 1999, s.128.

⁴ Ahmet Kırkkılıç, **Sultan III. Murâd, Hayatı, Edebî kişiliği, Eserleri ve Divânından Seçmeler**, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:873, 1998, s.4.

⁵ Bekir Kütükoğlu, "Murâd III", **İslam Ansiklopedisi**, C.31, İstanbul, TDV Yayınları, 2001, s.172.

⁶ Bekir Kütükoğlu, "Murâd III", **İslam Ansiklopedisi**, C.31, İstanbul, TDV Yayınları, 2001, s.176.

⁷ Ahmet Kırkkılıç, **Sultan III. Murâd, Hayatı, Edebî kişiliği, Eserleri ve Divânının Tenkitli Metni**, Doktora Tezi, Erzurum, Atatürk Ün. Fen-Ed.Fak., 1985, s.1.

⁸ **İstanbul Kitaplıkları Türkçe Yazma Divânlar Kataloğu**, XII. - XVI. Asır, İstanbul, C.1, MEB Yayınları, s.177.

⁹ Günay Kut, "Türk Edebiyatında Klasik Dönem", **Osmanlı Uygarlığı 2**, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2003, s.550.

¹⁰ İ.Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Tarihi**, C.III, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1983, s.115.



musiki aletleri, ahşap çekmeceler, kalem kutuları, mücevher kutuları, kemikten ve fildişinden yapılmış bunlara benzer nesnelerin tezyînatında da kullanılan bir sanat dalıdır¹¹.

Tarih seyrince Türk tezyînatı değişim ve gelişim göstermiştir. Bezeme sanatlarımızdan “altınlamak” anlamına gelen Tezhip Sanatımızda bu değişim içinde yer alır. Bezeme sanatında önemli bir yer tutan tezhip’in ilk örnekleriyle Uygur fresklerinde karşılaşırız.

Osmanlı devletinin ilk yüzyılına ait tezhip örnekleri, zamanımıza kadar gelememiştir. Bu devre ait en erken tarihli tezhip örneği, Sultan II. Murâd adına hazırlanmış bulunan bir mûsikî nazariyat kitabıdır(Makasîd’ül-Elhan). 841/ 1437 tarihli bu yazma TSMK. R1726’da saklıdır¹² (Resim 1).



361

Resim 1 Makasîd’ül-Elhan (vr.1b-2a)

(Kaynak: Zeren Tanındı, “Kitap ve Tezhibi”, Osmanlı Uygarlığı 2, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları).

Tarihsel gelişim içinde Tezhip Sanatı, kendine has özellikleriyle dönemlere ayrılmış ve her dönem kendi ekolünü yansıtmıştır.

Tezhip sanatı açısından “Klâsik devir” adı ile anılan XVI. yüzyılın ilk yarısına kadar, Osmanlılar her alanda gelişip, büyüdüğü halde, Kanûnî’den sonra devlet geleneğinin değişmesine bağlı olarak duraklama dönemine girmiştir. Bu duraklamanın saray nakkaşhânesine yansması XVII. yüzyılın ortalarını bulmuştur. Bu nedenle Sultan III. Murâd dönemi (1574-1595), tezhip sanatında XVI. yüzyılın etkisinin devam etmesi açısından önemlidir.

¹¹ Hilal Kazan, **XV. ve XVI. Asırlarda Osmanlı Sarayının Sanatı Himayesi**, Doktora Tezi, İstanbul, M.Ü. Sosyal Bil. Ens. İlahiyat A.B.D., 2007, s.166.

¹²Çiçek Derman, “Osmanlılar’da Tezhip Sanatı”, **Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi**, C.II, İstanbul, İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA), 1988, s.487.

Tezyîni İslâm sanatlarında Mushaf tezhibinden sonra edebî eserlerden, dîvânların tezhibi önemli bir yer işgâl eder. XVI. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı Sultanları arasında minyatürlü ve tezhipli ilk dîvân I.Selim'e aittir (1512-1520), daha sonra Kanûnî Sultan Süleyman'ın (1520-1566)(Resim 2)(Resim 3),Sultan III. Murâd'ın(1574-1595), Sultan II. Osman'ın(1618-1622) dîvân nüshalarının mahir müzehhipler tarafından hazırlanmış nüshaları günümüze gelmiştir. Sultan dîvânlarının bezemeli son örneği ise Sultan III. Selim(1789-1807) için hazırlanmıştır¹³.



Resim 2

Muhibbî Dîvânı Nuruosmâniye
(vr.346a)

Kütüphanesi Nr.3873 (vr.273a)

(Kaynak: Yıldız Demiriz, Osmanlı Kitap Sanatlarında Doğal Çiçekler, İstanbul, Yorum Sanat, 2005).

Dîvânlarda genellikle tezhip edilen kısımları şöyle sıralamak mümkündür. Bunlar; Kitabın kabı, zahriye sayfası, serlevhalar, unvan sayfaları, bahir başları, arabaşlıklar, koltuklar, arasuları, kenarsuları ve hâtime sayfalarıdır.

Dîvânların bu kısımları yazıldıkları dömenin bezeme üslûbuna göre tezhip edilmişlerdir. Renk, motif, desen ve işçilik bakımından farklılık gösterirler.

Sultan III. Murâd Dîvânının altısı İstanbul'da, ikisi de Paris'te olmak üzere sekiz yazma nüshası vardır.



Resim 3

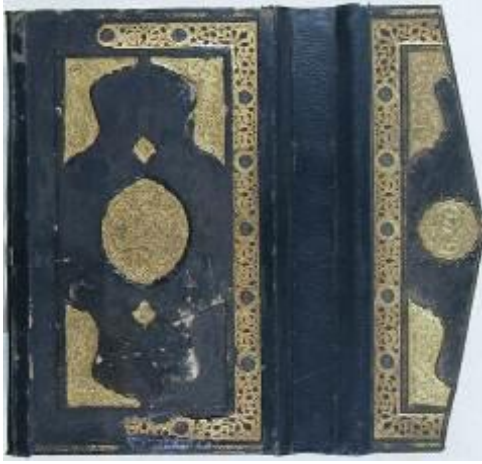
Muhibbî Dîvânı İÜK. TY 5467

¹³ Zeren Tanındı, "Başlangıcından Osmanlıya Tezhip Sanatı", **Hat ve Tezhip Sanatı**, Ankara, Kültür veTurizm Bakanlığı Yayınları, 2009, s.258.

Burada konumuz olan Sultan III. Murâd'ın Süleymaniye Kütüphanesi Fatih Kitaplığı, Nr.3874 de bulunan divanının tezhip açısından inceleyeceğiz.

Kitap kabı:

Gömme şemse, salbek, köşebent ve miklebi bulunan kitap kabı siyah deri rengindedir. Kabın dışı, alt kab, üst kab ve miklebe bulunan şemse ve köşebent desenleri serbest kompozisyon olarak bulut ve hatâyî motifleriyle, mülemma şemse usûlünde hazırlanmıştır. Kabın kenarsuyu bezemesi alttan ayırma usûlünde altın zemin üzerine bordo rengi hatâyî grubu motiflerle ve zencerek demiriyle yapılmış kenarsuyuyla çevrelenmiştir(Resim 4)(Resim 5).



Resim 4



Resim 5

Kabın içi, alt kab, üst kab ve miklebe içi bordo deri üzerine gömme şemse, salbek ve köşebentler hatâyî ve bulut motifleriyle serbest kompozisyon olarak alttan ayırma şemse usûlünde hazırlanmıştır. Desenler altın dandanlı cedvellerle çevrelenerek kısa tığlarla tamamlanmıştır. Eserin sırtında bezeme unsuru bulunmamaktadır. Sertabın iç kısmında altın ipliklerle çevrelenmiş üç adet kitabe şeklinde tarh bulunmaktadır. Bunların içlerine rozet şeklinde zencerek yapılmıştır. Kabın, miklebin ve sertabın iç kısmını altın cedveller çevrelemektedir. Kitabın yan kâğıtları çiçekli ebrûdur(Resim 6).

363



Resim 6

Eserin Genel Özellikleri:

Eser krem rengi âharlı kâğıda 226x113mm. alan içerisine çift sütûna 17 satırla ta'lik hatla yazılmıştır.

vr.1a da Sultan I.Mahmud'un tuğralı vakıf mührü ile vakıf kaydı, alta ise Haremeyn-i Şerifein Müfettişi Mustafa Tahir'in mührü basılıdır (Resim 7).

Eserin başı vr.1b-2a unvan sayfası düzeninde tasarlanmıştır(Resim 8).



Resim 7



Resim 8

Gazellerin arasında “Min letâifih il- garîbe, velehu ammerehullah” ve emsâli başlıklar bulunmaktadır. Bunların yanına ve gazellerin son beyitlerinin iki yanına koltuk şeklinde tezhip yapılmıştır. Başlıklar zer mürekkeple yazılarak tahrirlenmiştir.

Şairin mahlasının bulunduğu son beyitler ise is mürekkebiyle yazılmıştır. Yazı sâhası altın cedvel arasına çekilen 1mm.'lik yeşil renk iplik ve en dışta lâciverd kuzu ile çevrelenmiştir. Eser klâsik usûle göre bezenmiş hâtîme sayfası tezhibiyle tamamlanmıştır.

Unvan Sayfası Tezhibi:

Eserin vr.1b-2a varakları unvan sayfası düzeninde tasarlanmıştır (Resim 8).

vr.1b'de 0,5mm.'lik altın cedvellerle sınırlandırılan yazı sâhasının her iki yanında ve sütun arasında 103x11mm. eb'adında klasik düz tezhib ve zer-ender-zer üslûbda hazırlanmış koltuk bezemeleri bulunmaktadır(Resim 9).

Klasik düz tezhipli kısımlarda, desen, rumî motifinin kendi içinde oluşturduğu tarhlardan meydana gelmiştir. Tarhlarda kırmızı, siyah ve altın zemin rengi yer değiştirerek dengeli bir şekilde kullanılmıştır. Tarhların dışında kalan alan ise lâciverd zemin üzerine hatâyî grubu motiflerle ½simetrik olarak hazırlanmıştır(Resim 10).

12mm.enindeki sütûn araları zer-ender-zer olarak sarı altın zeminde hatâyî grubu motifler yeşil altınla bezenmiştir(Resim 11).



Resim 9



Resim 10



Resim 11

Altın cedvelli yazı sâhasının üst kısmında yer alan bezeme ikkil unvan şeklinde,iki ana sâhadan meydana gelmektedir(Resim 12). Alttaki 38x86mm eb'adında yatay dikdörtgen sâha $\frac{1}{4}$ simetrik rumî ve hatâyî grubu motiflerle hazırlanmış, rumî motifleriyle çevrelenmiş sıvama altın zeminli yazı sâhası boş bırakılmıştır. Yazı sâhasının iki yanındaki altın ve pembe rumîlerle çevrili, altın tarhların içi $\frac{1}{2}$ simetrik, dışı ise $\frac{1}{4}$ simetrik lâciverd zemin üzerine hatâyî grubu motiflerle klasik tezhip üslûbunda bezenmiştir. Bu sâhanın dışını iki tarafında 1mm.kırmızı iplik bulunan 8mm.genişliğinde altın zemin üzerine pembe ve mavi penç motifiyle üç iplik şeklinde hazırlanan arasuyu çevrelemektedir(Resim 13).

365



Resim 12



Resim 13



Resim 14

Üstte bulunan 25x102mm. eb'âdındaki desen sâhası, iplik ve rumî motifleriyle lâciverd ve altın zeminli tarhlara ayrılmıştır. Daha küçük kısımlarda kırmızı ve siyah zemin rengi olarak kullanılmıştır. Burada da zer-ender-zer ve klasik üslûptaki bezeme bir arada kullanılmıştır. Hatâyî grubu ile simetrikli düzendeki pafta içi deseninde, motiflerde pembe, beyaz, mavi ve sarı renk hâkimdir. Kompozisyon, kenarına çekilen dendanlı beyaz iplik, altın ve en dışta dendanlı lâciverd iplik ve lâciverd çizgisel çalışılmış 14mm.boyundaki tığlarla sonlanır. Tığların arasındaki boşluklar lâciverd ve kırmızı dolantı bulut ile zenginleştirilmiştir. Alttaki tezhipli sâhanın dört tarafı üstteki sâhanın üç tarafı 1mm.' lik lâciverd ince arasuyu ile çevrelenmiştir(Resim 14).

vr. 2a'daki sütûn aralarına yapılan bezeme ve kullanılan üslûp vr.1b'deki sütûn aralarıyla aynı özelliklere sahiptir. Şairin mahlasının bulunduğu son beyitlerin iki yanına yapılan simetrikli altı adet koltuk zer-ender-zer ve klasik üslûpda bezenmiştir.

366

Zer-ender-zer işlenen koltuklar hatâyî grubu motiflerle, klasik düz tezhipli koltuklar hatâyî ve rumî motifleriyle.

Yazı sâhasının vr.1b'de üç vr.2a'da dört tarafı altın cedvel arasına çekilen yeşil iplik ve en dışta lâciverd kuzu ile çevrelenmiştir(Resim 15).



Resim 15

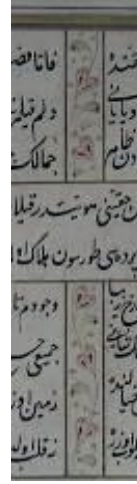
Sütûn Arası Tezhibi:



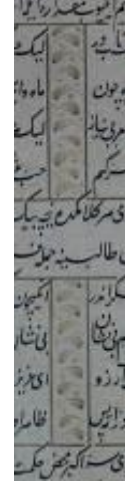
vr.1b ve vr.2a dan farklı olarak tüm eserdeki sütûn araları hatâyî grubu motifleriyle halkârî üslûbunda tezhip edilmiştir. Yapraklar altın, çiçekler pembe ve mavi ile renklendirilerek uçlarına lâ'l mürekkebiyle gölgelendirmeler yapılmıştır. Eserdeki tüm satır ve sütûn araları 0,5mm.'lik altın cedvellerle sınırlandırılmıştır(Resim 16)(Resim 17)(Resim 18).



Resim 16



Resim 17

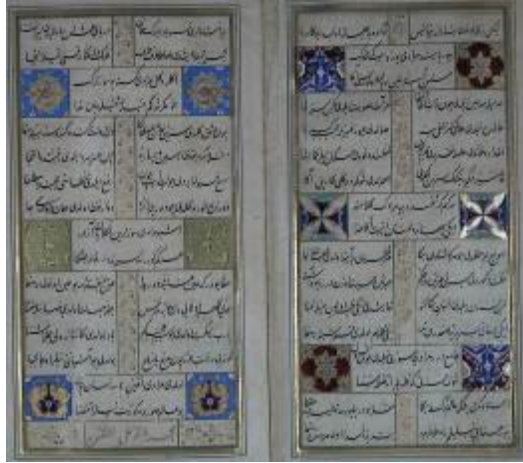


Resim 18

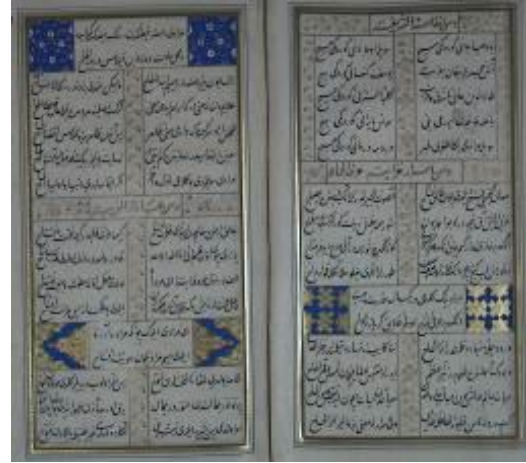
Koltuk Tezhibi:

Eserde, gazellerin şairin mahlasının bulunduğu son beytinin iki yanında yer alan koltuk bezemeleri toplam 2502 adettir. Eb'adları 24-27x26mm. arasında değişen 24 farklı desende koltuk bezemesi vardır. Geometrik şekiller, rumî, hatâyî ve bulut motifleriyle hazırlanan bu desenler zer-ender-zer ve klasik üslûbda işlenmiştir.

Zeminlerde altın ve lâciverd ağırlıkta olmakla beraber daha küçük alanlarda siyah ve nâdir olarak da yeşil ve bordo renge rastlanmaktadır. Motiflerde ise pembe, sarı, mavi, beyaz ve kırmızı renk hâkimdir. Zer mürekkeple yazılan başlıkların iki yanındaki bezemeler ise hatâyî grubu motiflerle halkârî üslûbundadır. Diğer koltuk bezemelerine kıyasla daha sade yapılmışlardır(Resim19)(Resim 20)(Resim 21)(Resim 22)(Resim 23)(Resim 24)(Resim 25)(Resim 26).



Resim 19(vr.2b-3a)



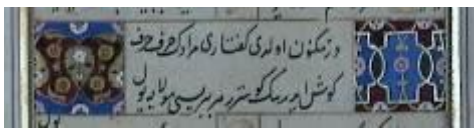
Resim 20(vr.38b-39a)



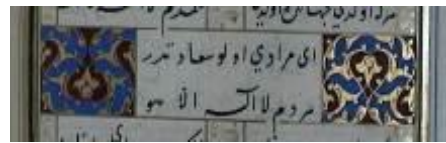
Resim 21(127b-128a)



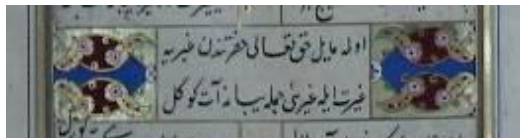
Resim 22(199b-200a)



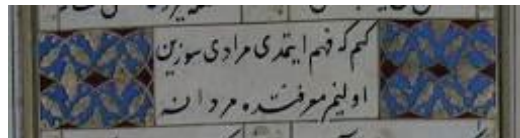
Resim 23(127b) detay



Resim 24(199b) detay



Resim 25 (128a) detay



Resim 26 (200a) detay

Hâtime sayfası tezhibi: (vr.266a)

Bezeme yazı sahasının alt tarafında yer alır. Altın cedvellerle sınırlanmış 88x108mm. eb'ındaki alan içerisindeki desenin merkezinde 1/8 simetrlili klasik tezhipli bir madalyon,

madalyon dışındaki sâha $\frac{1}{4}$ simetrlili bulut ve hatâyî grubu motiflerle hazırlanmış bezeme bulunmaktadır. Motifler kâğıt zemin üzerine sarı ve yeşil altın sürülerek uç kısımlarına lâ'l mürekkebiyle foya yapılmıştır. Madalyonun ortasındaki sıvama altın zeminli sâha boş bırakılmıştır. Bu sâha $\frac{1}{4}$ simetrlili pembe rumî motifiyle sınırlandırılmış olup lâciverd zeminli tarh üzerine $\frac{1}{8}$ simetrlili olarak hazırlanan desen beyaz, pembe, mavi, sarı ve krem rengi hatâyî grubu motiflerle klasik düz tezhip usûlünde işlenmiştir(Resim 27)(Resim 28).



Resim 27



Resim 28

SONUÇ:



Resim 29



Resim 30



Resim 31

İÜK. TY 5467, İÜK. TY 5477’de(Resim 29) bulunan Muhibbî Dîvânları ve TSM. 2/2107’de (Resim 30) Murâdî Dîvânı’ndaki sayfa düzeni, başlık tezhibi, koltuklar, kenarsuyu SK.Fatih 3874(Resim 31),nüsha ile karşılaştırıldığında, çift sütun halindeki sayfa düzeni, koltuk bezemelerinin sayfa içindeki yerleşimi, kenarsuyu bezemelerinde görülen motif ve üslup benzerlikleri, bazı varaklarda hemen hemen aynı bezemelerin görülmesi işçiliği zayıf olmakla birlikte, XVI.yy. klasik tezhîp üslûbunun bu eserdeki izlerini göstermektedir.

370

İncelenen eserde hattat ve müzehhip imzasının olmaması sebebiyle, Sultan III. Murâd’ın saltanat yıllarına(1574-1595) ait, devrin imzalı ve tarihli eserleriyle yapılan karşılaştırmalar neticesinde, incelenen eserin bezemelerin Sultan III. Murâd dönemi tezhîp özelliklerini aksettirdiği tespit edilmiştir.

Bu da konumuz olan dîvânın bezemelerinin Sultan III. Murâd’ın saltanat yıllarında yapılmış olabileceğini düşündürmektedir.

Kaynakça:

Cumbur, M. (1990). Milli Kültürümüzde Kitap Sanatları, Milli Kültür Unsurlarımız Üzerine Genel Görüşler. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Çiçek, Kemal, “III. Murâd”, Osmanlı Hanedan Ansiklopedisi, C.12, MEB Yayınları, Ankara 1999, s.128.



- Demiriz, Y. (2005). Osmanlı Kitap Sanatlarında Doğal Çiçekler. İstanbul: Yorum Sanat.
- Derman, Çiçek, “Osmanlılarda Tezhip Sanatı”, Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi, C.II, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırmaları Merkezi(IRCICA), İstanbul, 1998, s.487-491.
- Kazan, H. (2007). *XV ve XVI. Asırlarda Osmanlı Sarayının Sanatı Himayesi*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Kırkkılıç, A. (1985). *Sultan III. Murâd, Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Dîvânının Tenkidli Metni*, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Kırkkılıç, A. (1998). Sultan III. Murâd, Hayatı, Edebî kişiliği, Eserleri ve Divânından Seçmeler, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kut, G. (2003). Osmanlı Uygarlığı. H.İnalçık, G.Renda (Yay. Haz.).Türk Edebiyatında Klasik Dönem (s.528-551). İstanbul: T.C.Kültür Bakanlığı Yayını.
- Kütükoğlu, Bekir, “III.Murâd”, İslâm Ansiklopedisi, C.31, T.D.V yayını, İstanbul 1970, s.172,176.
- Özcan, A.R. (Ed.) (2009). Hat ve Tezhip Sanatı, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ.H. (1983) Osmanlı Tarihi, Türk Tarih Kurumu Yayınlarından XIII. Dizi-No.16^{c1b}, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İstanbul Kitaplıkları Türkçe Yazma Divânlar Kataloğu (1947),XII-XVI.Asır, C.1, İstanbul: M.E.Basm.

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ANKARA ROMANININ İZİNDE: ERKEN DÖNEM TÜRK RESMİNE DAİR ELEŞTİREL BİR OKUMA ÖNERİSİ

Öğr. Gör. Elif Dastarlı DELLALOĞLU

Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Öz

Avrupa’da modern dünyayı doğuran düşünsel, toplumsal ve politik değişimleri açıklayan “modernite”yi esas almak, önce Osmanlı ardından Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde zamanla biçimsel bir “benzeme”, “gibi olma” olarak algılanmış, önce “Batılılaşma” sonra “modernleşme” şeklinde formüle edilmiştir. 19. yüzyılda gelişip 20. yüzyılda kurumsallaşan Batılı anlayıştaki sanatta, özellikle de resim sanatında ise toplumsal dönüşümün karakteri rahatlıkla izlenebilmektedir. Öte yandan Tanzimat sonrası Türk edebiyatının yine Batılı bir formu olarak roman türü de dönemin anlayışının izlenebildiği bir alandır. Örneğin Kemalist Cumhuriyet’in ideologlarından Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Ankara romanı, erken Cumhuriyet yılları başkentinin yaşam tarzını hikâye etmesiyle önemlidir. Bu çalışmada, yazılı ve görsel imge üretmenin iki önemli alanı resim ile edebiyat ilişkisinden faydalanarak, Ankara romanı örneği ile dönemin ressamlarının eserleri araştırılacak, değer yargılarıyla yüklü “medenileşme” kavramı, önerilen “imge çözümlemesi yöntemi” ile tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Batılılaşma/modernleşme, edebiyat, resim, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ankara romanı.

373

“Modern” kelimesi yalın anlamıyla “çağdaş” olarak karşılığını bulur¹ ve bu anlam en yaygın kullanıma sahiptir. Kelimenin kökeni olan “modernus” sözcüğü, Latince “modo”dan gelmekte ve hâlihazırda mevcut, şimdiki zamana ait olan şeklinde açıklanmaktadır.² Ancak “modern”, 19. yüzyılda bir sıfat olmaktan çok daha geniş anlamlara kavuşmuştur. Dilin belirleyici özelliği hatırlanırsa, aynı “modern” kökünden türeyen farklı kavramların gittikçe karmaşıklaşan çağı hem belirlerken hem de açıklamaya yaradığı görülecektir. Bu kavramlardan biri olan “modernite/modernlik”, 17. yüzyıldan itibaren Avrupa’da başlayan dönemi tanımlayan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder. Modernite Rönesans, Aydınlanma, Sanayi Devrimi, ulus-devlet, cumhuriyet rejimi, sosyal değişimler, sınıf mücadeleleri vb. ile şekillenen yeni bir modern dünya tanımıdır. “Modernizm” ise Batı modernitesinin tanımlanabilir kesinliğe kavuştuğu anda ona yönelik ortaya çıkan bir kültürel çıkıştır. Öte yandan Türkiye özelinde önem kazanan kavram “modernleşme”dir; çünkü 18.-20. yüzyıllar arası yaşanan, Batı’nın esas alındığı değişimin tamamı, dilde “Batılılaşma” ya da “modernleşme” şeklinde karşılığını bulmuştur. Avrupa’nın merkeze konduğu –yine dildeki karşılığına göre– “Batı”, modernliği oluşturur hatta modernliğin kendisi olurken, Türkiye gibi “Batı dışı” coğrafyalar modernleşmiştir. Dolayısıyla

1

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.53982802d2a048.11639350 (06.04.2017)

² Peter Childs, **Modernizm**, Çev. Vural Yıldırım, Ankara, Sitare Yayınları, 2010, s. 22.



modernlik evrenselliği içeren bir kavram, modernleşme ise farklı ülkelerin tarih ve kültürlerinden yola çıkarak çizdikleri güzergâhın adıdır.³

Türkiye için modernleşme, sayısız araştırmaya konu olmuş bir sorunsaldır. Siyasal, ekonomik, toplumsal boyutları ayrı ayrı incelenmiş, Osmanlı'nın 18. yüzyıldan itibaren bir devlet politikası olarak hayata geçirdiği reformlar ve getirileri kronolojik biçimde dizilerek tartışılmıştır. Söz konusu tartışmalara değinmek, bu bildirinin sınırlarını aşan bir çapa sahiptir. Ancak, Osmanlı'nın pozitivist düşünceyi esas almasıyla gelişen Batı merkezli reformist çizgisinin Cumhuriyet döneminde de sürdüğü, “Batılılaşma” olarak formüle edilen değişimin yine rasyonel düşünce biçimi amaçlanarak bu kez “muasır medeniyetler seviyesine” ulaşma vurgusuyla “modernleşme” şeklinde devam ettiğinin altı çizilmelidir. Osmanlı'nın özellikle son döneminde “asrileşme” kaygısının görünür hale gelmeye başladığı dikkat çeker. Örneğin “terakkiyat-ı cedide” [yeni ilerleme/yükselme], “asr-ı cedîd” [yeni asır/yüzyıl] ve “ulûm” [bilimler] gibi kavramlar, Batılılaşma dönemi Osmanlı seçkinlerinin en sık kullandığı sözler haline gelmiştir.⁴ Ancak asrileşmenin nasıl olacağına dair ortada planlı bir politika bulunmaz. Üstelik askeri reformlar ile başlayan yenilenme hayatın her alanını belirleyen topyekun bir değişime evrilirken asrileşme amacının en belirgin sonucu, giyim kuşamdan âdâb-ı muaşerete kadar pek çok konuda yine Batılı devletlerin doğrudan örnek alınması şeklinde olmuştur. İşte bu anlayış Cumhuriyet döneminde de devam eder. Batılı olmak, “Batılı gibi görünmek”, “Batılı gibi yaşamak” olarak algılanır. Belki de Batılılaşma-modernleşme, zaten gündelik hayattaki değişimin kendisi, değişimi yaşayan sokaktaki insanın tepkisi olarak tanımlanmalıdır.⁵

Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine, Batı'yı merkez alan değişim anlayışının kültürel alanda da devamlılığa sahip olduğu iddia edilebilir. Özellikle Türkçülük fikrinin önde gelen isimlerinden Ziya Gökalp'in, dönemin öne çıkan diğer fikirleri olan hem Batıcılığı hem de İslamcılığı eleştirirken hars (kültür) ve medeniyet ayrımını ortaya atması, bunun sonucunda ise milli kültür fikrini savunması, tıpkı Osmanlı'nın son döneminde olduğu gibi Cumhuriyet döneminde de kültür-sanat alanında etkisini göstermiştir.⁶ Öte yandan kültür durmaksızın melezlenen bir yapıya sahiptir. Tarih, yaygın kanının aksine aslında “öz kültür” diye bir kavramın olmadığını kanıtlar. Dolayısıyla Batılılaşma ile kültür ve sanatta da bu kez Batılı etki başat olmuş, kaçınılmaz bir değişim yaşanmıştır. Bu etki, kültürde, sanatta ve edebiyatta açıktır. Gerek Tanzimat Edebiyatı gerekse ondan sonra Servet-i Fünûn dergisi çevresindeki isimlerin başı çektiği Edebiyat-ı Cedide (Yeni Edebiyat), Batı temelli sanat anlayışını esas almıştır. Batılılaşma'nın daha çok modernleşme olarak formüle edildiği Cumhuriyet dönemi edebiyatı da, bu kez “ulusal” kaygıların

³ Nilüfer Göle, “Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora-Murat Gültekingil, C. III, 3.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 56.

⁴ M.Şükrü Hanioglu, **Osmanlı’dan Cumhuriyet’e: Zihniyet, Siyaset ve Tarih**, İstanbul, Bağlam, Ekim 2006, s. 54.

⁵ Hakan Kaynar, **Projesiz Modernleşme Cumhuriyet İstanbul’undan Gündelik Fragmanlar**, 1. bs., İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Mayıs 2012, s. 12.

⁶ Konuyla ilgili olarak bkz. Ziya Gökalp, **Hars ve Medeniyet**, Haz. Yalçın Toker, İstanbul, Toker Yayınları, 1995.



öne çıktığı ancak Batılılaşma'nın içselleştirilmesiyle roman gibi türlerin yerleşiklik kazandığı bir döneme aittir. Bu çalışmada örnek olarak seçilen **Ankara** romanı, dönemin Türkiye'sindeki siyasal ve toplumsal dönüşümü roman türündeki eserlerinde gözler önüne seren Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nuna aittir. **Kadro** dergisi⁷ ekibinden olan yazar, romanı 1934 yılında yayımlamıştır. Hikâye üç ana bölümden oluşur. İlk bölümde milli mücadele dönemi, ikinci bölümde Cumhuriyet'in ilk yılları, üçüncü ve son bölümde ise Cumhuriyet'in ilanından sonraki ilk yirmi yıl yani 1930'ları da kapsayan erken Cumhuriyet dönemi ele alınır. Romanda ana karakter Selma Hanım üzerinden bu üç dönem değişimin toplumsal yaşamdaki izi sürülür. Bu kurgu eser sadece hikâyesiyle değil, atmosferiyle de dönemin gerçekliğini en tipik haliyle aktarır aslında.

Batılı anlayıştaki sanatta, özellikle resim sanatında da Batılılaşma şeklindeki toplumsal dönüşümün karakteri rahatlıkla izlenebilmektedir. 18. yüzyılda askeri okullarda verilen teknik resim eğitimiyle başlayan Batılı tarzda resim, süreç içinde ilginin artmasıyla Osmanlı'da "sanat" algısında ontolojik bir değişime yol açmıştır.⁸ Toplumsal yaşam hızla değişirken resmin içeriği de değişir. Kadının önce mahrem mekânda, ardından kamusal alanda resmedilmesi; portre ve otoportreler; günlük yaşamın iç mekânda ve kamusal alanda temsili gibi pek çok yeni resim Türk sanatına kazandırılır. Hayattaki değişim sanat eserleriyle temsil edilirken, sanat aynı zamanda bu değişimin başı çeken unsurlarından biri olmuştur. Kadın ve erkek figürlerin giyim-kuşamı, ilişki biçimleri, duruş, davranış ve pozlar, sanatçının bakışı ve temsilde dikkat ettiği unsurlar ile resmin salt konusu değil, temsilin detay gibi görünen her unsuru aslında bir söz söyler. Bu noktada imgeyi yorumlamayı esas almak önem kazanır.

⁷ **Kadro** dergisi, 1931-1935 yılları arasında Şevket Süreyya Aydemir, Vedat Nedim Tör, İsmail Hüsrev Tökin, Burhan Asaf ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından çıkarılan, Cumhuriyet dönemi modernleşmesine dair geleneksel bir kurucu öge olarak gösterilebilecek teorik yayındır.

⁸ Konuyla ilgili pek çok çalışma bulunmaktadır. En kapsamlı biri için bkz. Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995. Görsel algının değişimine dair Batı sanatıyla karşılaştırmalı bir başka kaynak için bkz. Mary Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryentalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, Çev. Zeynep Rona, 1. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Aralık 2016.





Resim 1: İbrahim Çallı, Balo, tuval üzerine yağlıboya, 75x80 cm, özel koleksiyon.

1914 Kuşağı⁹ sanatçılarından İbrahim Çallı'nın "Balo" resmi, sosyal hayatta yaşanan önemli bir değişimin en çarpıcı imgelerinden birini yaratır. Osmanlı'nın son döneminde ilk nüveleri Boğaziçi yalılarında görülen yeni eğlence tarzı, modernleşme sürecinin gündelik hayata yansıyan ve kısa sürede yaygınlaşacak yenilikleri barındırmaktadır. Örneğin yabancı sefarethanelerde düzenlenen parti ve balolar, kadın ile erkeklerin bir arada eğlenebileceğini Osmanlı elitlerine göstermiş, onlar tarafından her ne kadar belirli bir tepkiyle karşılanmışsa da bu yaşam tarzına karşı gelişen ilgiyle kısa sürede yaygınlaşmıştır.¹⁰ Keza Cumhuriyet'in tasavvur ettiği kadın modeli oluşturulurken de bu fikri desteklemek amacıyla sosyal hayatta programlı bir değişim öngörülür. Böylece, zaten değişmekte olan eğlence anlayışı bu kez resmi bir gayretle toplumsal kodlara yerleştirilir.

376

Yakup Kadri'nin Ankara romanının ilk bölümünde işgal altındaki İstanbul'dan Ankara'ya giden Selma Hanım ile eşi Nazif Bey'in yoksullukla karşılaşmaları anlatılmıştır. Ankara bozkırın ortasında, İstanbul'dan ve Selma Hanım'ın alışkın olduğu yaşamdan çok uzaktadır. Selma Hanım ve Nazif Bey'in yıkık dökük eski evi ile dönemin zor şartları simgeleştirilir. Ankara harap bir kasabayı andırır... Selma Hanım'ın eşine söylediği "... ben onlara benzeyeceğime onlar bana benzemeye çalışsın. Biz, buraya medeniyet getiriyoruz" sözleri,¹¹ tıpkı Mustafa Kemal'in 6

⁹ Devlet tarafından Fransa'ya (Paris'e) resim eğitimi için gönderilmiş, 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla geri dönmek zorunda kalan sanatçı kuşağı. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşunda da yer almış, Galatasaray Sergileri'ne katılmış, askeri ve sivil liseler ile Sanayi-i Nefise'de hocalık yapmışlardır. Akademik desen tekniğini Paris'te etkilendikleri İzlenimci sanat anlayışıyla harmanlamışlardır. Türk sanatında figür resmini yaygın biçimde üreten ilk sanatçı kuşağıdır. Sanatçılar arasında İbrahim Çallı'nın öne çıkmasıyla "Çallı Kuşağı" olarak da anılmışlardır.

¹⁰ Murat Can Kabagöz, **Eğlenirken Modernleşmek: Meyhaneden Baloza, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e İstanbul**, 1. bs., Ankara, Heretik Yayınları, 2016, s. 63.

¹¹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ankara**, 32. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 31.

Temmuz 1918 tarihinde bir akşam yemeği sohbetinde, Batılı yaşam biçiminin hayata geçmesinin zorluğu hakkındaki bir sohbet üzerine şu söylediklerini hatırlatır:

“... Neden, ben, bu kadar senelik tahsil-i âli [yüksek öğrenim] gördükten, hayat-ı medeniye ve ictimaiyeyi [medeniyet ve toplum hayatını] tetkik ve hürriyeti tezevvuk [hürriyet zevki] için sarf-ı hayat [hayatı geçirdikten] ve evkat ettikten [zaman harcadıktan] sonra, avâm mertebesine [alt tabaka seviyesine] ineyim. Onları kendi mertebeme [derece] çıkarayım, ben onlar gibi değil, onlar benim gibi olsunlar.”¹²

Değer yargılarıyla yüklü “medenileşme” kavramı, Batılı yaşama uyum sağlama, en çok da kadın figürün giyim-kuşamı ve sosyal hayata katılması ile karşılığını bulur. Yakup Kadri romanda hikâyenin gelişmesiyle bu sosyal yaşamı eleştirel bir mesafeye gözler önüne serer. Kitabın ikinci ve en çarpıcı bölümünde Selma Hanım bu kez Binbaşı Hakkı Bey ile tanışmış, eşinden boşanıp onunla evlenmiştir. Savaşın bitmesi ve Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle atmosfer değişmiştir ve bu bölümde balolar romanın asıl sahnelerini oluşturur. Yeni rejimin seçkinleri de tıpkı Osmanlı’nın son dönemindeki gibi Batılı yaşam tarzının savunucularıdır. Ancak bu kez “medenileşme” olarak formüle edilen yaşam tarzı seçkin kesimde başlamalı ve yayılıp halka ulaşarak halkın da muasır medeniyet seviyesine ulaşması sağlanmalıdır. Cumhuriyet’in ilanından sonra eğlence, sosyal dayanışma, yardım gibi farklı amaçlarla düzenlenen balolar, kültürel ve sosyal değişimi sağlamak amacıyla adeta ideolojik bir araç gibi kullanılmıştır. Hem kadın-erkek bir arada bulunması hem de İstanbul ile yeni başkent Ankara arasındaki kültürel uçurumu kapatma yönündeki istek, baloların bizzat devlet tarafından düzenlenmesini getirmiştir. Örneğin Cumhuriyet’in kurulmasından sonra ilk balo, 1925 yılı Eylül ayında İzmir’de düzenlenmiş ve Mustafa Kemal’in isteği ile sadece Müslüman erkek ve kadınlar katılmıştır.¹³ Her yıl düzenlenen Cumhuriyet Baloları da aynı amaçla gerçekleştirilir. Tekrar **Ankara** romanına bakılırsa, Hakkı Bey ile Selma Hanım’ın yaşamının da hızla değiştiği görülür. Selma Hanım “diz kapaklarını ancak örten yarı açık kollu bir saten çay elbisesi içinde” “bir genç kız gibi körpe ve sade” görünürken “Eski Milli Mücadelecilerden bazıları gibi Hakkı Bey için de kıyafet değişiminden sonra milli dava adeta böyle bir mondenlik iddiası şekline girmişti”r. “Bir Avrupalı gibi giyinip süslenmek, bir Avrupalı gibi dans etmek, bir Avrupalı gibi yaşayıp eğlenmek ... büyük bir zafer kazanmak kadar ehemmiyetli” görünmektedir.¹⁴ Bu doğrultuda Ankara’nın salon eğlenceleri Selma Hanım’ın yeni tutum ve davranış biçimlerini belirlemede etkili olur. Salonlar insanların gösteriş yaptıkları ve zenginliklerini sergiledikleri mekânlardır.¹⁵ Ankara kenti adeta sıfırdan inşa edilirken milli burjuvazinin yeni yaşamının da burada yeşermesi planlanmıştır.

İbrahim Çallı’nın “Balo” resmi, Cumhuriyet’in erken döneminin söz konusu balolarından birini en tipik haliyle gösterir. Mekân süslenmiş, müzik ve dansın hareketi atmosferi oluşturmuştur. Sıcak ortam, sıcak renkler ile hissettirilir. En moda elbiseleriyle güzelliklerini sergilemekten

¹² Kaynak vermeden alıntılaman Levent Köker, **Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi**, 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 172.

¹³ Doğan Duman, “Cumhuriyet Baloları”, **Toplumsal Tarih**, S. 37, İstanbul, Ocak 1997, s. 45.

¹⁴ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ankara**, 32. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 105-106.

¹⁵ Servet Tiken, “Zaman Ve Mekân Birlikteliği Açısından Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Ankara Romanı Üzerine Bir İnceleme”, **Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Vol. 8/13 Fall 2013, s. 1556.



çekinmeyen kadınlar süslü salonun içinde çarpıcı görünür. Resim bakılan sabit bir görünümü değil, adeta dansın, eğlenenin, kahkahanın atmosferi belirlediği bir film sahnesini verir. Dans eden iki çiftten öndeki çiftin kadını izleyiciye doğru bakmakta, sağda ve ortada oturan, dansın ritminden yorulmuş kadınlar ise her an yeniden kalkacakmış gibi görünmektedir. Çallı, İzlenimci tarzda ele aldığı resimde mekânın hareketini teknik olarak da pekiştirmiştir.

Özellikle hızla değişen sosyal yaşam eleştirilere maruz kalmış, bu noktada “medenileşme” ile “yozlaşma” tanımları birbiriyle çarpışmıştır. 1930’ların başlarına kadar özel önem verilen iki cinsin bir arada dans etmesi, eğlenmesi, içki içmesi, bu dönemden sonra geleneksel Türk değerlerinden yoksunluk, yozlaşmışlık, bozuk hayatların simgeleri olmak gibi ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Ahlakçı yaklaşım ile kültürün bozulduğu yönündeki algı el ele yürür. Oysa meseleye belli bir uzaklıktan bakmak gerekir ve ancak böylece Batı odaklı medenileşme anlayışının bir kesim tarafından salt biçimsel bir benzemeye nasıl indirildiği görülür.

Eğlence sahnelerinin 19. yüzyılda modern sanat anlayışının başlıca tercih edilen konularından olması, dönemin Paris’inin dünyaca ünlü eğlence hayatının bir yansımasıdır ve resimde de sıkça temsil edilir. Türk resminde aynı temalı resimlerin yer alması da muhtemelen aynı nedenden kaynaklanır. Öte yandan İbrahim Çallı gibi birkaç balo ya da eğlence temalı resim üreten sanatçıların bu yaklaşımları, yaşadıkları döneme ve muhtemelen bizzat deneyimledikleri ideale olan inançlarını da işaret etmektedir.



Resim 2: Ali Avni Çelebi, Maskeli Balo, 1928, tuval üzeri yağlıboya,
139x187 cm, MSGSÜ-İRHM.

Burada yer alan ikinci balo resminin sanatçısı, Türk sanatını, sanatçıların oluşturdukları gruplaşmalarla kuşaklara ayırarak ele aldığımızda 1914 Kuşağı’ndan sonra gelen Müstakil

Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği¹⁶ üyelerinden Ali Avni Çelebi'dir. Farklı kompozisyonu, renk skalası ve sert kontrastları ile adeta istiflenmiş gibi görünen figürlere sahip resim, Çallı'nın "Balo"sundan oldukça farklıdır. Resmin adı bir balo sahnesini işaret etse de farklı bir adam ve elbiseli kadının dans etmesi dışında kompozisyonda eğlence ya da balo etkinliğine dair bir anlatım bulmak zordur. Pek çok figürün elinde ya da yüzünde bulun maskeler de bir balo çağrışımı yapmaktan uzaktır. Üstelik dönemin eğlence kültürüyle ilgili yapılan çalışmalarda maskeli balolar olabileceğine dair bir iz rastlanmaz.

Kıymet Giray, Çelebi ile Alman Ekspresyonist ressam Emil Nolde arasında bir ilişki kurar ve Nolde'nin 1910'larda Berlin'de lokantalarda, kafelerde, gece kulüplerindeki yaşamı, canlılığı, gürültüyü verdiği çalışmalarını Çelebi'nin görmüş ve etkilenmiş olma ihtimalinden söz eder.¹⁷ Ali Avni Çelebi Almanya'da Hans Hofmann'dan eğitim almış, ressam Zeki Kocamemi ile birlikte Türk resminde geleneksel akademik tarzı ve gelenekleşen izlenimci etkiyi kırmaya çalışmış bir ressamdır. "Maskeli Balo"daki kübist tarzı çağrıştıran ve Avrupa resminde Pablo Picasso'nun başı çektiği primitif etkiye sahip figürler, Çelebi'nin konuyu teknik bir kaygıyla ele almasının sonucu gibi görülebilir. Öte yandan 1928 tarihli resimde Çelebi, maskeyi tıpkı Emil Nolde gibi bir metafor olarak kullanarak Yakup Kadri'nin **Ankara**'da işaret ettiği eğreti duruma, yapaylığa bir gönderme yapabilir mi?

Kuşkusuz Cumhuriyet baloları toplumun çok küçük ve sınırlı bir bölümüne hitap etmiştir; ancak, yeni rejimin Batılı yaşam tarzını topluma empoze ederken kültürel alanda değişimi yukarıdan aşağıya gerçekleştirmek istemesinin bir aracı olmuşlardır.¹⁸ Yakup Kadri'nin **Ankara** romanında detaylı biçimde anlattığı bir Noel-yılbaşı balosu sahnesi, söz konusu toplumsal tabakalaşmayı çok çarpıcı şekilde verir.¹⁹ Balonun düzenlendiği Ankara Palas'ın önünde, meraklı halk kitleleri arasından "zarafet yarışına girmiş" insanlar şık arabalarından inip binaya girerken bunları "ağırlaştırılmış birer sinema şeridi gibi seyre dalan yerlilerden ve köylülerden mürekkep sokak kalabalığı"nı anlatılır. Salonda olup bitenler halkın muhayyelesine kalmıştır. "Bozuk" aksanla konuşur, içeride olduğunu duydukları "tango"nun bir müzik olduğunu anlamayıp "kim" olduğunu tartışırlar. Yakup Kadri, halkın bu iki kesimi arasındaki uçurumu işaret ederken baloya girenler kadar onları izleyen halkı da bir nevi karikatürize ederek eleştirir. Asıl söylemek istediğini, "bu suni durum"un eleştirisini romanın başkahramanı Selma Hanım'ın ağzından verir:

"Demin, otelin merdivenlerinden çıkarken tuhaf bir baş dönmesi hissettim. Bana öyle geldi ki, ayakımı bastığım her basamak, halkla benim aramdaki uçurumu bir parça daha derinleştiriyor.

¹⁶ Adını Fransa'daki "La Société des Artistes Indépendants"tan (Bağımsız Sanatçılar Birliği) alan birlik resmi olarak 15 Temmuz 1929'da, Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kâmil Akdik, Mahmut (Cemâlettin) Cûda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu, Hasan Fahrettin Arkunlar tarafından kurulmuştur.

¹⁷ Kıymet Giray, **Ali Avni Çelebi**, İstanbul, Beşiktaş Belediyesi-Beltaş A.Ş. Yayınları, Mart 2008, s. 62-63.

¹⁸ Doğan Duman, "Cumhuriyet Baloları", **Toplumsal Tarih**, S. 37, İstanbul, Ocak 1997, s. 48.

¹⁹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ankara**, 32. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 109-114.



Ters yüzü geri dönüp arkamda bıraktığım bu uçuruma atılmak istedim; ta ki onlara karışayım ve içinde bulunduğumuz bu suni âlemi, onların arasından, onların gözüyle uzaktan seyredeyim diye...”²⁰

Tam yeri ve tam zamanında olanı, “bugün”den anlamak, yorumlamak, aslında geçmişin bilgisini, yorumunu yazarken bugünü de kurmak demektir. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e tarihsel bir dönüşümün ürettiği geçişken imgeleri, melez görüntüleri tartışmak, bir anlamda kendi kimliğimizi tarif etmek anlamına da gelir. Dolayısıyla biri Osmanlı’nın son, diğeri Cumhuriyet’in ilk kuşağından olan iki sanatçının aynı temalı iki resmini, yaşanan dönüşümü başkarakterin hayatıyla belirlediği üç temel bölümde anlatan bir edebiyatçının romanıyla birlikte ele almak, sürecin düşünsel arka planını gözler önüne sermenin ve anlamı çoğaltarak zenginleştirmenin önemli bir yöntemidir. Nilüfer Göle’nin de vurguladığı gibi, çoğu kez Batı modernleşmesinin dönüştürücü etkisi devlet yapıları, siyasi kurumlar ve ekonomi düzeyinde incelenir. Oysa sürecin maddi olmayan ama daha derine işleyen etkileri kültürel düzeyde, yaşam tarzında, cinsiyete göre kimliklerde ve kendi kimliğini tanımlama biçiminde görülmektedir.²¹ Bunun en iyi izlenebileceği alanlar ise kuşkusuz edebiyat ve resimdir.

Kaynakça

Kitaplar

- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*, C. I-II, 2. bs. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.
- Childs, P. (2010). *Modernizm*. (Vural Yıldırım, Çev.) Ankara: Sitare Yayınları.
- Giray, K. (2008). *Ali Avni Çelebi*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi-Beltaş A.Ş. Yayınları.
- Gökalp, Z. (1995). *Hars ve Medeniyet*. (Yalçın Toker, Haz.) İstanbul: Toker Yayınları.
- Göle, N. (2004). Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine, T. Bora, M. Gültekingil (Ed.). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. C. III, 3. bs., (s. 56-67). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Göle, N. (2014). Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, (Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba Ed.), 6. bs., İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Hanioglu, M.Ş. (2006). *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e: Zihniyet, Siyaset ve Tarih*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kabagöz, M.C. (2016). *Eğlenirken Modernleşmek: Meyhaneden Baloza, İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e İstanbul*. 1. bs., Ankara: Heretik Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y.K. (2015). *Ankara*. 32. bs., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaynar, H. (2012). *Projesiz Modernleşme Cumhuriyet İstanbul’undan Gündelik Fragmanlar*. 1. bs., İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

²⁰ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, 32. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 113.

²¹ Nilüfer Göle, “Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Ed. Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba, 6. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ocak 2014, s. 85.



Köker, L. (2003). *Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi*. 7. bs., İstanbul: İletişim Yayınları.

Periyodik Makaleler

Duman, D. (Ocak 1997) Cumhuriyet Baloları. *Toplumsal Tarih*, S. 37, 44-48.

Tiken, S. (Fall 2013). Zaman Ve Mekân Birlikteliği Açısından Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Ankara Romanı Üzerine Bir İnceleme, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol. 8/13, 1551-1560.

Elektronik Kaynaklar

TDK Büyük Türkçe Sözlük.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.53982802d2a048.11639350 (ET: 06.04.2017)

Resim Kaynakçası

Akkoyunlu, B. (Yay. Haz.) (2006). *Kadınlar Resimler Öyküleri: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü*, İstanbul: Pera Müzesi Yayınları (Metin: Zeynep Yasa Yaman).

ANTALYA MÜZESİ ETNOGRAFYA BÖLÜMÜ'NDE SERGİLENEN AHŞAP KAŞIKLAR VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ¹⁰⁸

Öğr. Gör. Elif Tüba AKÇAY

Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon Meslek Yüksek Okulu, El Sanatları Bölümü

Prof. Dr. Sema ETİKAN

Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü

Öz

Tarih boyunca el sanatı üretiminde ahşap, hem fonksiyonel hem de dekoratif amaçlı birçok ürünün ana hammadde olmuştur. Ahşap işçiliği ile üretilen mihrap, kapı, dolap kapakları, pencere kiriş, sütun başlığı, tavan gibi mimari elemanlar, sehpa, konsol, yazı takımı, çekmece, sandık, kaşık, taht, rahle gibi kullanım eşyaları yoğun emek ve ustalık barındırmaktadır. Günümüzde de Anadolu'nun bazı yörelerinde ahşap el sanatları sürdürülmekte ve bu el sanatları ile uğraşanlara gelir getirmeye devam etmektedir. Bu ahşap el sanatlarından biri de kaşıkçılıktır. Geçmişte özellikle Selçuklular döneminde Konya'da yaygın olarak sürdürülen ahşap kaşık yapımı bugün birçok ilimizde devam etmekte mutfak eşyası, süslemede dekoratif obje olarak ya da halk oyunlarında kullanılmak amacıyla üretilmektedir. Dekoratif amaçlı üretilenler boyanarak ve üzerine çeşitli süslemeler yapılarak satışa sunulmaktadır. Türk mutfak kültüründe önemli bir yeri olan, Selçuklular ve Osmanlılar Döneminde en güzel örnekleri üretilen kaşıkların bu dönemlere ait en eski örnekleri günümüzde müzelerde sergilenmektedir. Bu çalışmada da Antalya Müzesi Etnografya Bölümü'nde teşhirde bulunan süslemeli 10 adet ahşap kaşık incelenmiş ve eserler ait oldukları dönem ve süsleme özelliklerine göre açıklanmıştır. Eserlerin Osmanlı döneminden kaldığı ve süslemelerinde ağırlıklı olarak bitkisel motifler ve geometrik şekillerin kullanıldığı, bununla beraber yazı ve Mevlana Türbesi, ay, minareler ve bayrak gibi sembolik motiflerin de yer aldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Antalya Müzesi, ahşap el sanatları, ahşap kaşık, süsleme

THE WOODEN SPOONS EXHIBITED IN ETHNOGRAPHY DEPARTMENT OF ANTALYA MUSEUM AND DECORATING FEATURES

Abstract

Throughout history, wood for handicraft production has become the main raw material for many products with both functional and decorative purposes. Architectural elements such as mihrab,

¹⁰⁸ Bu çalışma "Antalya Müzesi Etnografya Bölümü'nde Bulunan Ahşap Eserlerin Süsleme Özellikleri" konulu yüksek lisans tezinden oluşturulmuştur



door, cabinet doors, window beams, column headings and ceilings and usage items such as coffee table, console, writing set, drawer, crate, spoon, throne, rahle produced by wooden workmanship have intensive labor and mastery. Nowadays, in some regions of Anatolia, wooden handicrafts are continued and are brought those who deal with these handicrafts a profit. One of these wooden handicrafts is the art of spoon. The production of the wooden spoon which was widely continued in Konya in the past, especially in the Seljuk period continues in many provinces to use as kitchen article, decorative object or objects of folk dances today. Wooden spoons produced for decoration is offered for sale by painting and making with various ornaments. Wooden spoons have an important place in Turkish cuisine culture and the earliest samples of spoons which were produced the most beautiful examples during the Seljuk and Ottoman Periods are exhibited in the museums today. In this study, ten wooden spoons with ornaments found in the Ethnography Department of Antalya Museum were examined and the artifacts were explained according to their period and decoration characteristics. It was found that the artifacts remained from the Ottoman period and were used predominantly the floral motifs and geometric shapes in the ornaments. Furthermore, it was determined that symbolic motifs such as writing and Mevlana Tomb, moon, minarets and flag were used in the ornaments of wooden spoon.

Keywords: Antalya Museum, wooden handicrafts, wooden spoon, ornament

1. Giriş

Anadolu’da yapılan kazılarda Neolitik dönemden itibaren başlayarak birçok uygarlığa ait ahşap el sanatı örneklerine rastlanılmıştır. Türk Kültür tarihinde de üretilen sanat eserlerinin en önemli hammaddelerinden biri olan ahşabın, sıklıkla kullanıldığını Orta Asya kazılarında ortaya çıkarılan kurganlarda ele geçen at koşum takımları, ağaç oyma heykeller, içi oyulmuş ağaç gövdesinden yapılmış ahşap lahit gibi ürünler göstermektedir. Orta Asya’dan Anadolu’ya kadar, zaman içerisinde gelişip değişerek, farklı teknikler ve üsluplarla günümüze kadar gelen ahşap, geleneksel Türk el sanatlarında fonksiyonel ve dekoratif eşya olarak pek çok alanda kullanım amacına uygun olarak işlenmiştir (Barışta, 1988:975; Erbek, 2012:47; Yücel, 2000:22).

Anadolu ahşap sanatında daha çok abanoz, ceviz, elma, ıhlamur ve meşe kullanılmıştır. Erken Dönem ahşap işçiliğinde eğri kesim tekniği, Selçuklu Dönemi’nde daha çok oyma tekniği, Osmanlı Dönemi’nde de kakma, özellikle kıymetli ve yarı kıymetli taşların ahşaba kakılarak işlenmesi yaygınlaşmıştır (Barışta, 1988:975; Erbek, 2000:47; Yücel, 1977:10-24; Can ve Gün, 2006:67).

Türk kültürünün her döneminde ahşap kullanılarak farklı teknik ve süsleme anlayışları ile sanat ve kültür değeri yüksek mimari elemandan, mutfak eşyasına, müzik aletlerinden, mobilyaya, silah ve donanımlarına kadar çeşitli kullanım eşyaları üretilmiştir. Bu kullanım eşyalarından biri de ahşap kaşıklardır.

Zengin Türk yemek kültürüne bağlı olarak kaşık kültürünün de Türk tarihinde kökeninin Orta Asya’ya kadar uzandığı düşünülmektedir (Eren, 1984:4). Kaşık kelimesinin Türkçe olduğu Kaşgarlı Mahmut’un Divan-ı Lügat-ı Türk’ünde belirtilmekte ve burada geçen “Ol münüg kamıçladı” cümlesindeki “kamıç” kelimesinin kaşık anlamında kullanıldığı ifade edilmektedir (Eren, 1984:4; Ögel, 1973:208-209).



Anadolu'da kaşık kullanımının ilk örnekleri Selçuklu dönemine rastlamaktadır (Yücel, 1971:6037). Halk oyunlarında da ilk kaşık kullanımının Selçuklular Döneminde olduğu söylenmektedir (Gazimihal, 1954:978). Konya, Akseki (Bademli Köyü), Kaş (Davazlar Köyü), Gediz, Geyve, Taraklı, Bolu (Mudurnu, Göynük, Seben, Kıbrıscık), Kastamaonu, Bergama, Bursa, Eskişehir, Anamur, Silifke Anadolu'da ahşap kaşık yapımıyla uzun yıllar uğraşan yöreler olmuştur (Eren, 1984:6). Ancak gelişen ve değişen yaşam koşulları sonucunda fabrikasyon kaşık üretimi başlayınca ahşap kaşıkların kullanımı azalmış ve giderek devrini tamamlamıştır.

Günümüzde ahşap kaşıklar dekoratif objeler olarak üretilmekte ve dekoratif hediyelik eşyalar olarak pazarlanmaktadır. Eski örnekleri ise etnografik eser olarak müzelerimizde koruma altına alınmaktadır. Bu müzelerimizden biri de Antalya Müzesidir.

1922 yılında Antalya Lisesinde öğretmenlik yapan Süleyman Fikri Erten tarafından ilk olarak Kaleiçi'nde kurulan Antalya Müzesi, sonra Alaaddin Cami'de, daha sonra da Yivli Cami'de yerini almıştır. Müze, 1972 yılında bugünkü binasına taşınmıştır. 30.000 m²'lik bir alana kurulu müzenin salonlarında, Antalya topraklarının ilk insanla başlayan ve günümüze kadar kesintisiz süregelen binlerce yıllık geçmişini yansıtan, kronolojik ve yer yer konularına göre sergilenen eserler görülebilir. Ayrıca müzede, ihtisas kütüphanesi ve sergi salonları da bulunmaktadır (<http://www.antalyamuzesi.gov.tr/tr/muze-hakkinda> Erişim Tarihi: 10.05.2017).

Bu çalışmada Antalya Müzesi Etnografya Bölümü sergi salonunda bulunan 90 adet ahşap eserden süslemeli 49 eserin arasında yer alan 10 adet süslemeli ahşap kaşık envanter kayıtları temel alınarak incelenmiş, süsleme özellikleri açıklanmıştır. Bu amaçla her bir eser için fotoğrafları ve desen çizimleri ile desteklenen bilgi formları oluşturularak, bu eserlerin dönemi, boyutları, işleme tekniği ve süsleme özellikleri verilmiştir.

2. Materyal Ve Yöntem

2.1 Materyal

Araştırmanın materyalini Antalya Müzesi Etnografya Bölümü sergi salonunda bulunan 90 adet ahşap eserden süslemeli 49 eserin arasında yer alan 10 adet süslemeli ahşap kaşık, bu eserlere ait fotoğraflar ve konu ile ilgili literatür oluşturmaktadır. Ancak depoda çalışma imkânı bulunamadığından sadece teşhirdeki eserler araştırma kapsamına alınmıştır.

2.2 Yöntem

Antalya Müzesi Etnografya Bölümü sergi salonunda bulunan 10 adet süslemeli ahşap kaşığın fotoğrafları çekilerek belgelenmiştir. Eserler envanter kayıtları temel alınarak incelenmiş, ait oldukları dönem ve süslemelerini oluşturan ahşap işleme teknikleri verilmiş, eserlerin süslemelerinde kullanılan motif ve desenlerin çizimleri yapılmıştır.



3. Araştırma Sonuçları

3.1 Antalya Müzesi Etnografya Bölümü'nde Bulunan Ahşap Kaşıklar

Antalya Müzesi Etnografya Bölümü sergi salonunda bulunan ve araştırma kapsamına alınan 10 adet süslemeli ahşap kaşığın müzeye geliş tarihi, süsleme özellikleri ve işleme teknikleri incelenmiştir. Elde edilen bilgilere göre kaşıklarının 4'ünün 1974, 6'sının da 1983 yılında müzeye geldiği tespit edilmiştir. Yüzey oyma, şebekeli oyma ve boyama teknikleri ile süslenen eserlerde çoğunlukla bitkisel motiflerin kullanıldığı belirlenmiştir. Bazı eserlerin sap kısmında Osmanlıca ve Türkçe yazılar bulunmaktadır. İncelenen 10 adet eserin 3'ünün 18. yüzyıla, 7'sinin ise 19. yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir.

3.2 Antalya Müzesi Etnografya Bölümü'nde Bulunan Ahşap Kaşıkların Süsleme Özellikleri

10 adet ahşap eserin süslenmesinde kullanılan işleme tekniklerinin sınıflandırılması yapılarak Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1. : Ahşap kaşıkların işleme tekniklerine göre dağılımı

AHŞAP İŞLEME TEKNİKLERİ	SAYI	%
Yüzey oyma +Şebekeli oyma	3	30
Yüzey oyma + Boyama	6	60
Yüzey oyma + Şebekeli oyma +Boyama	1	10
Toplam	10	100

386

Tablo 1 incelendiğinde 10 eserin 6'sını (%60) oluşturan büyük bir çoğunluğunun yüzey oyma ve boyama teknikleri bir arada kullanılarak işlendiği görülmektedir.

Müzedeki yer alan ahşap kaşıkların süslenmesinde ağırlıklı olarak dal, yaprak, penç ve gonca gülden oluşan bitkisel süsleme kullanıldığı tespit edilmiştir. İç içe geçmiş dairelerden, serbest şekiller ve zikzak çizgilerden oluşan geometrik süsleme ile Mevlana Türbesi, ay ve minareler ile bayraktan oluşan sembolik süsleme de eserlerde görülmektedir.

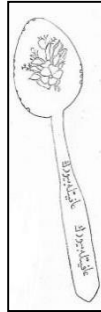


Araştırma kapsamında incelenen 10 eserde kullanılan işleme tekniği, süslemede kullanılan motifler ve eser hakkında açıklamalar ile çizimleri ayrıntılı olarak her eser için ayrı ayrı verilmiştir.

Eser 1



Şekil 1.: 11,29,74 Envanter numaralı kaşığın üstten görünüşü (Akçay, 2014:66)



Şekil 2. : 11,29,74 Envanter numaralı kaşığın desen çizimi (Akçay, 2014:66)

387

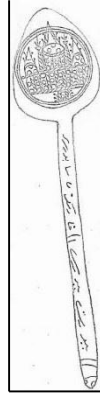
Eser 1’de yer alan kaşık 1974 yılında müzeye gelen bir eserdir ve 19. yüzyıl Osmanlı Dönemi’ne aittir. 22,5 cm uzunluğundaki bu eserde çok derinlikli düz satırlı yüzey oyma ve boyama; süslemesinde dal, yaprak, penç ve gonca gülden oluşan bitkisel süsleme kullanılmıştır.

Armutî ağızlı olan eserin sapı ağızdan sonra giderek genişlemiştir ve sivri uçludur. Ağız içinde penç, dal ve yaprak süslemeleri bulunmaktadır. Kullanılan renkler siyah, kırmızı ve yeşildir. Sap üzerinde Osmanlıca yazı bulunmaktadır. Bu yazılar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyesi Sayın Yrd. Doç. Dr. Doğan Demirci tarafından “Afiyetle buyurun” şeklinde Türkçeye çevrilmiştir. Sap üzerinde bulunan iki yazı da aynıdır (Akçay, 2014:67).

Eser 2



Şekil 3 : 12,29,74 Envanter numaralı kaşığın üstten görünüşü (Akçay, 2014:68)



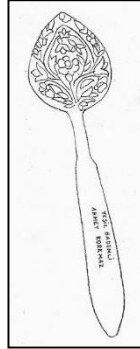
Şekil4. : 12,29,74 Envanter numaralı kaşığın desen çizimi (Akçay, 2014:68)

Eser 2’de yer alan kaşığında 1974 yılında müzeye geldiği ve 19. yüzyıl Osmanlı Dönemi’ne ait olduğu tespit edilmiştir. 22,5 cm uzunluğundaki bu eserde çok derinlikli düz satırlı yüzey oyma ve boyama teknikleri, süslemesinde de iç içe geçmiş dairelerden oluşan geometrik süsleme, Mevlana Türbesi, ay ve minarelerin oluşturduğu sembolik süsleme kullanılmıştır. Armudî ağızlıdır ve sapı sivri uçludur. Ağızda iç içe geçmiş dairelerin içerisinde stilize Mevlâna Türbesi yer almaktadır. Kullanılan renkler siyah, kırmızı ve yeşildir. Sap üzerinde Osmanlıca yazı bulunmaktadır. Ancak yazı okunamamıştır (Akçay, 2014:69).

Eser 3



Şekil 5. : 1,8,83 Envanter numaralı kaşığın üstten görünüşü (Akçay, 2014:70)



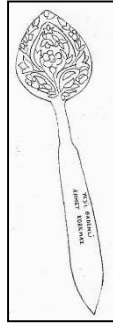
Şekil 6. : 1,8,83 Envanter numaralı kaşığın desen çizimi (Akçay, 2014:70)

Eser 3'te verilen kaşık 1983'te müzeye gelmiştir. 19. yüzyıl Osmanlı Dönemi'ne ait bir eserdir. 21,5 cm uzunluğundaki bu eserde çok derinlikli düz satırlı yüzey oyma ve boyama teknikleri, süslemesinde de dal, yaprak, çiçek ve gonca gülden oluşan bitkisel süsleme kullanılmıştır. Kaşık ağzının ucu sivri olup, sap ortası kaşık ağzına yakın yerde, boyun bölümünde oymalıdır. Sap kısmında "Yeşil Bademli Ahmet Korkmaz" yazılıdır. Kullanılan renkler siyah, kırmızı ve yeşildir (Akçay, 2014:71).

Eser 4



Şekil7. : 2,8,83 Envanter numaralı kaşığın üstten görünüşü (Akçay, 2014:72)



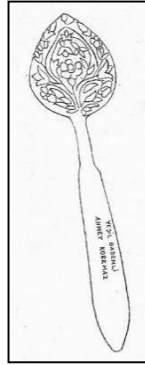
Şekil 8. : 2,8,83 Envanter numaralı kaşığın desen çizimi (Akçay, 2014:72)

Eser 4'te verilen kaşık 1983'te müzeye gelmiştir. 19. yüzyıl Osmanlı Dönemi'ne ait bir eserdir. 21,5 cm uzunluğundaki bu eserde çok derinlikli düz satırlı yüzey oyma ve boyama teknikleri süslemesinde ise dal, yaprak, çiçek ve gonca gülden oluşan bitkisel süsleme kullanılmıştır. Kaşık ağzının ucu sivri olup, sap ortası kaşık ağzına yakın yerde, boyun bölümünde oymalıdır. Sap kısmında “Yeşil Bademli Ahmet Korkmaz” yazılıdır. Kullanılan renkler siyah, kırmızı ve yeşildir (Akçay, 2014:73).

Eser 5



Şekil 91. : 3,8,83 Envanter numaralı kaşığın üstten görünüşü (Akçay, 2014:74)



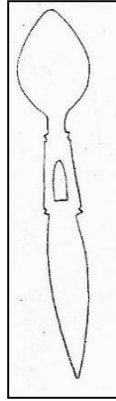
Şekil 10. : 3,8,83 Envanter numaralı kaşığın desen çizimi (Akçay, 2014:74)

Eser 5'te yer alan kaşık 1983'te müzeye gelen bir eserdir ve 19. yüzyıl Osmanlı Dönemi'ne aittir. 21,5 cm uzunluğundaki kaşıktaki çok derinlikli düz satırlı yüzey oyma ve boyama teknikleri, süslemesinde ise dal, yaprak, çiçek ve gonca gülden oluşan bitkisel süsleme kullanılmıştır. Kaşık ağzının ucu sivri olup, sap ortası kaşık ağzına yakın yerde, boyun bölümünde oymalıdır. Sap kısmında "Yeşil Bademli Ahmet Korkmaz" yazılıdır. Kullanılan renkler siyah, kırmızı ve yeşildir (Akçay, 2014:75).

Eser 6



Şekil 112. : 6,8,83 Envanter numaralı muhtelif kaşıkların üstten görünüşü (Akçay, 2014:76)



Şekil 12. : 6,8,83 Envanter numaralı muhtelif kaşıkların desen çizimi (Akçay, 2014:76)

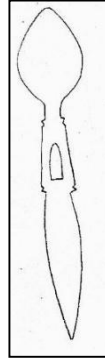
Eser 6'da yer alan kaşık da 1983'te müzeye gelen bir eserdir ve 18. yüzyıl Osmanlı Dönemi'ne aittir. 22 cm uzunluğundaki eserde de çok derinlikli düz satırlı yüzey oyma ve şebekeli oyma teknikleri süslemesinde de serbest şekilli geometrik süsleme kullanılmıştır. Kaşık ağzının ucu sivri olup, enli sapı ve sapın ağza yakın kısmı oymalıdır (Akçay, 2014:77).

392

Eser 7



Şekil 13. : 7,8,83 Envanter numaralı muhtelif kaşıkların üstten görünüşü (Akçay, 2014:78)



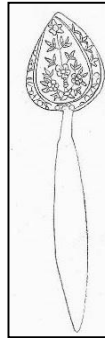
Şekil 14. : 7,8,83 Envanter numaralı muhtelif kaşıkların desen çizimi (Akçay, 2014:78)

Eser 7’de yer alan kaşığın 1983’te müzeye geldiği ve 18. yüzyıl Osmanlı Dönemine ait bir eser olduğu tespit edilmiştir. 22 cm uzunluğundaki bu eserde çok derinlikli düz satırlı yüzey oyma ve şebekeli oyma teknikleri, süslemesinde ise serbest şekilli geometrik süsleme kullanılmıştır. Kaşık ağzının ucu sivri olup, enli sapı ve sapın ağza yakın kısmı oymalıdır (Akçay, 2014:79).

Eser 8



Şekil 15. : 13,8,83 Envanter numaralı deste kaşıkların üstten görünüşü (Akçay, 2014:80)



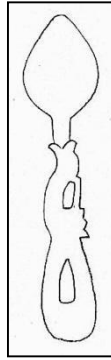
Şekil 16. : 13,8,83 Envanter numaralı deste kaşıkların desen çizimi (Akçay, 2014:80)

Eser 8’de yer alan kaşıklar 1983’te müzeye gelmiş 19. yüzyıl Osmanlı Dönemi’ne ait eserlerdir. 22,5 cm uzunluğundaki bu kaşıklarda çok derinlikli düz satırlı yüzey oyma ve boyama teknikleri, süslemesinde de dal, yaprak, penç ve gonca gülden oluşan bitkisel süsleme ile zikzak çizgilerin oluşturduğu geometrik süsleme kullanılmıştır. Ucu sivri, armudî ağızlıdır. Uç kısma doğru sivrilen geniş bir sapı bulunmaktadır. Ağız içi kırmızı, yeşil ve siyah renklerle kullanılarak dal, yaprak, çiçek motifleri ile süslenmiştir. Kaşıklar cilalıdır (Akçay, 2014:81).

Eser 9



Şekil 17. : 8,14,74 Envanter numaralı oymalı kaşıkların önden görünüşü (Akçay, 2014:82)



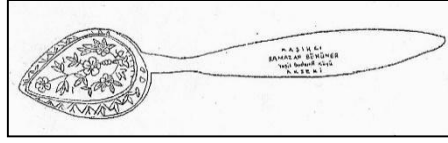
Şekil 18. : 8,14,74 Envanter numaralı oymalı kaşıkların desen çizimi (Akçay, 2014:82)

Eser 9’da verilen kaşıklar 1974’te müzeye gelmiştir. 18. yüzyıl Osmanlı Dönemi’ne ait bir eserdir. 23,5 cm. uzunluğundaki bu eserde çok derinlikli düz satırlı yüzey oyma ve şebekeli oyma teknikleri, süslemesinde ise serbest geometrik süsleme kullanılmıştır. Ağızlar elips şeklindedir. Sapların ortasında 3 cm. boyunda oyuklar bulunmaktadır. Bu oyukların üst ve altlarında da sap kenarlarında kertikler yer almaktadır (Akçay, 2014:83).

Eser 10



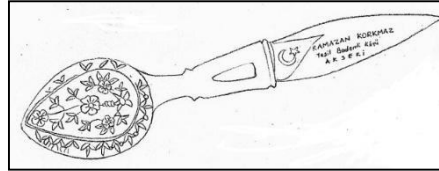
Şekil 19. : 10,14,74 Envanter numaralı boyalı kaşığın üstten görünüşü (Akçay, 2014:84)



Şekil 20. : 10,14,74 Envanter numaralı boyalı kaşığın desen çizimi (Akçay, 2014:84)



Şekil 21. : 10,14,74 Envanter numaralı boyalı kaşığın üstten görünüşü (Akçay, 2014:84)



Şekil 223. : 10,14,74 Envanter numaralı boyalı kaşığın desen çizimi (Akçay, 2014:84)

Eser 10'da yer alan kaşıklar 1974'te müzeye gelmiştir. 19. yüzyıl Osmanlı Dönemi'ne ait bir eserdir. İlki 21,5 cm. ikincisi 23,5 cm uzunluğundaki kaşıklarda çok derinlikli düz satırlı yüzey oyma, şebekeli oyma ve boyama teknikleri, süslemesinde de dal, yaprak ve pençerlerden oluşan bitkisel motifler ile bayraktan oluşan sembolik süsleme kullanılmıştır. Biri düz diğeri oymalı kaşık tipindedir, her ikisinin de süslemeleri ağız içinde yer almaktadır. Kullanılan renkler siyah, kırmızı ve yeşildir. Oymalı kaşığın sapında bir Türk Bayrağı bulunmaktadır. Her ikisinin saplarında da damga halinde "Kaşıkcı Ramazan Bütüner - Yeşil Bademli Köyü, Akseki" yazılıdır. Kaşıklar cilalıdır (Akçay, 2014:85).

4. Sonuç

İşçilik ve süsleme açısından kültürel bir değere sahip olan ahşap kaşıklar günümüzde teknolojinin gelişmesi ile birlikte yerini sıradan ve estetikten uzak fabrikasyon ürünlere bırakmıştır. Bugün üretilen yeni ürünler ancak birer dekoratif obje olarak iç mekan dekorasyonlarında kullanılmaktadır. Müzelerde bulunan eski tarihli örnekler ise sağlıklı koşullarda sergilenmekte ve depolanmaktadır. Organik malzemeden üretilmiş olmaları nedeniyle dış etkilere karşı dayanıksız olan bu etnografik değere sahip ürünlerin sergileme ve depolama alanlarının iyileştirilmesi ve uygun koşulların devamlılığının sağlanması gelecek nesillere taşınabilmeleri açısından oldukça önemlidir.

Kaynakça

- Akçay, E.T. (2014) *Antalya Müzesi Etnografya Bölümü'nde Bulunan Ahşap Eserlerin Süsleme Özellikleri*: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Barışta, Ö. (1988). *Türk El Sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- Can, Y. ve Gün, R. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*. İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- Erbek, Ç. (2012). *Sanat Tarihi Çağlar Boyu İnsan*. İzmir: Yayın B.
- Eren, N. (1984). *Kaşık ve Kaşıkçılık*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. Gazimihal, M. R. (1954). *Kaşık Oyunu*, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi. Sayı:62. Ögel, B. (1973). *Türk Kültür Tarihine Giriş:4*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları. Yücel, E. (2000). *İslam Öncesi Türk Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Yücel, E. (1971). *Kaşıklar Üzerinde Türk Motifleri ile Dağlama Sergisi*. Türk Folklor Araştırmaları Dergisi. Sayı:264.
- <http://www.antalyamuzesi.gov.tr/tr/muze-hakkında> adresinden erişildi. (ET: 10.05.2017)





GRAFİK TASARIMDA TİPOGRAFİNİN DENEYSSEL TAVRI

Öğr. Gör. Harun TÜRKMENOĞLU

Nişantaşı Üniversitesi Grafik Tasarımı Programı.

Yrd. Doç. Dilek ÇULHA

Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü

Öz

En genel anlamda tipografi, anlamlı bütünü okunur kılan, kelimeleri ve sesi temsil eden, görsel bir dil olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda tipografi, sözel metinleri anlamlı yapıya dönüştüren yazının form-biçim olarak taşıyıcısıdır. Johannes Gutenberg'in matbaa sistemi üzerine arayışları ve kurşun kalıpları keşfi ile geleneksel yazı formunun, önemli bir değişime uğradığı kabul edilmektedir. Geleneksel tipografinin yazıya yüklediği öncül amaç okunma misyonudur. Ancak bu misyonun Stephane Mallarmé'nin sembolist şiirlerinde uyguladığı, dizgenin yer değiştirmesi-hareketi düşüncesi ile yıkılmaya başlandığı varsayılabilir. Şiir ve edebiyat metinleri üzerinde yapılan denemeler, bugün grafik tasarımın aracı olan tipografinin, okunaklılığın dışında hissedilebilirlik, okunabilirlik düşüncesiyle oluşturulan deneysel tavrını açıklayabilir. Bu yazının amacı; tipografinin duygusunu resmetmeye yönelik deneysel tipografinin tarih içerisindeki retorik rolünü ele alan örnekler ile deneysellik tanımlarının ilişkisini ele almaktır.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Deneysellik, Tipografi.

397

Giriş

Grafik Tasarım kelimeleri ve sesleri temsil eden yazının form kazanmasıyla beliren anlam modeli içeriğinde açıklanmaktadır. Önceleri iletişimin ilk temsili olan görsel dil resimleme (mağara resimleri) iken, dillerin doğuşundan sonra 'söz' olarak yapılanmış, sözü temsil edecek görsel form da 'yazı' olarak adlandırılmıştır.

"Diller konuşulmak için yapılmıştır, yazı ancak söze ikamecilik yapar... Düşüncenin analizi sözle, sözün analizi de yazıyla yapılır; söz düşüncüyü uzlaşım sal işaretlerle temsil eder, yazı da sözü aynı şekilde temsil eder; böylece, yazma sanatı, en azında bizim kullandığımız tek tip olan sesli diller söz konusu olduğunda, düşüncenin dolaylı temsilcisidir" (Derrida, 2011, s. 448).

Yazı elbette ki kullanılan dilin kuralları çerçevesinde anlam kazanır. Toplumların kendi yazın sanatıyla da bu anlam dünyası genişler (Sarıkavak, 2006, s. 80). Bugün yazıyı oluşturan alfabe, harfler ve düzenleniş sistemleri tipografi tanımları içinde yer almaktadır. En genel tanımıyla tipografi, Yunanca, typos (form) ve graphia (yazmak) kelimelerinden oluşmuş bir kavramdır. Türkçedeki tam karşılığı matbaa işaret sistemi ve yazı düzenleme sanatı anlamına gelmektedir (Tepecik, 2002, s. 83). Gutenberg'in baskı tekniklerini geliştirmesine kadar tipografi, "önceleri



sadece belirli bir baskı ve dizgi tekniğini (kurşundan dökme metal harflerle uygulanan yüksek baskı tekniği) açıklamada kullanılıyordu (Becer, 2007,s: 74).

Tipografi, her şeyden önce bir işaret sistemi içerisinde açıklanmaktadır. Bu bağlamda yazının gelişimi coğrafi alanlara göre form, ses, dil olarak ayrılıklar gösterse de, yazı temelde bir işaret-kod sistemi içerisinde sınıflandırılmaktadır. Bu nedenle;

“... şifreleme sistemi, anlamları değişik olsa da harf biçimlerinin ortak olduğu bir görsel evren yaratır. ... “Günümüz uygarlığı yazının, alfabenin ve rakamların üzerine kurulmuştur. Bu birimsel işaretler tek başlarına anlambilim (semantik) açısından herhangi bir anlam taşımaz ancak matematiksel niceliğin ve seslerin işaret olarak yerini alma konusunda tanımlanmış bir rol oynarlar. Bu basit işaretler insanoğlu için felsefeleri yaymada, bilimde, edebiyatta önemli bir aracı olmasına karşın, yazının bir sanat, tasarım ögesi olarak kullanılmasında, görsel bir kültür yaratılmasında ve zamanın ötesine geçmede yetkin kılar (Uçar, 2004, s. 94).

Yazı, alfabe ve ona bağlı semboller ile anlamlandırma modeli olarak kodlanmaya başlanmasından bu yana, tipografi birçok disiplini etkisi altına alan çözümlene yöntemi haline gelmiştir. Tipografi, ilk olarak okuma odaklıdır ve bir mesajı iletme - ilan etme görevini üstlenmektedir. Çünkü yazının öncül amacı kelimelerin anlamlarını aktarmaktır. Ancak tipografi kendi varlığıyla bir form olarak irdelenmeye başlanmasıyla, yazıya anlam katmanı ekleyecek birleşenleri ile disipline dönüşmektedir. Bu bileşenler, görsel algıyı güçlendirecek (boşluk -beyaz alan-, hiyerarşi, ızgara, blok, yazı karakteri seçimi, renk, simetri ve asimetri vb.) tasarım elemanlarıyla bütünleşerek tipografi olarak anılmaktadır.

“Tipografi, genellikle baskı amacıyla yapılmış bir tasarım içerisinde harflerin düzenlenmesiyle ilgilidir. Yazı karakteri çeşitliliği ve bir tasarım içerisinde yazı karakterlerinin farklı kullanma yolları, yazının oluşturduğu kelimelerin anlamını iyileştirebilir (Ambrose ve Harris, 2012, s. 14).

Deneysel Tipografinin Kökeni

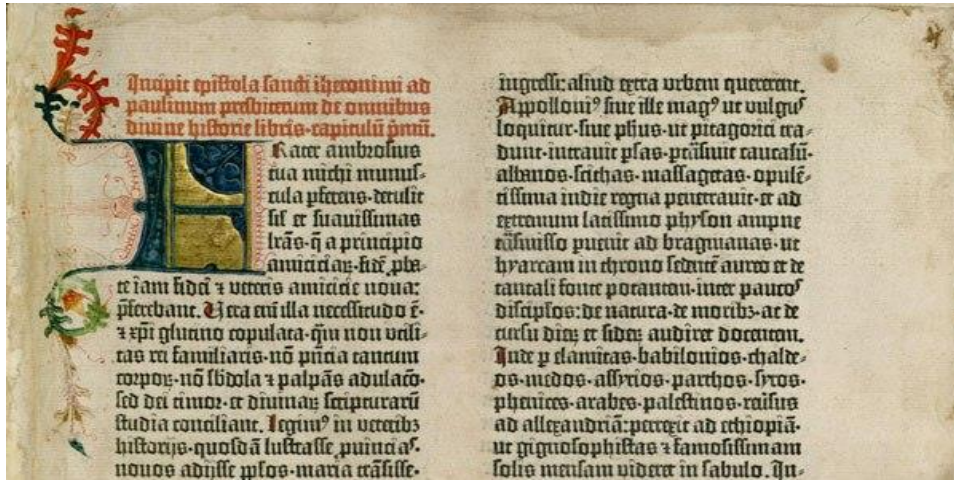
15. yüzyıldan sonra grafik tasarımda yapılan teknolojik ve düşünsel her bir keşfin, yazının deneme alanlarını çeşitlendiren/yaygınlaştıran ve tasarımda hep yeni olanı ortaya çıkaran bilinçli bir çaba olarak ilerlediği söylenebilir. Yazının tarihsel serüvenindeki çoğaltılma modelleri, günümüz tipografi anlayışının gelişmesinin ve tanımlanmasının temeli olarak gösterilmektedir. Önceleri kutsal kitapların çoğaltılmasıyla beliren el yazılarının farklılaşması, bugün yazı karakterinin, evrensel işaretlerin ve alfabelerin birbirinden farklı yapılanmasına neden olduğu öne sürülmektedir.

“1450 yılında basım ve yayıncılık alanında önemli bir devrim gerçekleşti. Johannes Gutenberg isimli Alman, metal yazıları kurşun alaşımlar kullanarak oluşturmayı ve bunlardan blok kalıpları elde etmeyi denedi. Artık zamanın ölçütleri içinde çok yüksek sayılabilecek baskı sayısına ulaşılabilir, aynı kalıp defalarca kullanılabilir. Bu gelişme XI. Yüzyıldan beri bilinen Çinlilerin birim harfler kullanarak yaptıkları baskı sisteminden sonra en önemli tarihi aşamaydı” (Uçar, 2004, s. 100).

Yazı karakteri kavramını ortaya çıkışıyla başlayan devrimin, metinlerin ve mesajların yazılmasındaki farklı dizilim ve dizginin doğuşunun, yazı üzerine denemelerin önünü açtığı

varsayılabılır. Özellikle, Gutenberg’in “42 Satırlık İncil”¹ adı ile bastığı kitap (Bkz. Resim 1), bu yeni arayışların habercisi gibidir. Gutenberg’in düşüncesi ve yöntem arayışları, bir bakıma tipografiyi güzel yazı sanatı tanımından kopararak, dizgi ve düzenleme olarak anılmasını sağladığı için milat olarak kabul edilmektedir.

Grafik tasarımda gelişen tüm baskı ve üretim keşifleri, tipografinin kesin olmayan tanımlarını genişleterek yeni arayışlara yöneltmektedir. Denebilir ki; tipografi tanımlarının, düzenlenme



Resim 1. Gutenberg İncili “42 Satırlık İncil” (1450)

olduğu kadar düzen dışı denemeler ile, teknolojik arayışların ve keşiflerin yapılması ile anlam aralığı genişlemektedir. Özellikle linotype ve monotype gibi baskı tekniklerinin gelişmesi, tasarımın yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır.

“1886’da Linotype ve 1893’te Monotype dizgi makinalarının gelişmesi sayesinde baskı tekniği yeni bir olanak ile karşılaştı. Artık metal harfler tek tek dizilmiyor daktiloya benzer bir düzeneğe sahip dizgi makinası sayesinde harfler yan yana getiriliyor ve sıcak kurşun alaşım ile blok kalıplar elde ediliyordu. Bu gelişme kitap yapımının en zaman alan ve zahmetli aşaması olan tamamen elle, tek tek yapılan dizgi aşamasında bir çığır açtı (Uçar, 2004, s. 105).

Tipografi üzerine en bilinen deneysel tavır yazı karakterlerinin formunda gerçekleşmiş ve tırnak (serif) kullanma düşüncesi yerini, tırnaksız bir yapıda yeni yazı stillerinin tasarlanması düşüncesine bırakmıştır. Artık tipografi sadece kurallar bütünü düşüncesiyle değil, aynı zamanda

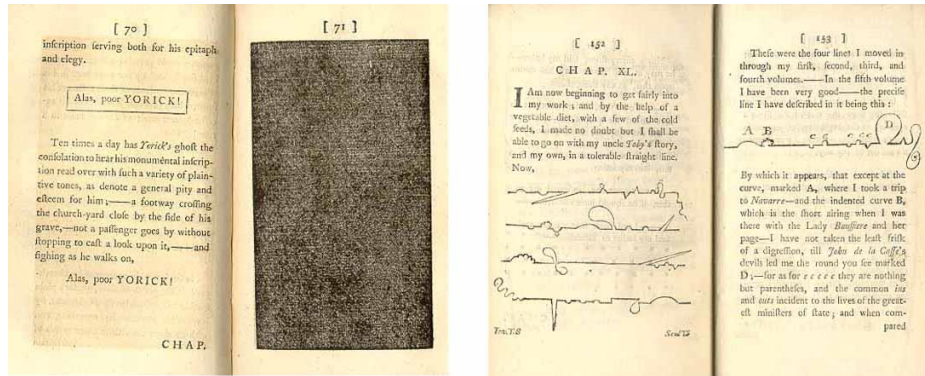
¹ “42 Satırlık İncil” adını sütunlardaki satır sayısından almaktadır. Ancak bu eserin tipografik yapısı yakından incelendiğinde, oldukça ilginç bir yapı ortaya çıkar. O devirde yaygınlıkla kullanılan yazı biçimi, el ile yazılan kesik karakteriydi. Gutenberg bildiği ve o zamana kadar gördüğü tek tarz olan bu Gotik (Black Letter olarak da adlandırılır) Yazı karakterini kopya etmeye çalıştı. Baskı harfleri ile bu yazı karakterini kopya etmek çok güçtü, çünkü bu yazı stilinde el yazısının genel karakterinde olduğu gibi harfler birbirine bitişikti. Bu yüzden bileşik harfler (ligatures) farklı çiftlemeler ile üretildi. Gutenberg bu zorunluluk yüzünden harfleri bireysel biçimde üretmek yerine, yaklaşık 270 farklı kombinasyon ile üretmek zorunda kalmıştır (Uçar, 20014, s. 100).

kuralların yeniden inşası görüşü ile de ele alınmaktadır. Bu inşada hareket - hız ve duyumsama kavramları tipografinin düşünsel yönünü vurgularken, aynı zamanda deneysellik düşüncesini de açığa çıkarmaktadır. Deneysellik, birçok disiplinin konusudur ve uygulama alanı geniş düşünsel ağlar içerisinde daha çok yer almaktadır. Deneyselliği, “deneysel bir üretim, hali hazırdaki kurulu üretim ilişkilerinin dışına çıkma teşebbüsü olarak baltalayıcıdır. Deneysel, deneyin aksine akıntının tersine yüzme gayretini ifade eder” (Şentürk, 2015, s. 137) şeklinde ele almak daha doğru olacaktır. Bu düşünceyle tasarımda deneysel tavır sadece teknik gelişmeler ile değil, aynı zamanda sosyal yaşamın etkileri ve yenilenebilir olma isteği ile açıklanabilir.

Grafik tasarımda deneysel tipografinin ilk kullanıldığı örnekler incelendiğinde fark edilen, yapılan çalışmalarda okuma alışkanlığını kırarak yeni bir tipografik yapılanmanın varlığıdır. Bu düşünceyi kuvvetlendirecek Laurence Sterne’in ‘Tristram Shandy’ (Bkz. Resim 2) adıyla yazdığı 9 ciltlik komedi romanında, görselleri kullanım yöntemi ve tasvir biçimi, deneyselliğin uygulandığı ilk tasarım örnekleri içerisinde gösterilmektedir. Sterne’in kitap içerisinde denediği metin ve görselin sıra dışı uyumu ve baskı için uygun kâğıdın seçimi, oluşturduğu dizgenin kitabın her sayfasında farklı düzenlenmiş olması, grafik tasarıma yeni bir bakış açısı getirdiği savunusunu güçlendirmektedir.

“Kitabın özellikleri, orijinallerin incelenmesinin, sözlü ve görsel öğelerin samimi bir şekilde birbirine eklenmesiyle, metnin şaşkırtıcı özgünlüğünün anlaşılması için hayati önem taşır. (...)Sonuç olarak, kitap fiziksel bir keyifle okunur ve sayfayı çevirirken genellikle sürprizlerle doludur. Her metin sayfası karmaşık bir kısa çizgi, kesikli çizgi, yıldız işareti ve ara sıra haçlarla karakterizedir; yazıtipi oynamaktan çok alışılmadık olan şey, Sterne’in sayfayı sıklıkla manipüle etmesidir: tipik olarak burada gösterilen boş sayfa, okuyucunun kitabıyla etkileşime girmesi ve Wadman’ın portresini çizmesi için davet edilmiş olmasıdır.” (The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 2000.)

400

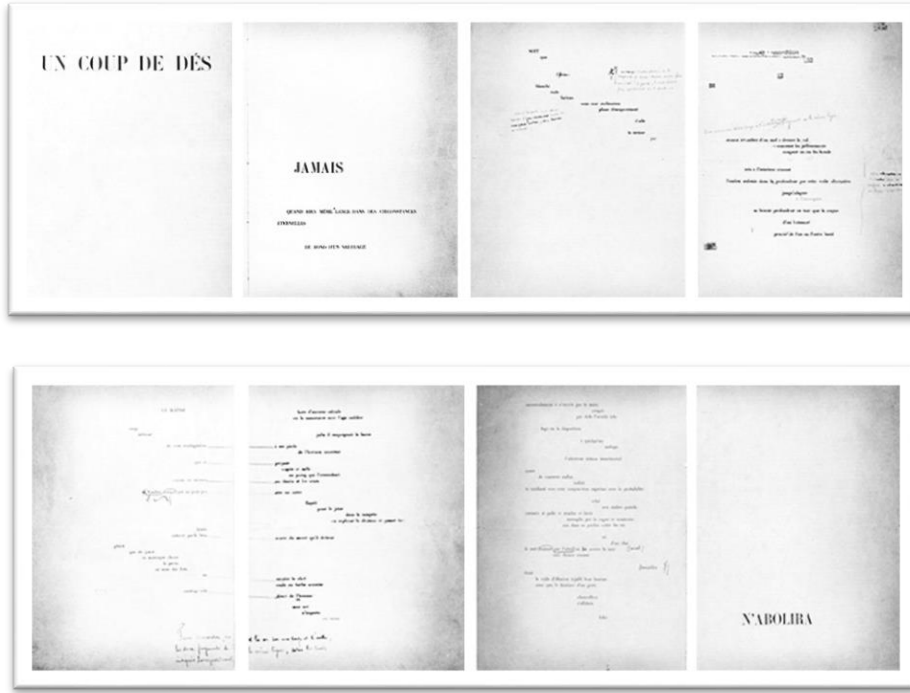


Resim 2. Laurence Sterne, "Tristram Shandy" Komedi Romanı (1759)

Kitap içerisinde yapılan bu yeni okuma modeli, sembolik dönemin şairler prensi olarak tanımlanan Stephane Mallarmé'nin “Un Coup de Dés”, (Bir Zar Atımı) (Bkz. Resim 3) adlı şiirinde tipografik olarak yeni bir anlatım modeline dönüşmüştür. Mallarmé'nin şiirinde yaptığı, duyguları uyandırma niyetiyle dizeleri sayfa yüzeyinde hareketlendirerek, şiirin bir senfoni olarak duyumsanmasını sağlamaktır. Mallarmé'nin grafik tasarımın temel elemanlarından beyaz alan

(boşluk)'u keşfederek, şiirinin dizelerini boşluk içerisinde çok yönlü hareketlendirmesi, şiirin sözcüklerinin okunmasını zorlaştırmaktadır. Bir bakıma Mallarmé, grafik yüzey içerisinde tasarım ögesi olarak şiiri, tipografi ile kurgulamaktadır.

“Mallarmé'nin sorunu, sayfanın şiirin sadece maddesel desteği olmadığı olgusuna ya da onun zorunluluğunun dokundurması-kinayesi olmasına bağlıdır. Şiirin anlık ritmine ve dokusuna aittir. Yazının dış görünüşü, olayın oluşma konumudur. Şiiri sonlandıran beyaz, şiirin ortaya çıktığı yerin sessizliğine dönüşünü işaretler, ama bu artık ne aynı beyaz ne de aynı sessizliktir. Bazı kağıt yapraklarının haktan geldiği yerdeki kati bir sessizliktir. Ve bu zafer, kendine özgü ustalığın basit bir uygulaması değildir. Dünyanın kurallına uygun bir insanlığı kendine mal eden bir harekete aittir 'İnsan beyazın üstünde siyahı takip eder' yazım akımı, karanlık bir arka plana karşı yerleştirilen 'yıldızların alfabesinin' aydınlık ihtişamına yanıt verir” (Rancière, 2011, s. 43).



Resim 3. Stephané Mallarmé "Un Coup de Dés" Bir Zar Atımı Şiiri

Mallarmé'ye göre; yazının var olduğu tüm yüzey alanları bir dize oluşturur ve bu dizelerin tasarlanmasının da belli bir kuralı, belli bir ritmi yoktur. Bu düşünce ile Mallarmé, şiirin keskin inşasını kırarak tipografik denemelere yönelmektedir. Ona göre,

“... Afişler ve gazetelerin dördüncü sayfaları hariç, dilin olduğu, ritim olduğu her yerde dize vardır. Düzyazı dediğimiz türde, kimileyin hayran kalacağımız kadar, her türlü ritimden dizeler buluruz. Aslında düzyazı yoktur, alfabe vardır, az çok birbirine geçmiş ya da az çok sağa sola dizeler vardır. Dize sanatı demek ki bir üslup çabasıdır” (Candan, 1995, s. 14)

Mallarmé'nin denemesine grafik tasarım disiplini içerisinden bakıldığında, her şeyin simetrik, düz ve okunur olması düşüncesinin karşısına, okunabilirlik düşüncesini yerleştiği söylenebilir. Bu bağlamda Mallarmé'nin şiirlerindeki tipografinin deneysel tavrında görülen, boşluğa resmedilen yazıdır. Şiirde, yazının hareketiyle başlayan düzenleme arayışları, tipografinin duyuşsal tavrını açığa çıkarmaktadır.

“...aralıklar, vurgusu az çok değişen, farklı zamanlarda noktalanmış müzikal bir cümle gibi satırlara ve farklı uzunluklardaki sözcüklere bir düzen verir. Boş kalan satır ve paragraf sonları da bu düzeni yapılandırır ve gövdelerin ahenkli ölçęi tipografik yapının belirleyici niteliği olan o uçuşmayı, o genel ritmi verir. Üzerinde iyi çalışılmış basit bir tipografik yapı, ritimli bir görüntü sunar.” (Jean, 2008, s. 144)

20 yüzyılın sosyal yaşam koşullarını protest tavrı ile yakalayan Fütürizm, yazının yüzey üzerindeki hareketine ‘hız’ kavramını da eklemiştir. Fütürizm dönemi, geleneksel kuralları yaşamın tüm alanında olduğu gibi sanat ve tasarımda da yıkacak manifestolar ile şekillenmektedir. Özellikle dönemin düşünce anlayışını irdeleyen İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin, 20 Şubat 1909'da Paris'te yayınladığı manifestosu, dönemin düşünce anlayışını özetlemektedir;

“Figaro Gazetesinde Le Futurisma adlı yayınladığı manifesto; şiir, edebiyat, resim, grafik, tipografya, heykel, ürün tasarımı, mimarlık, fotoğrafçılık, sinema ve tiyatro eserlerini içeren bir hareket olarak başladı. Bu manifesto, ‘arkeologların, profesörlerin, eski sanat meraklılarının göklere çıkardıkları eski Grek ve Roma Sanatı savunucularına karşı bir protesto şeklindeydi. Bu anlayış modern yaşamı, modern yaşamın süratliliğini, makinenin modern hayatta getirdiği hareketi, göklere çıkarıyor ve süratin güzelliğini övüyordu” (Adnan, 1992, s. 200)

Özellikle F. Marinetti'nin “Onun Yatağında Bir Gece” (Bkz. Resim 4) adlı tasarımı, tamamen tipografinin uygulandığı yüzey üzerinde deneyimlenmektedir. Bu tasarım, harflerin büyük küçük, tırnaklı-tırnaksız ilişkisi, koyu ve açık alanların dengesi, metni destekleyecek sağ alt köşede kullanılan kadın resimlemesi ve harflere göre değişen ritim (sesleri vurgulayan) ile okumaktan çok, görülerek duyumsanacak tipografik unsurlar olarak açıklanmaktadır.



Resim 4. Filippo Tommaso Marinetti "Onun Yatağında Bir Gece" (1919)

'Onun Yatağında Bir Gece' adlı çalışma, sevgiliden gelen mektuptur ve savaş zamanının devinimini ve karmaşasını yansıtmak için tipografi ile dramatize edilmiştir. Şiirin heyecanını yansıtan sadece tipografi kullanımı değildir, aynı zamanda görüntüyü destekleyen tasarım unsuru blok sisteminin, bilindik kullanımının dışında grafik yüzeye farklı biçimlerde yayılması ile şekillenmiştir. Denebilir ki; harflerin yüzeyin her alanında sözcükleri hareketlendirmesi, şiirin duygusunu sadece okutmamakta aynı zamanda görsel olarak da resimlemektedir. Böylece izleyici tipografinin hareketi ile şiiri okuyamasa da, şiirin duygusunu hissedebilmektedir.

403

20. yüzyılın başında, İtalyan fütürist Filippo Marinetti, sayfayı görsel bir savaş alanına çevirmek için kelimeleri cephane olarak kullanarak basılı maddeye karşı savaş açtı. Marinetti'nin 1912 tarihli irredentismo kompozisyonunun sayfa düzeni, tipografinin burjuva değerlerine karşı nasıl bir silaha dönüştüreceğinin örneğidir. Bir İtalya haritasının üzerine kolaj yapılmış gazete başlıkları roketler haline gelmiştir. Alçaktan uçan fırça vuruşları hava desteğine benzer bir görüntü sağlamıştır. Marinetti için sanat, sentaksı yıkmayı amaçlayan radikal bir mücadele olmalıydı (Heller ve Veronique, 2016, s. 42).



Resim 5. Filippo Marinetti 'Irredentismo' (1912)

F.T Marinetti'nin 'Özgür Sözcükler' (Bkz. Resim 6) adlı çalışması eşzamanlı olarak devinimi ve hızı aynı anda tek yüzeye yayarak gösteren bir okuma modeline işaret etmektedir. Bu çalışmada, karşılaştırma yapılarak birbirinden uzak-yakın görünen kavramların, harflerin, biçimlerin ve çizgilerin kullanım biçimi, bu çalışmanın ifade gücünü arttırmaktadır. Bu nedenle, 'Özgür sözcükler', yüzeye her açıdan fıskıran harfler ile grafik tasarımda tipografik devrimi oluşturan yapıtlar arasında kabul edilmektedir.



Resim 6. Filippo Tommaso Marinetti 'Özgür Sözcükler' (1919)

“Özgür sözcükler spiral yol almakta olan tren, dalgıç, güneş, patlama, dağ, akrobat, duman bulutu gibi betimleme aracıyla konu aldıkları eylem ve nesnelere kılığında bürünür. Matbaa teknolojisinin geleneksel yöntemlere karşı çıkararak; tamamen plastik bir düşünceyle farklı yazı karakterlerinin (siyah), italik (eğimli), majüskül(büyük harf) gibi çeşitlemelerden yararlanılarak şiirsel bir duygu iletişimi yaratır. Bütün bunların sonucunda okuyucunun şiirin genel anlamını ilk bakışta kavrayabildiği eşzamanlı bir görüntü ortaya çıkar. Okuyucu ana imgeyi aynen reklam afişini izlercesine kolayca algılama ve tanımlama olanağı bulur. İletişimin yeni endüstriyel tekniklerinden esinlenen bu şiirsel mesaj, duyguyu güçlü bir figüratif üslupla hızla aktarabilen, başka deyişle 'kendi kendini resmedebilen' bir yapıya dönüşür” (Becer, 2007, s. 68)

404

Fütürizm akımının², Avrupa'nın farklı şehirlerinde farklı şekillerde biçimlenmesi ve üretilmiş grafik çalışmalarda da farklılık göstermesi, bir dil ortaklığının ya da kesin kuralının olmadığı düşüncesini açıklamaktadır. Artık tasarım, geçmişin oluşturduğu dogmalardan ve düzenden ayrılarak yeniden inşa edilmektedir. Bu denemelerin ardında, kelimelerin özgürlüğünden harflerin özgürlüğüne kadar tasarımı genişletmeyi sağlayan 'boşluğun' tasarlanması düşüncesinin yattığı varsayılabilir. Çünkü, afiş yüzeyinde tipografinin yüzeye yayılan sıçramalar, patlamalar gibi etkileri boşluğun aralıklarında yansıtılmaktadır.

2 “Fütürist edebiyatı ve şiirin çıkış noktalarını belirlediği,”1912 -1913 yılları arasında yayımlanan manifesto ve kuramlar baskı presi, yazı karakteri çeşitleri ve yazılı iletişimin endüstriyel yapısından (reklamcılık dilini kullanan telgraf dilinde hızlı ve eşanlı şiir) esinlenen, biçimlenen ve bu nedenle 'grafik şiir' olarak betimlenecek bildirilerdir” (Becer, 2007, s. 69).



Resim 7. Ilia Zdanevich 'Sakallı Yürek Gecesi' (1923)

Fütürizm, kübizmle ile sentezlenerek yeni bir anlayış olarak “Kübo-Fütürist” dönemin ortaya çıkmasında rol üstlenmektedir. Özellikle Fütürizmin protest ruhunu Rusya’ya taşıyan ve uygulayan Ilia Zdanevich’in ‘Sakallı Yürek Gecesi’ (Bkz. Resim 7) adlı çalışması deneysellik düşüncesi ile ilişkilendirilmektedir.

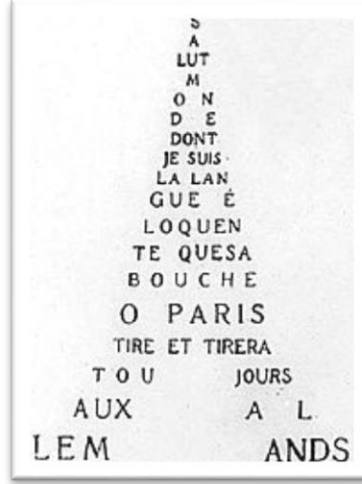
‘Sakallı yürek gecesi’ adlı afiş, bir tiyatro etkinliğini duyurmak için tasarlanmıştır. Afiş tipografik olarak incelendiğinde, sözcük içindeki harf karakterlerinin hem boyutlarının hem de biçimlerinin farklılık gösterdiği göze çarpmaktadır. Bu nedenle afiş, grafik tasarımda uyum-uyumsuzluğun bir arada kurgulandığı; harfler ve ağırlık, et kalınlığı, espas (boşluk düzeni) ve büyüklük-küçüklük gibi tasarım düzenleri, bilinenin dışında yeni bir hareket ile düzenlenmiştir. Afişin, sadece harfler arası ve satır arası espasların (boşluğun) farklı kullanılması ile değil, aynı zamanda tasarımda sağ-sol-orta blok olarak bilinen dizginin farklı düzenlenmesiyle de tasarlandığı görülmektedir. Sakallı Yürek Gecesi adlı tiyatro etkinliği için hazırlanmış olan bu afişe, Emre Becer’in analizi şu yöndedir;

“Sakallı Yürek Gecesi adlı bu çalışmada harf karakteri ve boyutlarına dayalı kusursuz ve ustalıklı çeşitlemeler tek sözcük içerisinde başarıyla sentezlenmiştir. O güne değin hiçbir sanatçı, sözcük içindeki bir harfi diğerinden bu kadar radikal biçimde ayıran tipografik dil kullanılmamıştı. Kompozisyonun harf temeline dayalı grafik yapı doğrultusunda parçalara ayrıldığı bu afişte; harflerin yatay ya da dikey olarak hizalanmasına dayalı alışkanlıklar, edebi bir dans ritmi içinde, bozularak bir araya getirilmiştir.” (Becer, 2007, s. 80)

Grafik tasarımın belirli ve kurallı bir düzen içerisinde keskin tanımlarının önünü kesen bu örneklerde en dikkat çekici unsur, Calligrammes (Kaligramlar)³ kullanımudur (Ambrose ve Harris, 2010, s. 130). Kaligramlar, harfler, kelimeler ve cümleler, arasında bağımsız dizimi ve

³ Kaligram: Kesik uçlu bir kalem, divit veya bir fırça yardımıyla harflerin uzun, akıcı çizgilerle, değişen çizgi kalınlıkları ve uzunluklarıyla yazılması esasına dayanan yazı sanatı. Kaligrafi terimi bariz bir biçimde stilize ya da sanatkarane yazı biçimlerinden bahsedilirken kullanılır (Ambrose ve Harris, s.130).

diziyi görselleştirme de ve şiirleri somut bir figüre dönüştürmede en etkin yazı çeşidi olarak örneklenmektedir. Kaligram kullanımında şiirlerin görsel form birlikteliğine örnek olabilecek, Guillaume Apollinaire'nin 'Eyfel Kulesi' adlı çalışması (Bkz. Resim 8) ele alınabilir.



Resim 8. Guillaume Apollinaire 'Eyfel Kulesi' (1918)

“Kaligramlar, Eyfel kulesi şeklinde satırlarla oluşturulan bir şiir. Guillaume Apollinaire'nin kaligramlarında resimle şiirin bir bütün potansiyel birleşiminden söz edilebilir. Apollinaire yazı formları ile sanatın görsel potansiyeli arasında bağlantılar kuran yeni bir yaklaşım geliştirmiş ve içeriğin sayfa düzeni aracılığıyla görselleştirdiği' kaligrafik şiirler' yazmıştır.” (Becer, 2007, s. 84)

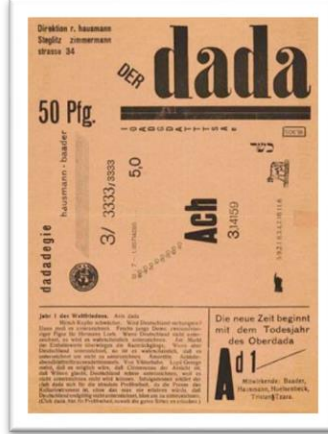
406

Fütürizm ile metinler ve yazılar, hareket ve hız düşüncesiyle görsel bir imgeye dönüşürken, kübizm ile formun parçalanarak planlara ayrılması olarak tanımlanmaktadır. Bu düşünce, yüzeye dağılan yazının görüş açılarını çoğaltılarak, mekâna ve zamana yayılmasını sağlayan hareket algısını değişime uğratmaktadır. Teknik bakımdan fütürizm ve kübizm ortaklaşa görüntü oluşturma düşüncesidir ve Dadaizm'in de habercisidir. Dadaizm'de foto-kolajın keşfi ile tipografiler sözcüklerin ve anlamının taşıyıcısı konumundan çok, yeni anlam üreticisi konumuna ulaşmaktadır.



Resim 10. Raoul Hausmann 'ABCD' (1924)

Dadaizm döneminde tipografiyi foto-kolaj yöntemiyle kurgulayan Raoul Hausmann'ın, Berlin'de dadacılar ile birlikte çıkardığı 'Der Dada' (Bkz. Resim 9) adlı dergi, ve 'ABCD' (Bkz. Resim 10.) adlı tasarımı deneysel çalışma örneği olarak anılmaktadır.



Resim 9. Raoul Hausmann 'Der Dada' (1919)

“Boya ve fırça yerine makas ve yapıştırıcı kullanma fikri, yaratımın radikal bir biçimi olarak yıkım nosyonundan keyif alan dada sanatçılarına çekici gelmiştir. Foto-kolaj mucidi olarak kabul edilen Raoul Hausmann, mevcut malzeme stokundan görsellerin ve kelimelerin seçilip orijinal bir düşünceyi ifade etmek için geri dönüştürebileceğine inandı. Ancak kolajlar aynı zamanda bireylere görsel, mesaj ve slogan bolluğuyla saldıran materyalist kültürün eleştirisi olarak da görüldü. İlk kolajların (bazen montajda denir) grafik kelime dağarcığı, konturlarından kesilmiş veya koparılmış kes çıkar fotoğrafların gazetelerden kırılmış kısmının başlıklarla birleştirilmesinden oluşuyordu. Hausmann'ın en sık yeniden üretilen kolajı ABCD'nin merkezi

motifi çılglık atıyormuş gibi açık duran ağızıyla kendi yüzünün yakın plan görünümüdür. Hausmann'ın tepkisini kışkırtan şey muhtemelen onu neredeyse boğma noktasında kuşatan verilerin isyanıydı. Bir kağıt para tıbbi illüstrasyon da dahil olmak üzere harf biçimlerinin, grafiklerin, haritaların, dokuların ve taslak resimlerin ustalıkla dengelenmesiyle bir tarafı daha ağır olan kompozisyon tuhaf bir şekilde tatminkardır.” (Heller ve Veronique, 2016, s. 90)



Resim 11. Massin 'Kel Şarkıcı Oyunu' (The Bald Soprano) (1965)

1960'larda sayfa üzerinde tasarım araçlarını bir fikri duyumsanmasını sağlayan photo-type setting (fotografik dizge)⁴ tekniğinin keşfiyle, yazıyı doğrudan imgeyle eşleştirme düşüncesi de yaygınlaşmıştır. Bu teknik sadece afişler üzerinde değil, aynı zamanda logo tasarımlarında da uygulanmaktaydı. Özellikle Fransız tasarımcı Robert Massin'in 'The Bald Soprano' (Kel Şarkıcı) (Bkz. Resim 11) adlı kitabında Photo-type setting (fotografik dizge) tekniğini kullanması, yazı ile imgeyi karşılıklı konuşuran, görsel bir dil diyalogu yaratmaktadır.

“ 20. Yüzyılın ilkyarısındaki avangart akımların neredeyse hepsi manifestolar, afişler ve başka basılı belgeler aracılığıyla kendi eylemlerini tanıtıyor ve felsefelerini yazıya döküyorlardı. Bunun sonucunda oluşan basılı ifade, tasarımcıların kullandığı ve üzerine eklediği bir deneysel tipografik kelime dağarcığı sağlamıştır ve sağlamaya devam etmektedir. Bu arada, tipografik denemeler iki boyutlu kâğıt yüzeyiyle sınırlı kalmamaktadır, plazalarda ve benzeri kamu alanlarında üç boyutlu ifadeler bulurlar. (Twemlow, 2016, s. 86)

⁴ Photo-type setting (fotografik dizge) Foto Dizgi: Bilgisayarların matbaacılık sektöründe kullanılmaya başlanmasından önceki yıllarda kullanılan ve compugraphic adıyla da anılan fotografik temelli dizgi makinalarında yapılan dizgi sistemi. Bu sistemde dizgi makinalarının ekranlarında sınırlı sayıda satır görülebilir; dizilen satırlar bir kayıt biriminde saklanarak dizgi bitiminde pikaj yapılmak üzere rulolar şeklindeki ışığa duyarlı kağıtlara ışınal aktarım yoluyla pozlanırdı. Bu kağıtlar tıptı fotoğraf baskısı gibi belli kimyasal işlemlerden geçirildikten sonra yazılar görünür hale gelirdi. Bu kağıtlardan pikaj yapılır ve pikajlı sayfaların filmi çekilerek baskıya hazırlık süreci devam ederdi (Dizgi Terimleri, 2008).

İmgelerin tipografi ile uyumu dolaylı anlatım yöntemine dönüşerek bir çok denemenin de önünü açtığı varsayılmaktadır. İzm dönem tasarımları, durağan yüzeyde mesaj okutmak görevini üstlenen tipografıyı, okunurluk-okunabilirlik (okuturluk) tanımları ile karşılaştırmaktadır.

“Bu iki terim, çoğunlukla eş anlamlı kullanılır. Ancak okuturluk, belli bir yazı karakterinin doğasında olan x –yüksekliği, karakter şekli, kapatılmış olan büyüklüğü, çizgi kontrastlığı ve yazı ağırlığı gibi fiziksel özellikleri yoluyla bir harf biçimini diğerinden ayırt edebilme yetisini ifade eder. Bir gövde metni parçasının okunurluluğu, standart punto büyüklüğü kullanımı, hassas satır aralığı ve doğru hizalamasıyla güçlendirilir. Bilginin mutlak berraklığı, müdahale eden etmenlerin en az seviyede oluşuyla birleştiğinde okunur yazı oluşur. Okuturluk, bir yazı veya tasarım parçasının “anlama” yetisini etkileyen özellikleriyle ilgilidir. (Ambrose ve Harris, 2012, s. 104)

Okunabilirlik, işlevsel tasarım anlayışının karşısına, tasarıma yeni bir düşünce ve çözümleme olacak deneysellik tavrını açığa çıkarmaktadır. Dolayısıyla deneysel tipografi, içgüdü ve duyumsama düşüncesiyle düzenlenen, mevcudiyeti sorgulatan, bir tasarım aracına dönüşmektedir. Bu durum özellikle protest dönemlerin kullandığı bilinçli bir tasarım olarak irdelenmektedir. Bu bağlamda mevcut tipografinin genel kurallarına öneri getiren; yine tipografi içerisinde hareket yenilemeleridir. Köken olarak bakıldığında deneysel tipografi önce bloklama sistemi içerisinde gelişmiş ve hareket ve hız ile okutmaktan çok anlamın duygusuna yönelmiştir. Böylece yazı, 1950’lere kadar tipografinin okunaklı bir yapı sergilenmediğinde de okunabilir olma özelliği taşıyan örnekleri üzerinden irdelenmiştir. Amaç, yazının mevcudiyeti ile doğrudan ilişkiye sokan okunma misyonunu kırarak deneysel tipografıyı oyunlu bir ilişki içerisinde ele alındığına vurgu yapmaktır. Böylece, tipografik denemelerin, yazı - tipografik form içerisinde mesajın doğrudan anlamını değil, aynı zamanda gizil bir anlam taşıyabilir olma düşüncesini açığa çıkarılabilir. Bu demektir ki; okunaklılık içsel, okunabilirlik ise dışsal yapılardır, birbirlerinin yerine geçebilecekleri gibi birbirlerinden ayrılabilirler ve bu durumu belirleyen de izleyicinin konumudur.

Sonuç

Sonuç olarak, grafik tasarım tarihçesinde yazının okunaklılığı olduğu kadar okunabilirliğini de irdeleyen bir çok deneysel tasarım yahut tasarımcı bu makaleye örnek gösterilebilir. Grafik tasarımın tarihsel kökeninde deneysellik tavrını yakalayan ve sürdürülmesini sağlayan düşüncenin, tipografinin duyu olarak kattığı anlamlandırma çabası olduğu görülmektedir. Yazının şiirsel ritmiyle başlayan denemeler, tipografinin alanını genişletmiştir. Deneysellik tavrını yakalayan ve sürdürülmesini sağlayan, şiir ve edebiyatın sezgisel olarak anlam oyunlarının çabası, bugün deneysel tipografinin kökenine işaret etmektedir. Grafik tasarım alanında ise 20. yüzyılın ortalarından sonra deneysellik fikri yaygınlaşmış ve tipografi içerisindeki her bir arayışın (harflerin hareketi ve bloklamadaki yeni arayışları) varlığıyla görsel bir deneysellik alanı yaratılmış olur. Deneysel tipografi, tipografinin tüm araçlarının düzenlenmesiyle ile ilintilidir. Bilindiği üzere tasarımda düzen görsel olarak tasarlanan bir harfin, metnin duygusunu okunur kılma niyetiyle kurgulanır. Bu nedenle düzen okunma unsurunu üzerinde taşır. Okunabilirlik,

işlevsel tasarım anlayışının karşısına, tasarıma yeni bir düşünce ve çözümlene olacak deneysellik tavrını açığa çıkarmaktadır.

Okunabilirlik, tipografinin hem form hem de kullanılan çözümlene materyaline göre, yazının duygusunu resmetme düşüncesine dayalıdır. Bu nedenle okunaklılık beklentileri karşılarken, okunabilirlik çelişkilerle doludur. Tipografinin dilsel doğası her zaman bir hareket ve devinim içerisinde, izleyiciyi beklentilerini sorgulatma çabasına sürüklemektedir. Dolayısıyla deneysel tipografi, içgüdü ve duyumsama düşüncesiyle düzenlenen, mevcudiyeti sorgulatan, bir tasarım aracına dönüşmektedir. Bu durum özellikle protest dönemlerin kullandığı bilinçli bir tasarım olarak irdelenmektedir. Böylece, tipografik denemeler mesajın doğrudan anlamını değil, aynı zamanda gizil bir anlam taşıyabilir olma düşüncesini açığa çıkarmaktadır. Belki de deneysel tipografinin açıklanabilmesini sağlayan felsefi kuramlar, deneysel tipografideki geleneği tasarımın kurallarını yok etmek yerine, kuralları yeniden yapılandırma düşüncesini açıklayabilmektedir. Deneysel tipografiye karşı çıkan birçok tasarımcının görüşünde dile getirdiği gibi deneysellik, bir bilimsel disiplin içinde kesin bir sonuca varılacağı düşüncesiyle ilerlemez, daha çok izleyici odaklı başka bir okuma modeline öneri şeklinde varlık gösterir.

Kaynakça

- Adnan, T. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ambrose, G, Harris P. (2010). *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Ambrose, G, Harris P. (2012). *Tipografinin Temelleri*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Becer, E. (2007). *Modern sanat ve yeni tipografi*. İstanbul: Dost Yayınevi.
- Candan, M. (1995). *Mallarmé'nin Şiir Üzerine Mektupları*. İstanbul: Düşün Yayıncılık.
- The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 2000. Erişim tarihi: 1 Mayıs 2017. Erişim adresi: <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/oct2000.html>
- Derrida, J. (2011). *Gramatoloji*. Ankara: Bilgesu yayıncılık.
- Heller, S, Veronique V. (2016). *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Jean, G. (2008). *Yazı İnsanlığın Belleği*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Rancière, J. (2011). *Mallarmé: the politics of the siren*. New York: Norfolk.
- Sarıkavak, NK. (2006). H.Ü. G.S.F. Grafik Bölümünde Yazı ve Tipografi Eğitimi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 9, 19.
- Şentürk, L. (2015). *Kuir Mekan*. İstanbul: Kült Neşriyat.
- Tepecik, A. (2002). *Grafik sanatlar: tarih-tasarım-teknoloji*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Twemlow, A. (2016). *Grafik Tasarım Ne içindir?*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Uçar, TF. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.



Dizgi Terimleri, 2008. Erişim tarihi: 1 Mayıs 2017. Erişim adresi:
<http://www.grafikerler.net/dizgi-ve-masaustu-yayincilik-terimleri-t35303.html>



KAVRAMSAL SÜREÇTE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA MİNİMALİSTİK UNSURLAR VE BİREYSEL YANSIMALARI

Öğr. Gör. Dr. Naile ÇEVİK

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

Öz

Sanat ve sanat yapıtının iç ve dış dinamikleri düşünüldüğü zaman onun içinde doğduğu/geliştiği koşullardan bağımsız olarak değerlendirilmesi mümkün değildir. Ancak seramik üretiminde bu değerlendirme sistemi çok katmanlı bir dinamiği içinde barındırır. Bu anlamda günümüzdeki çağdaş ve disiplinlerarası tanımlarının bile çok ötesinde ilk seramiklerin en temel tekniklerle yapılması kültürleri tanımlamada arkeolojik buluntuların değerlendirilmesi bu dinamik yapının somut ve zaman tanımayan bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda sosyal ve kültürel açılardan da değerlendirilecek olursa seramik üretimleri ve insanlığın yerleşik düzene geçmesi arasında binyıllara yayılan bir sentezin oluşturduğu oldukça güçlü bağlar bulunmaktadır. Bu çalışma kapsamında tarihsel süreç içerisinde Seramik Sanatı'nın gelişiminin yanı sıra kavramsal süreçte Modern Sanat Akımları ele alınarak Çağdaş Seramik Sanatı içerisinde değerlendirilebilecek olan sanatçıların Minimal seramik üretimleri örneklendirilecektir. Ayrıca bireysel olarak uyguladığım ve Minimalist unsurlar içeren seramik çalışmalarımın örnekler ve bu örneklerin okumaları yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Seramik, Minimalizm, Sanat

413

Giriş

Seramiğin sözlük tanımı “hammaddesi kil olup, elle, kalıpta ya da tornada biçimlendirilmiş ve fırınlanmış her türlü obje” dir (Sözen ve Tanyeli, 1992: 213). Daha genel anlamda seramik, “geçmişten günümüze inorganik maddelerin herhangi bir yöntemle şekillendirilip, sırlanarak veya sırlanmayarak sertleşip, dayanıklılık kazanmasına varacak kadar pişirilmesi bilimi, teknolojisi ve sanatıdır” (Arcasoy, 1983: 1, Güner, 1998: 1, Uludağ, 1998: 142).

Tanımından da anlaşılacağı üzere malzemeye dayalı bu sanat türü insanın bir kullanım eşyası olma durumu özelliği ile de insanlık tarihinin gelişimine eş bir durum sergiler. Çünkü ilkel insanların dinsel törenlerinden günümüz kullanım eşyalarına varıncaya kadar seramik, çağların gelişimine tanıklık etmiştir. “Bunun içindir ki seramik yapıtlarda toplumun nitelikleri, değişim ve gelişmeleri kaçınılmaz bir biçimde görülür” (Kalsın'dan aktaran Daşdağ, 2009: 27).

Tüm bu tarihe tanıklık olma ile paralel bir varoluş sürdüren seramik, bir eşya olma durumundan çıkıp seyirlik bir sanat nesnesine dönüşme sürecini sanatçının yaratıcılık dürtüsüyle tamamlar.

Galatalı seramiğin bu sürecini “seramik sanatı, ilkel insanın kap gereksinmesi ile ortaya çıkan mütevazı bir kap sanatı” iken “bu olgudan soyutlandığında tamamen soyut olan, boşluk içinde yer alan organik yüzey sanatıdır” şeklinde tanımlar (Galatalı,1985: 93,99).

Günlük ihtiyaçların karşılanması doğrultusunda üretilen sade, özentisiz ve gösteriştan uzak kaplar zamanla sadece günlük ihtiyaçları giderme işlevlerinin yanı sıra, çanak-çömleği yapan ustanın ellerinde bir dışavurum nesnesi haline almış ve içgüdüsel olarak gelişen, çok sade çiziktirmeler, baskılar, mühürler, renkler, izler, dokular vb. anlık tepkiler ve kaygılar ile yalın ve basit olan seramik kap güzellik kazanarak estetik bir obje olmaya doğru ilerlemiştir (Şahbaz, 2006:4).

Toprağı işleyen, biçimlendiren her beyin, evrenselleşme ve geleceğe kalma şansına sahiptir. Çünkü her seramik “ağır yoğun bir bilgi nesnesi” olarak, bir bildirimdir (Atalayer, 1993: 273-274). Her seramik içinde bulunduğu dönemin ve kültürün bir temsilcisi gibidir. Malzemeye dayalı olma durumu onu bilimdeki gelişmelere paralel bir gelişim sağlamaya iter. Yeni buluşlar, yeni malzemeler ile tekniğindeki değişimler seramiğe çağın mevcut özelliklerini yansıtan bir özellik katar. Bu bağlam ile yaratıcısı içinde bireysel farklılıkları yansıtabileceği eşsiz olanaklar sunar. Bevin’e göre, “her kil çeşidi kendi yaratıcısının özelliklerini ifade eden en etkili metotların bulunmasını sağlayandır” (Bevin, 1977: 186).

Toplumdan topluma farklılık gösteren kültürel değerler, gelenekler, adetler, beslenme biçimleri vb. Seramik Sanatı üzerinde etkili olmuştur. Arkeolojik kazılarda ortaya çıkan seramik buluntuların çeşitliliği bize bu zenginliği kanıtlamaktadır. Tarihteki tüm toplumların yaşam sistemlerinde, tapınma amaçlı heykelciklerden günlük kap ihtiyacına kadar, belgeleme amaçlı tabletlerden mimari elemanlara kadar seramik daima günlük yaşamın içinde olmuştur (Şahbaz, 2006: 13).

Çağdaş Seramik Sanatı

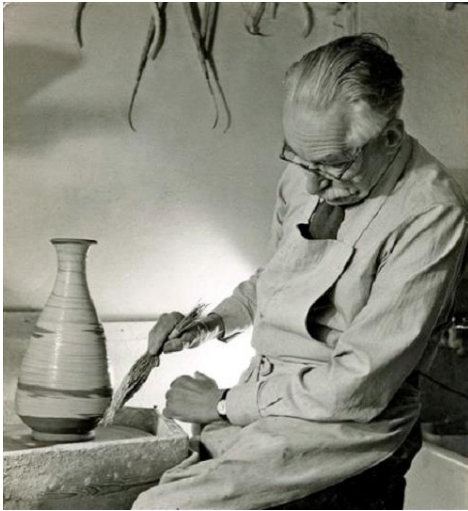
Seramik sanatı tarihine baktığımızda Galatalı (1985) çalışmasında seramik sanatını geçmişinden günümüze 3 başlık altında inceler; Klasik Seramik Sanatı, Endüstriyel Seramik Sanatı ve Modern Seramik Sanatı.

Klasik seramik sanatı dönemi içerisinde bir el sanatı konumunda olan seramik, endüstri devrimiyle birlikte sosyal yaşantının makineleşmeye doğru yöneldiği bir süreci tecrübe eder. “Klasik Seramik Sanatında sanatçı, yaratıcılığa dayalı, yenilikçi ve sentezden kaynaklanan yeni bir görüş ve eser ortaya koymaktan çok, yapılanın en iyisini yapan, beceri sahibi, zanaatkar, usta kimliği taşır” (Uludağ, 1998: 37). “Seramik sanatının geleneksel değer ve anlayışlarından ayrılarak, çağdaş bir kimliğe kavuşma süreci 19. yüzyılın Endüstri Devrimi’nden sonra başlar. Seramik bu tarihten sonra plastik sanatlar içinde yer alır ve sanatsal bir ifade aracına döner” (Özturanlı, 1998: 31). Ancak her dönemde olduğu gibi endüstrileşmenin de negatif yönleri ortaya çıkmaktadır. Bir kesim tarafından daha hızlı ve ucuz elde edilen seramik ürünler bir ilerleme işaretiyken diğer bir kesim ise bu seri üretimin seramik sanatının değerini düşürdüğü ve daha kaliteli el işlerinin ortaya konması görüşünü savunur. “19. yüzyıl başlarından 1930’lara kadar

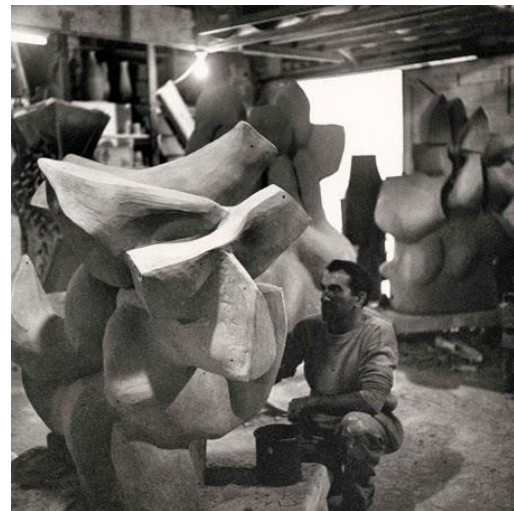
gelenen süreçte Seramik Sanatı sancılı bir dönem yaşamıştır. Çünkü bu dönemlerde Modernizm olgusuna paralel genişleyen ve etkisini artıran Endüstri Devrimi'nin tüm el sanatları üzerindeki olumsuz etkilerinden seramik sektörü de nasibini almıştı” (Şahbaz, 2006: 43). Bu bağlam ile “endüstrileşme ve makineleşme sonucunda ortaya çıkan zevksiz ve niteliksiz ürünlere ilk tepki İngiltere’den gelir. William Morris ve John Ruskin “Sanat ve El Sanatları Hareketi” ni (Arts and Crafts Movement) başlatırlar” (Tansuğ, 1988: 93). Amaçları sanatların, mesleklerin yenileştirilmesi, seri halinde üretilmiş ucuz ürünlerin yerini zevkli, kaliteli el işlerinin almasına öncülük etmektir (Daşdağ,2009: 30).

Böylece endüstriyel seramik sanatının ilk kopuşları yaşanarak seramik sanatı tarihinde modern bir devir başlar.

Modern seramik sanatının ortaya çıkışına bakıldığında, bu yönelimi ilk olarak resim ve heykel sanatçılarının gerçekleştirmesi dikkat çekicidir. Picasso, Matisse ve Miro, seramiğin geleneksel işlevci ve dekoratif üretim mantığını dışlayarak, seramik malzemenin bireysel, estetik, biçimsel ve düşünsel yorumları ortaya koymada, sanatçıya sağladığı ifade olanaklarını görmüş ve ortaya koydukları Modern Seramik Sanatı örnekleri ile de seramiğin bu ayrıcalıklarını göstermişlerdir (Uludağ, 1998: 37)



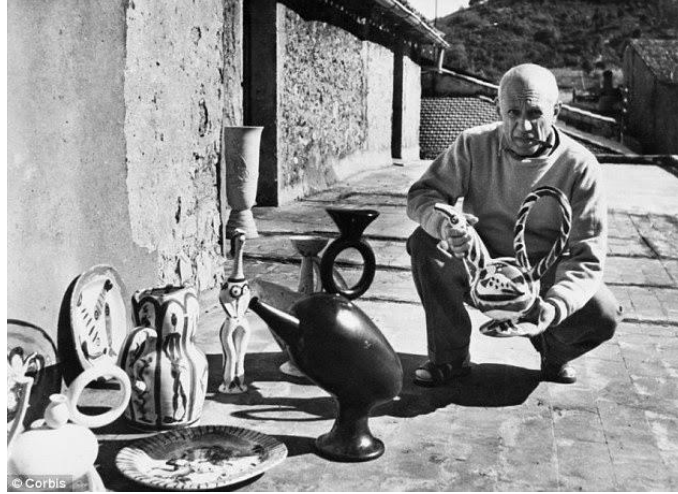
Resim 1: Bernard Leach Seramik Dekore Ederken Cornwall, England.



Resim 2: Peter Voulkos Atölyesinde Çalışırken, 1959.

Uludağ’a göre modern seramiği klasik ve endüstriyel seramikten ayıran unsur; modern sanatçının eleştirel tavrı ile kendine özgü bir anlatım dilinin olmasıdır (Uludağ, 1998: 37). İngiltere’de Leach, Amerika’da ise Peter Voulkos 20. yüzyılın başlarında modern seramik sanatının ivme

kazanmasında önemli rol oynarlar. Leach Ekolü ile başlayan ve misafir sanatçıların katılımlarıyla hızlı bir ivme kazanan Modern Seramik Sanatı Avrupa'nın birçok ülkesinde ses getirerek geleneksel kap sanatı yeni düşünceler, heyecanlar ve genç seramikçilerin aktif çalışmaları ile yeniden doğmuştu (Şahbaz, 2006: 23). Amerika'da Voulkos radikal çıkışları ile çevresinde bulunan diğer seramikçileri etkilemeye başlamıştı. Çok geçmeden Voulkos ve takipçileri



“çömlekçi” yahut “zanaatçı” olarak değil “seramik heykeltisi” olarak anılmaya başlanıyorlardı (Shiner, 2004: 410).

İlk ortaya çıktığı ilkel dönemlerden günümüze gelindiğinde seramik sanatının kendisine özgü anlatım dili ile görsel sanatlar içerisinde yerini almıştır. Bu bağlamda günümüz sanat anlayışı içerisinde yeni anlamlar kazanan bir süreci takip etmektedir. Kendi uğraşı dışında farklı bir disiplinde çalışan sanatçı hem o sanat dalına sentezlenmiş bir yorum getirir hem de kendisi bu alanın sanat dilinden etkilenir. Bu etkileşim Modern Seramik Sanatı'nın temellerinin atıldığı ilk yıllarda da fazlasıyla gerçekleşmiştir. Hans Coper seramiklerinde Brancusi'nin heykellerinden, Picasso ve Matisse'in de resimlerinden oldukça etkilenmiştir. Buna benzer biçimde de birçok ressam seramiğe ilgi duymuştur (Şahbaz, 2006:21).

416

Resim 3: Pablo Picasso Stüdyosu Vallauris'da Bazı Seramik Çalışmaları İle.

Seramik alanında ulaşılan bu özgün tavırlar I. ve II. Dünya Savaşı'nın da içinde yer aldığı 20. yüzyılda şekillenir. Ancak gerek çağın getirileri gerekse toplumsal değişimler/dönüşümler “yeni” olanı yücelten modern anlayışta bir kırılmayı da hissettirir. İşte Minimalizm'de tamda böyle bir ortam içerisinde var olur.

20.yy Endüstri Devrimi'nin enerjisi her şeyi değiştirerek yaşamın her alanında etkili olmuştur. Sosyal düzeni değiştiren politik olaylar, bilim ve teknolojiadaki yeni buluşlar, tüm sanatsal ve

bilimsel disiplinlerdeki değişimler, yeni kültürel yapılanmalar tüm bu olanlar adeta birbirini tetikler biçimde hem sosyal yapıda hem de sanat alanında yeni bir düzen oluşturmaktaydı. “1950’lerde Joseph Beuys bilim, sanat, doğa ve toplumun karşılıklı etkileşim içinde birbirlerini etkileyen enerji alanları olduğu fikrini ortaya atmıştı..” Yaşanan iki büyük dünya savaşı ve 20.yy’ın ilk yarısının yoğun hareketliliği, görsel sanatları oluşturan tüm disiplinlerde uğraş veren sanatçılar üzerinde, yenilikçi arayışlara ve çıkışlara yönelten büyük bir baskı oluşturmaktaydı ve Minimalizm’de çıkışını tam bu noktada yapmıştı...(Şahbaz, 2006:55).

Bir Sanat Tarzı Olarak Minimalizm

Ünlü mimar ve tasarımcı Ludwig Mies van der Rohe’nin “Less is more (Az çoktur)” ifadesini kullanarak açıkladığı Minimalizm, biçimde aşırı sadeliği ve nesnel yaklaşımı savunur (Islakoğlu,2005,14). Sanat Tarihi’ndeki örneklemele ve Akım olarak Minimalizm estetiğine ek olarak, aslında günlük yaşantımızın içindeki birçok detayda minimal biçimlerin varlığı görülmektedir. 1950 ve 1960’lı yıllara damgasını vuran Minimalizm, 1980’li yıllarda yeniden güncellik kazanarak tasarım dünyasının her alanında etkili olmuştur (Şahbaz, 2006: 80).



Resim 4: Kazimir Malevich, Siyah Kare,
St.Petersburg, 1915.



Resim 5: Mies Van Der Rohe,
Farnsworth House, 1951.

Minimalizm’in 1960’larda ortaya çıkmış bir akım olmasına rağmen, 1900’lü yıllarda Modernizm döneminde ressam Kazimir Malevich’in çalışmaları ve mimar Mies van der Rohe’nin yalın tasarımları ile ilk sinyallerinin atıldığı söylenebilir (Islakoğlu,2005,14). Yalın ve geometrik biçimlerin en sade şekliyle ortaya konduğu bu çalışmalar o dönem gelecek sanat tarzlarına yön verecek “sanatsızlığa” doğru bir yönelim sergilemektedir. Malevich beyaz üzerine siyah bir kare yerleştirip sıfır biçim kavramını ortaya attığında, sanatın artık geleneksel üslupların tarihini canlandırmak ya da buna benzer konularla ilgili yapıtlar üretmek istemediğini savunuyordu (Ataseven, 2012: 86). Bu indirgemeci yaklaşımda formalizm en uç ifadesini bulur, çünkü biçim (form) içerik haline dönüşür. Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Le Witt, Robert Morris, Richard Serra ve Anne Truitt gibi sanatçıların öncülüğünü yaptığı Minimalizm, biçimde aşırı yalınlığı ve nesnel yaklaşımı savunmuştur (Tizgöl,2008:49).

Minimalist sanatçılar kentsel çevreye entegre olmak için büyük çaba içinde olmalarına rağmen genelde insanları şaşırtan ve toplum tarafından kolaylıkla kabul edilmeyen yapıtlar yaratmışlardır. Sanatları kapalı, anlaşılmasız ve elitisttir (Antmen, 2000:50). Rengi ve biçimi en aza ve temel öğelere indirgemek, hatta kullanılan malzemeyi değişime uğratmadan kendi niteliği ve renginden yararlanmak, yapıtları kompozisyonlara yüklenen ifadelerden arındırmak minimalistlerin temel tutumları olmuştur. Çoğu sanatçı yapıtlarını bir kimlikten de arındırmak için "isimsiz" olarak tanımlamıştır (Islakoğlu, 2005,15).

Köksal'a göre (2007) Minimalizmin temel özellikleri; Kesin, birimsel geometrik formlar, sabit ve genellikle hareket değişikliğinden yoksun bazen tek renkli yüzeyler, birim ve birimin tekrarıyla; hiyerarşisiz, matematiksel düzenliliğe sahip kompozisyonlar ve tüm dış gönderme ve metaforlardan uzaklaşmaktır.

Buna ek olarak Ataseven (2012) yapılmadan önce akılda tamamen tasarlanmış olması gerektiği inancının Minimalistlerin sanatsal yaklaşım biçimini oluşturduğunu iddia eder. 1960'larda ortaya çıkan Minimalizm, mekân içerisindeki sistematik açılımlarıyla, mekanla algısal bir ilişki kurmuş ve bu nedenle mekanların "özel" olarak düzenlenmesine gereksinim duyulmuştur (O'Doherty, 1999: 45-46). Minimalizm, akım olarak 1960'lı yıllarda ortaya çıkışından sonra 70'li yıllara kadar etkisini sürdürerek, 1980-90'lı yıllarda yeniden canlanmış ve birçok alanda yalınlık, sadelik, öz vb. kavramlar üzerinden tekrar gündeme gelmiştir. Mimarlıkta, müzikte, modada, endüstri ürünleri tasarımında, sinemada, tiyatrodaki, edebiyatta, fotoğrafçılık da ve özellikle iç mimaride yeni bir yaşantı-düşünce sistemi olarak, birçok alanda yaşantımıza girmiştir. Diğer alanlarda olduğu gibi Modern Seramik Sanatında da minimalist üslup seramikçiler tarafından tercih edilen bir tarz olmuştur (Şahbaz, 2006: 188).

418

Çağdaş Seramik Sanatında Minimalizm

Galatalı'nın (1985) çalışmasında seramik sanatı tarihine dair yaptığı dönem ayrımlarını (Klasik Seramik Sanatı, Endüstriyel Seramik Sanatı, Modern Seramik Sanatı) Şahbaz 2006 tarihli çalışmasında bir veri olarak kullanmış ve minimal sanatın seramiğe yansımalarını aşağıdaki üç dönem üzerinden ele almıştır; Klasik Seramik Sanatı'nda Minimalist Yaklaşımlar, Endüstriyel Seramik Sanatı'nda Minimalist Yaklaşımlar ve Modern Seramik Sanatı'nda Minimalist Yaklaşımlar (Şahbaz, 2006: 168).

Kavramsal sanatın önünü açtığı düşünülen minimalizmin nesnede kavramı araştırmaya yönelik bir arayışın ilk adımlarını görmek mümkün. Bunu yaparken sanatçı en yalın en basit biçime giderken kendi sınırlarını da keşfeder. Öyleki bazı eserler sanatçısının izini bile taşıyamaz hale gelir. Şahbaz'a göre bu durum seramiğin doğası gereği biraz farklıdır;

Minimalist sanatçı eserlerini gerçekleştirirken kişiselliğini ortaya koyacak tüm davranışları indirgeme çabasıdadır. Oysa Seramik Sanatı, sanatçısıyla bire-bir ilişki içindedir. Sanatçı,

çamurun şekillendirilmesi, ürünün sırlanması, pişirilmesi gibi birçok aşamasında işiyle tam bir bütünlük içindedir. Bu durumda, seramik ürün her aşamasında sanatçısından izler taşımaktadır. Minimalistler, eserlerinden uzaklaşmaya çalışırken, seramik sanatçısı da her aşamada işine kendinden bir şeyler katar. Seramik, malzemesinin gereği olarak, sanatçı içselliğini aktarma aşamasında tüm kişiselliğini minimum seviyeye indirgese bile eseri oluşturma aşamasındaki en küçük bir çizik, darbe, kesik veya leke kurutma aşamasında, ya da pişme sonrasında ortaya çıkabilir. Bu nedenle, minimalist bir seramik sanatçının yüksek bir çalışma disiplinine ihtiyacı vardır. İçselliğini minimum seviyede tutarken tekniğe olan hakimiyeti maksimum seviyede olmak zorundadır (Şahbaz, 2006:189).

Minimal Sanatın Türkiye’deki en bilindik uygulayıcılarından biri olan Alev Ebüzziya Siesbye çalışmalarında geleneksel “çanak” formunu irdeler. Heykel bölümü mezunu olan Siesbye bir süre Füreya Koral’ın atölyesine devam etmiştir. Almanya ve Kopenhag’ta alanı üzerine uzun yıllar çalışan sanatçı sanat hayatına Paris’te devam etmektedir. Formun çok bilindik olmasının bir dezavantaj gibi algılanabileceği düşüncesinden çok uzakta Siesbye, formu ele alma ve onu yalınlaştırma konusunda öyle usta bir anlatıma sahiptir ki geleneksel bir formu modern bir zaman dilimi içerisine çekerek kendi özgün tarzını ortaya koyar. “İlk bakışta birbirinin aynısı gibi görünen çanaklar dikkatle incelendiğinde, hepsinin de kendine özgü farklı bir duruşunun olduğu gözlenmektedir. Çanak formlarının arasındaki bu küçük varyetelerin kısıtlı hareket alanında Ebüzziya’nın çanak formuna getirdiği zenginlik üst sınırdadır (Clark,1996).



Resim 6: Alev Ebuzziya Siesbye,
2012 Yılındaki Sergisinden, İstanbul.

Resim 7: Candeğer Furtun,Suskunlar,
1987, Tekinsiz Karşılaşmalar Sergisi, İstanbul.

Çalışmalarında beden formunu minimal tarzda ortaya koyan seramik sanatçısı Candeğer Furtun’da bir diğer minimalist sanatçıdır. Fulbright bursu ile Amerika’da Rochester Teknoloji Enstitüsü School for American Craftsmen’de yüksek lisansını tamamlayan sanatçı “seramiklerinde bedensel kitle oluşumlarını, malzemenin rölyef etkileriyle yansıtıcı bir yöntem uygulamaktadır” (Şahbaz, 2006:227). Yalnızca bedenin dışında el kol gibi vücudun diğer

uzuvlarının da en basit ve yalın şekliyle gözler önüne seren sanatçı, sır seçimlerindeki azlık rölyef etkisi veren çalışmalarındaki anlatımı güçlendirir.



Resim 8-9: Naile Çevik, Seramik, Elle Şekillendirme, Raku Pişirimi

Resim 8-9’da bulunan seramik çalışmalarımıda Kalkolitik Dönem’in önemli merkezlerinden biri olan Burdur/Hacılar yerleşiminin dokuz yapı katında yerleşimin devam ettiği 750 yıl boyunca yapılmış olan üretimlerden esinlenilmiştir. Tarihsel süreç açısından bakıldığında zaman bu dönemde yapılan hiçbir üretim, seramik çömleklerdeki sayı, yaratıcı özgünlük, şekil ve desen uygulamalarıyla karşılaştırılacak nitelikte değildir.

420

Yapılan bu seri seramik uygulamalarımda tasarım ve biçimlendirme aşamalarında özellikle renk çeşitliliğinden de kaçınarak monokrom uygulamalar aracılığı ile minimalist bir yaklaşım oluşturulmuştur. Form ve desen uygulamalarında özellikle yalın uygulamalara/düzenlemelere öncelik verilmiştir. Çalışmalarda pişirim yöntemi olarak raku pişiriminin tercih edilmesinin temel nedeni, siyah-beyaz, perdahlı-dokulu yüzey mantığından faydalanmak ve pişirim tekniğinin en önemli yansıması olan monokrom etkiye vurgu yapabilmektir. Bu anlamda formların sırlanma aşamasında da minimalistik algı korunmaya çalışılarak karmaşıklıktan uzak basit sırlar olarak değerlendirilen raku sırları uygulamalarımda kullanılmıştır.

Sonuç ve Değerlendirmeler

Sanatsal üretimlerin ve sanatçı dinamiklerinin içinde doğduğu ve geliştiği koşullarda göz önüne alındığında seramik sanatı da geçmişten günümüze ve geleceğe uzanan bir yelpazede çağdaş söylemleri bünyesinde barındırmaktadır. Antik dönemden günümüze kadar kesintisiz bir biçimde süregelen seramik üretimler sayesinde kültürleri daha iyi tanımak mümkün olabilmektedir. Seramiğin hem endüstriyel hem de sanatsal üretim olanakları alternatif sonuçlar da doğurmaktadır. Sanatsal üretimler biçiminde değerlendirilen süreç içerisinde Çağdaş Sanat

dinamikleri seramiğin bu çok katmanlı yapısını anlamamıza olanak verebilmektedir. Bu süreç içerisinde minimalizmin çağdaş seramik sanatı üzerindeki etkileri dönemsel ve üretimler açısından sanatçılara ve izleyicilere özgün ifade olanakları tanımaktadır. Minimalizmin seramik sanatındaki bir yansıması olarak biçim, renk, doku, ritm vb. konularındaki indirgeyici tavrı ile oluşturduğu çalışmalar çağdaş seramik sanatını yeni bir boyuta taşımıştır/taşıyacaktır.

Kaynakça

- Antmen, A. (2000). A'dan Z'ye 20. yüzyıl sözlüğü. *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, 16.
- Arcasoy, A. (1983). *Seramik Teknolojisi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Ana Sanat Dalı Yayınları.
- Atalayer, F. (1993). Temel sanat eğitiminin gerekliliği. *Anadolu Sanat Dergisi*, 4, (1), 29-42.
- Ataseven, O. (2012). Dan Flavin'in mekânı dönüştüren ışığı ve Minimalizme yaklaşımı. *Art-E Dergisi*, Mayıs-Haziran, 09.
- Bevlin, M. E. (1977). *Design through discovery, design in pottery and glass*. (3th Ed.). New York: Holt, Rinehart And Winston.
- Clark, L. H. And Star, I. (1996). *Secondary and middle school teaching method*. (7th Ed.). Merrill: Prentice Hall.
- Daşdağ, E. (2009). *Güzel Sanatlar Fakültelerinde seramik tasarımı ile ilgili derslerde uygulanan yöntemlerin incelenmesi*. Yayınlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Galatalı, A. (1985). Eleştirim. Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını I. Ulusal Sanat Sempozyumu. 17-19 Nisan, (s.91-101).Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Güner, G. (1998). *Anadolu'da yaşamakta olan ilkel çömlekçilik*. İstanbul: Ak Yayınları Kültür Serisi.
- Islakoğlu, P. M. (2005). Çağdaş Sanat, Mimarlıkta Minimalizm. *Egemimarlık*, 2005/3, (55).
- Köksal, A. (2007). Minimalist sanatta bir ressam ve bir besteci: Stella ve Glass. *Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 47, 1, 31-42.
- O'Doherty, B. (1999). *Inside the white cube: the ideology Os The Gallery space*. USA: Berkeley University Of California Press.
- Özturanlı, G. (1998). Modern Türk seramik sanatına bir bakış. *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, (33), 31-33.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*. (İ.Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1992). *Sanat kavramları ve terimler sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahbaz, H. (2006). *Modern seramik sanatında Minimalizm*. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.



Tansuğ, S. (1988). Candeğer Furtun ve çağdaş seramiğin sorunsalı. *Argos Yeryüzü Kültür Dergisi*, (3).

Tizgöl, K. (2008). *Sanatta minimalizm ve günümüz seramik sanatına yansımaları*. Sanatta yeterlik tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Uludağ, K. (1998). Seramik sanatının kimlik sorunu. *Türkiye’de Sanat Dergisi*, Sayı:33.

Resim Kaynakçası:

Resim 1: <http://www.leachpottery.com/museum-exhibition/>

Resim 2-3: <http://leftbankartblog.blogspot.com.tr/2014/06/peter-voukos-and-ceramics-revolution.html>

Resim 4: <http://kulturservisi.com/p/siyah-karenin-altinda-renkli-resimler-bulundu>

Resim 5: https://en.wikipedia.org/wiki/Farnsworth_House

Resim 6: <http://www.tamsanat.net/yayinlar/roportaj.php?post=2863>

Resim 7: <http://kikasworld.com/2011/10/07/istanbul-modern-sanat-bienali/>





AMASYA II. BAYEZİD İLHALK KÜTÜPHANESİ'NDE BULUNAN 5 ADET ELYAZMASI

Öğr.Gör. Neşe AĞKURT

Gaziantep Üniversitesi
Naci Topçuoğlu MYO

Öz

Yazma eserler, bilimsel bilginin yanı sıra bilginin etkili bir biçimde sunulmasına dair estetik düzenlemeler ile de el yazması eserleri sanat değeri açısından önemli kılmaktadır. Her türlü bilgiyi içerisinde barındıran el yazmaları, insanoğlunun bilgiye olan ihtiyacını karşılaması bakımından geçmişten günümüze değerini korumuştur. Bu bakımdan kütüphaneler bilginin yaygınlaştırıldığı ve sürekliliğinin sağlandığı yerler olarak önem kazanmıştır. Bugün gerek yurt içinde gerekse yurt dışındaki kütüphanelerde bulunan el yazması eserler döneminin sanatsal zevklerini, edebiyat anlayışını ve bilimsel çalışmalarını gösteren birer belge olma özelliğine sahiptir.

Amasya Bayezid İl Halk Kütüphanesi barındırdığı eşsiz el yazması eserlerle önemli bir yere sahip olan kütüphanelerden biridir. Kütüphanede başta Kur'an-ı Kerim'ler olmak üzere astronomi, tıp, edebiyat, felsefe, tarih, psikoloji, divan ve dini konularda el yazması mevcuttur. Her biri cilt, hat, tezhip, minyatür ve ebru sanatları bakımından önem taşımaktadır.

Bu makalede, Amasya Bayezid İl Halk Kütüphanesi bünyesinde yer alan beş adet el yazması eserin hat, cilt ve müzehhep sayfaları kompozisyon, desen, motif, renk, üslûp ve kullanılan teknikler bakımından tek tek incelenerek ortaya konmaktadır.

Anahtar Kelimeler: el yazması, kütüphane, estetik

5 MANUSCRIPTS IN THE BAYEZİD II. PUBLIC LIBRARY OF AMASYA CITY

Abstract

Manuscripts make handwritten scripts important in terms of artistic value with aesthetical regulations for providing information in the most efficient way as well as scientific information. Including all information, manuscripts has kept their value from past to present so that human being can meet its information need. In this respect, libraries have gained importance as places where information are distributed and sustainability is provided. Today, manuscripts in both national and international libraries feature as a document which represents artistic tastes, literature understanding and scientific studies of their period.

With unique manuscripts, the Bayezid II Public Library of Amasya City is one of the most important libraries. The library have various manuscripts in the fields of astronomy, medicine,



literature, philosophy, history, psychology, divan and religion, especially Qurans. Each of them has an importance in terms of hardback, calligraphy, illumination, miniature and marbling.

In this essay, calligraphy, hardback and gilt pages of five manuscripts within the Bayezid II Public Library of Amasya city are separately reviewed and presented in terms of composition, pattern, ornament, color, style and techniques used.

Keywords: manuscript, library, aesthetics

Giriş

Amasya XV. Yy'den itibaren şehzade sancağı olmasıyla birlikte büyük ilgi görmüş, padişah ve şehzadelerin etrafında toplanan aydın çevre, şehri kültürel bir merkez haline getirmiştir.

Amasya II. Bayezid İlhak Kütüphanesi'nde Bulunan XV. Yüzyıl Osmanlı ciltlerinde Amasya'nın hattatlar şehri olduğu burada doğup yetişen yazı ustalarının sayısının çokluğundan anlaşılmaktadır. İstanbul'un alınmasından önce yazı, Edirne ve Amasya'da gelişmeye başlamış ve burada güçlü hattatlar yetişmiştir. Yakut Musta'sımî diğer adıyla Amasyalı Yakut hat sanatında bir dönüm noktası olmuş, kendinden önce ve sonra gelen hattatlar arasında bir halka olmuştur.

XIII. Yy'ın İslam hat sanatının ustası Amasyalı Yakut'un geliştirmiş olduğu Aklam-ı Sitte¹ yine Amasyalı olan, Fatih Sultan Mehmet ve II. Bayezid dönemlerinde yaşayan Şeyh Hamdullah² tarafından kurallı bir hale getirilmiştir. Şeyh Hamdullah'ın Amasya da Kaldığı yıllarda hat sanatı içerisinde Amasya ekolü olarak bilinen hat anlayışını ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde şeyh Hamdullah yetiştirdiği talebelerle hat sanatında gelişmeler kaydetmiştir. Şehzade Bayezid Osmanlı padişahı olduktan sonra şeyh Hamdullah ve talebelerini de yanına almıştır³.

Bu değerli sanatkârlar ve yaptıkları büyük atılımlar sayesinde Amasya'dan çıkan eserler Osmanlı el yazmaları ve süsleme sanatlarının gelişim çizgisi içinde önemli yer almaktadır. Sultan II. Bayezid Külliyesi içerisinde yer alan 1925 yılında kurulan kütüphane, Amasya'da bulunan diğer kütüphane ve medreselerden toplanan kıymetli elyazmalarının bir araya getirilmesiyle kurulmuştur. Kur'an-ı Kerim, tefsir, fıkıh gibi dini elyazmalarının yanı sıra edebi ve ilmi elyazmaları da bu kütüphanede mevcuttur. Bu elyazmalarında kitap sanatlarına uygulanan tezhip, cilt, minyatür, ebru ve hat sanatlarının işlendiği eserleri bir arada görmek mümkündür.

ENVANTER NO: 05 Ba 272

KİTABIN ADI: Zadu'l Mead Fii Hedyi Hayri'l- İbâd

¹ Derman Uğur M., "Osmanlı Türklerinde Hat Sanatı", Osmanlı II Kültür ve Sanat, (s.17-25) Ankara 1999, Yeni Türkiye Yayınları.

² Alparlan A. (2003) Hat Sanatında Osmanlılar, Osmanlı Uygarlığı II, (s.825) İstanbul, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

³ Doğanbaş M. (2003), Kültürel ve Sanatsal Boyutlarıyla Amasya, (s.123) Ankara

KİTABIN KONUSU: Büyük Hanefi Fakihlerinden İmam Serahsi'nin Essiyer'ül Kebir Adlı Kitaba Yazdığı Şerh

YAZILDIĞI TARİH: Bilinmiyor

YAZAN KİŞİ: İbn Kayyim El-Cezviye Muhammed b. Ebi Bekr ed-Dimaşki

YAZI ÇEŞİDİ: Nesih

VARAK ADEDİ: 367

SATIR SAYISI: 39

EBADI: 233 x 131 mm.

YAZIM ALANI: 166 x 73 mm.

KÂĞIDI: İpek

BULUNDUĞU YER: Amasya II. Bayezid İl Halk Kütüphanesi



Resim 1. 1. 272 Envanter No'lu Eserin Cildi

CİLDİ: Mukavva üzerine siyah deri cilttir. Alt ve üst kapaktaki bezeme aynıdır. Cildin üzerindeki bezeme yekşâh tekniğiyle yapılmıştır⁴. Köşebent tezyinatı yoktur. Şemse dendanlarla çevrili olup beyzî formda yapılmıştır. Dendanların üzerine sık aralıklarla basit tığlar uygulanmıştır. Salbeklerde de aynı durum söz konusudur. Şemse ve salbeklerde zemin ve motifler aynı renkte (zerenderzer) olup, motifler kalıpla basılmayıp, ezme altın fırça ile sürüldükten sonra, yekşâh denilen demir bir aletle, deri çukurlaştırılarak yapılmıştır. Hatayi, penç ve hançer yapraklarıyla serbest güzel bir kompozisyon oluşturulmuştur.

⁴ Çiğ K. (1971), Türk Kitap Kapları, İstanbul, Yapı Kredi Bankası A.Ş.Kültür Hizmet Yayınları, Motifler kalıpla basılmayıp, ezme altın fırça ile sürüldükten sonra, yekşâh denilen demir bir aletle, deri çukurlaştırılarak yapılır. Yekşâh ile desenin çizgileri belirtilir veya tarama suretiyle doldurulur.

Cildin üzerinde dış tarafa doğru genişlikleri birbirinden farklı olarak üç bordür yapılmıştır. Bunların her biri yine şemsede olduğu gibi aynı teknikle yapılmıştır. Bu bordürlerin içleri altın renkte boyanarak (S) biçimli zencerek yapılmıştır. Cildin sırtı yıpranmış, sertab kısmında ciltte kopmalar meydana gelmiştir. Sertab kısmında cildin kapaklarındaki gibi yekşah tekniği kullanılarak zencerek yapılmıştır.

Mikleb kısmında küçük bir salbek yine aynı teknikle yapılmış olup içine hatayi motifi uygulanarak dendanlarla çevrelenmiş ve dış kısımda basit tığlar uygulanmıştır. Miklebin üç kenarına yine genişlikleri birbirinden farklı olarak üç bordür yapılmış ve bunların içi zencerekle bezenmiştir.



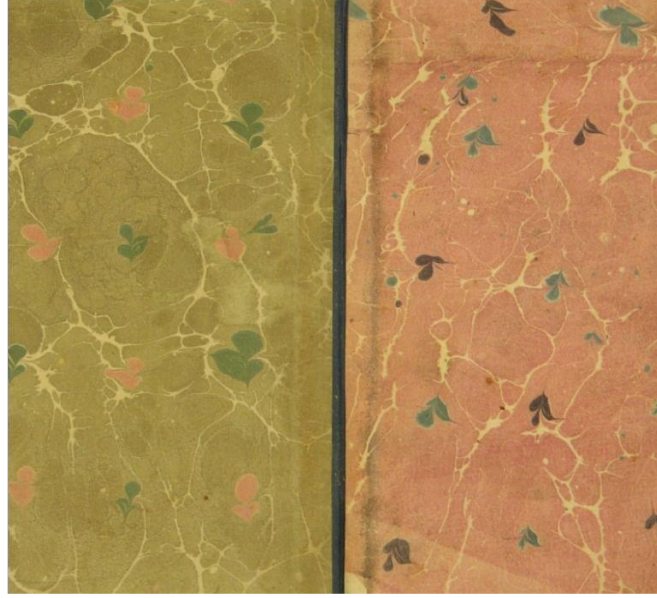
Resim 1. 2. 272 Envanter No'lu Eserin Unvan Sayfası

TEZHİBİ: Metin kısmı ipek kâğıt üzerine nesih hattıyla yazılmıştır. Yazı alanının üst kısmında yatay dikdörtgen formlu ve $\frac{1}{4}$ oranında simetrik bir tezyinat yapılmıştır. Orta kısımda yer alan yazı alanının zemini sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Bu zemin dendanlarla diğer zeminlerden ayrılmıştır. Yazı alanından sonraki zeminler ayırma rûmî ile ikiye bölünmüştür. Lacivert ve altın olan zeminlerin içerisinde ayırma rûmî kullanılmıştır. Motifler penç ve yapraklardan oluşmaktadır. Bordürün etrafını dörtkenardan çevreleyen ince bir ara suyu tezyinat mevcuttur. Zemin rengi siyah olan bu kısımda beyaz renkte (+/-) biçiminde uygulama yapılmıştır. Bu alan, üst kısımda yer alan mihrabiye alanından zemini kızıl kahve olan ve beyaz renkte (+/-) biçiminde süslenmiş ara suyu ile ayrılmıştır.

Mihrabiye kısmında desen $\frac{1}{2}$ oranında simetrik olup üç çeşit paftadan oluşmaktadır. İlk pafta ayırma rûmî ile bölünüp zemini lacivert renk ve altınla boyanmıştır. Penç, gonca ve yapraklardan oluşan desen, yaprakların uç kısmına kırmızı renkte noktalar konularak tamamlanmıştır. Desenin sağ ve sol kısmında yine rûmîlerle zemin ayrılmıştır. İçleri lacivert renkte boyanmış olan rumilerde penç motifi kullanılmıştır.

Diğer pafta ise dendanlarla kâğıttan ayrılmış içi mührlenmemiş, mat altınla bırakılmış dendanları ise altınla boyanarak mührlenmiştir. Zemindeki desen sadece penç ve yaprak motiflerinden

oluşmuştur. Mihrabiye alanının üst kısmı havalı dendanlarla çevrelenmiştir. Dendanın üst kısmındaki tığlar lacivert ve altınla yapılmış, tığların arasında ise kırmızı renkte tirfiller kullanılarak boşluklar doldurulmuştur.



Resim 1. 3. 272 Envanter No'lu Eserin Kapak Yan kâğıdı

Bu elyazmasında kapak yan kâğıdı kullanılmıştır (Resim 3). Biri pembe diğeri yeşil tonlarda olan ebru, hatip ebrusu⁵ tekniğinde yapılmıştır.



Resim 1. 4. 272 Envanter No'lu Eserin Ketebe Sayfası

⁵Derman Uğur M. "Ebru", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, (s.80-82), Cilt:10., Hatip ebru, iç içe damlatılan renkler bir bir ile farklı şekiller verilerek yapılan ebrudur.

Ketebe sayfası altın cetvellerle çerçeve içine alınmış ve üç parçaya bölünmüştür. Üst kısım yazı alanı olup alt kısım boş bırakılmıştır. Orta kısımda ise altın cetvellerle karşılıklı iki üçgen pafta oluşturularak tezyinat yapılmıştır. Gonca ve yapraklarda oluşan tezyinata motifler altınla boyanmıştır. Ayrıca desen içerisinde mavi ve kırmızı renkte noktalarla boşluklar doldurulmuştur.

Bu elyazması nem ve rutubetten yıpranmış, sayfaların üzerlerine yapılan tezyinat dağılmıştır. Hatta tezyinata kullanılan renkler birbirine geçerek nerede hangi rengin kullanıldığını seçmek imkânsız bir hal almıştır.

ENVANTER NO: 05 Ba 1881

KİTABIN ADI: Es-Sünen

KİTABIN KONUSU: Hadis

YAZILDIĞI TARİH: 1165 (1751)

YAZAN KİŞİ: İbn Mace Ebû Abdullah Muhammed b. Yezîd El-kazvîni Be

YAZI ÇEŞİDİ: Nesih

VARAK ADEDİ: 310

SATIR SAYISI: 29

EBADI: 213 x 218 mm.

YAZIM ALANI: 150 x 81 mm.

KÂĞIDI: Üzüm salkımı filigranlı

BULUNDUĞU YER: Amasya II. Bayezid İl Halk Kütüphanesi

428



Resim 2. 1. 1881 Envanter No'lu Eserin Cildi

CİLDİ: Mukavva üzerine kızıl kahverenginde üstten ayırma şemse tekniği ile yapılmış deri cilttir. Alt ve üst kapaktaki bezeme aynıdır. Köşebentler yoktur. Altın uygulama olan şemse dendanlarla çevrili olup beyzî formundadır. Şemsenin içindeki desen ¼ oranında simetrik olarak

yapılmış ve rûmî tasarımı başarılı bir şekilde işlenmiştir. Salbeklerde de yine aynı formdaki tasarım $\frac{1}{2}$ oranında simetrik olarak uygulanmıştır. Salbeklerin iki ucunda yer alan basit tığlarla desen sonlandırılmıştır.

Şemse ile zencerek arasındaki kısım boş bırakılmıştır. Cildi dörtkenardan çevreleyen (S) biçimli zencerek altınla uygulanmıştır. Zencereğin her iki yanında 1'er mm'lik kuzu yer almaktadır. Miklebi sağlamdır.



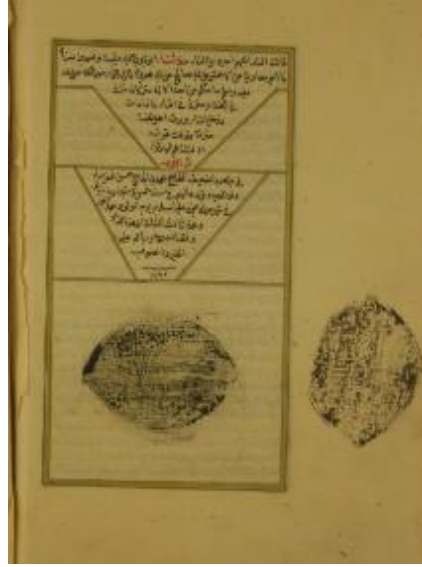
Resim 2. 2. 1881 Envanter No'lu Eserin Unvan Sayfası

TEZHİBİ: Üzüm salkımı filigranlı kâğıt üstüne nesih hattıyla yazılmıştır. Bölüm başlıkları kırmızı mürekkeple nesih hattıyla yazılmıştır. Unvan sayfasındaki yazının sadece üst kısmında yer alan Bismelenin kenarlarındaki boşluklara gonca ve basit yapraklardan oluşan küçük bir tezyinat yapılmıştır.

Yazı alanı, üst kısımdaki mihrabiyeli alandan iki küçük ara suyu ile ayrılmıştır. İlk olanda zemin pembe renge boyanmış üzerine kırmızı renkte (+/-) biçiminde uygulama yapılmıştır. İkinci de ise zemin açık yeşile boyanarak kırmızı renkte (-) şeklinde uygulama yapılmıştır.

Mihrabiyeli kısımda desen $\frac{1}{2}$ oranında simetrik olup üç çeşit paftadan oluşmaktadır. İlkinde sağ ve sol kenardaki paftalar ayırma rûmîyle ayrılıp zeminleri lacivert renkte boyanıp penç ve yaprak motifleriyle tasarlanmıştır. Orta kısımdaki pafta yine diğer paftada olduğu gibi ayırma rûmîyle ayrılıp zeminleri lacivert renkte boyanıp penç ve yaprak motifleriyle tasarlanmıştır. Merkezde bulunan yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Üçüncü pafta yani büyük zemin altınla boyanmış, penç ve yaprak motiflerin yanı sıra bulut motifi kullanılarak bezenmiş olup, dendanlarla çevrelenmiştir.

Dendanların üzerine havalı tahrir çekilerek lacivert renkte selvi biçimli tığlar yapılmıştır. Ünvan sayfası dışındaki sayfalarda bezeme olmayıp yazılı kısımların etrafı sadece cetvel çekilerek sınırlandırılmıştır.



Resim 2. 3. 1881 Envanter No'lu Eserin Ketebe Sayfası

Elyazmasının ketebe sayfasında herhangi bir bezeme yapılmamıştır. Üst kısımda yer alan yazı alanları üçgenimsi cetvellerle çevrelenmiştir. Alt kısımda yer alan mühür, dörtkenardan altın cetvellerle çerçeve içine alınmıştır. Yazının dışında kalan boş kısımda yine bir mühür bulunmaktadır. Genel olarak bu elyazması cildi ve tezhibi bakımından çok yıpranmamıştır.

ENVANTER NO: 05 Ba 115

KİTABIN ADI: Bilinmiyor.

KİTABIN KONUSU: Hadis

İSTİNSAH TARİH: Bilinmiyor.

İSTİNSAH EDEN: Ahmed b. Osman

YAZI ÇEŞİDİ: Nesih

VARAK ADEDİ: 586

SATIR SAYISI: 27

EBADI: 235 x 137 mm.

YAZIM ALANI: 158 x 82 mm.

KÂĞIDI: İpek

BULUNDUĞU YER: Amasya II. Bayezid İl Halk Kütüphanesi

VAKFEDEN: İbrahim b. Mahmud el-Boluvi



Resim 3. 1. 115 Envanter No'lu Eserin Cildi

CİLDİ: Mukavva üzerine siyah renkte yapılmış deri cilttir. Alt ve üst kapaktaki bezeme aynıdır. Cilt mülevven⁶ tekniğinde yapılmıştır. Şemse ve bordürlerde ise üstten ayırma tekniği kullanılmıştır. Şemse, salbek ve bordürlerin zeminleri bordo renktedir. Şemse $\frac{1}{4}$, salbekler ise $\frac{1}{2}$ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. İçlerine yapılan kompozisyonda rûmî tasarımı kullanılmıştır. Rumiler altınla uygulanmıştır.

Şemse ve salbeklerin etrafı dörtkenardan üç adet bordürle çevrelenmiştir. Bunlardan ilki dar olup içine beyaz altınla (S) biçimli zencerek yapılmıştır. Orta kısımda bordo zemin üzerine altınla çift iplik rumi tezyinatı yapılmıştır. Üçüncü bordürde ise ilk kısma göre bordür daha geniş olup içine yine sarı altınla (S) biçimli zencerek yapılmıştır. Sertab kısmında dendanlarla ince bir şerit halinde ve içlerinde penç motifini anımsatan tasarımlar yapılmıştır. Mikleb kısmında ise dendanlarla çevrelenmiş küçük bir şemse yapılmıştır. Zemin rengi bordo ve rumi motifler altındır. Desen $\frac{1}{2}$ oranında simetriktir. Şemsenin etrafındaki dendanların üzerine çizgi ve noktalardan oluşan basit tığlar yapılmıştır. Miklebi üç kenardan saran bordürler, alt ve üst kapaktakilerin devamı gibi tamamen aynı tasarlanmıştır ve uygulanmıştır.

⁶ Arıtan A. S., "Ciltçilik" Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, (s.552), C: 7, Mülevven cilt; köşebent şemse ve diğer bölümlerde kapakta kullanılan esas deriden farklı renkte başka deriler kullanılması ile yapılan cilt çeşididir.



Resim 3. 2. 115 Envanter No'lu Eserin Unvan Sayfası

TEZHİBİ: Metin, ipek kâğıt üstüne nesih hattı ile yazılmıştır. Yazı, üst kısmındaki mihrabiyeli alandan iki ince ara suyu ve bir zencerek ile ayrılmıştır. İlk ara suyu zemini pembe renge boyanmış ve kırmızı renkte (+ -) şeklinde uygulama yapılmıştır. Orta kısımda yer alan süsleme ara suyunun iki katı genişliğinde olup altın zemin üzerine siyah tahrir ile anahtarlı zencerek yapılmıştır. Zencereğin üst kısmındaki ara suyunun zemini koyu pembe renkte olup diğerinde olduğu gibi tezeyinat uygulanmıştır. Mihrabiyeli kısımda desen ½ oranında simetrik olup dört paftaya ayrılmıştır. İlk paftalar sağda ve solda ayırma rûmî ile bölünmüştür. Rûmîlerin içi yeşil renkteki altın yıldız ile doldurulmuş, penç, goncagül ve yaprak motifleriyle tasarım uygulanmıştır. Bu motiflerin içi sarı altınla boyanmış üzerlerine ise kırmızı renkle küçük noktalar konmuştur. Buda desene hareketlilik katmıştır.

432

Orta kısımda bulunan yazı alanı yeşil altınla boyanmış ve boş bırakılmıştır. Yazı alanını iki yandan simetrik tasarlanmış açık mavi renkteki bulutlar çevrelemektedir. Üst kısımda ise yine ayırma rûmî kullanılıp zemin yeşil altınla doldurulmuştur. Motifler diğer zeminde olduğu gibi yapılmıştır. Motifler yeşil altınla boyanarak içlerine kırmızı renkte çizgilerle tonlama yapılmıştır. Taç kısmı üç kademeli havalı dendanlarla çevrelenmiştir. Havalı tahrir üzerinde sık aralıklarla lacivert renkte noktalar yapılmıştır. İki çeşit tığ kullanılmıştır. Ana tığlar lacivert renkte olup negatif olarak uygulanmıştır. Ara tığlar ise kırmızı renkte tirfillerden oluşmaktadır. Diğer bütün sayfalarda olduğu gibi unvan sayfası da yine üç kenardan altın cetvel ve kuzularla çevrelenmiştir.



Resim 3. 3. 115 Envanter No'lu Eserin Ketebe Sayfası

Bu elyazmasının diğer sayfalarında tezhip bulunmayıp yazı kenarları altın yıldız ve kırmızı renkle cetvel çekilerek sınırları belirlenip o şekilde bırakılmıştır. Ketebe sayfasında ise iki küçük dik üçgen formların içine hatayi ve yapraklardan oluşan desen oluşturulmuştur. Halkâr tekniğinde yapılan desenler sadece altın yıldız kullanılarak boyanmış ve altın ile tahrir çekilmiştir. Alt kısımdaki dikdörtgen alan boş bırakılmıştır

ENVANTER NO: 05 Ba 38

KİTABIN ADI: İnaletü'l-kadi ve Kif'ayetür-radi

KİTABIN KONUSU: Tefsir

YAZILDIĞI TARİH: 1176 (1762)

YAZAN KİŞİ: Şihâb ed-din Ahmed b. Muhammed el-Hafâc

YAZI ÇEŞİDİ: Nesih

VARAK ADEDİ: 480

SATIR SAYISI: 47

EBADI: 334 x 195 mm.

YAZIM ALANI: 233 x 120 mm.

KÂĞIDI: Samanî İpek

BULUNDUĞU YER: Amasya II. Bayezid İl Halk Kütüphanesi

VAKFEDEN: İbrahim b. Mahmud b. Ahmed Boluvî



Resim 4. 1. 38 Envanter No'lu Eserin Cildi

CİLDİ: Mukavva üzerine siyah renkte yapılmış deri cildir. Alt ve üst kapaktaki bezeme aynıdır. Cilt mülevven tekniğinde yapılmıştır. Şemse, salbek ve köşebentlerde ise üstten ayırma tekniği kullanılmıştır. Şemsenin deseni $\frac{1}{4}$, salbeklerin deseni ise $\frac{1}{2}$ oranında simetrik olarak tasarlanmıştır. Bu kısımlardaki zemin renkleri kızıl kahverengidir. İçlerine yapılan kompozisyonda rûmî tasarımı çizilerek, rûmîli kısımda altın yıldız kullanılmıştır. Desende ayrıca boşluk doldurmak amacıyla yoğun olarak altın noktalar kullanılmıştır. Şemse ve salbek salbeklerin etrafını iki iplikli havalı dendanlar çevrelemiştir. Dendanların üzerine nokta ve çizgilerden oluşan basit tığlar yapılmıştır. Köşebentlerde aynı mantıkta ve kendi içlerinde simetrisiz olarak tezyinat yapılmıştır.

434

Cilt kapaklarını dörtkenardan çerçeve içine alan iki adet (S) biçimli zencerek altın zemin üzerine uygulanmıştır. Cildin Sertab ve miklebi yoktur. Sırt kısmı ise kumaşla kaplanarak tamir görmüş fakat oda yıpranmıştır. Genel olarak cilt çok yıpranmıştır.



Resim 4. 2. 38 Envanter No'lu Eserin Unvan Sayfası

TEZHİBİ: Metin, samanî İpek kâğıt üstüne nesih hattı ile yazılmıştır. Yazıda cümle bitiminde basit duraklar kullanılmış olup içleri altınla doldurulmuştur. Yazı alanının üst kısmında yatay dikdörtgen formlu ve $\frac{1}{4}$ oranında simetrik bir tezyinat yapılmıştır. Bu alan metin kısmından ortada ince bir bordür ve her iki yanında bulunan ara suyu ile ayrılmıştır. Ortadaki bordürde zemin siyah renge boyanarak üzerine çift iplik desen çizilmiştir. Desende ana motif penç olup gonca ve yaprak motifleri kullanılmıştır. Renk olarak açık mavi, sarı ve pembe tercih edilmiştir.

Bordürün alt kısmında pembe zemin üzerine, üst kısmında ise açık mavi zemin üzerine lacivert renkte ara suyu tezyinata (+ -) şeklinde uygulama yapılmıştır.

Dikdörtgen formlu alanın orta kısmında yer alan yazı alanının zemini sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Bu alanda paftalar altın ve lacivert boyayla iki zemine ayrılmış altın zeminde ayırma rûmî kullanılmış içleri ise penç ve yaprak motifleriyle renkli bir şekilde doldurulmuştur. Diğer kısımlarında ise penç, gonca ve yaprak motifleriyle renkli bir şekilde tasarım oluşturulmuştur.

Bu kısım mihrabiyeli kısımdan üstte zemini pembe altta açık mavi ile ve diğerlerindeki mantıkla tezyin edilmiş ara suyu yer almaktadır. Mihrabiyeli kısım $\frac{1}{2}$ oranında simetrik olarak tasarlanmış olup altın ve lacivert olmak üzere iki çeşit paftadan oluşmaktadır. Ayırma rûmîler yardımıyla ve zerenderzer tekniğinde paftalar birbirinden ayrılmıştır. Desenin tamamında ise motif olarak penç, goncagül, hatayi ve yaprak kullanılmıştır. Renk olarak açık mavi, pembe, sarı ve kırmızı kullanılmıştır. Motiflerde küçük nokta ve çizgilerden gölgelendirme yapılmıştır.

Taç kısmı üç kademeli havalı dendanlarla çevrelenmiştir. Havalı tahrir üzerinde sık aralıklarla siyah renkte noktalar yapılmıştır. İki çeşit tığ kullanılmıştır. Ana tığlar lacivert renkte olup negatif olarak uygulanmış, ara tığlarda ise kırmızı renkte tirfiller kullanılmıştır. Diğer bütün sayfalarda olduğu gibi unvan sayfası da yine üç kenardan altın cetvel ve kuzularla çevrelenmiştir.

ENVANTER NO: 05 Ba 1884

KİTABIN ADI: İhya'ü Ulûmîd- din

KİTABIN KONUSU: Hadis

YAZILDIĞI TARİH: 1168 (1753)

İSTİNSAH EDEN: Ali b. Hüseyin Güzelhîsarî

YAZAN KİŞİ: El-gazzâlî, Ebuhamid Muhammed b. Muhammed

YAZI ÇEŞİDİ: Nesih

VARAK ADEDİ: 787

SATIR SAYISI: 37

EBADI: 235 x 138 mm.

YAZIM ALANI: 182 x 79 mm.

KÂĞIDI: İpek

BULUNDUĞU YER: Amasya II. Bayezid İl Halk Kütüphanesi



Resim 5. 1: 1884 Envanter No'lu Eserin Cildi

CİLDİ: Mukavva üzerine kahverengi yapılmış deri cilttir. Alt ve üst kapaktaki bezeme aynıdır. Şemse ve bordürler alttan ayırma tekniği ile yapılmıştır.

Şemse ve köşebentlerin zemini altın olup motifleri cildin kendi renginde bırakılmıştır. Şemse ve köşebentlerde serbest olarak bulut motifinin yanı sıra penç, gonca ve hançer yaprakları kullanılmıştır. Salbeklerde ise sadece hatayi motifi kullanılmıştır. Şemse beyzî formunda olup etrafi dendanlarla çevrelenmiş, çizgi ve noktalardan oluşan basit tığlar uygulanmıştır. Salbek ve köşebentlerde de aynı durum söz konusudur. Cildi dörtkenardan çevreleyen (S) biçimli zencerek

altınla uygulanmıştır. Zencereğin her iki yanında 1'er mm'lik kuzular yer almaktadır. Cildin miklebi kopmuş sertabı ve sırt kısmı ise aşırı derecede yıpranmıştır.



Resim 5. 2. 1884 Envanter No'lu Eserin Unvan Sayfası

TEZHİBİ. İpek kâğıt üstüne nesih hattı ile yazılmıştır. Yazının üst kısmındaki Besmele 1 mm'lik altın cetvelle çerçeve içine alınmış ve her iki yanındaki boşluklar altınla doldurulmuştur. Bismelenin üzerinde yatay dikdörtgen formulu ve $\frac{1}{4}$ oranında simetrik bir tezyinat yapılmıştır. Orta kısımda yer alan yazı alanının zemini sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Bu zemin dendanlarla diğer zeminlerden ayrılmıştır. Yazının iki yanında yer alan tezyinatla zemin yine altındır. Mor renkteki Rumiler zeminleri ikiye ayırmıştır. Motif olarak penç, gonca ve yaprak kullanılmıştır. Motiflerin içi canlı renklerle taranıp desene hareketlilik kazandırılmıştır. Bordürün etrafını dörtkenardan çevreleyen ince bir ara suyu tezyinat mevcuttur. Zemin rengi açık kahverengi olan bu kısımda beyaz renkte (+/-) biçiminde uygulama yapılmıştır. Bu kısım dörtkenardan kalınca bir altın cetvelle çevrelenmiş ve dış kısımda yine bir ara suyu ile tezyinatlı alan yazıdan ayrılmıştır. Kırmızı renkte boyanmış olan ara suyuna beyaz renkte (+/-) biçiminde uygulama yapılmıştır.

437

Bu alan, üst kısımda yer alan mihrabiyeli alandan zemini açık kahverengi olan ve koyu kahverenginde (+-) biçiminde süslenmiş ara suyu ile ayrılmıştır. Mihrabiyeli kısımda desen $\frac{1}{2}$ oranında simetrik olup zemini tamamen altındır. Mor renkteki Rumiler ve turuncu renkteki bulut motifleri irice yapılmış ve ön plana çıkmaktadır. Gonca, penç, ve yapraklardan oluşan desende motiflere kendi renklerinin koyusu tonlama yapılmıştır.

Mihrabiyeli alanın üst kısmı havalı dendanlarla çevrelenmiştir. Dendanın üst kısmındaki tığlar lacivert ve altınla yapılmış, tığların arasında ise kırmızı renkte tirfiller kullanılarak boşluklar doldurulmuştur. Yazı ve tezyinatlı alanın çevresi üç kenardan altın cetvel ve kuzularla çevrelenmiştir.

SONUÇ

Yapıldığı dönemin medeniyet abidesi olan, sanata ve sanatkâra önem veren padişahların yaşadığı payitaht İstanbul'da gelenekli sanatlarımızın uygulama alanı bulduğu elyazmalarına kütüphane

ve müzelerde sıkça rastlamak mümkündür. İstanbul dışında yine kitap sanatlarına uygulanan tezhip, cilt, minyatür, ebru ve hat gibi tezminatlar bakımından kaliteli eserlerin verildiği ve Osmanlı şehzadelerinin eğitim gördüğü Amasya’da da kıymetli elyazmalarının yapıldığı bilinmekte olup, Amasya II. Bayezid İlhalk Kütüphanesi’nde bulunan elyazmaları bunların birer örneğidir.

Köklü bir geçmişe sahip olan hat, tezhip, cilt gibi geleneksel sanatlarımızın uygulandığı bu elyazmaları yazıldığı dönemlerde çeşitli ekollerin etkisi ile hazırlanarak her dönemde farklı üsluplarla tezyin edilmiştir. Döneminin sanatsal zevklerini, edebiyat anlayışlarını ve bilimsel çalışmalarını gösteren eserler olmasının yanı sıra kültür ve bilgi birikiminin temelini oluşturarak geçmiş ile gelecek arasındaki köprüyü kuran bu elyazmaları büyük bir tarih mirası olma özelliğine de sahiptir. Bu çalışma kapsamındaki el yazmalarının genel hususiyetleri incelendiğinde Kütüphanede bulunan elyazmalarından 272 envanter numaralı elyazması ile 115 envanter numaralı elyazmasının yazıldığı tarih bilinmiyor olsa da cildi, hattı ve tezhip tasarımlarıyla XVIII. yy. batılılaşma döneminde İstanbul’da yapılmış olan el yazmalarındaki teknik, kompozisyon ve tasarımlara benzemektedir.

Ciltlerdeki süslemelerde bitkisel bezemeler ağırlıkta olup rumî motiflerinin kullanıldığı bezemelerde görülmektedir. Bunların dışında doğadan stilize edilmiş bulut motifleri de kullanılmıştır. İncelenen elyazmalarının malzemesi deri olduğu için bu ciltler üzerinde uygulanan tekniklerde deri üstünde görülen yekşah, mülevven, alttan ayırma ve üstten ayırma teknikleri uygulanmıştır. Tezhipli bezemelerde ise yine bitkisel motifler ağırlıkta olup rumîli motifler de kullanılmıştır.

Genel olarak bu çalışmada ki elyazmaları XVIII. yy da İstanbul’da hazırlanan elyazmaları ile desen, tasarım ve kompozisyon bakımından benzer hususiyetler taşımaktadır. Bu çalışmada Amasya II. Bayezid İl Halk Kütüphanesi’nde bulunan el yazmalarının müzehhep sayfaları kompozisyon, desen, motif, renk, üslup ve kullanılan teknikler bakımından tek tek incelenerek tahlil edilmiştir.

438

Kaynakça

Alparslan A., (2003) Hat Sanatında Osmanlılar, Osmanlı Uygarlığı II, (s.825) İstanbul, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Arıtan A. S., “Ciltçilik” Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, (s.552), C: 7

Çiğ K. (1971), Türk Kitap Kapları, İstanbul, Yapı Kredi Bankası A.Ş. Kültür Hizmet Yayınları.

Derman Uğur M., (1999) “Osmanlı Türklerinde Hat Sanatı”, Osmanlı II Kültür ve Sanat, (s.17-25) Ankara, Yeni Türkiye Yayınları.



Derman Uğur M. “Ebru”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, (s.80-82), Cilt:10

Doğanbaş M. (2003), Kültürel ve Sanatsal Boyutlarıyla Amasya, (s.123) Ankara



17. YÜZYIL TOPKAPI SARAYI ÇİNİ PANOLARINDA YER ALAN ÇİÇEK MOTİFLERİ

Öğr. Gör. Neşe ARDA ONAR

Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü

Öz

17. yüzyıl Topkapı Sarayı çini panoları dönemin tasarımını yansıtmaları açısından çok önemlidir. Çini panolarda kullanılan renkler bir önceki yüzyıla göre farklılık gösterirken, motif ve kompozisyonlarda benzerlik söz konusudur. Harem dairesindeki çini panolar, 1665 yılında sarayda çıkan yangın sonucunda büyük hasar görmüştür. Restore edilen çini panolar, teknik, renk ve kompozisyon olarak 17. yüzyıl Kütahya ve İznik çinilerinin karakteristik ve bazen de sıra dışı örneklerini yansıtmaktadır. Bu dönemde İznik ve Kütahya önemli çini merkezleridir. Bu atölyelerde dönemin yapıları için tasarlanan motifler üretilmiştir. Sadece İznik ve Kütahya değil aynı zamanda Topkapı Sarayı'ndaki Ehl-i İref Örgütü de tasarımın gelişmesi açısından çok önemlidir. Çalışma kapsamında Topkapı Sarayı 17. yüzyıla ait çini panolardaki motifler 16. yüzyıl örnekleriyle karşılaştırılmalı olarak ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çini Pano, Motif, İznik ve Kütahya, Topkapı Sarayı.

441

FLOWER DESIGN IN TOPKAPI PALACE TILE PANELS IN 17th CENTURY

Abstract

In Topkapı Palace tile panels in 17th century is the most important in terms of illustrate design of age. The used designs and compositions are similar to each other whereas colours used have different features used before the century in tile panels. Tile panels the Harem in Topkapı Palace suffered a great damage due to the 1665 fire in the Topkapı Palace. Restored tile panels illustrated the characteristic and extraordinary features of Iznik- Kütahya tiles in 17th Century as in technique, colour and composition. Iznik and Kütahya significant tile center in this ages. In this ateliers was produced for structures of age. Not only İznik and Kütahya but as well Ehl-i İref Organization in Topkapı Palace are the most important in term of developing of design. In this study, in Topkapı Palace in the 17th Century tile panels designs were assumed to be as comperatively and similar examples were assumed to be in 16.century.

Keywords: Tile Panel, Design, İznik and Kütahya, Topkapı Palace.

Giriş



Çiçek açmış ağaç temasının kökeni Orta Asya kültürüne dayanmaktadır. İnanç ve geleneğe göre, doğanın yeniden doğuşu yani nevruzu simgelemektedir. Bu açıdan bahar açmış çiçek dalları hem bahçe tasvirlerinde, hem de yeni doğan sevgiyi simgelediğinden aşk sahnelerinde işlenmiştir. Osmanlı'da çiçek kültürü Kanuni Sultan Süleyman döneminde gelişmiştir ve çiçek açısından en parlak dönem yaşanmıştır. Bu dönemde İstanbul'a gelen yabancı elçilik mensubu kişiler, İstanbul'un çiçeklerinden ve bahçelerinden çok etkilenmişlerdir. Bunun sonucu olarak da Avrupa'da çiçek merakı başlamış ve Türk bahçelerindeki tohumlar Avrupa'ya taşınmıştır. Özellikle İngiliz ressam Thomas Allom da bu çiçek sevgisinden bahsederken, hemen hemen her evin bahçesinde çiçek yetiştiğini, özellikle gülün Türkler için çok önemli olduğunu, her çiçeğin bir anlamı bulunduğunu söylemektedir[1].

Osmanlı mimarisinde iç mekân bezemelerinin özellikle duvarların çiniyle bezenmesi motiflerin çeşitliliğini de doğurmuştur. 16. ve 17. yüzyılın sonuna kadar İznik'te üretilen çiniler, cami ve türbelerde kullanılmakla kalmayarak duvar süslemesi olarak özellikle Topkapı Sarayı'nda, Ayasofya I.Mahmud Kütüphanesi'nde kullanılmıştır [1].

16. yüzyılda, Osmanlı çini sanatı, desen ve teknik açıdan en kaliteli dönemini yaşamıştır. İznik atölyelerinden çıkan mercan kırmızısı, şematik hatayiler, Rumiler, goncalar, güller ve diğer çiçekler en somut halleriyle çini panolarda uygulama alanı bulmuştur. Fakat, 16. yüzyılın sonlarına doğru, geleneksel motiflere, natural üsluptaki çiçekler de dahil olmuştur[2].

16. yüzyıldaki kaliteli şematik örneklerin yerini, 17. yüzyılda düşük kalitedeki natüralist çiçeklerin alması, 17. yüzyılda geniş skalalı bir flora örneğine dönüşmüştür. Bu dönemde, Topkapı Sarayı'nın Nakkaşhanesi'nde hazırlanan desenler, natüralist bir üslupta tasarlanarak kullanılmıştır[3].

16. yüzyıl çini panolarında görülen mercan kırmızılı lalelerin yerini, 17. yüzyılda kobalt mavi ve firuze renkteki motifler almıştır ve lale çok az kullanılmıştır. Özellikle Topkapı Sarayı'ndaki panolarda bu çok net bir şekilde görülmektedir. Bunun yanı sıra kompozisyonlarda sonsuzluk teması, yüzeyde devam ederek kemerle sonlanan tasarımlar, motiflerin birbirini tekrar etmesi ya da zeminden çıkan servilerle farklı bir mekân algısı yaratılmış olması bu yüzyılda görülen başlıca değişimlerdir. Bu değişimler, diğer 17. yüzyıl çinilerinden farklı olarak Topkapı Sarayı'nda Harem Dairesi çini panolarında ve Bağdat ve Revan Köşkü panolarında görülmektedir. Burada yoğun bir biçimde kullanılan hatayi motifi her panoda yer almaktadır. Ele alınan panolardaki motiflerde, beyaz zemin üzerine kobalt mavi ve firuze çiçekler yüzeyde yayılım alanı bulmuştur. 16. yüzyıldan farklı olarak 17. yüzyılda natüralist üslupta çiçeklerin kullanılması, bu döneme özgü karakteristik bir süsleme anlayışını da beraberinde getirmiştir. Doğadan yeni alınmış gibi hareketli, yaprakları ve çiçekleri rüzgârın etkisiyle sağa sola uçan natüralist üsluptaki motifler görülmektedir. Kompozisyonlarda yerden çıkan bitkilerle zemin kavramı oluşturulmuş ve motifler artık bir flora içerisinde ele alınmıştır.

16.yüzyıl sonlarından itibaren ufak çiçekli ot kümeleri şeklinde görülen yarı üsluplaştırılmış çiçekler, yerlerini 16. yüzyılın ilk yarısından itibaren has bahçe çiçekleriyle yapılan yeni bir üsluba bırakır. Bu motifler Osmanlı süsleme sanatlarının her dalında uygulanmıştır. Şukufename'de, Süleymanname'de, kilim ve seccadelerde, çiçek dünyasından uzak olan savaş eşyalarında miğfer ve kalkanlarda, çinilerde, tezhipte, deri ciltlerde natüralist üslup hakimdir[1].

Çini sanatının en yüksek ve olgun dönemi olan 16. yüzyıl eserlerinde hemen hemen tüm bahçe çiçeklerini bulmak mümkündür.16. yüzyıl Kanuni devrinde, Saray'ın ser nakkaşı Karamemi tarafından bu üslup çıkarılmıştır[1,4].

Ağlayan gelin (*fritillaria imperialis*), çinilerde çok az örneği bulunan bir motiftir. 16.yüzyılda hiç



görülmeyen bu çiçek, 17. yüzyıldaki natüralist kompozisyonlarda sıklıkla kullanılmıştır. Topkapı Sarayı Harem'inde, Valide Sultan Dairesi Yatak Odası'ndaki kalabalık çiçek buketlerinde ağlayan gelin görülmektedir. Bu çiçek, zambakgiller familyasından, kışın yapraklarını kaybeden ve her ilkbahar yeniden yeşererek çiçek açan soğanlı bir bitkidir. "Ağlayan Gelin" olarak adlandırılmasının sebebi, halk arasındaki rivayete göre, çiçek açtığı anda tel duvak bağlanarak, müzik çalınarak düğün yapılmazsa, çiçeğin küserek bir daha çiçek açmayacağı inancının yaygın olmasından kaynaklanmaktadır.

443

Resim 1: Valide Sultan Yatak Odası'ndaki 17. Yüzyıl ağlayan gelin çiçeği ve doğadaki resmi

Asma dalı ve üzüm salkımı (*vitis vinifera*), sanat tarihinde her dönemde kullanılan bir motiftir. Özellikle Hellenistik ve Roma dönemi sanatında mimaride kullanılan asma dalları, sarmaşıklar oluşturarak yüzeyde devam etmesi, İslam sanatında ise, ilk yüzyıllardan itibaren kullanılmasıyla yaygın bir motifi haline gelmiştir. Osmanlı döneminde daha çok seramiklerde ve duvar çinilerinde görülmektedir. Çini sanatındaki ilk örneklerine 16. yüzyılın ortalarından itibaren Takkeci Camii'nde rastlanmaktadır. Bu kompozisyonun ana şemasını servi ağacı oluşturmaktadır ve asma yaprakları da servi ağacının etrafında yüzeyde devam etmektedir[3].

Resim 2: Çifte Kasırlar'daki 17. Yüzyıl asma dalı ve doğadaki resmi

17. yüzyıl örneği olarak, İstanbul'da Sultanahmet Camii kuzey mahfil ile Ayasofya I.Mahmut Kütüphanesi'nde, Topkapı Sarayı'nda, Çifte Kasırlar 'da doğu duvardaki çini panoda ve Şadırvanlı Sofa'da Adalet Kulesi'ne giriş kapısının yanında yer almaktadır.

Gül (*rosa centifolia*), Osmanlı süsleme sanatlarının her döneminde sevilen bir çiçektir ve hem İslamiyet'te hem de Hıristiyanlık'ta da sembol olduğu düşünülmektedir. Çini sanatındaki stilize dilmiş formlarında, gülün goncası çok belirgindir ve açmış olarak tam karşıdan çizilmiştir[2,3,5].

16. yüzyılda vazgeçilmez bir motifken, 17. yüzyılda sadece Topkapı Sarayı Valide Sultan Dairesi çinilerinde görülmektedir.





Resim 3: Karaağalar Taşlığı 17. Yüzyıl gül motifi ve doğadaki hali

Karanfil (*dianthus cariphillus*), Osmanlı sanatının her dalında kullanılmıştır. Bazen stilize edilerek geleneksel motiflerin arasına katılmış, bazen de buket ve çiçek gruplarıyla özellikle lale ile birlikte kullanılmıştır[1,3].

17. yüzyıl Topkapı Sarayı Valide Sultan Yatak Odası çini panolarında ve saraydaki diğer çini panoların bordürlerinde yoğun olarak kullanılmıştır.



Resim 4: Harem Dairesi çini pano bordürleri karanfil motifi ve doğadaki resmi

Küpe çiçeği (*fuchsia*), Ara Altun'a göre zambaktır. Zambak da (*liliaceae*), zambakgiller familyasına adını veren soğanlı bir bitkidir. Birbirine paralel liflerden oluşmaktadır. Çinilerde görülenler genellikle beyaz zambaktır. Fakat bazı kaynaklarda bu küpe çiçeği olarak da geçmektedir. Zambaklarda taçyaprakları her zaman altışar taneyken, küpe çiçeğinde bazen altı bazen de dört tanedir[3].

Topkapı Sarayı'nda Valide Sultan Yatak Odası, Çifte Kasırlar 'da görülmektedir.



Resim 5: Valide Sutan Yatak Odası 17. Yüzyıl küpe çiçeği ve doğadaki resmi

Lale (tulipa), 16. yüzyıldan önce Türk kültürüne giren bir çiçektir. Anadolu yaylalarında farklı türlerde yetiştirilirken, İran'da ve Asya'nın içlerinde doğal olarak yetişmektedir. Selçuklu döneminde itibaren, Anadolu'da bahçe çiçeği olarak yetiştirilmiştir. Lale, 1550li yıllarda Batı dünyasında tanınmıştır. Hollandalılar tarafından soğanı yenilebilen bir çiçek olan lalenin, daha sonraları ticareti de yapılmaya başlanmıştır. Fakat bahçe kültürüne girdiği ilk yer Türkiye'dir. Lale, kitap sanatı yoluyla süsleme sanatına girmiştir. 1550lerde saray nakkaşhanesinin başındaki Karamemi, Muhibbi Divanı eseriyle lalenin ve birçok çiçeğin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Lalenin en çok kullanıldığı yapı Rüstempaşa Camii'dir[1,3,5].



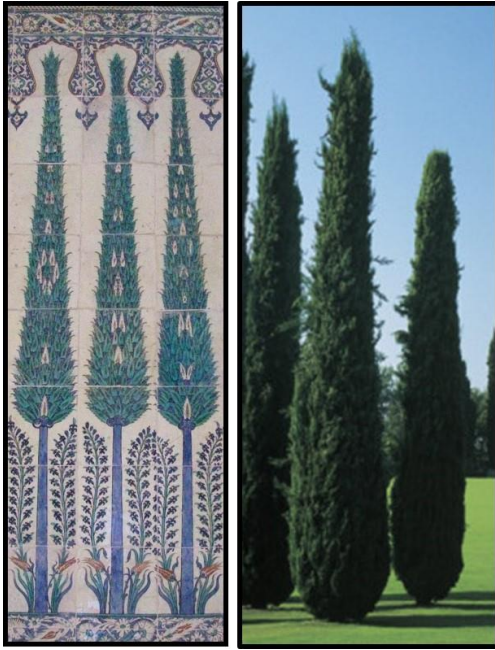
Resim 6: Harem Dairesi çini pano bordürleri lale motifi ve doğadaki resmi

Bunun dışında 16. ve 17. yüzyıldaki yapılarda da görülmektedir. 17. yüzyılda Topkapı Sarayı'nda Valide Sultan Yatak Odası çini panolarında vazoda ve 17. yüzyıl panolarındaki bordürlerde karanfille birlikte kullanılmıştır.

Selvi(servi-cupressus sempervirens), tarih boyunca pek çok kültürde, çeşitli kavramların sembolü olarak kullanılmıştır. Akdeniz çevresinde yetişen, yaz kış yeşil kalan bir ağaçtır. Bu özellikle, Akdeniz çevresindeki çeşitli kültürlerin sanatına girmesinde önemli bir etken olmuştur. Ölümsüzlük sembolü olarak da kabul edilmektedir ve bu yüzden mezarlıkların

ağaçlandırılmasında tercih edilmiştir. Sürekli yeşil kaldığı için havayı temizlemekte, formu dolayısıyla da kirli havayı yükseğe taşıdığı bilinmektedir. Çini ve seramiklerde bahar açmış çiçek dallarından sonra en sık işlenen konudur.

16. yüzyıl sonlarında ve 17. yüzyılda sıkça kullanılmıştır. İstanbul'da Ayasofya I.Mahmud Kütüphanesi, Sultanahmet Camii mahfil, Topkapı Sarayı'nda, Çifte Kasırlar doğu duvar, Karaağalar Taşlığı kuzeybatı duvar, Şehzade Mektebi ve Şadırvanlı Sofa'da görülmektedir.



447

Resim 7: Çifte Kasırlardaki servi ağaçları ve doğadaki resmi

Sümbül (*hyacinthus orientalis*), Osmanlı sanatında ve kültüründe çok önemlidir. Kompozisyonların zemininde kalan boşlukları doldurmak için en uygun forma sahip olduğundan sıkça işlenmiştir. Çini sanatındaki renk skalasının içinde sümbülün laciverde yakın tonlarının bulunması ve diğer renklerde kırmızı gül ve karanfile alternatif olarak denge sağlaması, tercih edilmesini sağlamıştır[3].



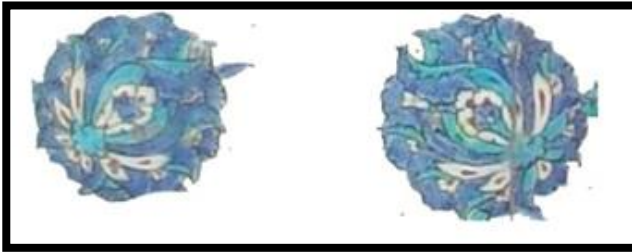
Resim 8: Çifte Kasırlardaki sümbüller ve doğadaki resmi

Sümbül aynı zamanda divan süslemelerinde sıkça kullanılmaktadır ve aynı dalı laleler ile paylaşmaktadırlar[1].

Vazolu büyük panolarda sıkça kullanılırken, Topkapı Sarayı'nda Valide Sultan Yatak Odası çini panolarında ve Topkapı Sarayı'ndaki servili panoların (Çifte Kasırlar doğu duvar, Karaağalar Taşlığı kuzeybatı duvar, Şehzade Mektebi ve Şadırvanlı Sofa'da) zemininde kullanılmıştır.

Süsen (ırıs), iridaceae familyasından bir bitkidir. Bazı türleri soğanlıdır bazıları ise, kalın köklerden meydana gelmiştir. Mezarlıkların süslenmesinde kullanılmaktadır. Bazı türleri ülkemizde sulak yerlerde yetiştirilmektedir(Altun,1998,193). Süsen, Karamemi'nin fırçasıyla süsleme sanatlarına girmiştir. 16. yüzyıldan itibaren sıkça kullanılmıştır [1,3].

448



Resim 9: Valide Sultan Yatak Odası süsen çiçeği ve doğadaki resmi

Özellikle 17. yüzyıl Topkapı Sarayı'nda Valide Sultan Dairesi yatak odasında ve Çifte Kasırlar'da üst seviyedeki panolarda zeminden çıkan demetlerle birlikte kullanılmıştır.

Hatayinin kökeni Çin Türkistan'ına bağlanır. Orta Asya'dan İran yoluyla Anadolu'ya ulaşan hatayi motifi, en çok Osmanlı döneminde yaygın kullanım sahası bulmuştur. Hatayi, çeşitli çiçeklerin dikine kesitinin anatomik çizgilerinin üsluplaştırılmasıyla ortaya çıkan şekildir. Tabiattaki çiçek, süsleme sanatında ya olduğu gibi resmedilmek amacıyla kullanılmış, ya da

üsluplaştırılmak amacıyla işlenmiştir. Hatayi motifinin kısımları: Meşime: çiçeğin göbek kısmında, tohumları koruyan keseciğin adıdır. Meşimenin alt ve orta kısmında, sapın çiçeğe birleştiği nokta bulunur. Bu nokta hatayi için can noktası (ukde-i hatayi) gibidir. Keys: Çiçeğin kaidesini oluşturan çanak kısmıdır. Tüveyç: Meşimenin veya göbeğin etrafını çeviren renkli taç yapraklardır[6].



Resim 9: Valide Sultan Taşlığı hatayi motifi

Gonca gül, tam açılmamış, bir çiçeğin boyuna kesitinin tezhip üslubuna çekilmiş halidir. En basit bir gonca gülde bile taç yaprakları ve çanak kısmı bellidir. Meşime ve tohumlar ya hiç görünmez ya da kısmen görülebilir. Fakat meşime ve tohumlar daha belirgin çizildiği halde bir gonca gül değil hatayi olur. Gonca gül motifi, hatayinin ilk adımları gibidir[6].

449



Resim 10: Karaağalar Taşlığı Goncagül motifi ve doğadaki resmi

Rumi motifi, her dönemde, her üslupta, başlangıcından günümüze kadar taşta, çinide, ahşapta, madende, kumaşta, tezhipte pek çok kullanılmıştır. Bazı uzmanlar rumiyi üslup olarak kabul etmişler, bazıları ise desen tekniğinde kullanılan temel unsur olarak görmüşlerdir.

Ruminin kelime manası “ *Anadolu’ya ait*” demektir. Roma İmparatorluğu’nun hüküm sürdüğü ve İran yaylalarına kadar uzanan Anadolu Yarımadası’na Diyar-ı Rum denmesi sebebiyle motif bu adı almıştır. Rum kelimesi, Doğu Romalılardan bahseden bir ayet dolayısıyla Kur-an-ı Kerim’in 30. suresine Arapça’da “o” sadası yerine “u” sadası kullanıldığı için “*Rum*” adının

veriliş neticesi, Türkçe’ye da bu şekilde girmiş, Doğu Roma İmparatorluğu’nun toprağı olan Anadolu “ *diyar-ı rum*” buraya bağı şahıs ve konular da Rumi olarak isimlendirilmiştir. Mevlana Celaleddin Rumi, Eşref-i Rumi, Sultan-ı Rum (Selçuklu Hükümdarı), İklım-i Rum (Roma Diyarı, Anadolu), rumi motifi bu kelimelerdendir[6].

Resim 11: Karaağalar Taşlığı rumi motifi

Gazeteci Ebuzziya Tefvik Bey (1849-1913)in de bu kargaşayı önlemek için yazılarında, Rumi yerine Türkî denilmesini teklif ettiğı bilinmektedir. Aynı endişeyle, Celal Esat Arseven de, rumi motifine Selçuki ismini vermektedir. Rumi motifi, 15. ve 16. Yüzyıllarda sıkça kullanılmaktadır. Çizilişine göre şu isimleri almaktadır; Sade rumi: Kanaviçenin şeklini muhafaza eden, sade görünüşlü rumi motifidir. Dendanlı rumi: Sade ruminin sınır çizgisi, dendanlı çizilerek süslenmiş rumidir. İşlemeli rumi: 16. yüzyıl başından itibaren görülmektedir. İrice bir ruminin içi, hatayı grubu motiflerle süslenmiştir. Tezyinata çok kullanılmış olan işlemeli ruminin ilk denemeleri, oğlu Kanuni Sultan Süleyman tarafından inşa edilen Yavuz Sultan Selim Türbesi’ndeki çinilerde görülmektedir. En güzel örnekleri de Topkapı Sarayı Mukaddes Emanetler bölümündeki çinilerdedir. Şehzadebaşı İbrahim Paşa Türbesi kapısındaki taş işçilikte yapılmış oymalar, motif olarak da desen olarak da eşsizdir. Sencide rumi: simetrik gibi düşünülebilirse de geometrik manada simetrik değildir. Sarılma (piçide) rumi: üzerinde sarılmış çıkmalarla süslü rumi motifidir. Sencide ve piçide rumiler bazı yayınlarda yanlış olarak aynı ruminin farklı isimleri gibi gösterilmiştir. Hurdelenmiş rumi: iri bir rumi motifinin, küçük rumilerle hurdelenmesi veya süslenmesiyle ortaya çıkmıştır. Desen içinde aldığı vazifelerden dolayı rumi motifi şu isimleri almaktadır; ayırma rumi: tezyinata hazırlanan desen, cazibesi artması için paftalara ayrılır ve zemin farklı renklendirilir. Bu renk ayrımı, iplik, bulut, rumi gibi, uzayabilen motiflerle yapılır. Bu motifler kullanılmazsa desen, güzelleşeceği yerde sakil bir görünüşe sahip olur. Bu şekilde kullanılan rumi motiflerine ayırma rumi denmektedir. Tepelik: desen içinde tepe noktalarına konulan, helezonlarda başlangıç teşkil eden ve simetrik bir şekil gösteren rumi motifidir. Ortabağ: helezonların başlama ve birleşme noktalarında yer almaktadır. Desen içinde bağlayıcı bir motif olup üç helezon çıkışı verdiği için önemlidir. Hurde rumi: irice, rumi veya başka bir motifi süslemek amacıyla kullanılan, küçük boy, sade rumi motifine verilen isimdir.

450

Sonuç

Osmanlı çini sanatında 16. yüzyılda kullanılan motif ve renkler, 17. yüzyılda değışime uğramıştır. İmparatorluğun finansal durumuna bağı olarak gelişen inşa faaliyetleri ve bununla birlikte mimari ve süsleme de 17. Yüzyılda azalmıştır. İznik çinilerinde kullanılan mercan kırmızısının yerini kiremit kırmızısı, kaliteli sırların yerini çatlak sırlar almıştır. Teknik olarak renklere akmalar, sırda patlamalar görülmüştür. 16. Yüzyıldaki renk skalasının yerini 17. Yüzyılda sadece beyaz zemin üzerine firuze ve kobalt mavi renkler bazen de kiremit kırmızısı almıştır. Bununla birlikte çini üretimi İznik’ten Kütahya’ya geçmiştir. İznik atölyelerindeki çiçek ve motifler natüralist bir üslup kazanarak Kütahya’da yeniden canlanmıştır. Motifler, 16. Yüzyıl çinilerindeki gibi stilize değıl, natüralist üslupta yapılmıştır. Doğadan alınan çiçeklerin müdahalesiz devinimi çini panolarda görülmektedir. Rüzgârdan savrulan dallar ve çiçekler çini pano yüzeylerini

kaplamıştır. Topkapı Sarayı 17. Yüzyıl çini panolarında bu etki görülmektedir. Hem renk kalitesi olarak hem de kompozisyon olarak karakteristik üsluba sahiptirler. Natüralist üslubun dışında 17. Yüzyılın önemli kazanımlarından olan yeni çiçekler de çini panolarda yer almıştır. Valide Sultan odasında kullanılan süsenler, sümbüller, Çifte kasırlardaki serviler, küpe çiçekleri de kompozisyona dahil olmuştur. 17. Yüzyıl Topkapı Sarayı'nda kullanılan çiçek motiflerinin görüldüğü mekânlar, Harem Dairesi'ndeki Çifte Kasırlar, Karaağalar Taşlığı, Valide Sultan Dairesi ve Taşlığı, Şadırvanlı Sofa'dır. Harem dışında ise sadece Sünet Odası cephesi ve Revan ve Bağdat Köşkü'ndeki mavi beyaz kuşlu panolardır. Harem dışındaki mekanlarda sadece hatayı, saz yaprağı kullanılırken, Harem'de tamamen natüralist bir üslup hakimdir. Panolarda, 16. Yüzyılda kullanılan stilize motifler, 17. Yüzyılda hareketlendirilerek yüzeye yerleştirilmiştir.

Kaynakça

- [1] Atasoy, N. (2011). *Hasbahçe Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*. İstanbul: YKY.
- [2] Demiriz, Y. (1998). *17.yy Çinilerinde Değişen Desen Anlayışı. 17yy. Osmanlı Kültür ve Sanatı 19-20 Mart Sempozyum Bildirileri (s.47)*. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yay.
- [3] Demiriz, Y. A. Altun, (1980). *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*. İstanbul: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Yay.
- [4] Çağman F. (1988) "Ehl-i Hiref" *Türkiyemiz* 54 s.14.
- [5] İrepoğlu G.(2015). *Gül*. İstanbul: YKY.
- [6] Birol, İ. A, Derman, Ç. (2008). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. (7. baskı). İstanbul: Kubbealtı Yayınevi.

JEAN BAPTİSTE VANMOUR’UN RESİMLERİNDE TÜRK KAHVESİ

Öğr. Gör. Neşe ARDA ONAR

Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü

Öz

Türk Kahvesi, 18. ve 19. yüzyıllarda Batılı ressamılar tarafından, Türklerin günlük yaşamlarında önemli bir yer tutan içecek olarak ve sosyolojik bir simge olarak resmedilmiştir. Jean Baptiste Vanmour, Jean Leon Gerome, Carle Van Loo, Pierre Desire Guillemet gibi sanatçıların resimlerinde Türk Kahvesi temaları görölmektedir. Vanmour da Fransız Elçisi Marquis de Ferriol maiyetinde 1699’da İstanbul’a gelmiş ve 38 yıl İstanbul’da yaşamıştır. Sanatçının, *Recueil de cent estampes representant differentes nations du Levant 1714*, (Levant’ın Çeşitli Milletlerini Tanıtan Yüz Gravürlük Derleme), adlı eserinde Osmanlı, Yunanistan, Eflak ve Macaristan’daki farklı dinleri, yaşayanları resmettiği gravür dizisi bulunmaktadır. Vanmour’un resimleri 18. yüzyıl Osmanlı yaşantısının fragmanları olarak yorumlanmaktadır. Sanatçı, İstanbul’da yaşadığı süre içinde Türk kültürünü yakından incelemiş ve hayranlık duymuştur. Türk Kahvesi’nin Türklerin günlük yaşamında bir içecek olmaktan ziyade sosyolojik simgesinin sorgulanması açısından Vanmour’un resimleri önemlidir. Türk Kahvesi, ikram olarak sofralara girmesinin yanı sıra Türklerin gelenek ve göreneklerinde önemli yer tutan “*misafirperverlik*” kavramının da önemli bir simgesi haline gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Kahvesi, Türkler, Günlük yaşam.

453

TURKISH COFFEE IN JEAN BAPTISTE VANMOUR PAINTINGS

Abstract

Turkish coffee was portrayed by western painters in the 18th and 19th centuries as a drink and a sociological symbol that occupies an important place in the daily lives of the Turks. Jean Baptiste Vanmour, Jean Leon Gerome, Carle Van Loo and Pierre Desire Guillemet. Vanmour came to Istanbul in 1699 with the French Ambassador Marquis de Ferriol and spent 38 years in Istanbul. The artist, *Recueil de cent estampes representant differentes nations du Levant 1714*, is a gravure sequence depicting different religions, living in the Ottoman Empire, Greece, Wallachia and Hungary. Vanmour's paintings are interpreted as fragments of the 18th century Ottoman experience. During the time he lived in Istanbul, the artist closely examined and admired Turkish culture. Vanmour's paintings are important in terms of questioning the sociological symbol of Turkish coffee, being a drink in the daily life of the Turks. Turkish coffee has become an important symbol of the concept of "hospitality" which has an important place in the traditions and customs of the Turks as well as entering the table as a treat.

Keywords: Turkish Coffee, The Turks, Daily Life.

“Bu fincanı siz İstanbul’a gönderiniz; orada her şeye bir kulp takarlar!”¹

Keçecizade İzzet Molla

18. yüzyılın ilk yarısı, Osmanlı ile Avrupa arasındaki siyasi ve kültürel ilişkilerin modernleşme evresi kazandığı bir dönem olması açısından önemlidir. Bu dönemde, Batı ile diplomatik ilişkilerin hızlanmasına bağlı olarak; bilim, teknoloji ve kültür alanında da etkileşimler yaşanmış, Arapça ve Farsça klasiklerin çevirileri yapılmış, kitaplıklarda Batı tarzındaki bilim ve felsefe kitaplarına yer verilmiştir. Bunun yanı sıra Avrupa’ya gönderilen Osmanlı elçileri, sadece Avrupa’nın örf, adet ve kültürleri hakkında rapor hazırlamakla kalmayıp, edebiyat ve görsel sanatlarda da önemli izler bırakmışlardır. Avrupa’ya giden Osmanlı elçilerinin götürdüğü armağanlar ve Fransız elçilerin yanında gelen ressamlar tarafından betimlenen sahneler ile Avrupa’da Osmanlı kültür ve motiflerine ilgi artmıştır[1].

Turquerie olarak adlandırılan Avrupa’da Türk modası akımı, operadan baleye, edebiyattan müziğe ve görsel sanatlara, Türk karakterlerinin ve melodilerinin kullanıldığı bir kültürel saha yaratmıştır. 18. yüzyılda İstanbul’a yerleşen ve Boğaziçi ressamı (*peintres du Bosphore*) olarak anılan Türk modasının gerçek temsilcileri olan Avrupalı ressamın çoğu elçilik işlerinde çalışmış, manzaralar, günlük yaşam sahneleri ve kıyafet resimleri yapmışlardır. Bunlardan en önemlileri Jean-Baptiste Vanmour’dur[1,2].

454

Vanmour, Fransız elçisi Marquis de Ferriol mahiyetinde İstanbul’a gelerek, günlük yaşam sahnelerini, kabul törenlerini resmetmiştir. Bunun yanı sıra İsveç Büyükelçisi Gustaf Celsing ve Hollanda Büyükelçisi Cornelis Calkoen gibi elçiler de ressama sipariş vermişlerdir. Vanmour, Osmanlı kabul törenlerini, İstanbul manzaralarını, Türk gündelik hayatı ve giysilerini gerçekçi olarak betimlemesi ile tanınmaktadır[1].

Türklerin günlük yaşamını resmeden Vanmour’un ilgisini çeken konular arasında Türk kahvesi de vardır. Kahvenin Avrupa’da algılanışı başta, Yemen ve Türkiye’deki algıya paralel olarak bir eğilim gösterse de kahve sıhhi faydalarından dolayı tutulmuştur. Kral XIII. Louis döneminden itibaren yetişen şair, yazar ve düşünürlerin yetişmesi kahve ile ilişkilendirilmiştir. Kahveyi Fransa’da ilk içen kişi 1644 yılında XIII.Louis olduğu bilinmekle birlikte, Voltaire, Balzac, Rousseau gibi pek çok bilim adamının da kahve tutkunu olduğu söylenmektedir. Fransız Devrimi’nin önemli kahramanı H.G.R. de Mirabeau, kahveyi “*beyin içkisi*” olarak adlandırmaktadır. İmparator Napoleon’un hastalandığında kahve içtiği zaman doktoruna, ağrılarının dayanılabilir hale geldiğini söylemesi de kahvenin Avrupa’da ne kadar önemli bir içecek olduğunu göstermektedir. Bunun dışında; Fransız aydınlanmasının öncülerinden

¹ Ayvazoğlu Beşir, (2011). “Kahveniz Nasıl Olsun Türk Kahvesinin Kültür Tarihi” Kapı Yayınları.s:54.

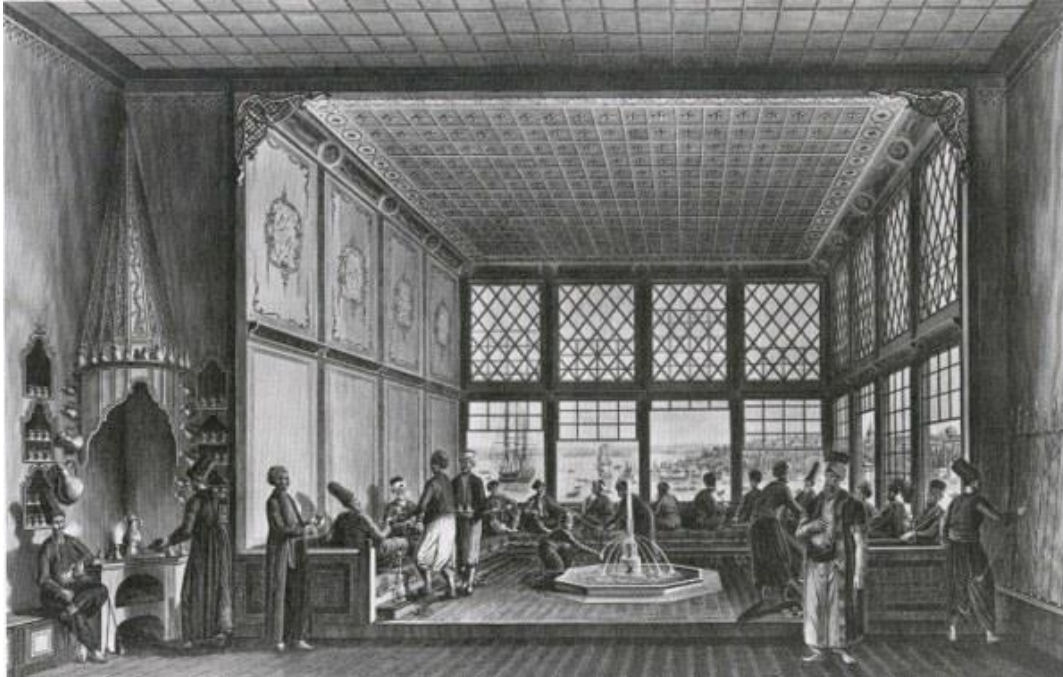
Fontanelle'nin seksen yıl boyunca günde birkaç defa kahve içtiği ve hiç hastalanmadığı bilinmektedir[3].

Kahvenin Yemen'de tüketiminin yaygınlaştığı 16. yüzyıl Osmanlı'nın altın çağına rastlamaktadır ve Yavuz Sultan Selim (1512-1520)'in Kutsal Emanetleri İstanbul'a getirmesinden hemen sonra kahve, Müslüman tacirler tarafından İstanbul'a getirilmiştir. Türklerin kahve çekirdeğinin kavrulup öğütülmesinden sonraki aşamalarında kendi damak zevklerine göre uyguladıkları yöntemleri diğer toplulukların da benimsemesi sonucunda “*Türk Kahvesi*” kavramı ortaya çıkmıştır[3].

Daha sonra İmparatorluk içeceğine dönüşen Türk kahvesi, özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda devlet erkânıyla birlikte toplantılarda olma olma bir içecek haline gelmiştir[3].

Doğu'nun Batı'yı etkileme sürecinde kahvehanelerin rolü büyüktür. Kahve, ilk defa Doğu'ya giden gezginler tarafından Avrupa'ya getirilmiştir.

İlk önce bir tür ilaç olarak değerlendirilmiş daha sonra da uyku kaçıracı özelliğinden dolayı giderek aranan bir içecek haline gelmiştir. Avrupa'da ilk kahvehane, 1630 yılında Venedik'te açılmış daha sonra Londra'da moda haline gelmiş ve 1700lerde de bu kentteki kahvehane sayısı beş yüzü bulmuştur. 1669 yılında Süleyman Ağa'nın padişah elçisi olarak Fransa'ya gidişi ve Osmanlı İmparatorluğu'ndan birkaç kişinin Fransa'da bulunması, kahvenin yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. Giden elçi ve seyyahların bavullarında fincanlarını ve cezvelerini götürmeleri ve Batılı meslektaşları karşısında kahve içmeleri, Türk kahvesinin yaygınlaşmasında ve Türklere özgünlüğünün artmasında önemli rol oynamıştır[3-5].



Resim1: Antoine Ignace Melling “*Kahvehane*” Voyage Pittoresque de Constantinople, 19. yüzyıl başı[7].

Soylu kişilerin öğleden sonra birbirlerini kahve içmeye davet etmeleri, XV.Louis'in metresi Madame Pompadour'un, Carle Van Loo'ya yaptırdığı ve muhtemelen kendisinin modellik ettiği düşünülen “*Bir Zencinin İkrâm Ettiği Kahveyi Alan Sultan*” tablosunu resmetmesi ve bir *Kahve Methiyesi*'nin yazılması, 18. yüzyılda kahvenin gündelik yaşamda ne kadar yaygınlaştığını göstermektedir[5].

1734 yılında Alman bestekâr Johann Sebastian Bach'ın “*Kahve Kantatı*” operasında kahve tutkunu bir kız ve babasının öyküsü anlatılmakta, opera ile o dönemde Avrupa'da yaygın olan kadınların kahve içmemesi gerektiği anlayışı yıkılmak istenmiştir.

18. yüzyılda Avrupa'da kahve, saraylı-aristokrat kesimin vazgeçilmezi haline gelmiştir. Avrupalılar, günlük yaşamlarının olmazsa olmazı olan fino köpeği ya da Çin porseleni gibi kahveyi de yanlarında ayırmamışlardır. Avrupa saraylarında kahve içilen mekânların oryantal tarzda döşenmesi ve kahve için özel fincan takımlarının bulunması, Avrupalıların Osmanlı modasına kendilerini ne kadar kaptırdıklarının göstergesidir[3].

1835 yılında Lady Pardoe, sıcak ve koyu Türk kahvesini içtikten sonra, Avrupalıların iki yüzyıldır Türk kahvesi pişirmelerine rağmen hala öğrenemediklerinin çok acıklı olduğunu belirtmektedir[3-6].

1852 yılındaki bir seyyah olan Theophile Gautier'e göre, İstanbul kahvehaneleri Paris'teki Türk kahvehanesinin oryantal atmosferinden ve ihtişamından yoksundur [3].

Kahve kültürü, Jean-Baptiste Vanmour'un resimlerinde görüleceği üzere haremden de oldukça yaygındır. Harem kadınlarının kahve içerken resmedilmesi, Oryantalist ressamların tercih ettiği konular arasındadır. Eski İstanbul evlerinde kahve ikramı çok önemlidir. Bunun için özel tasarlanmış kahve takımları, fincanlar, zarflar, cezveler ve kahve ikramına hizmet eden kahveci kızlar bulunmaktadır. Kahve takımlarının tasarımları, zarafet ve zenginliğin göstergesidir. Kahve ikram törenlerindeki en önemli malzeme *sitil* adı verilen, tombak, gümüş, pirinç ya da bakırdan yapılan bir tür küçük mangaldır[4-5].

Sitilin kenarlarından geçirilen üç uzun zincir, en üstte bir halkada birleşmektedir ve kahveyi taşıyan kişi bu halkadan tutarak servis yapmaktadır. Sitilin içinde kül ve üzerine konan kor parçaları yer almaktadır. Bu küllü ateşin üzeri delikli bir kapakla kapatılmakta, kahve cezvesi de bunun üzerine konmaktadır. Leyla Saz'ın saray anılarında anlattığına göre, kızlardan biri bu sitili taşıırken, diğer kahveci kız da altın ya da gümüş kakma zarflara konmuş ince porselen fincanları getirmektedir. Kahve servisi, ipek ya da kadife örtü örtülü tepsiler ile yapılmaktadır. Bu örtüler, sırma ya da inci işlemelidir ve bir ucu mutlaka tepside aşağı sarkmaktadır. Kahve servisine hizmet eden üçüncü kız da fincanlara kahve doldurarak tek tek alıp fincanları zarflarına yerleştirmektedir. Sonra da zarfın altını işaret parmağıyla, kenarını da başparmağıyla tutarak konuklara önceden ikram edilen reçelden hemen sonra küçük bir bardak su ile ikram etmektedir. Kahve sunumunun bu kadar nizami şekilde gerçekleşmesi de bu törenin zengin ve varlıklı aileler tarafından yapıldığını göstermektedir[5-7].

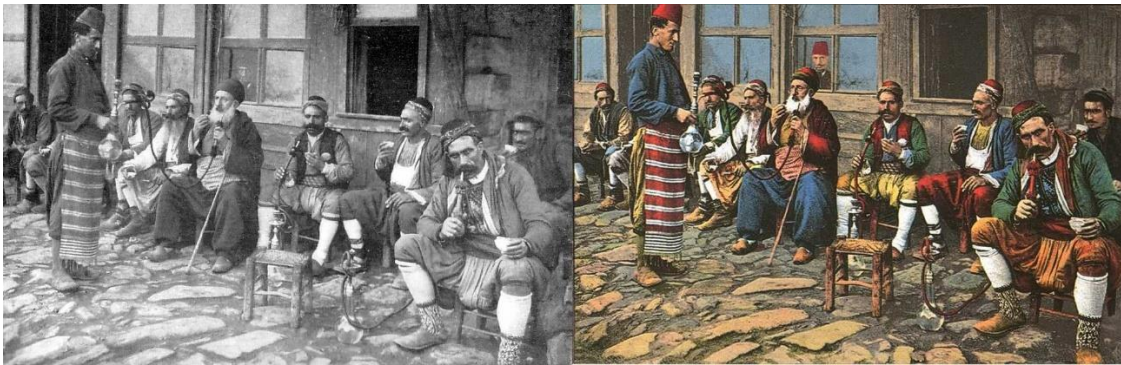
17. yüzyıldan itibaren yabancı seyyahların anılarında ve gravürlerinde kahvehane tasvirleri ve kahve ikramı ritüeline sıkça rastlanmaktadır[7].

Thevenot, Türk kahvesiyle ilgili olarak: “ ...Bu içecek siyah renkli ve acıdır, biraz da yanık kokar. Ağzı yakabilir korkusuyla küçük yudumlarla içilir, öyle ki bir kahvehaneye girdiğinizde çok hoş bir hüpürdetme musikisi kulağınıza çalınır. Bizim Fransız tüccarlar çalışırken akşam bir veya iki fincan kahve içerler... Ondan içmek istediklerinde, sırf o iş için yapılmış ve ibrik adını verdikleri bir kap almakta, bunu suyla doldurarak kaynatmaktadırlar; kaynadığında suyun içine hemen hemen üç fincan için bu tozdan tepeleme bir kaşık dolusu ilave etmektedirler. Bu da kaynadığında hemen ateşten çekmekte veya karıştırmaktadırlar. Aksi takdirde taşacaktır, çünkü çok hızlı yükselmektedir ve böylece on veya on iki taşımak kaynamadan sonra, boyalı bir tahta tepsiyle dizdikleri porselen fincanlara dökmekte ve size kaynar halde getirmektedirler. Türklerin yaşadığı ülkelerde ister fakir, ister zengin olsun günde iki veya üç fincan kahve içmeyen yoktur ve bu kocanın karısına temin etmek zorunda olduğu ihtiyaç maddelerinden biridir” söylemektedir[8].

Erkekler arasında kahve ikramı ev dışında özel bir toplantı mekânıyken, kadınlar arasında ise ev içinde ve haremden törensel bir mekân yaratmıştır. Kahvenin İstanbul’a geliş tarihi 1519’dur, fakat 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra yaygınlaşmıştır. Yabancı gezgin ve ressamların da kahvehanelere yoğun ilgisi vardır. İstanbul’daki ilk kahvehane, 1554 yılında Halepli Hakem ve Suriyeli Şems tarafından Tahtakale’de açılmıştır[3-5,9]

Osmanlı erkeklerinin günlük yaşamı, cami, ev ve iş yeri arasında geçmekteyken, 16. yüzyıl sonunda Ramazan ayı boyunca geceleri de açık olan mahalle kahvehanelerinin açılmasıyla yeni bir boyut kazanmıştır. Mahalle kahvehanelerinin dışında, destan ve mani okuyan saz şairlerinin toplandığı semai kahvehaneleri ve tulumbacı kahvehaneleri, çarşıların çevresinde yoğunlaşan esnaf kahvehaneleri, sanatkar ve oyuncuların gittiği oyuncu loncası kahvehaneleri açılmıştır. D’Ohsson, 18. Yüzyıl Türkiye’sinde Örf ve Adetler adlı eserinde, İstanbul’da konum olarak manzarası güzel olan sokak ve caddelere köşk tarzında inşa edilen kahvehanelerin olduğunu söylemektedir. D’Ohsson’dan aşağı yukarı yüz yıl sonra da Edmondo de Amicis, İstanbul’un her yerinde kahvenin içilebildiğini, Galata ve Serasker kulesinin (Beyazıt Kulesi) tepesinde mezarlıklarda, vapurlarda, berber dükkânlarında, hamamlarda, çarşılarında, sadece kahveci diye seslendiğinizde üç dakika sonra dumanı tüten bir kahvenin önünüzde hazır olduğunu söylemektedir[5].

457



Resim 2: Bir Osmanlı kahvehanesi önünde kahve ve nargile tiryakileri (Sebah Joailler’in fotoğrafından renklendirme, 19.yüzyıl Emin Nedret İşli Koleksiyonu[3].

İstanbul'daki kahvehaneler, kendi içlerinde gruplara ayrılmaktadır. Bunlar, yazlık ve kışlık yerli kahvehaneler, yazlık açık hava ve kır kahvehaneleri ve seyyar kahvehanelerdir. De Amicis'in söz ettiği seyyar kahvehanelerde kahveciler oturabilecekleri bir yer seçerler müşterilerini de alçak taburelere oturturlardı, bir mangal ve kahve takımlarını koydukları bir kutu onlar için yeterliydi. Rıfat Uzman'ın "*Kahvehane Mimarisi*" adlı makalesine göre kışlık kahvehanelerde kapıdan girince kundura için bir pabuçluk, sonra bir meydan, bu meydanın etrafında bir köy evinin konuk odası gibi yirmi beş otuz santim yüksekliğinde ve seksen santim derinliğinde kerevetler vardır. Bunların arkasında bir ocak ve yanlarında duvar içinde kapalı dolaplar bulunmaktadır. Ocağın bulunduğu köşenin karşısındaki köşede, iki basamaklı dar bir merdivenle çıkılan ve cami maksurelerine benzeyen etrafı parmaklıklı ve kerevetli bir baş sedir vardır. Bu özel köşe sedirleri, ayrıcalıklı kahve müdavimleri için ayrılmıştır. Bu eski kahvehanelerde, alçıdan yapılmış müzeyyen başlıklı ve yaşmaklı bir zarif ocak vardır. Bunun sağ ve solunda duvarın içine yapılmış delik adı verilen etrafı kabartma alçı nakışlı raflar yer almaktadır. Deliklerin içinde fincanlar ve zarflar sıralanmaktadır. Deliklerin yakınında duvar içinde tahta kapılı dolaplarda çubuklar ve marpuçlar yer almaktadır. Amadeo Preziosi'nin kalem ve suluboya ile yaptığı 1854 tarihli "*Bir Türk Kahvehanesi Constantinople*" resminde kahvehanenin ortasında fiskiyeli havuz ve çevresindeki kerevetlerde bağdaş kurmuş, nargile, kahve ve çubuk içen figürler betimlenmiştir[5].

Bu kahvehaneler dışında İstanbul gibi büyük şehirlerde Kafkasya ve Balkanlar ve Rusya'dan gelen göçmelerin ve farklı vasıflardaki kişilerin toplandığı kahvehaneler de vardır. 1877-78'de Osmanlı-Rus Harbi'nden sonra Bulgaristan'ın yarı bağımsızlığını kazanması üzerine İstanbul'a göç eden Ragıp Ağa, Eyüp'te bir kahvehane açmış ve 20. yüzyılda burası yabancıların da uğrak noktası olan Pierre Loti Kahvehanesi adını almıştır[3].

458

Jean- Baptiste Vanmour

Jean-Baptiste Vanmour², 1671 yılında sanatçılarıyla ünlü Fransız Flandr'ndaki Valenciennes'de doğmuştur. Vanmour'un babası Simon, ünlü bir marangoz sanatçıdır ve kent kayıtlarında da onun ve ailenin diğer fertlerinin çalışmalarından sıkça söz edilmektedir[2].

Sanatçının, 1690 yılında ressam olarak Valenciennes'de etkin olduğu ve dokuz yıl sonra İstanbul'a seyahatinden önceki eğitimine dair bir bilgiye ulaşamamıştır. Onun kökeni, özgün yanları ve deneyimleri hakkında bilgi edinebilmek için ancak; Rijksmuseum'daki Calkoen

² Araştırmalarda sanatçının adı, Van Mour, Van Moor, Vanmoor gibi değişik şekillerde karşımıza çıkmakla birlikte, Valenciennes il yıllıkları ile nüfus kayıtlarını baz alarak yaptığı araştırması ile sanatçının hayatını resmi evraklarla gün yüzüne çıkaran Seth Gopin, adın resmi kayıtlarda geçtiği gibi yazılmasının daha uygun olacağını ileri sürmüştür[10].

koleksiyonu başta olmak üzere, sanatçıdan kalan eserlerin incelenmesi ve 17. yüzyıl sonlarında Valenciennes'deki resim dünyası hakkında bilinenlerin değerlendirilmesiyle mümkün olabilir. Vanmour'u ressam olarak ön plana çıkaran en önemli şey, Türklerin günlük yaşamının bir fragmanı olarak yorumlanan Calkoen'un resim grubudur. Vanmour, bu resimlerde İstanbul'da edindiği eskizlerden yararlanmıştır [1].

Vanmour, Fransız Elçisi Marquis de Ferriol maiyetinde elçi ressamı olarak 1699'da İstanbul'a gelmiş ve otuz sekiz yıl İstanbul'da yaşamıştır. Sanatçının, *Recueil de cent estampes representant differentes nations du Levant 1714*, (Levant'ın Çeşitli Milletlerini Tanıtan Yüz Gravürlük Derleme), adlı eserinde Osmanlı, Yunanistan, Eflak ve Macaristan'daki farklı dinleri, yaşayanları resmettiği 100'den fazla küçük resimlerden oluşan gravür dizisi bulunmaktadır. Bu yayın, aynı zamanda 18.19.yüzyıl kitapları ve porselenlerindeki Türk kıyafet çizimleri için bir model kitap olması açısından önemlidir[1].

Bunun yanı sıra Fransız elçisi Marki de Ferriol için yapılan resimler, (İstanbul'da kaldığı süre 1699- 1711), Fransız elçisi Marki de Bonnac, (İstanbul'da kaldığı süre 1716- 1724), İngiliz elçisi Sir Edward Wortley Montagu ve eşi Lady Mary Wortley Montagu (İstanbul'da kaldığı süre 1717- 1718), Fransız elçisi Marki de d'Andrezel (İstanbul'da kaldığı süre 1724-1726), Hollanda elçisi Cornelis Calkoen (İstanbul'da kaldığı süre 1727-1744), Venedik elçisi Francesco Gritti (İstanbul'da kaldığı süre 1723-1726) ve Fransız elçisi M. de Villeneuve (İstanbul'da kaldığı süre 1728- 1741) için resimler yapmıştır.

Vanmour'un resmettiği konular, saray çevresini ve görevlileri, resmi kabul sahneleri ve törenler, padişah portreleri, gözleme dayalı ve ekip çalışması gravürler, Türk Saray görevlilerinden oluşan gravür dizisi ve Osmanlı halkının giyim tarzlarından oluşan çalışmalar, toplu figürleri bir araya getirerek yaptığı çizimler, Osmanlı günlük yaşamı, kadınlar, kahve, loğusa ve düğün törenleri, mimari ve manzaralardır. Yalnızca *elçilerin huzura kabul* törenlerinde o mekânda bulunduğu için önceden hazırlanmış mimari çizimler bulundurulur, Hükümdar ve Valide Sultan portreleri ise yanlarına giremediği için şematiktir. Vanmour'un *Recueil de cents estampes*'ta yayınlanan tek figürleri Osmanlı İmparatorluğu'nda erkek ve kadınların giydiği giysiler için model oluşturmuştur. Başka ressamlar da 18.ve 19. yüzyılda bu modellerden faydalanmıştır. Vanmour, İstanbul'da uzun süre yaşadığından dolayı gözleme dayalı objektif tarzda resimler yapmış ve özellikle kadınların giysileri konusunda sokak ve ev kıyafetleri arasındaki çizgiye hep sadık kalmıştır[1].

19. yüzyıla kadar Osmanlı toplumunda kadınlar, boş vakitlerini evlerde ya diğer kadınlarla birlikte oturarak, ya da bir Türk odasındaki tek mobilya olan duvara dayalı divanlarda veya bir tandırın başında hikâye anlatarak, yün eğirerek ya da el işi, nakış yaparak geçirmektedirler. Genel olarak bu dönemdeki ev hayatı, Müslüman kadınlar gibi gayrimüslim kadınlar için de aynıdır. Vanmour'un resmetmeyi sevdiği ev içi sahnelerinden biri de kahvenin Osmanlı günlük

yaşamında ve özel günlerde bile ne kadar vazgeçilmez olduğunu gösteren “*Bir Türk Kadınına Loğusa Ziyareti*” tablosudur³ [1].



Resim 3: Jean Baptiste Vanmour, *Bir Türk Kadınına Loğusa Ziyareti*, Tuval Üzerine yağlıboya, 55,5x90cm Rijksmuseum Koleksiyonu SK-A 2003[1].

Burası bir haremın içi ya da yeni doğum yapmış bir Türk kadınının odasıdır. Kendisi, bir sedirin üzerine konmuş şiltelerden ibaret yatağında yatmaktadır. Üzerinde de bizdekilere benzeyen bir sayeban yer almaktadır. Türklerin bütün yatakları bu tarzda dekore edilmektedir. Oda boyunca uzanan sedirde, loğusayı tebrik etmeye gelen kadınlar oturmaktadır. Bu sırada bir köle, yatağın ayakucundaki mangalda kahve pişirmektedir. Mangalda kahve pişirme geleneği Türk kahvesinin bir ritüelidir. Diğeriyse köşede, kahveden sonra ikram edilen şerbeti hazırlamaktadır. Üçüncü köle de misafirlerin yüzüne ve ellerine sürülen ve içinde su bulunan, uzun boynu delikli bir şişe taşımaktadır. En son köle de kapağı delikli bir kabın içinde yanan tütsüyü, dumanı hanımlara doğru gelecek şekilde dolaştırmaktadır. Bir Türk evindeki loğusa töreni burada tüm ayrıntılarıyla, gelenek, görenek, örf, adet gereği yapılması gereken ne varsa yapılmıştır. Ritüel bir kahve ve şerbet ikramıyla başlayıp, sonra kokulu su ve tütsü sunumuyla sona ermektedir. Gelen ziyaretçilerin loğusa kadına hediyeler ise duvarda asılı olan mendillerdir. Loğusaya özel dekorasyon, atmosfer, ikramlar, kimin nerede durup nereye oturacağına kadar tüm detaylar

460

³Bu resim, Rijksmuseum Koleksiyonu'nda No.XXI(SK-A2003)Katalog 37 olarak yer almaktadır. Riksmuseum'daki *Büyükelçi, Sultan ve Ressam: İstanbul'da Huzurda* sergisinin araştırmaları sırasında Riksmuseum arşivlerinde bulunan bir belgeye sayesinde ortaya çıkan ve açıklamaya sahip resimlerden biridir(Nicolaas,2003,103).

Vanmour'un fırçasında yeniden hayat bulmuştur. Mangal ateşinde kahve ikram etmek ve telveli kahve içme biçimi dünyada sadece Türklere özgü bir adettir.

Bu nedenle kahve için mangallar, sitiller ve kahve takımları tasarlanmış, bunların günlük yaşamdaki uygulamaları ise günümüzde de görülmekle birlikte Vanmour'un resimlerinde de açıkça görülmektedir.

Vanmour'un ikinci resmi de "Ermeni Evi" tablosudur. Bu sahne de Vanmour'un ayrıntıyla betimlediği bir ev içi sahnelerinden biridir. Kahve içmek ve fal baktırmak



Resim 4: Jean Baptiste Vanmour, *Ermeni Evi*, 18. yüzyıl, 38,5x60cm Tuval Üzerine yağlıboya, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu

ritüeli harem yaşantısının önemli bir parçası olduğu için sanatçı, *Ermeni Evi* adlı harem sahnesinde ev içi sahnelerinin merkezinde yer alan oturan kadınlar ve onların kahve ritüeline hizmet eden hizmetçileri resmetmiştir[5].

Merkezde zengin bir iç mekânda bir grup kadın resmedilmiştir. Üç kadın ayakta durmakta ve kahve ikramı ritüeline hizmet etmektedir. Sedirde oturan çocuklu bir kadın ve diğer kadınlar kahve içmekte ve fal bakmaktadırlar. Kadınların giysileri 18. yüzyıl modasına uyan kakum kürklü



kaftanlar ve açık yakalı entarilerden oluşmaktadır. Serpuşlarının etrafında renkli kumaşları sarık gibi dolamışlar ve incilerle süslemişlerdir. Vanmour burada erotizmden uzak bir günlük yaşam sahnesini betimlenmiştir. Türklerin kahve servis geleneklerine uygun olarak kahve tepsisini tutan, lokum ve kahve ikramı yapan ayrı kişilerdir. Bu sahnede de görülebileceği üzere Türk Kahvesi ikramı törensel bir atmosfer içinde gerçekleşmektedir.

Vanmour'un Vanmour'un *Recueil de cent estampes representant differentes nations du Levant tirees sur les tableaux peints d'apres nature* adlı albümündeki "Sedirde Kahve İçen Türk Kızı" adlı ele aldığımız son resminde bağdaş kuran bir kadın ve ona kahve ikramı yapan hizmetli bir kadın resmedilmiştir. Bağdaş kuran kadının üzerindeki kıyafet, 18. yüzyıl modasına uygun olarak ince bürümcük gömlek, kutnu bir iç kaftan, altın tokalı kemer ve kakum kürklü kırmızı dış kaftandan oluşmaktadır.





Resim5: Jean Baptiste Vanmour, *Sedirde Kahve İçen Türk Kızı*, 18. yüzyıl[5].

Vanmour, iç mekân betimlemelerine uygun olan bu sahnede de diğer resimlerinde olduğu gibi mekân atmosferine, giysilere ve kahve ikramı törenine gerçekte olduğu şekliyle, sadık kalmıştır. Vanmour'un bu resmi aslında ressamı bilinmeyen ama kahve deyince ilk akla gelen resimlerden biri olan "*Kahve İçen Hanım*" tablosunun da ilham kaynağı olmuştur.

463

Burada ressam Vanmour'dan farklı olarak arkası izleyiciye dönük, ayakta duran ve bir elinde tabak diğerinde kahve ibriği tutan hizmetkârı soldan tablonun sağına almış, onun yerine elinde sadece bir tabak tutan diz çökmüş yüzü izleyiciye dönük bir hizmetkâr figürü yerleştirmeyi tercih etmiştir[5].



Resim 6: Corneille de Bruyn, *Reisen van Cornelis de Bruyn*, Delft,1698, pl.34.

Resim 7: Anonim, *Kahve İçen Hanım*, 101,5x112cm, tuval üzerine yağlıboya, Sevgi ve Doğan Gönül Kol. İstanbul[5].

Kadının kıyafetleri Vanmour'daki gibi 18. yüzyıl modasına uygundur. Ancak etrafındaki renkli örtüler ve incili hotozu büyük ve abartılı bir tasarıma sahiptir. Burada hanımın boynundaki kolye ve başındaki hotozu, Hollandalı gezgin Cornelis de Bruyn'un ilk kez 1698 yılında basılan *Reisen van Cornelis de Bruyn* adlı kitabındaki serpuşlu kadın resminden kopyalanmıştır. Bu durumda resmi yapan sanatçı kadının pozvari duruşuyla giysilerini Vanmour'dan, takılarını ve baş tuvaletini de Cornelis de Bruyn'dan almıştır [5].

464

Vanmour, Batılı bir ressam olarak uzun yıllar İstanbul'da yaşamış ve Batı gözüyle Doğu'ya tanıklık etmiştir. Vanmour'un Rijksmuseum'da bulunan bazı resimleri, kendisiyle aynı dönemde yaşayan Levni ile büyük benzerlikler göstermektedir. Vanmour'un kendisi ile aynı dönemde yaşayan ve aynı sarayda çalışan Levni ile birlikte çalıştığına dair belge olmasa da her iki sanatçı da III. Ahmet'in yaşantısını, törenlerini ve 18. yüzyıl Osmanlı yaşantısını resmetmişlerdir. Vanmour'a hem diplomatlar tarafından sağlanan olanaklar, hem de İstanbul'da uzun yıllar yaşamış olması onun, Osmanlı saray yaşantısını ve geleneklerini en doğru biçimde yansıtan tek Batılı ressam olmasını sağlamıştır[1].

Vanmour'un resmettiği ve Calkoen koleksiyonunda bulunan en sıradışı ve güncel konulardan biri, çağdaş röportaj örneği olarak kabul edilen Patrona Halil'i resmettiği "*İsyancıların Öldürülmesi*"

tablosudur. Bu tablo, sanatçının ilk defa imzasını attığı bir çalışma olması açısından önemlidir[1,2].

Vanmour, İstanbul'da kaldığı süre içinde Doğuluların evlerine misafir olmuştur. Atölyesi de zarif sosyete tabakanın buluşma noktası haline gelmiştir. Elçiler sık sık onu çalışırken seyretmektedirler. Bu dönemde Türk gibi giyinme modası başladığından sanatçı, atölyesinde portrelerini yaptığı kişileri Doğu kostümleri içine yerleştirmektedir. Vanmour, uzun süre Doğu'da yaşadığı için diğer Avrupalıların giremediği yerlere girmiş ve resim yapabilmektedir. Bu sahneler banyoda veya süslenirken gösterdiği Türk kadınlarının olduğu küçük oda içi sahneleridir. Sanatçının 17 Ekim 1719 tarihli günlüğünde “*Bir Fransız ressamı Ekselanslarına Türk Kadınlarını banyoda ve dans ederken gösteren bazı eskizler getirmiş, elçi de bu tabloların kendisi için bitirilmesini istemiştir.*” yazmaktadır[2].

27 Kasım 1725 tarihinde Vanmour, “*Kral'ın Doğu'daki Ressamı*” unvanını almıştır. Sanatçı, 9 Kasım 1726 ve 28 Şubat 1728'de de yazdığı mektuplardan cevap alamayınca son olarak 14 Şubat 1730'da Bakanlığa yazdığı bir mektupta maddi sıkıntı çektiği ve bunun için desteğe ihtiyacı olduğu yazmaktadır: “*Efendim, bugün siz aziz efendime, kendilerine göndermiş olduğum tabloyu aldıklarında vermiş oldukları sözü hatırlatma cüretini gösteriyorum. M.de Villeneuve'ün Efen'i Valiaht Kralın doğumu nedeniyle hazırladığı kutlama törenlerindeki çalışmalarım başarısından duyduğum mutluluk, kendilerine, 1725 yılında göndermekle beni onurlandırdıkları, Kral'ın Doğu'daki ressamı unvanını yanı sıra söz verdikleri aylık gelirin gönderilmesini diliyorum. Eğer bu yardımı alabilirsem, Türklerin gelenek ve yaşam biçimleri konusundaki çalışmalarım için gerekli harcamaları karşılayabileceğim. Bahsettiğim bu tür tablolar şimdiye kadar hep ilgiyle karşılandı... Şunu da ilave etme cüretini bağışlayın Efendim, benden önce hiçbir ressam bu türde benim kadar özenle çalışmadı ve bu ülkede yapayalnız ve artık önünde çalışmak için uzun yılların kalmadığı bir yaşta olduğumdan, elimden çıkacak son işler için istediğim yardımı hak ettiğimi sanıyorum.*” Sanatçıya böyle bir yardım yapıldığına dair bir belgeye rastlanmamıştır. Vanmour, altmış altı yaşında İstanbul'da ölmüştür ve Mercure de France'ın Doğu muhabiri: “*Fransa elçisi, bütün elçilik mensubunu cenaze törenine gönderdi. Bütün Fransız kolonisi de oradaydı. Galata'daki RR.PP.Jesutes Kilisesi'ne, Baron de Salagnac'ın yanına gömüldü.*” diye yazmıştır[2].

Sonuç

Jean- Baptiste Vanmour'un bir elçilik ressamı olarak İstanbul'a gelmiş ve orada yaşamış olması, Osmanlı toplumunun günlük yaşamını ve diplomatik törenlerini büyük ölçüde objektif olarak resmetmesine olanak tanımıştır. Resmi törenlerin yanı sıra Osmanlı toplumuna ait dini törenler, Mevlevi dervişlerinin ayinleri, kadın ve erkek portreleri, harem sahneleri ve kadınların günlük yaşamlarına ait iç ve dış mekân sahneleri, okulun ilk günü, loğusa törenleri gibi konuları da gözlem gücüyle resmetmiştir. Fakat tüm resimlerinden farklı olarak sadece Patrona Halil tablosuna imza atmıştır ve sanatçının tek imzalı eseri budur. Günlük yaşam sahnelerinin önemli

bir parçası olan Türk kahvesi de Vanmour'un resmettiği konular arasındadır. Türk kahvesi sadece bir içecek olarak sofralara girmekle kalmamış, adeta toplumsal bir mesaj ya da simge haline dönüşmüştür. Sosyolojik bir tema olan Türk kahvesi resimlerinde genellikle kadınlar ev içinde ya da haremde, nerede olursa olsun mutlaka günün belirli bir bölümünü kahve içerek geçirmektedirler. Hamamdan sonra keyif amaçlı, loğusa törenlerinde, misafir geldiğinde, günlük olarak Türk kahvesi tüketimi her dönemde görülmektedir. Türk kahvesinin mekânsal anlamda işlev kazandığı yerler kahvehanelerdir. Bu mekânlar insanların toplanma yeri adeta kültürel etkileşimin önem kazandığı yerlerdir. Kahve tüketiminin yaygınlaşmasında da çok önemli bir payı vardır. Dış mekânlarda erkekler kahvehanelerde, iç mekânlarda da kadınlar ev ya da haremde, hamamda Türk kahvesi tüketmektedirler ve her iki durumda da Türk kahvesi Osmanlı toplumunun olmazsa olmazıdır. Bu alışkanlık, Osmanlı toplumuna gelen yabancıların, seyyahların, elçilerin, gezginlerin ve sanatçı zümresinin de dikkatini çeken konular arasındadır. İstanbul'a seyahat etmeyen sanatçılar, Türk kahvesinin önemini Lady Montagu'nun mektuplarından ve diğer kaynaklardan duyarken, İstanbul'a seyahat edip orada yaşayan sanatçılar ise Osmanlı kahvehanesinde oturmuş, Türk kahvesinin pişme aşamasından masalara ikramına kadar öyküsüne şahit olmuşlardır. Vanmour da bunlardan biridir. Türk kahvesini ele aldığı üç resminde de Osmanlı toplumundaki törenselliğe uygun olarak kahve servisi yapan bir hizmetçi, kahve ikram edilen bir hanımefendi ya da kadınlar topluluğu ve ortada kahve ocağı yer almaktadır. Her üç resimde de Türk geleneklerine göre kahve ikramı yapılmıştır. Vanmour'un İstanbul'da yaşamış olması ve Osmanlı toplumuyla aynı mekânları paylaşması, onun objektif bir bakış açısıyla resim yaptığını gösterirken (giremediği mekânlarda önceden yaptığı eskizlerden yararlanılması hariç), Batı'nın erotizm merkezli harem ve hamam sahneleri ile çelişmektedir.

Bu bağlamda, Vanmour'un resimlerindeki Türk kahvesi sahnelerine bakıldığında gerçekten de Türk adetlerine göre kahve ikramı yapıldığını söylemek mümkündür.

466

Kaynakça

- [1]Renda, G. İrepğolu, G. Nicolaas, E. Bull, D.(2003). *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Baptiste Vanmour*, İstanbul: Koçbank Yay.
- [2] Boppe, A.(1998). *XVIII.Yüzyıl Boğaziçi Ressamları*.(N.Y.Celbiş, çev.). İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş.Yayınları.
- [3] Kuzucu, K. ve Boz, S. (2015). *Türk Kahvesi*. İstanbul:YKY.
- [4]Gürsoy Naskali, E.(2011). *Türk Kahvesi Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yay.
- [5]Germaner, S. Ve İnankur. Z. (2008). *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- [6]Pardoe, M.J.(2004). *Şehirlerin Ecesi İstanbul*(B.Büyükkal, çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- [7]*Kahve Molası Kütahya Çin ve Seramiklerinde Kahvenin Serüveni*.(2014). İstanbul: Pera Müzesi Kitaplar Dizisi
- [8]Thevenot, J.(2009). *Thevenot Seyahatnamesi*.(A Berktaş, çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- [9]Ayvazoğlu, B.(2011). *Kahveniz Nasıl Olsun*.İstanbul: Kapı Yayınları



[10]Gopin, S.(1994). *Jean Baptiste Vanmour a painter of Turqueries*. Yayımlanmamış Doktor Tezi. Rutgers Üniversitesi.New Jersey.



SOSYAL MEDYANIN GRAFİK TASARIM SÜRECİNE YARATICI KATKISI

Öğr. Gör. Serkan VURAL

Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü

Öz

Her canlının varoluşunda birlikte yaşama ihtiyacının olması, sosyal güdünün bir arada bulunma çabasını ortaya çıkarmaktadır. Sosyalleşme ve paylaşım olma durumundaki insanlığın, diğer toplumlar ile iletişime geçmesi bilgi toplumu olgusunun alt yapısını oluşturmaktadır. Zamanla gelişen teknolojik faaliyetlerin görsel ve işitsel iletişim biçiminde de yapılanması ile sosyal paylaşım ortamlarında değişimler görülmüştür.

Günümüzde sosyo-kültürel iletişim, teknolojik yapıyla dinamik bir ortama dönüşürken, sürekli ilerleme halinde olan iletişim teknolojileri insanlığın yer ve zaman fark etmeksizin istenilen şekilde sosyalleşebilmesini sağlamaktadır. Sosyalleşmenin ve bilgi paylaşımının sonsuz döngüsüne olanak veren ilgili ortamlar, kullanıcılara kendilerini geliştirmeye yönelik içeriklere ulaşabilmelerini de mümkün kılmaktadır. Fotoğraf ve video paylaşımlarının yanı sıra gerçek zamanlı iletişim kurulabiliyor olması, sosyal medyada bilginin hızla yayılması ve yararlanılması noktasında önemli bir etkidir.

Grafik tasarım sürecinin oluşunda ve gelişiminde ihtiyaç duyulan kaynakların evrensel sosyal içerik ortamı olan internette yer alması yeni nesil tasarımlarda yaratıcılığı etkilemektedir. İnternet ortamında görsel içerik paylaşımları ile yeni tasarımların ortaya çıkma sürecinde sanatsal bakış açılarıyla etkileşimin kurulması söz konusudur. Tasarımların görsel gelişimini de destekleyen internet üstü sosyal paylaşım sitelerinin aynı zamanda tasarımcıların çalışmalar üzerinde tartışabildikleri ve fikir alışverişini yaptıkları ortamlar olmaktadır. İletişim çağında bilgiye erişimin ve görsel uygulamalara dönük faaliyetlerin sosyal medyanın sınırsız dünyasında yer alması, tasarım sürecinde yaratıcılığa katkı sağlama ve vizyon gelişimine etki etme noktasında kaynak teşkil edebilmektedir.

Bu çalışmada, sosyal medyanın grafik tasarım sürecinde yer almaya başladığı konumu değerlendirilmiştir. Çeşitli konularda oluşturulmuş sosyal ağlar kapsamında paylaşım ve tartışma ortamı bulan tasarımcıların vizyon gelişimlerini arttırabilecekleri internet içerikleri incelenmiştir. Yenilikleri takip edebilmeleri yaratımı canlı tutmaya yönelik sosyal medya algısı irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sosyal Medya, Grafik Tasarım, Yaratıcılık, İnternet, İletişim.

CREATIVE CONTRIBUTION OF SOCIAL MEDIA TO GRAPHIC DESIGN PROCESS



Abstract

The need to live together in the existence of every living thing reveals the social effort to coexist. The communication of humanity with other societies, which is socialization and sharing, forms the substructure of the information society. With the structuring of the technological activities that developed over time in the form of visual and auditory communication, changes in social sharing environments have been seen.

Today, while socio-cultural communication is transformed into a dynamic environment with technological structure, communication technologies which are constantly progressing enable the humanity to socialize without any place and time. Relevant environments that enable socialization and the infinite cycle of information sharing also make it possible for users to access content intended to improve themselves. The ability to communicate in real time, as well as photo and video sharing, is an important influence on the rapid spread and use of information in social media.

The presence of the internet, which is the universal social content medium on the internet, influences the creativity in the next generation designs. The visual content sharing on the Internet and the interaction with the artistic aspects of the emergence of new designs are the issues. At the same time, on-line social sharing sites that support the visual development of designs also have environments where designers can discuss and exchange ideas on their work. Access to information in the age of communication and participation in visual media applications in the unlimited world of social media can be a source of contributing to creativity in the design process and influencing the development of vision.

In this study, the position of social media in the process of graphic design has been assessed. Internet content that can increase the vision developments of designers who have found an environment of sharing and discussion within the social networks created in various subjects has been examined. Social media perception to keep the creativity alive has been examined so that they can follow the innovations.

Keywords: Social Media, Graphic Design, Creativity, Internet, Communication.

Giriş

Yaşamın genelinde olduğu gibi insanlığın temelinde de iletişim ve etkileşim ön planda olan doğal süreçlerdir. Bu süreçlerin yaşamsal önemi ilk çağlardan günümüze artmaya devam etmekle birlikte paylaşım olgusunu da ortaya çıkarmıştır. Düşüncenin ve bilginin paylaşımı noktasında gerçekleşen sosyalleşme durumu, insanlığın var oluşunda temel gereksinim olarak değerlendirilebilir. Bireyin kendisi aracılığıyla kültürel tutumları, değerleri ve grubun rollerini öğrendiği, bunun sonucunda kendisine has bir kişilik kazandığı ve toplumun bir ferdi olduğu sosyal etkileşim sürecinin oluştuğunu ortaya koymaktadır (Kenyon, 1968: 71).

İlk zamanlar sözlü olarak paylaşılan ve aktarılan bilgi, yazının bulunması ile kalıcı olarak saklanabilmiş ve değerlendirilmiştir. Teknik ilerlemenin ve sayısallaşan bilginin daha fazla olmaya

başlaması ile birlikte kolayca yayılımı da mümkün olmaya başlamıştır. Anlık iletişimin geçmiş bilgi birikimini aktaran aracı bir unsura dönüşmesi ile toplumlar arası paylaşılan bilginin çoğalmasına olanak verebilmektedir.

Teknolojik devrimler ve iletişim kanallarının gelişmesi sosyalleşme ve paylaşım düzeninde yenilikçi ortamların ortaya çıkmasını sağlamıştır. İletişimin ve etkileşimin anında gerçekleşebildiği günümüz dünyasında bilginin paylaşımı aynı hızda olabilmektedir. Hızlı iletişimin ve paylaşımın yaşandığı sosyal medya ortamında her açıdan önemli bilginin yayılması, gelişim arayışındaki dünya için gerekli bir sistemdir.

Sosyalleşme

Kişinin çevresiyle olan iletişim ve etkileşimi, günlük hayatın içinde süreklilik arz eden bir yapıdadır. Diğer insanlar ile kurulan iletişim, karşılıklı yapılan paylaşım ve sosyalleşmenin vermiş olduğu aidiyet duygusu ile toplumsal alanda bireysel varlığın oluşmasını sağlamaktadır. Toplumdaki mevcut ya da beklenen rolleri yerine getirmek için gerekli olan becerilerin, bilgilerin, değerlerin, eğilimlerin ve benlik algılarının özümsemesi ve gelişimi şeklinde tanımlanabilmektedir (Kenyon ve McPherson, 1974: 128). Sosyalleşmenin psikolojik yararının yanı sıra bilgi paylaşımı ve yayılımı noktasında önemli bir işleve sahip olması, temel ihtiyaç olarak görülen durumun toplumsal faydaya dönüşmesi bakımından farklı bir yapısı olduğu anlaşılmaktadır.

Sosyalleşmenin kişisel düşünceleri çevre ile paylaşımı esasına göre kültürel değerlerin aktarımını sağlayan sözel bir sisteme dönüşümü iletişimin ve etkileşimin yaşamsal önemini yansıtmaktadır. Bu nedenle insanların sosyal hayatlarını oluşturan unsurlar üzerinde yapılan çalışmalar ve araştırmalar sürekli geliştirilmektedir. Sosyalleşmenin toplumları ve kültürleri etkileme özelliklerini bireyden kitleye doğru ulaşım sağlamak noktasında yönetsel ve ticari olarak yoğun bir şekilde değerlendirilmektedir.

471

Sosyal Medya

Bireysel iletişimin ötesinde kitlesel iletişim kanallarının gelişim göstermesi ile birlikte bilginin genele yayılımı mümkün olmuştur. Gazete, dergi, mektup, radyo ve televizyon gibi iletişim unsurlarının insan hayatına dahil olması ile paylaşım hız kazanabilmiştir. Teknolojik ilerlemeler sayesinde iletişim, bireysel alandan kıtalar arası kanallara ulaşmıştır. Elektronik gelişmelerin bilgisayar sistemlerini ortaya çıkarması ile bilişimin iletişime katkısı kaçınılmaz hale gelmiştir. Ortam kullanıcıları için eski ve yeni kanal ortamı arasındaki temel fark, kullanıcının daha fazla kontrol edebilme ve seçim yapabilmesidir. (Macmillan, 2006: 208).

90'lı yıllarda bilgisayarların arasında bilgi alış-verişine imkân veren internetin dünya genelinde kullanılabilir olması ile birlikte bilginin kitlelere ulaşımı ve yayılımında yeni bir iletişim kanalı açılmıştır. İnternet, web, iş ve yaşam sürecimizin her noktasında bilgiyi gönderme ve iletme özelliği bakımından bir iletişim devrimi gerçekleştirmiştir (Neumann ve Hogan, 2005: 472). Bireysel bilginin saniyeler içerisinde hızla paylaşılabilmesi ve dünyanın her yerinden bu bilgiye kolayca ulaşılması, sosyal ağ yapısını ortaya çıkarmıştır. Kişiler sanal bir ağ kanalında

sosyalleşerek iletişim kurabilmektedir. Güncel tanımlarda sosyal medya olarak görülen bu sanal ortam, bilginin paylaşımından öte etkileşimin de gerçekleşmesini sağlayan bir yapıya dönüşmüştür. Sosyal medya; birbirinden bağımsız olarak gelişmiş ve tüketicilerin kendi içeriklerini yansıtabilmelerini ve başkalarıyla paylaşmalarını sağlayan çevrimiçi uygulamalardır (Gülsoy, 2009: 245).

Önceleri tek yönlü bilgi aktaran web içerikleri, internet üstü yazılımların geliştirilmesi ile birlikte kullanıcılarında katkıda bulunabildiği sayfalar haline gelmiştir. İlk dönemleri web 1.0 olarak nitelenen web sayfaları, yayınlanan içeriklere izleyicilerin de yorum yapabilmelerini sağlayan sistemlere dönüşerek web 2.0 şeklinde anılmıştır. Web 2.0 sosyal medyanın teknik boyutu olarak görülür ve çevrimiçi hizmetleri ve teknolojileri kapsayan, sosyal etkinlik ve ortam yaklaşımına gerek duyulmayan bir kavramdır (Lietsala ve Sirkkunan, 2008: 18). Son dönemde hareketli ve daha etkileşimli hale gelen içeriklerin yapay zekâ katkılı yazılımlarla yaşayan web içerikleri olarak görülmektedir. Bu aşamada web 3.0 şeklinde tanımlanan bu yapıda, kullanıcıların davranışlarını ve paylaşımlarını analiz ederek içerik düzenini tasarlayan yazılımların sürece müdahalesi söz konusudur.

İnternetin dünya genelinde yaygın kullanımı ile birlikte insanlığın taşınabilir cihazlardan çevrimiçi erişim sağlayarak veri akışına ve kullanımına doğrudan katkı sunmaya başlamaları, sosyal medya ve internet kullanımını arttırmaktadır. Bu konuda analiz raporlaması yapan İngiltere kökenli “we are social” organizasyonu sosyal medya ve internet kullanımını içeren yıllık bazda bir rapor yayınlamaktadır (bkz. Görüntü 1). Bu analizlerde, sosyal medyanın büyüyen ve yaşayan bir ortam olma durumu görülmektedir. Süreklilik arz edip aktif bir ortam olmasından dolayı kitlesel hareketlerin ve ticari faaliyetlerin önemsendiği bir yapı olmaktadır.



472

Görüntü 1. We are social küresel sosyal medya kullanımı üzerine yıllık rapordan görünüm. <https://wearesocial.com/special-reports/digital-in-2017-global-overview>. E.T.: 5 Mayıs 2017



Kişilerin düşünceleri ile var olabilmelerini ve davranış geliştirip toplum bilinci üzerinden fiili faaliyetlerde de bulunabildikleri bu sanal sistemin gücü iletişim teknolojilerinden gelmektedir. İletişim araçlarındaki teknolojik ilerlemelerin doğrultusunda taşınabilir cihazların ortaya çıkmasının yanı sıra internetin her an her yerde kullanılabilmesi bilgi paylaşımını üst seviyelere çıkarmıştır. Her saniye binlerce verinin yer değiştiği sanal depolar olan bilgisayarların ve bilgisayar temelli taşınabilir cihazların kullanımlarının yaygınlaşması ile bilgiye ulaşım çok daha kolay hale gelmiştir. Yer ve zaman fark etmeksizin özgürce erişim imkânı veren bu cihazlar ile kullanıcılar sürekli sosyal iletişim halinde olabilmektedir. Kişiler kendi içeriklerini oluşturarak yayınlama ve dağılım sağlayabilme özgürlüğüne sahiptir.

İlk zamanlarını blog sayfalarıyla yaşayan etkileşimli web içerikleri, yayınlanan konu hakkında yorum yapılması ve cevap verilmesi şeklinde kullanılmıştır. Kimi küçük program ve siteler ile sohbet odaları şeklindeki kanallarda ilgili konular üzerine iletişim kurulabilmiştir. Yakın zamanda taşınabilir iletişim cihazlarının ve yeni yazılımların sürece dahil olmaları ile sosyalleşme alanı farklı boyuta ulaşmıştır. Önceleri internet siteleri üzerinde yayınlanan içeriklerin, işletim sistemlerinin gelişmesi ile taşınabilir cihazlara özel hazırlanan uygulamalar eşliğinde de görülebilmesi sağlanmıştır. Hem internet sayfaları hem de uygulamalar üzerinden takip edilebilen içerikler, etkileşimli sosyal yapının daha aktif kullanılmasına imkân vermiştir. Bilgi ve düşünce paylaşımlarının yanında içerik paylaşımlarının da kolaylaştığı bu sanal sosyal ortamda milyonlarca kişi birbiri ile anlık iletişim kurabilmektedir. Deneyim ve fikirlerini paylaşan kişiler yeni düşüncelerin ortaya çıkmasına kaynaklık edebilmektedirler.

Kendisini herhangi bir konuda geliştirmek isteyen veya ilgi duyduğu bir konu üzerinde bilgi toplamak isteyen kişiler, internetin sağladığı sanal dünya sayesinde her türlü içeriğe ulaşmaları mümkün olabilmektedir. Bu uygulamalar üzerinden her an binlerce içerik aktarılmaktadır. Soru sorup cevapları ile tartışma ortamı bulabilen insanlar, ilgilendikleri alanla ilgili farklı görüşleri değerlendirebilmektedir. İletişimin ve etkileşimin yoğun olarak yaşandığı sosyal medya içeriklerinde görsel ve yazılı olarak her türlü konu hakkında bilgiye ulaşılmaktadır.

Grafik Tasarım Sürecinde Sosyal Medya

Tasarım gibi her alana hitap eden bir disiplin ile ilgili bilgi içerikleri görseller eşliğinde sunulmaktadır. Endüstri, dekorasyon, mimari gibi görsel sanatlar kapsamında değerlendirilen ve ihtiyaç duyulan tasarımların geçmişte yavaş ilerleyen süreçleri günümüzde daha hızlı olabilmektedir. Charles Eames'e göre tasarım belirli bir amaca en iyi şekilde ulaşmak için öğelerin düzenlenmesine dair yapılan plan şeklinde yorumlanmıştır (Ambrose ve Aono-Billson, 2013: 158). Sosyal medyanın tasarım süreçlerinde bilgi ihtiyacını karşılama yanında sergileme ve tanıtım yapma gibi etkinliklerde de fayda sağlayabilmektedir. Tasarımın herhangi bir alanında bilgilendirici video, hareketli grafikler veya görseller paylaşarak yapılan çalışmanın daha geniş kitlelere ulaştırılması söz konusu olabilmektedir.

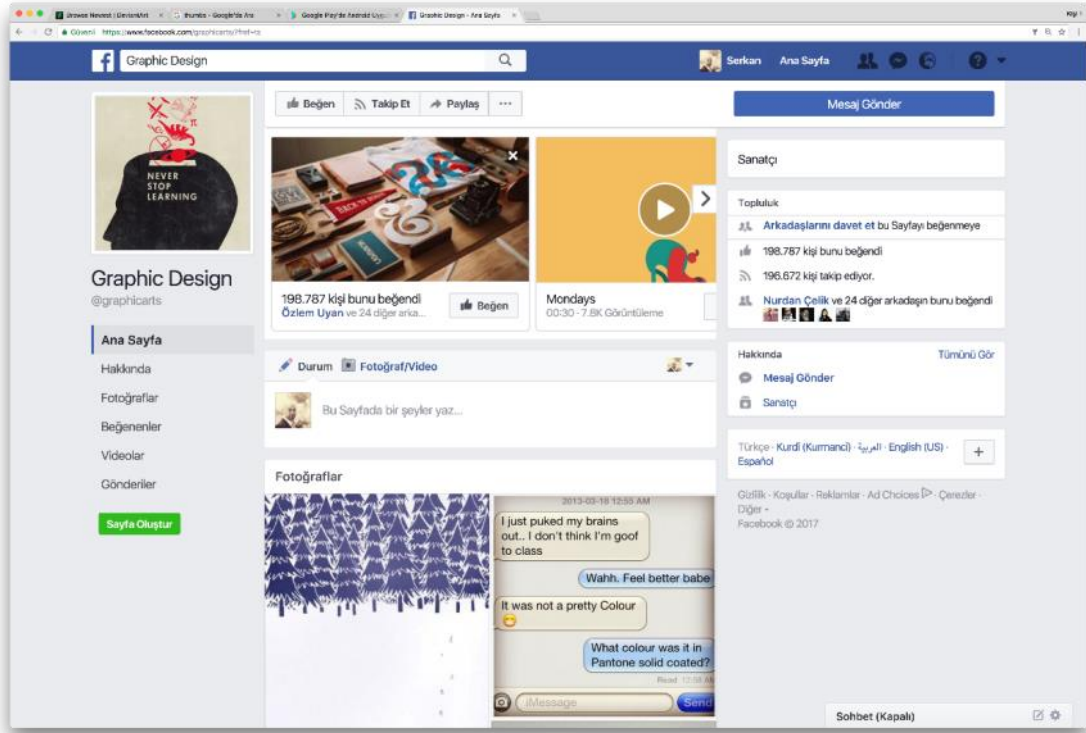
Tasarım disiplinlerinin içinde geniş bir alana sahip olan grafik tasarım, yüzeysel düzenleme aşamasında yenilikçi ve estetik çözümlere ihtiyaç duymaktadır. Bir tasarım, felsefi, estetik, duygusal, duygusal, siyasi bir doğaya sahip olabilir (Ambrose ve Harris, 2012: 10). Grafik tasarım, görsel bir iletişim sanatıdır (Becer, 2013: 39). İletişim kanalı olarak kullanılmasında

içerik renk, yazı, fotoğraf ve çizimler gibi unsurlar ile oluşturulurken dikkat çekici biçimde olması beklenir. Grafik tasarımda, işaretler, semboller, sözcük ve resimleri içeren değişik öğeler mesajın bütünü içinde birleşip kaynaşır (Selamet, 1996: 173). Daha önce yapılmamış veya yeniden düzenlemede farklılık oluşturacak görüntüler kullanılması gerekmektedir. Bu noktada yaratıcılık ve yenilikçilikten bahsetmek için eşsiz üretim gereksinimleri doğrultusunda yapılmış çalışmaların değerlendirilmesi ve farklı yaklaşımların olasılıkları araştırılmalıdır. Tasarımcı, yaratıcı fikirlerin ve tasarımların sergilendiği internet üstü paylaşımları gözlemleyerek yapmak istediği çalışma için doğru çözümleri analiz edebilmektedir. Kendi çalışmasını da paylaşarak diğer sanatçılardan gelen yorumlar doğrultusunda düzenlemesini geliştirebilir. Hatta diğer tasarımcılara örnek teşkil edebilecek bilgilerini de paylaşabilir.

Grafik tasarımcı, ilgilendiği konularda sosyal medya içeriklerinde kendi tasarımlarında faydalanabileceği önemli bilgilere ve görsellere ulaşabilmektedir. Böylelikle tasarım sürecinde gelişim göstererek yenilikçi tasarımlar üretebilir. Bu noktada web sitelerinden ve uygulamalarından yararlanabileceği kaynaklar önemlidir. Doğru görsellerin ve bilgilerin paylaşımı istenen yeteneğin geliştirilmesinde etkili olmaktadır. Nasıl yaparım sorusuna konuya hâkim birçok kişi tarafından verilen cevaplar, görseller ve videolar eşliğinde olabildiği gibi aktarılan bilgi benzer sorunu yaşayan kişilerce doğrudan görülebilmektedir.

Her alanda olduğu gibi grafik tasarım alanında da çeşitli paylaşımların yapıldığı sosyal medya uygulamaları da çeşitlilik göstermektedir. Alansal çeşitliliğin yanında içeriğe göre tasarlanmış site ve uygulamalar da görülmektedir. Kullanıcılarına içeriklerini en iyi şekilde sunma çabasında olan sosyal medya uygulamaları, iletişim ve etkileşimin sınırsızca olması temelinde faaliyet göstermektedirler.

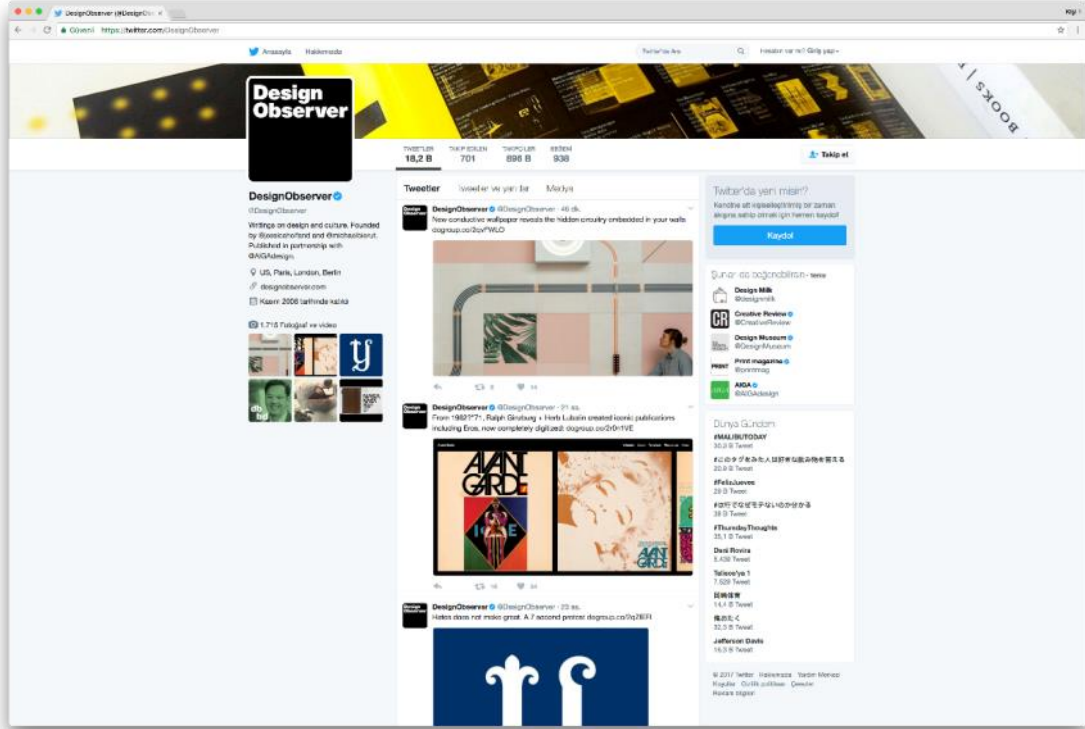
Her konuda bilginin ve görüntünün paylaşıldığı genel kullanımlı sosyal ağların en önemli temsilcisi olan facebook.com sitesi kendisine has içerikleri ve özel sayfa kullanımı ile dünyanın her yerinden tasarımcıları bir araya getirmektedir (bkz. Görüntü 2). Kişisel tasarımların paylaşımlarına yapılan yorumların yanı sıra bilgilendirici görsel ve video paylaşımları ile oldukça zengin içeriklerin bulunduğu en çok kullanılan sosyal medya uygulamasıdır.



Görüntü 2. Facebook.com web sitesinden görünüm. www.facebook.com. E.T.: 12 Nisan 2017

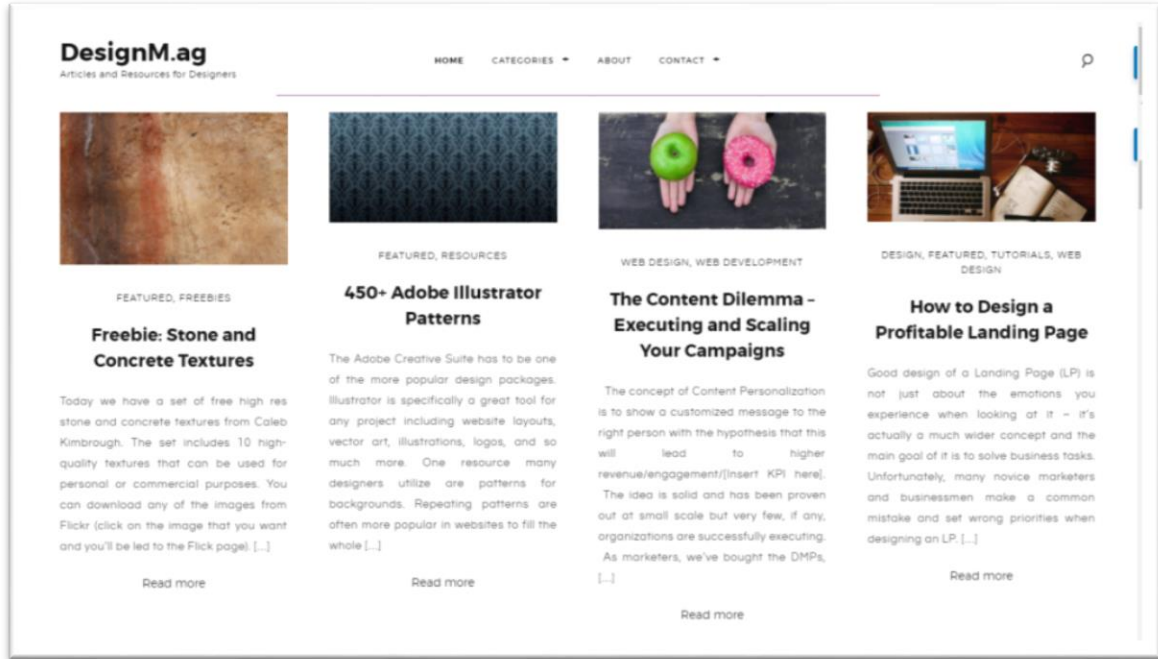
Kısa mesajlaşma mantığından yola çıkarak bilgi ve düşünce paylaşımının olanak veren Twitter uygulaması hem internet hem de taşınabilir cihazlarda en çok kullanılan sistemlerden biridir (bkz. Görüntü 3). Farklı konularda kısa ve öz bilgilerin paylaşıldığı bu uygulamada, gönderiyi beğenen diğer kişiler ilgilendikleri gönderiyi kendi hesapları üzerinde paylaşabilmektedir. Yapılan yorumlar ile paylaşımların karşılıklı değerlendirilmesi yapılabilmektedir.

475



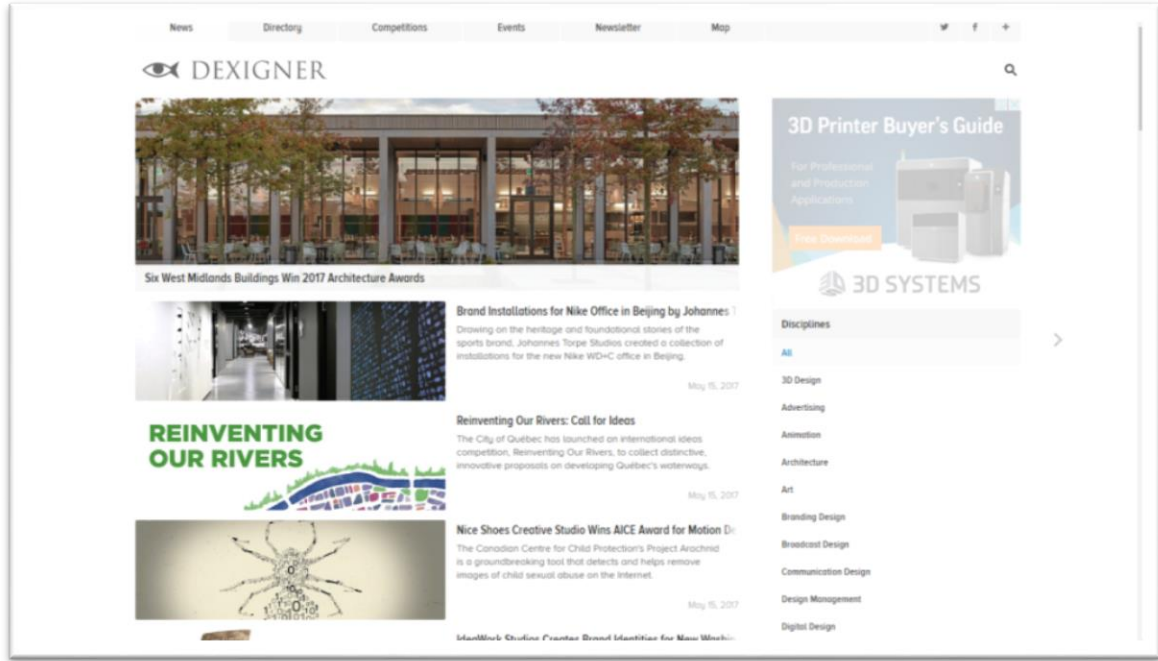
Görüntü 3. Twitter.com web sitesinden görünüm. www.twitter.com. E.T.: 7 Nisan 2017

Günelik paylaşımların yapılabildiği ve sosyal iletişimin ilk uygulamalarını oluşturan *Blog* sayfaları, halen aktif olarak kullanılmaktadır. Çeşitli konularda görüntü ve yazı paylaşılabilen bu içeriklerde izleyiciler de yorumları ile katılım sağlayabilmektedir. Tasarım alanında kullanılacak içeriklerin ve bilgilerin paylaşıldığı 'DesignM.ag' web sitesi, blog yapısında düzenlenmiş sosyal paylaşım platformu olarak yerini almaktadır (bkz. Görüntü 4). Tasarım sürecinde yararlanılabilecek birçok içeriğin bulunduğu web sitesi tasarımcılar için kaynak teşkil edebilecek web sitelerinden biridir.



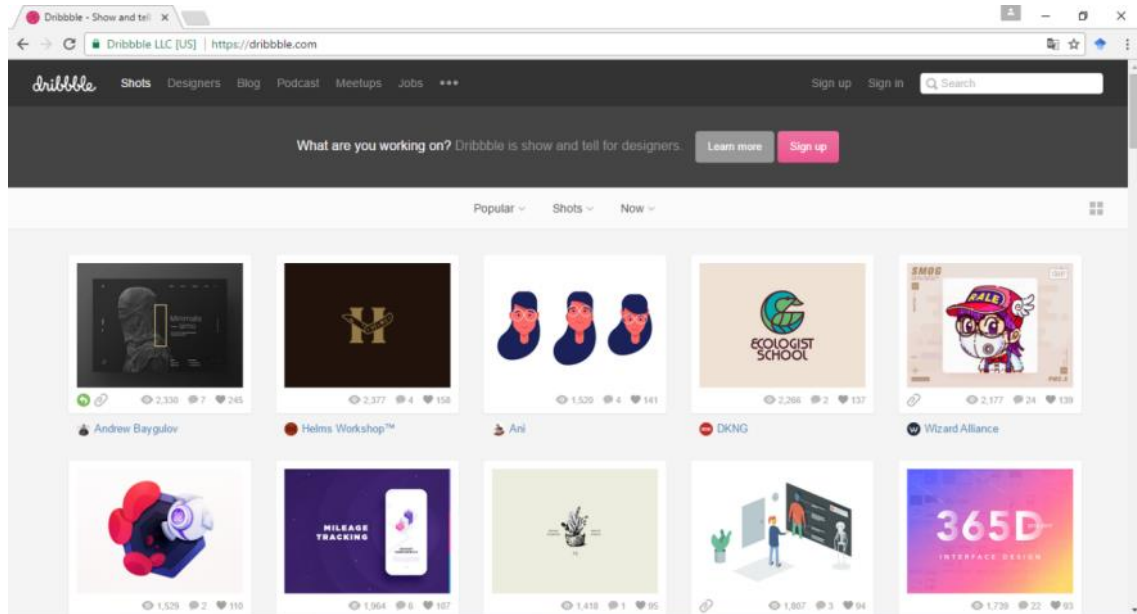
Görüntü 4. DesignM.ag web sitesinden görünüm. www.designm.ag. E.T.: 10 Mayıs 2017

Blog yapıda benzerlerinin içinde varlığı eskilere dayanan ABD merkezli Dexigner.com web sitesi görülebilir (bkz. Görüntü 5). 2001 yılında kurulan Dexigner, tasarımcıların, mimarların, illüstratörlerin, mühendislerin, sanatçıların ve her türlü yaratıcı ögenin önde gelen çevrimiçi portalı olarak değerlendirilmektedir. Tasarım anlamında her konuda bilgi ve içerik paylaşımının yapıldığı bu portalda, tasarımcılar da kendi tasarımlarını sisteme ekleyebilmektedir.



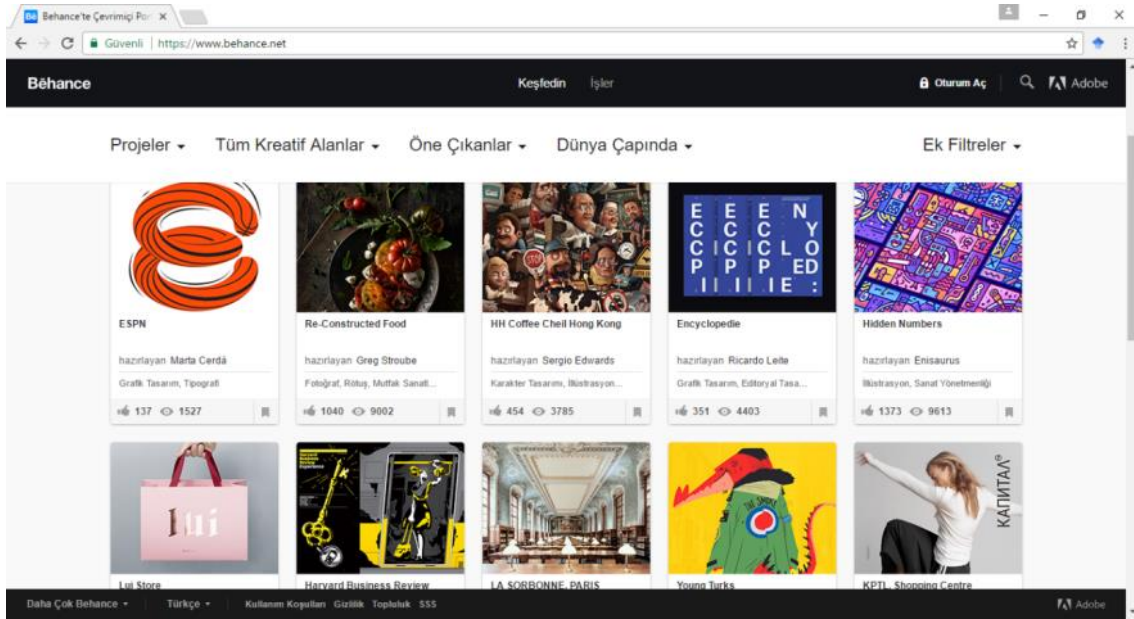
Görüntü 5. DEXIGNER web sitesinden görünüm. www.dexigner.com. E.T.: 2 Nisan 2017

Benzer blog sayfası olarak güncel bir uygulama olan dribbble.com, web ortamında tasarımların ve bilginin paylaşımında kullanılan bir sayfadır (bkz. Görüntü 6). Tasarımcılar çalışmalarına yapılan yorumlar sayesinde bilgi paylaşımının yanında beğeni ve görüşleri takip edebilmektedir.



Görüntü 6. Dribbble.com web sitesinden görünüm. www.dribbble.com. E.T.: 15 Mayıs 2017

Adobe firmasının tasarım üzerine kariyer ve sosyal paylaşım platformu olarak kullandığı behance.com sitesi ile Adobe ürünlerini kullanan tasarımcıların bir araya gelmesi ve tasarımlarının görülmesini sağlayan en önemli sosyal ortam olarak görülmektedir (bkz. Görüntü 7). Bu web sitesi sayesinde tasarımcılar diğer tasarımcıların çalışmalarını görebilmekte ve görüş sunabilmektedir. Aynı zamanda kişisel sayfaları ile kariyerleri için gerekli tanıtımları yapabilmektedir. Adobe yazılımlarında üretilmiş çeşitli ürünleri de paylaşarak diğer tasarımcılarında o görselleri kullanabilmesine olanak verilmektedir.

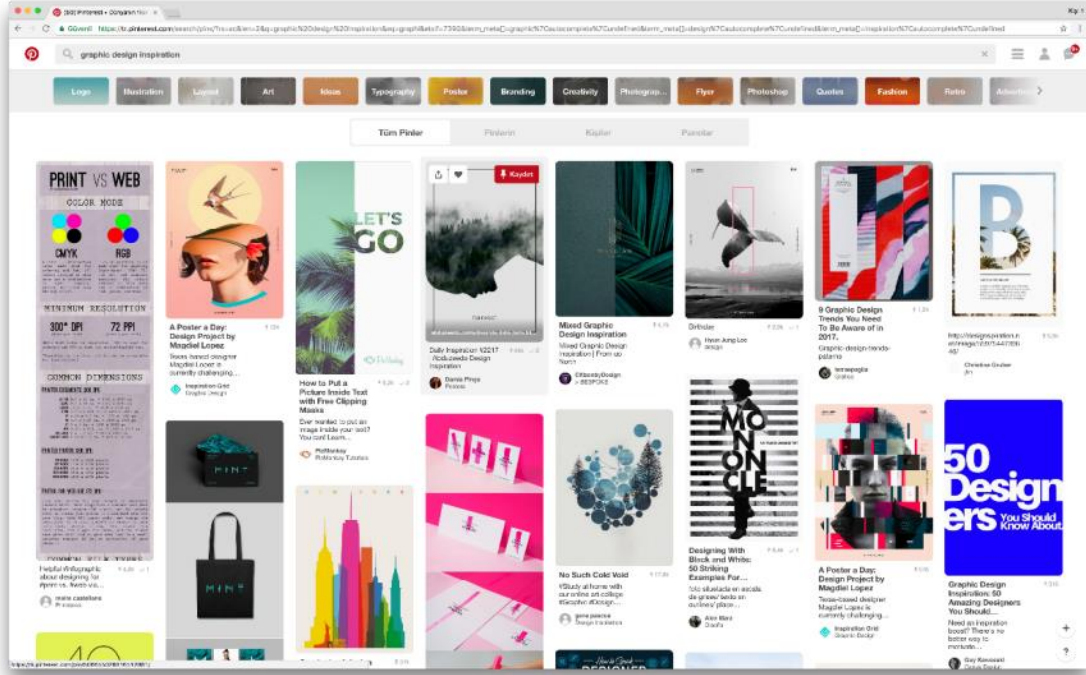


Görüntü 7. Dribbble.com web sitesinden görünüm. www.dribbble.com. E.T.: 8 Nisan 2017

479

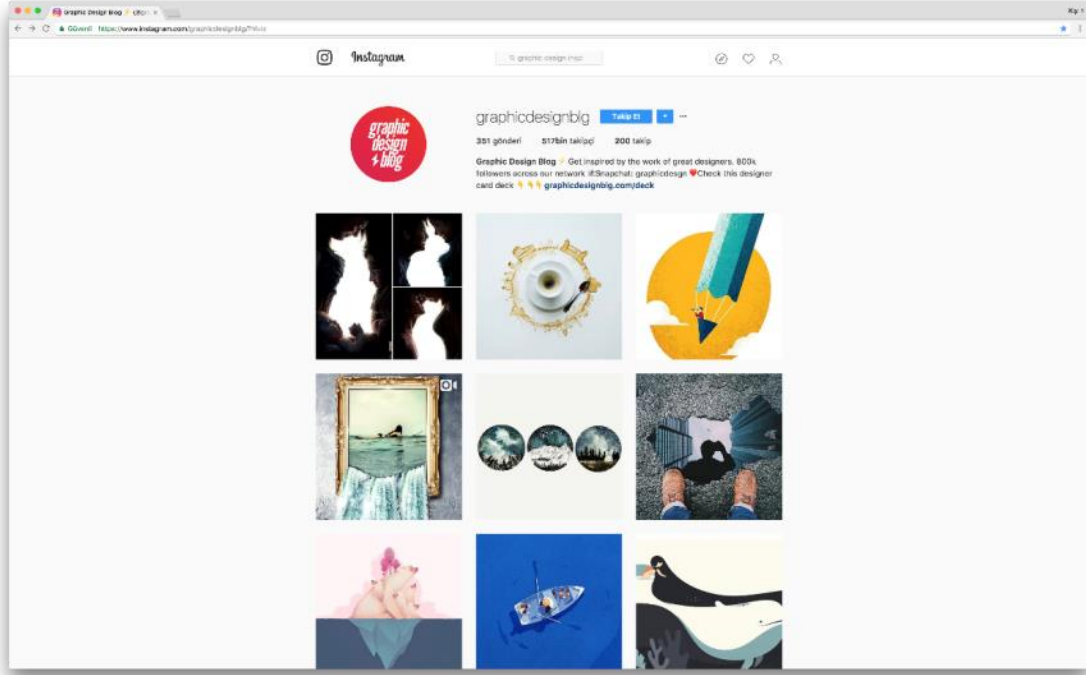
Bir diğer eski ve köklü tasarım paylaşım sitesi olan deviantart.com, bilgi ve tasarımların paylaşımı noktasında sıkça kullanılan bir uygulamadır. Diğer uygulamaları gibi tasarımcıların üye olduğu ve çalışmalarını paylaştığı bir ortamdır. Aynı zamanda diğer tasarımcılar tarafından kullanılabilir unsurları da paylaşabilmektedirler.

Günümüz popüler içerik paylaşım uygulaması olarak değerlendirilen Pinterest, benzer içeriklerin takip edilebilmesini sağlayan bir uygulamadır (bkz. Görüntü 8). İçeriklerin sütun şeklinde sıralandığı ve görüntüleri panolara sabitleyerek daha sonra görebilmek için etiketleyerek saklanabilen bir yapısı bulunmaktadır. İlgi alanlarına yönelik konuların takip edilebilmesi amacıyla oluşturulmuş bir sistemdir. Taşınabilir cihazlardan da takip edilebilen bu uygulama ile güncel tasarım örnekleri görülebilir ve değerlendirilebilmektedir.



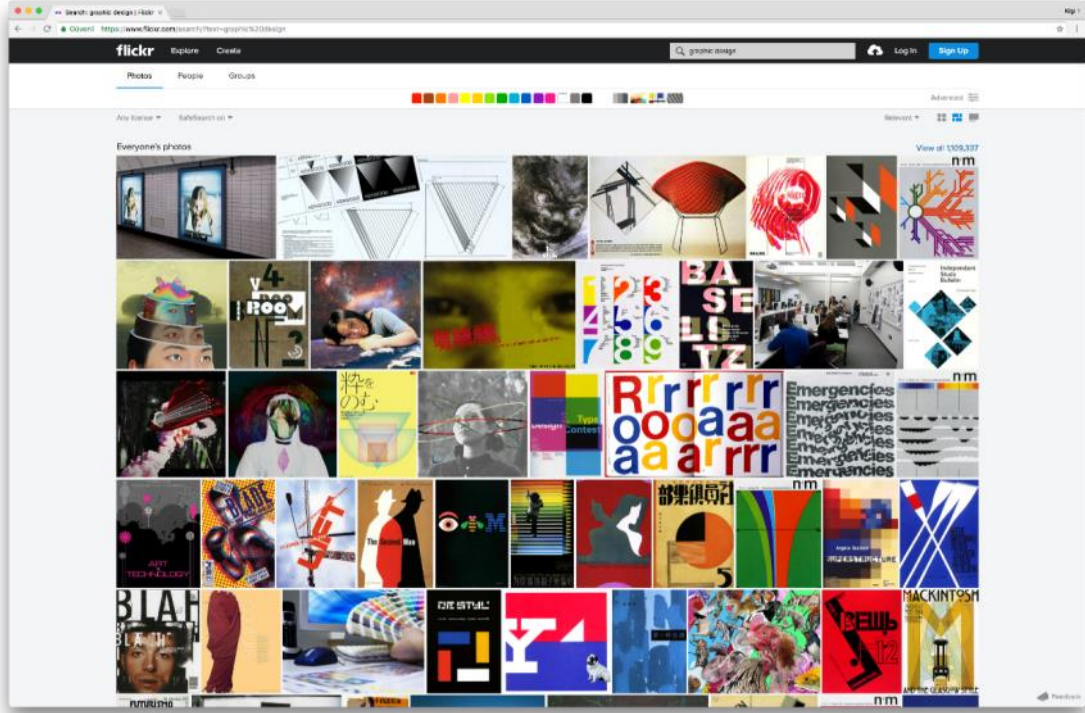
Görüntü 8. Pinterest web sitesinden görünüm. www.pinterest.com. E.T.: 10 Nisan 2017

Genel olarak anlık fotoğraf paylaşımı mantığında kurulan Instagram uygulaması ağırlıklı olarak taşınabilir cihazlarda kullanılmaktadır (bkz. Görüntü 9). Güncel yaşam içinden fotoğraf paylaşımı üzerine kurulmasının yanında diğer her şey gibi yapılan tasarımların da paylaşımı söz konusudur. Tasarım örneklerinin yanı sıra nasıl yapılır örneklerinin kolay ve hızlıca izlenebilmesi uygulamanın popülaritesini arttırmaktadır. Facebook'un uygulamayı satın almasıyla birlikte işlevselliği artmıştır.



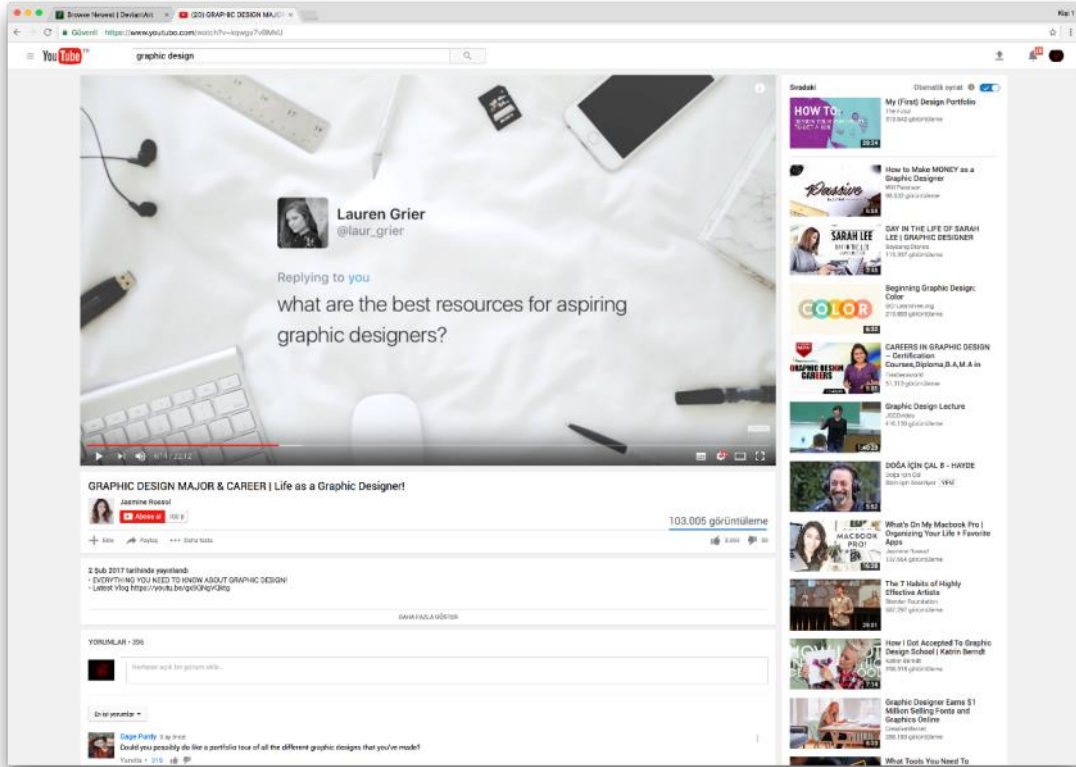
Görüntü 9. Instagram web sitesinden görünüm. www.instagram.com. E.T.: 7 Mayıs 2017

Kapsamını fotoğraf paylaşımına göre şekillendirmiş olsa da görsel tasarımlarında paylaşıldığı diğer bir sosyal paylaşım sistemi olan flickr.com, diğer uygulamalar gibi içerik paylaşım ve etkileşim için yoğun olarak kullanılmaktadır (bkz. Görüntü 10). Paylaşılan fotoğraflar diğer paylaşım ortamlarına da gönderim yapmak mümkün olmaktadır.



Görüntü 10. Flickr web sitesinden görünüm. www.flickr.com. E.T.: 5 Mayıs 2017

Diğer görüntü ve içerik uygulamalarından farklı olarak video paylaşım ortamı sunan youtube.com sitesi ile videolu içerik paylaşımı yapmam mümkün olmaktadır (bkz. Görüntü 10). Bir grup öğrencinin eğlence için çektikleri videoları birbirleri ile paylaşma fikrinden çıkan site, Google'ın satın alması ile daha gelişkin bir hale gelmiştir. Günümüzde müzik içeriklerinden eğitici videolara kadar her türlü video paylaşımı görülebilmektedir. Diğer uygulamalar gibi yorum yapılabilir etkileşimli yapısı bulunmaktadır.



Görüntü 11. Youtube web sitesinden görünüm. www.youtube.com. E.T.: 9 Mayıs 2017

Kendi içinde kullanım farklılıkları bulunmasının yanında genel mantıkta birbirine yakın olan benzer sistemli birçok paylaşım uygulaması bulunmaktadır. Paylaşılan içeriğin görüntülenmesi, sunulması, yorum yapılması ve iletişimin kurulabilmesi temelinde birleşen içeriklerin olduğu sanal bir dünyayı oluşturmaktadırlar. Çeşitli firmaların yazılım teknolojileri ile geliştirdikleri sistemler, farklı yaklaşımlar sunarak kullanıcı sayılarını arttırmak amacındadır. Bu sebeple, sosyal medya kullanım süreci sürekli gelişmektedir. Hemen her konuda içeriklerin çoğalması kullanıcıların bilgi yığınında zaman kaybetmesine yol açsa da doğru kullanımla amaca uygun içeriğe ulaşmak mümkündür.

Sonuç

Sosyal medya, internet sayesinde sınırsız bilgiye erişimin kaynağı olarak faydalı bir sanal dünya olma konumundadır. Faydalı bilgilerin aktarılması ve gelişmelerin takibi yönünden dünyayı bütünleştiren bir mecradır. İçeriğindeki bilgi merkezli, yetenek gelişimine katkısı olan paylaşımların, deneyimlenmiş süreçlerin doğru ve yanlışları yansıtması bakımından benzer durumda olan kişilere rehber olabilmektedir.

Deneyimli tasarımcıların yaratıcı fikirleri ile güncel paylaşımlar yapması, kendini geliştirmek isteyen kişilere kaynaklık ederek görsel algının gelişmesine ve yeni fikirlerin ortaya çıkmasına öncülük edebilmektedir. Yapılmış örneklerin gözlemlenmesi veya nasıl yapıldıklarının

çözümlenmeleri ile kişisel öğrenimin ötesinde yenilikçi düşünceleri de destekleyebilmektedir. Grafik tasarımın görsel gücünün yaratıcı yaklaşımlarla yoğurulmasında küresel çapta sosyal düzenin göz önünde tutulması kaçınılmazdır.

Dünya genelinde insanların birbiriyle ortak bir alanda etkileşimli yorumlarla paylaşımlarda bulunduğu sosyal medyanın günlük yaşam içindeki önemi sürekli artmaktadır. Bütün alanlarda olduğu gibi grafik tasarım sürecini destekleyen içeriklerin de yoğun kullanımı bulunmaktadır. Hızla sosyalleşen dünyanın gelişimine katkı sağlayan, yaratıcı ve yenilikçi fikirlerin tasarım sürecine yansımada görsel beslenmenin kaynağı olması bakımından sosyal medya, varlığını ve gücünü arttırmaya devam edecektir.

Kaynakça

Ambrose, G., Harris, P. (2012). *Grafik tasarımın temelleri*. (Çev: M. E. Uslu). İstanbul: Literatür

Ambrose, G., Aono-Billson, N. (2013). *Grafik tasarımda dil ve yaklaşım*. (Çev: M. Taşçıoğlu). İstanbul: Ömür Matbaacılık

Becer, E. (2013). İletişim ve grafik tasarım (9. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Gülsoy, T. (2009). Değişen İletişim Ortamında Etkileşimli Pazarlama, Etkileşimli Medya ve Pazarlama Terimler Sözlüğü. L. Baruh, ve M. Yüksel içinde, (s. 223-251). İstanbul: Doğan Kitap.

Kenyon G, ve McPherson B. (1974). *Approach To The Study Of Sport Socialization, International Review Of Sport Sociology*, 9(1), ss.127-129.

Kenyon, G. (1968). Sociological Considerations. *Journal Of Health Physical Education and Recreation*.

Lietsala, K. ve Sirkkunen, E., (2008). *Social Media: Introduction to The Tools and Processes of Participatory Economy*. Tampere, Finlandiya: Tampere University Press.

Macmillan, John S. (2006). *Eploring Models of Interactivity from Multiple Research Traditions Users Documents and Systems*, Handbook of New Media: Socail Shaping and Social Consequences of ICT's.

Neuman, M. ve Hogan, D. (2005). *Semantic Social Network Portal for Collaborative Online Communities*, Journal of European Industrial Training, Vol. 29 No. 6.

Selamet, S. (1996). Tipografi üzerine. *Anadolu Sanat Dergisi*. Sayı:5, 173-181

İSTANBUL EYÜP SULTAN TÜRBESİ'NDEN 16. YY'A AİT BİR ÇİNİ PANONUN RESTORASYONU

Öğr. Gör. Timur BİLİR

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Öz

İstanbul'da ziyaret edilen birçok türbe ve yatır içinde en çok itibar göreni kuşkusuz kendi adını taşıyan semtte bulunan Eyüp Sultan Türbesi'dir. İstanbul'un ve İslam dünyasının en önemli ziyaret mekanlarından biri olan türbe, Osmanlı sultanlarının kılıç kuşanma törenlerinin yapıldığı yer olarak da ayrı bir öneme sahiptir. Fetih'ten sonra ilk inşa edilen yapı olarak bilinir(1458). İlk yapıldığı dönemde çini süslemeye sahip olmayan yapıdaki çiniler, saray deposundan ve zamanla tahrip olmuş mekanlardan getirilerek buraya monte edilmiştir. Türbe, Osmanlı döneminde sırasıyla I. Ahmet, III. Selim ve II. Mahmut dönemlerinde restorasyon görmüştür. Cumhuriyet döneminde 1956-57 yıllarında tekrar restore edilen mekanın son ve geniş kapsamlı restorasyonu 2011 yılının Ocak ayında başlamış ve 2015 yılı Haziran ayında tamamlanmıştır. Bu çalışma kapsamında türbede bulunan 7678 parça çini sökülerek konservasyon ve restorasyonları yapılmıştır. Bildirimize konu olan pano, İznik çinilerinin en parlak dönemi olan 16. yüzyılın ikinci yarısına aittir. Daha önce türbenin iç avlu sağ bölümünün zemininde yatay konumda bulunurken, restorasyon sürecinde buradan sökülerek mekanın ziyaret kısmındaki niyaz penceresi cephesine dikey olarak yerleştirilmiş ve eksik kısımları, eldeki belgeler ve orijinalinden alınan çizimlere göre tamamlanarak görsel bütünlüğü sağlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: İznik, Çini, Restorasyon,

Giriş

Asıl adı Halid bin Zeyd olan Ebu Eyyüb el Ensari, aslen Medine'li olup ilk Müslümanlardandır. Hem anne, hem de baba tarafından Hz. Muhammed'le soy bağı vardır. Hz. Muhammed Medine'ye geldiğinde evi inşa edilene kadar onun evinde misafir olmuştur. Peygamber efendimizin "İstanbul elbette feth olunacaktır; onu fetheden kumandan ne güzel kumandan, onu fetheden asker ne güzel askerdir" müjdesine nail olabilmek için 90'lı yaşlarında olmasına rağmen at üzerinde İstanbul kuşatmasına katılmış ve burada şehit düşmüştür (Efendioğlu,2005). Türbesi, Fatih Sultan Mehmet Han tarafından hocası Akşemsettin'in rüyasında gördüğü yere 1458 tarihinde yaptırılmıştır. Fetih'ten sonra ilk inşa edilen yapı olan türbe, camii, medrese, imaret ve hamam gibi fonksiyonel yapılardan oluşan külliyenin varlık sebebi olmuştur (Çantay,2000).

Türbenin gövdesi, sekiz köşeli bir plana oturtulmuş olup, üstü kasnaksız bir kubbe ile örtülmüştür. Kapının bulunduğu cephe dışında her cephede altı üstlü iki pencere bulunmaktadır. Alt sıradaki pencereler dikdörtgen formunda, daha küçük olan üst pencereler ise kemerlidir. Esas türbe kısmı,

I. Ahmet döneminde sırasıyla 1607,1612 ve 1613 yıllarında onarım görmüştür(Orman,2002). 1607-1608 tarihinde kible yönüne bakan türbe girişinin önüne bir ziyaret bölümü ve sebiller eklenmiştir. Fatih'in yaptırdığı ilk cami, minareler dışında 1766 Mayıs ayındaki depremde yıkılmış, III. Selim devrinde eski plana göre tekrar inşa edilmiştir. Türbe ise II. Mahmut döneminde yeniden restore edilerek barok bir karakter kazanmıştır (1819). Yapıdaki son kapsamlı onarım 1956-57 yıllarında Vakıflar Genel Müdürlüğü'nce Mimar Vasfi Egelî'nin denetiminde gerçekleştirilmiştir (Altun, Demirsar Arlı 2008).

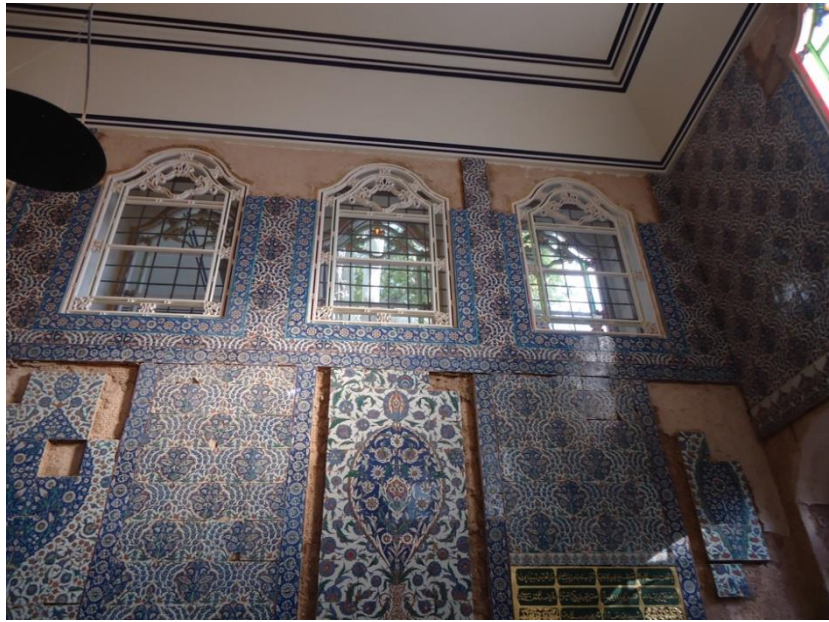
Türbede yeniden restorasyon yapılmasına ihtiyaç olduğu tespit edilmesi üzerine, 2011 yılının Ocak ayında çalışmalar başlatılmıştır. Restore etmek, sıfırdan yapmaktan çok daha zor bir uygulamadır, çünkü uzun bir teşhis, araştırma ve hassas çalışma gerektirir. Eyüp Sultan Türbesi restorasyonu da dışarıdan bakıldığında kısa bir sürede tamamlanacak gibi görünürken yapılan incelemeler neticesinde kapsamlı bir restorasyona ihtiyaç duyulduğu anlaşılmıştır. Projeye cüzhane, Beşir Ağa Türbesi ve Cülus Yolu'nun dahil edilmesiyle süre daha da uzamıştır. Hassa Mimarlık şirketinden yüksek mimar ve restoratör Hilmi Şenalp, türbede yapılan en önemli işlerden birinin eski dönemde yapılan fakat sonraki uygulamalarda kapatılmış olan drenaj kanallarının açılmış olmasını işaret ederek bu işlemin yapının önemli ölçüde nefes almasını sağladığını belirtmiştir. Ayrıca kubbenin kurşunları sökülünce çamur tabakasının altından çıkan kireç katmanının İBB Koruma Uygulama ve Denetim Müdürlüğü'ne gönderilerek analiz edildiğini, içeriği tespit edilen sıvanın yenilendiğini ve sonrasında kubbe kurşunlarının giydirildiğini açıklamıştır. Şenalp, KUDEB ve Röleve Anıtlar Müdürlüğü ile temas halinde yürütülen çalışmalarla restorasyonun kalıcı ve uzun ömürlü olmasının hedeflendiğinin altını çizmiştir. Türbenin nem sorunu çözümlendikten sonra çinilerle ilgili çalışmalar başlamıştır.

Türbenin Çinileri ve Restorasyon Uygulaması

Türbenin camiye bakan niyaz penceresi cephesi ve iç kısmı tamamen çinilerle kaplıdır(Resim 1-2-3). İlk yapıldığı dönemde çini süslemeye sahip olmayan yapıdaki bu çiniler, saray deposundan ve zamanla tahrip olmuş mekanlardan değişik dönemlerde getirilerek buraya monte edilmiştir. Türbenin çinileri 16. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar çeşitlilik gösterir. Bunların arasında 16. yüzyılın ilk yarısına ait renkli sır tekniğinde çinilerden, bu yüzyılın ikinci yarısına ait sıraltı tekniğinde çok kaliteli İznik çinilerine ve Tekfur Sarayı imalatı çinilerden 20. yüzyıla tarihleyebileceğimiz çini taklidi fayanslara kadar değişik türde örnekler bulunur. Restorasyon aşamasında,türbe ve ziyaret mahallinde bulunan farklı devirlere ait çinilerin çoğunun duvar üzerine değil, ahşap bağdadi sıva üzerine döşendiği, ahşap konstrüksiyonun neredeyse tamamen çürüdüğü ve çinilerin birçok yerde bağdadi sıvadan ayrıldığı tespit edilmiştir. Türbe içindeki toplam 7678 parça çini, tek tek numaralandırılıp sökülerek konservasyon ve restorasyonları yapılmıştır.



Resim1-Türbenin dış cephesini süsleyen çiniler



Resim2-Ziyaret mahalli cephesindeki panolar



Resim3-Türbenin sanduka odasının çini süslemeleri

488

Bildirimize konu olan çini pano, restorasyon öncesinde türbenin iç avlu sağ bölümünün zemininde süpürgelik çinisi gibi yerleştirilmiş halde bulunmaktaydı(Resim4).



Resim4-Panonun restorasyon öncesindeki konumu (Turan,1999-s300)

Azade Akar, 1881 yılında Victoria & Albert Müzesi tarafından Londra'daki antikacılardan satın alınan 47 parça İznik çinisinden bahsederek bunların Edirne Sarayı çinilerinden olduğunu belirtmiş ve müzenin deposunda bulunan üç parçadan oluşan 189 envanter numaralı pano fragmanı ile Eyüp Türbesi panosunun vazolu köşesini birleştirerek çinilerin bu panoya ait olduğunu tespit etmiştir (Akar, 2014-Resim5).



489

Resim5-Victoria&Albert Müzesi deposunda bulunan çiniler(Akar,2014-s63)

Sitare Turan, İznik Çinileri ve Gülbenkian Müzesi Koleksiyonu adlı çalışmasında yine aynı panonun benzerine ait 1625 envanter numaralı iki parça çiniyi belgelemiştir (Turan,1999-Resim6).



Resim6-Gülbenkyan Müzesi koleksiyonunda bulunan çiniler (Turan,1999-s160)

Bu bilgiler neticesinde, aynı panodan iki tane üretildiği ve panoları oluşturan karoların ortalama ölçülerinin 26x26cm. olduğu anlaşılmaktadır. Sıralı tekniğiyle çalışılmış olan beyaz hamurlu, beyaz astarlı ve şeffaf sırlı olan pano, Osmanlı çiniciliğinin en olgun dönemi olan 16. yüzyılın ikinci yarısına aittir. Asr-ı Saadet olarak da adlandırılan 16. yüzyıl, Osmanlı'nın her alanda olduğu gibi, çini sanatında da zirve dönemidir. Bunda şüphesiz dönemin en önemli sanat adamı olan Mimar Sinan'ın payı büyüktür. Koca mimar, inşa ettiği yüzlerce dini ve sivil mimari eserin çoğunun iç dekorlarında, desenlerini saray atölyelerinde çizdirdiği İznik çinilerini kullanmıştır. Çinilerde kullanılan desenler genelde bitkisel motiflerden oluşur. Bunlar kendi içinde stilize (Hatayi-Penç Üslubu) ve doğal (Kara Memi Üslubu) çiçekler olarak iki gruba ayrılırlar. Bitkisel motifler, rumi ve stilize bulutlarla birlikte kompozite edilmişlerdir. Bunun yanında, Selçuklu döneminde olduğu kadar yoğunluklu olmasa da geometrik bezemeler, zencerek adı verilen geçmeler de çinilerin desen repertuarını oluşturur. Daha çok kullanım grubu çinilerde (tabak-çanak) görülen hayvan üslubu desenler de efsanevi ve gerçekçi motifler olarak karşımıza çıkar. Hat yazısı da hem mimari grubu çiniler, hem de kullanım grubu çinilerin dekorlarında yerini alır.

Bu dönemin motif zenginliğini yansıtan iki köşebentli panonun ortasında vazodan çıkan bir şemsenin içinde kobalt zemin üzerine işlenmiş Hatayi üslubunda stilize çiçekler ve Kara Memi tarzı olarak adlandırılan doğal çiçekler bir arada kullanılmıştır. Şemsenin etrafını çelenk gibi

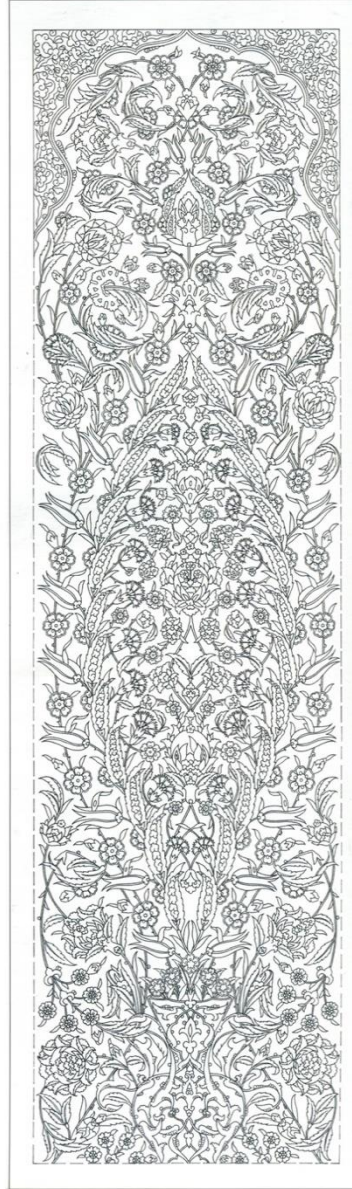
çevreleyen yaprakların içleri bulut motifleri ile hurdelenmiştir. Yaprakların kıvrımlarının arasına dışarıya doğru açılan laleler yerleştirilmiştir. Yarım simetrik olan panonun göbek dışında kalan alanları yine hatayi üslubunda stilize çiçek motifleri ile bezenmiştir. Hatayilerin siyah ince konturlarının içine daha kalınca olarak kobalt kontur çekilmiş ve içleri tarama ve noktalamalarla süslenmiştir. Vazonun içi rumi, köşebentler ise stilize bulut motifleriyle dolgulanmıştır. Kullanılan renkler, açık ve koyu kobalt mavisi, mercan kırmızısı ve zümrüt yeşilidir(Resim7)



491

Resim7-Panonun ziyaret mahallindeki yeni konumu

Restorasyon sırasında çinilerin hepsi numaralandırılarak yerlerinden dikkatlice ayrılmış ve daha önceki uygulamalarda kullanılan çimento harcı kalıntıları mekanik olarak temizlenmiş ve konservasyonları yapılmıştır. Taşıyıcı zemindeki bağdadi sıvanın zeminini oluşturan ahşaplar yenilenmiş ve aslına uygun şekilde horasan harcı ile zemin sağlamlaştırması yapılmıştır. Panonun mevcut parçaları bir araya getirilerek üzerinden desenin kopyası alınmış ve kaynaklardan edinilen bilgiler ve desenin simetrisi doğrultusunda desenin tamamı çıkarılmıştır(Resim8).



Resim8-Panonun desen çizimi (Akar,2014-s64)

Uzun süren ar-ge çalışmaları ve sayısız denemeler sonucunda orijinal renklere en yakın hamur, sır ve renkler elde edilmiş, eksik olan kısımlar orijinalindeki malzeme ve renklere sadık kalınarak üretimleri yapılmıştır. Aslına uygun kırmızı rengi elde edebilmek için 15 farklı ton çalışılmış ve bunlardan altısı uygulanmıştır(Resim9).



A. Orijinal



B. Yeni Üretim

Resim9-Restorasyon için üretilen çiniler

Her parçanın köşesine ve arkasına restorasyon için yapıldığının anlaşılabilmesi için tarih atılmıştır. Panonun eksik olan kısımları tamamlandıktan sonra ziyaret mahallindeki yerine yerleştirilmiştir(Resim10). Türbede tespit edilen 18 değişik ebat ve desende ulama tarzındaki çiniler ve panolardaki eksik parçalar dahil olmak üzere yaklaşık 200 m²(2200 parça) çini üretilmiştir. Restorasyonda amaçlanan görsel bütünlüğün sağlanması olup, dönem ve desen çeşitliliği gösteren bulmaca gibi yerleştirilmiş çinilerin yerine türbede kullanılan ulama tarzındaki karoların benzerleri üretilmiş, panolarda eksik olup farklı yerlerde kullanılan parçalar yerlerine taşınmış, desenleri hatalı döşenmiş olanlar düzeltilmiştir. Desen bütünlüğü göstermeyen parçalar, türbede bulunan Adile Sultan Odası'nın duvarlarına döşenmiştir.

493



Resim10-Panonun restorasyonu tamamlanmış hali

Sonuç

İstanbul'un ve İslam dünyasının en önemli ziyaret yerlerinden biri olan Eyüp Sultan Türbesi'ne Osmanlı sultanları özel ilgi ve ihtimam göstermiş, türbeyi çeşitli dönemlerde onartarak sanat eserleriyle süslemişlerdir. Türbenin hemen her yanını kaplayan çinilerin yanı sıra, duvarlarında 1.Ahmed, 1.Mahmud ve 3. Selim tarafından yazılmış hat levhaları, peygamber efendimizin mübarek ayak izi ve sakalı bulunmaktadır. Daha önce burada bulunan Sancak-ı Şerif, Patrona Halil isyanı sırasında zarar görmemesi için Hırka-i Saadet dairesine alınmıştır. Sultan 3. Selim döneminde sandukanın etrafı zarif bir gümüş şebeke ile çevrilmiş, sanduka üzerindeki Hattat Mustafa Rakım'ın yazılarının simle işlendiği örtü Sultan 2. Mahmud döneminde konulmuş, Abdülhamid Han kapı ve pencere kanatlarını yenileyerek kendi elleriyle yaptığı sedef kakmalı ahşap kapı kanatlarını sanduka odası girişine koydurmuştur. Bu hürmet ve ilgi günümüzde de devam edegelmiş ve türbe büyük bir ekibin yıllar süren özenli çalışmaları neticesinde tekrar ziyarete açılmıştır.

Restorasyon uygulamaları, kültür varlıklarının gelecek kuşaklara aktarılması için gerekli faaliyetlerdir. Zengin bir kültürel mirasa sahip olan ülkemizde pek çok eser bulunmakta olmasına rağmen, restorasyon alanı maalesef yetmişmiş eleman açısından emekleme dönemindedir. Yapılan bu uygulamalar, ehil insanların elinden çıkmadığı zaman kötü sonuçlara yol açabilmektedir.

Üniversitelerin mimarlık fakültelerinde ve meslek yüksek okullarında restorasyon ders olarak okutulmaktadır, fakat yine de restorasyon konusunda ihtisas yapmış kalifiye eleman sıkıntısı çekilmektedir. Taşınabilir kültür varlıkları konusunda da bu durum farklı değildir. Restorasyon projesinde ilgili kurullar, yüklenici firma ve akademisyenler işbirliği içinde çalışmalıdır. Bu uygulamalar, genelde çekirdekten yetişmiş olan ustalar tarafından yapılmaktadır. Elbette malzemeye vakıf olan bu insanların bilgisi ve birikimi gereklidir, fakat bu uygulamaların sağlıklı olması için akademik eğitimle birleştirilmesi şarttır.

Kaynakça

Akar, A. (2014), *Edirne’de Osmanlı Kültüründe Dekoratif Örnekler ve Edirne Sarayı İznik Çinileri*, İstanbul: Edirne Valiliği Kültür Yayınları

Arlı, B.D. ve Altun, A. (2008), *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini-Osmanlı Dönemi*, İstanbul: Kale Grubu Yayınları

Bakır,S. (1999), *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Çantay, G. (2000),”Eyüp Sultan Külliyesi”, *IV. Eyüp Sultan Sempozyumu-Tebliğler*, s.156-164, İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayını

Efendioğlu, M. (2005), “Eyüp’te Bulunan Sahabe Kabirleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *IX. Eyüp Sultan Sempozyumu-Tebliğler*, s.23-24, İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayını

Orman, İ. (2002), “Eyüp Sultan Türbelerindeki Çini Envanteri Çalışmaları”, *V.Eyüp Sultan Sempozyumu-Tebliğler*, s.224-233, İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayını

Yetkin, Ş. (1988), “Mimar Sinan’ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni”, *Mimar Baş Koca Sinan’ın Yaşadığı Çağ ve Eserleri-I*, İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını

Eyüp Sultan Türbesi Restorasyonu(2015) <http://www.hassa.com> adresinden erişildi. (ET:29.06.2017)

Eyüp Sultan Türbesi Yeniden Restore Ediliyor(2011) <http://www.arkitera.com> adresinden erişildi. (ET:29.06.2017)

ÖLÜMÜN FOTOĞRAF YOLUYLA ESTETİZE EDİLMESİ

Öğr. Gör. Dr.Yeliz TUNA

Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü

Öz

Yaşam ve ölüm kavramları tarih boyunca üzerinde en çok düşünülen, yazılan, eserler ortaya konulan, özellikle de bu bağlamda, pek çok kez sanata konu olan öğelerden olmuşlardır. Özellikle ölüm konusu yüzyıllardır yeni yaratımlar konusunda insanoğlunu harekete geçiren heyecanlandırıcı unsurların başında yer almaktadır. Bu bağlamda ölüm ve yaratma arasındaki ilişki fotoğraf ile doğrudan ilişkilendirilebilecek türdendir. Çalışmada fotoğraf ve ölüm kavramları üzerinden bir bağlam oluşturulmuştur. Yaşamın içerisinde alınmış bir an ve hayatın bir parçasını ölümsüzleştirmekle eş tutulan fotoğraf doğal olarak hayatın son bulması olarak görülen ölüm kavramı ile tezatlık göstermektedir. Ölüm gibi soğuk ve kabullenilemeyen bir son buluş kavramının fotoğrafın doğası ile yaşadığı bu karşıtlık ve fotoğraf ve ölüm arasındaki bu yoğun ilişki, pek çok sanatçıyı ve fotoğraf üzerine çalışan birçok eleştirel kuramcıyı bu noktada çalışmalar yapmaya sevk etmiştir. Ölüm kavramının orijinalliğinin keşfedilmesi ile de çalışmalarını bu noktaya çeviren pek çok fotoğraf sanatçısı ölümü her yönüyle tepkisel bir sunumla ele almışlardır. Bu çalışmada ölüm ve fotoğraf ilişkisi ile ilgili olarak alanında öncü sanatçılardan olan Paul Frecker , Walter Schels ve Beate Lakotta, Elizabeth Heyert, Daniela Edburg gibi sanatçıların fotoğrafları üzerinden modern ve postmodern dönemde ölüm kavramının nasıl farklı bir şekilde estetize edildiği araştırılmıştır. Araştırmanın amacı fotoğraf üzerinden ölüm, ölümlülük ve varoluş kavramlarının düşünsel altyapıları ve bu kavramların beraberinde fiziksel beden algılanışını sorgulamaktır. Bu araştırma yapılırken postmodern olanın, modern olana başvurması ve sanatçıların kendi hayat hikayelerinin bu fotoğraflara nasıl yansıdığı gibi konular üzerinde durulmuştur.

497

Anahtar Kelimeler Fotoğraf, Ölüm, Ölüm fotoğrafçılığı, Post-mortem

AESTHETICİZİNG DEATH THROUGH PHOTOGRAPH

Abstract

The concepts of life and death have been comprised of the objects that are the most thought of, written about, and brought about works of artifacts throughout history, especially the objects that have been subject to arts many times in this context. Especially death has been at the forefront of the elements that have been arousing and exciting the mankind about the new creations for centuries. In this context, the relationship between death and creation is the kind that can be directly associated with photography. In the study, a context was formed based on the concepts of photography and death. A moment taken from within life and a photograph that

is associated with immortalizing a part of life contrasts with the concept of death, which is seen as the end of life naturally. This contradiction with the nature of photography and the concept of a cold and unacceptable end like death and the intense relationship between photography and death, has led many artists and critical theorists working on photography to study at this point. Many photography artists who have turned their work to this point by exploring the originality of the concept of death have dealt death with a reactional presentation in every direction. In this study, it is investigated how the concept of death in the modern and postmodern era was differentiated through photographs of artists such as Paul Frecker, Walter Schels and Beate Lakotta, Elizabeth Heyert and Daniela Edburg, who are leading artists in their field in relation to death and photography. The purpose of the study is to question the intellectual infrastructures of the concepts of death, mortality and existence through the photograph and the perception of the physical body together with these concepts. This study focuses on subjects such as how the postmodern applies to the modern and how artists' own life stories are reflected in these photographs.

Keywords: Photograph, Death, Death Photography, Post-mortem

GİRİŞ

Ölüm felsefesi yüzyıllardır pek çok kuramcı tarafından üzerinde teoriler geliştirilen konulardan olmuştur. Ölüm ile insan yaşamı arasındaki bağ bir çok bilim adamını bu konuda çalışmalarına yönlendirmiştir. Bunlardan birisi olan Freud a göre ölüm ve yaşam olmak üzere iki temel içgüdü bulunmaktadır ve insanlar bu içgüdülerin etkisinde yaşamaktadırlar. Freud ‘ a göre yaşam içgüdüsünün karşıtı ölüm içgüdüsüdür. Freud un kuramına göre aynı zamanda; her bireyin yaşamı bu iki temel içgüdüünün çatıştığı bir savaş alanıdır. İnsan davranışları ve psikolojisi üzerine çalışan bir diğer kuramcı olan Fromm’a göre de insan açısından asıl olan sevme; yani yaşatma içgüdüsüdür, ve yaşam “Eros’un canlı varlıkları gittikçe büyüyen bütünler içinde birleştirme çabalarıyla Eros’un başardıklarını bozmaya çalışan Thanatos’un, (ölüm içgüdüsünün) çabalarıdır” (Fromm,1994:42-43). Sanatçıların yaratıcılıklarının da beslendiği alanların özellikle bu iç çatışmaların sonucu olduğu görülmektedir. Dolayısıyla birbiri ile etkileşimde olan ve adlarını mitolojideki yaşam ve ölüm tanrılarından alan bu ölüm (Thanatos) ve yaşam (Eros) içgüdüleri sanatçıların öznel yorumlarına göre, sanatsal ifadelerde de sıkça yer bulmaktadır

Sanatçıların eserlerinden gözlemlenilen ölüm deneyiminin her dönem merak uyandırıcı bir durum olduğu bilinse de bu durum özellikle 17 .yy dan itibaren kitlesel bir seyir olayına dönüşmektedir.“Ortaçağların sonlarına doğru, birkaç yüzyıl boyunca Avrupalı ressamlar bedenini ölümlü, ruhun ise ölümsüz olduğunu gösteren çok sayıda imge üretmişlerdi. (...). Bu tasvirlerde kurtçukların kemirdiği çürüyen cesetler, ölümün korkunçluğunu ve iğrençliğini gözümüze sokuyorlardı. On yedinci yüzyılda birden bire ölümün bu korkunç görünümü ortadan kalktı. (...) Hayatın kısalığı, bedenini geçiciliği, doğrudan ölümü çağrıştırmayan simgesel bir düzeye taşındı; böyle olunca da keyifle seyredilecek görsel bir nesnelere şölenine dönüşüverdi tablolar. Ölümün temsili, ölümün gerçekliğini inkâr etmenin bir yolu haline gelmişti”

(<http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com.tr/2010/09/dunya-yalan-ama-nesneler-gercek.html> (E.T 09.06.15) Özellikle Foucault'un 'Hapishanenin Doğuşu' adlı eserinde de yer verdiği, herkesin

önünde gerçekleşen giyotin sahnesinin benzerleri, postmodern dönemlerde artık sıkça görülmektedir.

Ölüm konusu ile ilgili olarak artık medya aracılığıyla sıkça maruz kalınan sergileme durumu, zamanla gerçek hayatta ki olaylarda kayıtsız kalmaya kadar varmaktadır. Hatta bazen daha da ileriye giderek bir başka insanın ölümüne alkış tutar hale gelmektedir. Kısacası ölüm olayı, ile çağımızda bambaşka bir formda karşılaşılabilmektedir. Sanat galerilerini süsleyen çoğu ölü bedeninin, artık farklı tepkiler almadan kabullenilir olması da bu normalleşmelerin sonucudur. "Human Body" sergisinde yüzlerce kadavranın sanat galerisi içerisinde yer alması ve yüzlerce insanın da bunları görmek için sanat galerisine koşması buna en iyi örnektir. Postmodern toplum ölüm kavramıyla yeniden buluşmuştur. Nedeni de bu kavramın artık endişe verici olmayacak şekilde gündelik olmasıdır. Bauman'a göre günlük yaşam artık ölümün sürekli bir provası şeklindedir. "Öncelikle prova edilen şey, insanların elde edebileceği şeylerin kısa ömürlülüğü ve gelip geçiciliğidir. Dolayısıyla da her gün prova edilen ölümlülük, ölümsüzlüğe dönüşür." (Bauman;2000a:227-28)

Bu noktada üzerinde durulması gereken ve fotoğraf ile bağlantısı da tartışılan bir kaç önemli konu bulunmaktadır. Bu konulardan ilki ölümlü yüzyüze gelmek insanların içindeki bazı duyguların açığa çıkmasına yardımcı mı olmaktadır ve beraberinde, çağımız insanı için memento mori¹ düşüncesi yavaş yavaş önemsizleşmekte mi dir. Bilim ve sanatı ölüm çatısı altında buluşturan sanatçı Damien Hirst ün de değindiği bir düşünce de, ölüme bu kadar yakın olmanın ölümü anlamaktan ziyade yaşama daha yaklaşmak ve paralelinde kendimize olan beğenimizin artmasını sağlamakta olduğudur. Aslında insanlar ölüm hakkında çok fazla bilgi edinemeyecek olmalarına rağmen onu öğrenmeye çalışmaktan da kendilerini alıkoyamamaktadırlar. Bedenin ölümü ile ilgili çalışmalarda bulunan akademisyen Aylin Nazlı ya göre ölüm, "insani potansiyelin sınırlarının en iyi ve en eski örneği olduğu için, modernliğin yüzkarası ve bütün sınırları aşmayı ve insani potansiyeli varsayılan sınırsızlığına taşımayı hedefleyen modernliğe yönelen nihai meydan okumadır. (Nazlı, 2006:1-15).

Bu meydan okuma 20. Yüzyılın en etkili akımlarından bir olan varoluşçuluk akımının da savunduğu bir karşı koyma duruşudur. Varoluş bunalım, ölüm, kaygı, kötülük ve özgürlük gibi kavramları kendisine konu almıştır. Örneğin, bu akımın en önemli temsilcilerinden sayılan Camus için cesaret gerektiren asıl davranış intihar etmek değil, yaşamın sonunun ölüm olduğunu bilerek, nihai gerçeğin farkında olarak, buna rağmen yaşamak karşı koymak direnmektir. "Camus felsefesinin etik temeli ise daha yaşamı kabullenmek kararının verildiği anda kendisini gösterir.

¹ Memento mori, "fani olduğunu hatırla", "öleceğini hatırla" veya ölümünü hatırla" gibi şekillerde çevrilebilecek bir Latince deyiş. Ayrıca bu deyiş, aynı amacı taşıyan fakat farklı şekil ve konseptleri kullanan çeşitli sanat eserleri için de kullanılır ki buradaki aynı amaç insanlara faniliklerini, ölümlü olduklarını hatırlatmaktır.Memento Mori antik çağda da kullanılan bir uyarı bağırmasıdır.Bkz <http://vsback.com/2015/06/07/memento-mori/>

Uyumsuzluğun farkına varış bir tür aydınlanmayı da beraberinde getirir. Bu tür bir direniş Camus felsefesinde “başkaldırma” olarak karşımıza çıkar. O halde diyebiliriz ki Camus felsefesinin amacı uyumsuz karşısında savunmasız kalan insanın çaresizliğine bir çözüm olarak getirdiği başkaldırımı etik bağlamda temellendirmektir. Çünkü uyumsuzdan intihara ve öldürmeye geçilmeyecekse başkaldırma geçilecek demektir.” (Gündoğan, 2011b: 184). Camus’ a göre ölüm bu dünyanın değerini anlayabilmek adına çok önemlidir.

Varoluşçu felsefenin önde gelen diğer ismi Martin Heidegger'e göre de ölüm, bizleri varlığımızı sorgulamaya sürükler ve yaşamın amacını bulmamızı sağlar. “Bizler kararlı bir şekilde bu amaç doğrultusunda geleceğe sarılırız. Böylece gerek geçmiş gerekse şimdiki amacımızın ne olduğunu anlarız. Heidegger’e göre insanın varlığının gerçek özünü keşfetmek için büyük öneme sahip olan şey onun ölümlü olan ilişkisidir. Dahası, varlığı kavrayış ölümlü ilişkide ortaya çıkar. (Cohen, 2006: 23).

Varoluş felsefesinin iki önemli felsefecisine göre insanlık doğum ve ölüm arasına sıkışmış durumdadır. Bu durum insanlarda kaygı bunalım iç sıkıntısı şekillerinde kendini göstermektedir. Sanatçılarda bunu dışavurum şeklinde göstermektedirler.

Fotoğraf yoluyla estetize edilen ölüm

Ölümlü yüzleşmek zordur, ancak ölüm fotoğraflarıyla yüz yüze gelmekte bir o kadar zor olmaktadır. Ölüm fotoğraflarıyla fotoğrafçının bizlere bıraktığı seyir durumunda yaşanan acı, şiddet boyutunda dozajı artan bir duygu durumuna ya da kişisel farkındalık durumuna göre değişen türden olmaktadır. Ancak yine de ölüm karşısında tüm insanlığın kırıldığı bir nokta bulunmaktadır. “Fotoğraf ölüme karşı bir nesne üreterek varlık gösterir. Bu yüzden fotoğraflar hem ölümlü olmanın belgeleri, hem de var olmanın kanıtlarıdır. Yok olmanın karşısında var olmayı, ölüm karşısında yaşamı, hiçlik karşısında varlığı, soyut şeyler karşısında somut varlıkları temsil ederler. Fotoğrafın varlığını kanıtlayan olguların en başında, onun ölümlü olan yakın ilişkisi gelir” (Karadağ, 2004:159). Ölüm fotoğraflarının estetize edilerek sunulması ise hayatın son bulmasının öncesinde geçirilen bedeni rahatsızlık, acılar vb. durumların gözardı edilmesi ile bile sonuçlanabilecek bir algının oluşmasına neden olmaktadır.

Fotoğrafın varlığını kanıtlayan olguların en başında, onun ölümlü olan yakın ilişkisi gelmektedir. Çoğu zaman ölüm fotoğrafları gibi, fotoğraflarda hafızalarda kalan, öncesinde olanlar ya da sonrasında olanlar yerine, görsel bir izden ibarettir. Bazı ölüm fotoğraflarının sırf bu yüzden tarihsel süreçte hafızalara kazınmış bir durumu sözkonusudur. Görsel sanatlarda, ölüm konusuna çok sıkça yer verilmesinin en temel sebeplerinden birisi ölüm kavramının hayatın en temel gerçeklerinden olması ve bunun paralelinde sanatçıların bu gerçeklik üzerinden kendi varlığını


sorgulamasına olanak tanınmasıdır. Fotoğraf sanatının ölümle tanışması 19. yy a dayanmaktadır. O dönem oldukça popüler olan Post mortem² fotoğrafçılığı ile olmuştur

Post-mortem fotoğrafçılık ölmüş kişilerin giydirilip süslenerek çekilen hatıra fotoğraflarından oluşmaktadır. Post-mortem fotoğrafçılığın en ilgi çekici yanı şu an cep telefonlarımızla bile çekebildiğimiz hatıra fotoğraflarıyla aynı temel isteğe sahip olunmasıdır. Bu istek de hatıraları canlı tutmak ve o kişiyi ömür boyu unutmamak gibi masumane bir istektir. Aslında Post-mortem in sanatla birleşmesinin kökü 15.yy a kadar dayanmaktadır. 15.yy da ressamların ölen rahiplerin resimlerini çizmesi de onların bir anlamda ölümden sonra bile yüceliğini kabul etme amacı taşımaktadır.

Ölü bedenlerin fotoğraflanması konusunda tartışmalı olan bir konu da ölü doğan (still-born photography) fotoğrafçılığıdır. Bu fotoğrafçılık türü, “1980’lerde Amerika Birleşik Devletleri’nde, sağlık hizmetleri alanında doğum sonrası kayıp yaşayan ebeveynlerin yas sürecine olumlu katkıları olduğu düşünülerek tekrar uygulanmaya başlanmıştır” (Ruby,1995:185). Günümüzde de bu sürecin tekrar yaşanmaya ve başta Amerika olmak üzere pek çok ülkede yaygınlaşmaya başladığına şahit olunmaktadır. Doğum fotoğrafçılığıyla büyüyen iş hacmi ölüm fotoğrafçılığında da yakalanılmaya çalışılmış ve işin dozu daha da arttırılarak, vakıf olarak bazı yerlerin kurulduğu ve bu vakıfta çalışan kişiler tarafından da aynı doğum fotoğrafçılığında olduğu gibi, ölüm sürecinde de yakınlarını kaybetmiş insanlara fotoğraf yoluyla hizmet sunulduğu gözlenmektedir.

Ölüm sonrası fotoğrafı, kuruluşlarından olan “ NILMDTS: Now I Lay Me Down To Sleep Foundation adı altında Amerika Birleşik Devletleri’nde hizmet veren ve çok sayıda profesyonel fotoğrafçının gönüllü olarak çalıştığı vakıf, erken bebek kaybı yaşayan ailelerin yas süreçlerine destek olmayı amaçlamaktadır” (<http://www.elyadal.org/pivolka/22/stilborn.htm> Erişim).

501



birleşiminden meydana gelen Post Mortem, 31764598671/olum-sonrası fotoğrafçılığı post-

Fotoğraf 1: NILMDTS: Now I Lay Me Down To Sleep Foundation
www.nowilaymedowntosleep.org

19. yüzyılda oluşan veba türü salgın hastalıklar ve tıbben yaşanan yetersizlikler yüzünden çok fazla sayıda insan ölmekteydi ve bunlardan çoğunu da bebekler oluşturmaktaydı. Ancak o dönem yaygın olarak kullanılan ölü bebek ve çocuk fotoğrafçılığı (özellikle 1. Dünya Savaşı sonrası ölen bebek ve çocuklara ait) giderek kaybolmuştur. “Fotoğrafın kanıtladığı bir şey varsa, o da fotoğraftaki kişinin o belirli anda, orda oluşudur. Barthes’a göre bu bir Gerçektir. Ölü fotoğraflarını korkunçlaştıran ise, fotoğrafın sunduğu, “Gerçek” ve “Canlı” kavramları arasında çıkan karışıklıktır. Fotoğraf bir yandan fotoğraftakinin gerçek ve dolayısıyla canlı olduğunu öne sürerken, bir yandan da bu gerçeği geçmişe kaydırarak (bu vardı, ama artık yok), ölü olduğunu öne sürer.” (Aytemiz, P. (2012))

Yeni doğan ölümleri ile ilgili fotoğraf çekimleri özellikle Victoria döneminde izlerine sıkça rastladığımız bir durumdur. 1837 ile 1901 yılları arası kraliçe Victoria’ nın hüküm sürdüğü dönem pek çok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Bu dönem sadece siyasi, ekonomik anlamda değil, sanatsal, kültürel vb. alanlarda da önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu dönem özellikle acının, cinselliğin vb. bastırılması gerektiğine dair söylemleriyle “Viktoryen Ahlak” adı verilen bir kavramın ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Buna rağmen bu dönemin çelişkilerle dolu farklı bir romantik anlayışı bulunmaktadır. Bu durum Post-mortem fotoğraflara da yansımıştır. Bu konu ile ilgili en iyi örnekler Paul Frecker, London koleksiyonunda mevcuttur. Victoria döneminde kadın olmak fahişe olmakla, azize olmak arasında bir konumdadır. Post-mortem fotoğraflara da yansıyan bu durum kadının özellikle öldükten sonra azize olarak anılması ve ona uygun giydirilerek fotoğraflanması şeklindedir.

502



Fotoğraf 2: Paul Frecker London, An English cabinet
<http://www.paulfrecker.com/collections.cfm?&pagetype=library&typeID=1&ShowStart=1&ShowEnd=8&myPage=1>



İ
s
b

İ hastalıklarla mücadele ettikleri
ate Lakotta da benzer bir amaçta
astayı ölümlerinden çok

Fotoğraf 3: Magdalena Leiss, A wetstamp on the reverse of the mount identifies the photographer as Ludwig Schiekl of Thalkirchnerstrasse 20, Munich.

<http://www.paulfrecker.com/collections.cfm?&pagetype=library&typeID=1685&cat=1685&id=1685&desc=1>

gerçekleştirdiği anda yakalamak ve onun mumyalanmış gibi her daim hatırlanmasını sağlamak, ancak kameranın yapabileceği bir şeydir (Sontag, 2004:59). Walter Schels ve gazeteci eşi Beate Lakotta da “Hayat ölüm öncesi” adlı fotoğraf serisinde siyah beyaz tarzda ve büyük olarak görüntülenen, kişilerin öncesi ve sonrası şeklindeki bu fotoğraflar yaşam ve ölüm arasındaki duygusal bağı daha da güçlendirmektedirler.

Walter Schels, The Guardian dergisine verdiği bir röportajında, "İnsanlar hep bir şeylerin peşinde koşar ama bu resimlerdeki insanların artık böyle bir ihtiyacı kalmadı. Bir fotoğrafçı olarak ben de 'yalan olan herşeyden sıyrılmış' bu yüzlerin resmini çekmek istedim. Sona ulaştığınızda her türlü yalandan sıyrılıp, daha önce hiç olmadığınız kadar gerçek oluyorsunuz" (www.fotografya.gen.tr) demektedir. Schels ve Lakotta, fotoğrafladıkları kişiler hayattayken kendilerinden veya yakınlarından ölüm sonrası fotoğraf çekimi için izin almışlardır. Dolayısıyla Bresson un değindiği “İnsanlar portrelerinde yaşamaya devam etmek isterler, kendilerinden sonra yaşayanlara iyi görünmek isterler, belki gizliden bunu hak ettiklerini düşünürler” (Bresson, 2006:20). sözü bu fotoğraflarda anlam bulmaktadır.



Fotoğraf 4: Walter Schels ve Beate Lakotta
Name: Elmira Sang Bastian Age: 17 months Born: 18th October 2002
Died: 23rd March 2004, at her parent's home
<http://www.featureshoot.com/2014/09/walter-schels/>



Fotoğraf 6: Walter Schels ve Beate Lakotta
Name: Klara Behrens Age: 83 Born: 2nd December 1920
Died: 3rd March 2004, at Sinus-Hospice, Hamburg
<http://www.featureshoot.com/2014/09/walter-schels>

Her doğumun sonunda mutlaka ölüm olacaktır, düşüncesinde olan Walter Schels, zor bir çocukluk geçirmiştir. Savaş zamanı Münih'te oturdukları evin bombalanması sonucu pek çok ceset, tabut, kopmuş uzuvlarla karşı karşıya kaldığını belirten Schels, kendi ailesinden de kayıplar vermiştir. Hayatı boyunca hep ölümlerle karşılaştığını vurgulayan sanatçı, annesi öldükten sonra onun cesedini görmeyi reddetmiştir. Schels verdiği bir röportajında bu fotoğraf serisiyle ölümlerle yüzleşerek bu korkuyu yenmek istediğinden bahsetmiştir. Ölüm ile hayatı boyunca yüzyüze gelen Schels, aynı röportaj da kendisinden 30 yaş küçük olan eşini kaybetmekten korktuğunu ve bu

fotoğraf serisini bir anlamda kendisi için ölümün acımazlığına hazırlıklı olmanın yolu olarak gördüğünü dile getirmiştir.

Bedenin canlılığını yitirmesi ve bozulmasına karşın bir anlamda tepkisini ortaya koyan ve Post-mortem fotoğrafçılığın günümüzde devam etmesini sağlayan fotoğrafçılardan birisi de Elizabeth Heyert'dir. Walter Benjamin'in (2002) fotoğraf zamandan alınan bir cesettir sözünü anımsatan fotoğrafları ile sanatçı "The Travelers (Yolcular)" adlı fotoğraf serisinde, Post-Mortem fotoğraflara farklı sanatsal yaratıcılıklar eklemektedir. The Travelers projesinin ortaya çıkma aşaması ise şu şekilde gelişmiştir; "Güneye ait köklerine ve kiliseye güçlü bir şekilde bağlı olan Harlem toplumunun hala bazı üyeleri tarafından devam ettirilen ve ölünün gömülmek üzere özenli bir şekilde giydirilmesine dayanan bu gelenekleri Heyert'in ilgisini çekmiştir. Cennete yapacakları yolculuk için süslenmiş olan bu insanlar, sanki partiye gider gibi neşeli bir şekilde giydirilmiş saten kıyafetleriyle, güzelce hazırlanmış saçlarıyla, beyaz takımları, smokinleri ve şık şapkalarıyla büyüleyici bir geleneğin belki de son temsilcileridir." (<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/cagatay-goktan-cagdas-fotograf-sanatcilarindan-ornekler-elizabeth-heyert/>)

Heyert'in The Travelers adlı fotoğraf serisi Harlem'de 2003 ya da 2004 yıllarında ölen yaşları 21' den 101' e kadar uzanan insanların görüntüleridir. Heyert bu konuda şöyle demektedir. "Benim portrelerim ölüm hakkında değil, insanların yaşamları hakkındadır. Onlar övgülerden farklı değildir: Bu fotoğraflar yaşayanların hatırlamak istedikleri şeyin görsel hikâyeleridir" (<http://www.houkgallery.com/artists/elizabeth-heyert/>).

505

Heyert'in Yolcular adlı fotoğraf serisine bakıldığında, çekilen her ölünün uyuyor hissi veren fotoğrafları ile karşılaşmaktadır. Bu durumun verdiği naiflik, ölen insanların yüzlerindeki tebessüm ve huzur hissi bizleri ölümün soğukluğundan bir parça da olsa uzaklaştırmaktadır. Heyert'in fotoğrafları biçimsel olarak ölüme ve bozulmaya karşı bir başkaldırı niteliğinde olmasının yanısıra, geride kalanlar için ölenleri hatırlamak anlamında daha az acı verici ve ölümlü barışık olmak anlamında da önemli birer kayıt niteliği taşımaktadırlar.



Fotoğraf 7: Elizabeth Heyert
Raymond E. Jones Sr.
Born: December 1928
Died: January 2004
<http://www.elizabethheyert.com/projects/the-travelers/york/2>



Fotoğraf 8: Elizabeth Heyert
Martha Webb
Born: April 1941
Died: January 2004
<http://www.elizabethheyert.com/projects/the-travelers/work/2>



Fotoğraf 9: Elizabeth Heyert
Anna Bell McGill
Born: February 1923
Died: March 2003
<http://www.elizabethheyert.com/projects/the-travelers/work/2>



P
'r
sö
ha



ğrafin
uğunu'
şekilde

Fotoğraf 10: Elizabeth Heyert
Mary Caparitia Bush
Born: December 1947
Died: February 2004
<http://www.elizabethheyert.com/projects/the-travelers/work/2>

Fotoğraf 11: Elizabeth Heyert
Daniel Rumph
Born: September 1933
Died: September 2003
<http://www.elizabethheyert.com/projects/the-travelers/work/2>

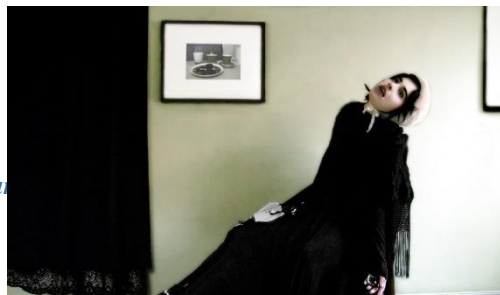
Fotoğraf 12: Elizabeth Heyert
Lola B. Hopkins
Born: September 1922
Died: January 2004
<http://www.elizabethheyert.com/projects/the-travelers/work/2>

ına bu
ı ölüm,
aşından
. yy da

1980 li yıllarla birlikte hız kazanan hizmet sektörü postmodern yapı içerisinde çok farklı bir hal almış ve ölüm kavramı bile estetik ve merak uyandıran yönü ile tüketilen bir nesneye dönüşmüştür. Daniela Edburg'da ölüm ile ilişkilendirdiği tüketim konusunu fotoğraflarına taşımıştır. Sanatçı 2001 yılında bir tez çalışmasıyla tüketim toplumunda başrollerde olan kadınları, fotoğraflarına yansıtmakta ve ölüm kavramı ile birleştirmektedir. Kek yerken, ya da streç filmi açarken, kahve tüketirken vb. sebeplerle ölen kadınlar bu fotoğrafların ana konusunu oluşturmaktadırlar. Baudrillard'ın tüketim üzerine söylediklerinden de büyük ölçüde etkilenmiş olan sanatçı, ölümün baştan çıkarıcı bir kavram olduğunu düşündüğünü belirtirken geçici olan herşey güzeldir tezini "*Drop Dead Gorgeous*" (Öldürecek Kadar Güzel) fotoğraf serisi adı ile de desteklemektedir. Tüketilen gıda maddeleri ile onların paketlerinin çekiciliğiyle, tadlarıyla ve zevk veren taraflarıyla bir ilişki içerisinde olduğumuzu belirten sanatçı, tüm fotoğraflarının arkasında bir hikaye olduğundan bahsetmektedir.



slara



ayıs 2017

Postmodern durumun klasik olana göndermeler yapan durumuna Daniela Edburg' un fotoğraflarında da rastlamak mümkündür. Örneğin, Louis-David Marat'ın ölümü eseri Daniela Edburg' un şampuan ile ölümü şeklinde değişmekte ve bunun gibi pek çok fotoğraf klasik eserlere göndermelerde bulunmaktadır. Daniela Edburg un fotoğraflarının diğer fotoğraf sanatçılarının fotoğraflarından farkı fotoğraflarda gerçekten bir cansız bir beden olmamasıdır. Edburg un fotoğraflarında estetize edilen böylesi bir ölümün mümkünlüğünü düşündürmesidir Daniela Edburg'un bu fotoğraf serisinde model kullanmayı redderek o an en yakın arkadaşının ya da ailesinin evi, kendi mutfağı gibi tanıdık olan mekanları kullanıyor olması ve ölüme rengarenk bir kavram gibi bakarak, esprili bir şekilde yaklaşıyor olması, masal tadında ölüm fotoğraflarının oluşmasına sebep olmuştur.

20. ve 21.yy da hastalıklar, vücudun bozulması ve beraberinde ölüm kavramlarından bahsederken en çok kullanılan kavram tüketim kavramı olmaktadır. Tüketim konusu ile ilgili Baudrillard'a göre; "artık günümüzde hiçbir şey olağan bir şekilde tüketilmemekte yani herhangi bir amaç için değil göstergeleri tüketmek için satın alınmaktadır, nesnelere artık herhangi bir şeye değil öncelikle ve özellikle size hizmet etmektedir" (Baudrillard,2008:205). Ölüm de tıpkı tüketilen bir nesne gibi tüketim toplumundaki yerini almıştır.

Daniela Edburg un fotoğraflarında da karşılaştığımız gibi tüketim kültürünün hüküm sürdüğü bu yeni yapı içinde bedenler artık, daha farklı özellikleri ile yer almaktadırlar. Öncelikle beden,

artık üretmek yerine tüketmeye programlıdır. Estetik, güzellik, sağlıklı beden kavramları farklılaşmıştır. Bauman'a göre "her iki beden arasında sosyolojik olarak önemli bir fark vardır: İlki üretme kapasitesi ile değerlendirilirken, diğeri ise içinde bedensel ve yaşamsal arzuların, hazların, deneyimlerin ve duyuların vb. olduğu tüketme kapasitesi ile değerlendirilir" (Bauman;2000b:227). Edburg'un fotoğraflarında, ölüm kavramının fotoğraf yoluyla estetize edilmesi gerçekleşirken tüketim nesnelere ile anlatılan ölümün içerisinde tüketilen bir nesne haline gelmiş olmasına göndermeler yapılmaktadır.

SONUÇ

Yaşam ve ölüm gibi kavramların fotoğraf ile ilişkisinin irdelendiği bu çalışmada fotoğraf sanatı ve ölümün estetize edilmesi kavramları üzerinden bir bağlam oluşturulmuştur. Oluşturulan bu bağlam içerisinde, nitel araştırma yöntemi çerçevesinde fotoğraf ile ilgili bir fotoğraf tarihi bilgisi ve kuramsal bilgi araştırması da yapılmıştır. Bu araştırma ışığında fotoğraflar üzerinden belli çözümlenmeler yapılmıştır. Bu çözümlenmelerin, sosyo kültürel ve psikolojik vb. değerlendirmeler çerçevesinde sonuca ulaşmak adına önem arz ettiği düşünülmektedir Fotoğraf sanatı ve ölüm konusu arasındaki ilişki modern dönemden ve postmodern dönemden örneklerle ortaya konulmuştur.

Bu çalışmada konunun yapısına uygun olarak Paul Frecker, Walter Schels ve Beate Lakotta, Elizabeth Heyert, Daniela Edburg 'un fotoğrafları ele alınmış ve sanatçıların eserlerinde fotoğraf ve ölüm arasındaki ilişki ortaya konulmaya çalışılmıştır. Fotoğraflar üzerinden yapılan çözümlenmelerde örneklemelerin alındığı dönemler itibariyle sanatçıların benlik algısının, dönemin görsel kodlarıyla ne kadar uyumlu olduğu sorusunun cevabı da bulunmaya çalışılmış ve bu konuda modern dönemle postmodern dönem arasındaki benzerlikler ve ayrışmalar ortaya konulmuştur.

Sanatçıların fotoğrafları değerlendirilirken ölüm felsefesi ile ilgili önemli kuramları bulunan Sigmund Freud, Albert Camus, Martin Heidegger vb. kuramcılarının değerlendirmeleri üzerinden bakılmaya çalışılmıştır. Freud'un çatışan iki temel içgüdüğü Tahanatos (ölüm içgüdüğü) ve Eros 'un (yaşam içgüdüğü) sanatçıların fotoğraflarına yansımalarının izleri ayrıca varoluş felsefesindeki anlayışın ele alınan sanatçıların eserlerinde, ölüm korkusu karşısında bir boyun eğiş değil, aksine tam da bir başkaldırı olarak nasıl karşımıza çıktığı gözlenmiştir.

Post mortem fotoğrafçılığının günümüzde ki yansıması olarak görülen fotoğraflarda post mortem fotoğraf geleneğinin zaman içerisinde değişim göstermeye devam ederek günümüz fotoğraf sanatında varlığını sürdürmekte olduğu görülmektedir. İlk zamanlarda sadece hatıra biriktirmek o anı yaşatmak niteliği taşıırken zamanla kurgu özelliği de eklenerek anlatısal farklılıklar göstermiş ve XX. Yüzyılda daha farklı ve daha şok edici biçimlerde karşılaşılarak ölümün estetik anlatısal boyutu aynı zamanda sanatında bir parçası haline gelmiştir. Heidegger'in değındığı düşüncelerin korkmak yerine ölüm gerçeğıyle yüzleşmenin benlik yolunu açması ve kişinin ölümle yüzleşerek özgürleşmesi durumu özellikle postmodern dönemin sanatçıların yaratıcılıklarında gözlemlenebilen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Paul Frecker ‘ın fotoğraflarında gördüğümüz gibi İnsanlar fotoğrafla birlikte hatıra olarak kalmasını istediği anıları yaşatmak, geçmişini fotoğraf aracılığıyla geleceğe taşımak gayesi içerisindeyler. Bunu da post mortem fotoğrafçılık aracılığıyla sağlamaktadırlar. Özellikle Walter Schels, Beate Lakotta ve Elizabeth Heyert ın fotoğraflarında içinde bulunduğumuz postmodern yapının özelliği olarak farklı şekillerde yeniden hayatımıza giren post-mortem fotoğrafçılık yeniden canlanmış olup eski bir hatırayı canlandırır nitelikte tekrar karşımıza çıkmaktadır. Bu sanatçıların fotoğraflarında ölüm gibi ağır bir gerçeğin varlığını aktaran bu görüntüler, insanlığa dair kesin bir bilgiyi fotoğrafın estetiği içinde sunmaktadır.

Daniela Edburg un fotoğraflarında da gördüğümüz gibi, ölüm kavramı üzerinden klasik ile modern arasında bağlantılarda kurmak mümkündür Baudrillard’ ın deyişiyle sistem ölüyü de yeniden üretmektedir dolayısıyla sistem çelişkilerden ibarettir. Fotoğraf estetiği çoğu zaman Klasikten beslenmektedir. Özellikle de ölü doğan (still-born photography) fotoğrafçılığının 21. Yüzyılda tekrar hayata geçmesi tüketim toplumu bağlamında buna örnek olarak verilebilmektedir. Postmodern dönemde beden artık en etkili ifade aracıdır. Sanatçılar ölü bedenleri de buna dahil ederek bunun örneğini oluşturmaktadırlar. Bu nedenle postmodern fotoğrafta, modern dönemi fotoğraf sanatından uzaklaşarak, sınırları olan yeni bir fotoğrafik estetik tarz oluşturmada, varolan sistemi eleştirmekte ve irdelemektedir.

Fotoğraflar üzerinden bakıldığında modern ve postmodern toplumdaki ölüm deneyiminin de farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Bu fotoğraflarda ölümün modern toplumlarda ki yeri bedenin hastalığı olarak düşünülüp kabulleniş ile yaşanırken postmodern toplumlarda güzel gözükmek ölüme karşı bir başkaldırı ve direniş şeklinde ortaya çıkmaktadır. Ancak genel anlamda tüm fotoğrafların okumalarında görüldüğü üzere Çerkes Karadağ ın değindiği gibi “Fotoğraf ölüme karşı bir nesne üreterek varlık gösterir. Bu yüzden fotoğraflar hem ölümlü olmanın belgeleri, hem de var olmanın kanıtlarıdır. Yok olmanın karşısında var olmayı, ölüm karşısında yaşamı, hiçlik karşısında varlığı, soyut şeyler karşısında somut varlıkları temsil ederler. Fotoğrafın varlığını kanıtlayan olguların en başında, onun ölümlü olan yakın ilişkisi gelir” (Karadağ, 2004:159)

509

Bu düşüncede günümüz fotoğraf sanatı ölüm bağlamında ele alındığı zaman, ilk yıllarından farklı olarak hatıra anlamında nostaljik ve melankolik değil, modern yaşamın kaosu nu yaşayan çıkmazda olan çağımız insanına ölümlü olduğunu hatırlatmak anlamında önemlidir. İnsanların ölümü deneyimlemek gibi bir durumları bulunmadığından ölümü fotoğraf yoluyla tecrübe etmek bu anlamda ölümü estetize ederek hatırlatmak fotoğraf sanatının bizlere sunduğu güzel bir seyir ritüelidir.

Kaynakça

Aytemiz, P. (2012). *Arada kalmış imgeler: Ölüm, fotoğraf ve ölü-doğan fotoğrafçılığı*, İstanbul İletişim Yayınları

Barthes,R. (2000).*Camera Lucida*, Çev. Reha Akçakaya, 2. Basım, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.

Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu Söylenceleri-Yapıları*, (Hazal Delice Çaylı, Ferda Keskin Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul,

Bauman, Z. (2000a). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*, Ayrıntı Yayınları

Bauman, Z. (2000b). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, Ayrıntı Yayınları

Benjamin, W. (2002). *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, (Ali Cengizkan, Çev.) İstanbul:YGS Yayın.

Bresson, H.C. (2006). *Karar Anı*, YGS Yayınları.

Cohen, R. A. (2006). *Levinas: thinking least about death-contra Heidegger*, International Journal for Philosophy of Religion, 2006, 60:21–39.

Fromm, E. (1994). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*, İstanbul: Payel Yayınları

Tuna, Y. (2015). *Modernden Postmoderne Hasta Bedenlerin Fotoğraf Sanatında Temsili*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

Karadağ, Ç. (2004). *Görme Kültürü* Doruk Yayıncılık.

Nazlı, A. (2006). *Bedenin Ölümü: Modern Öncesinden Postmoderne Beden ve Ölüm*, E.Ü. Sosyoloji Dergisi, sayı: 16, s:1-15, EÜ Edebiyat Fak.

Ruby J. (1995). *Secure the shadow: Death and photography in America*. Cambridge, Mass, MIT

Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*, (Akınhay Osman Çev.), İstanbul: Agora yayınları

<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/cagatay-goktan-cagdas-fotograf-sanatcilarindan-ornekler-elizabeth-heyert/> E.T 17.06.15

<http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com.tr/2010/09/dunya-yalan-ama-nesneler-gercek.html> E.T: 09.06.15

<http://www.elyadal.org/pivolka/22/stilborn.htm> E.T 24.01.15

<http://www.paulfrecker.com/collections.cfm?&pagetype=library&typeID=1&ShowStart=1&ShowEnd=8&myPage=1> E.T: 11.06.15

www.nowilaymedowntosleep.org E.T: 11.08.15

<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/cagatay-goktan-cagdas-fotograf-sanatcilarindan-ornekler-elizabeth-heyert/> E.T 17.06.15

<http://www.houkgallery.com/artists/elizabeth-heyert/> E.T 12.08.15

<http://www.fotografya.gen.tr> E.T 11.07.15

<http://www.featureshoot.com/2014/09/walter-schels/> ET: 11.10.15



<http://www.elizabethheyert.com/projects/the-travelers/work/2> E.T: 10.09.15

<http://www.danielaedburg.com/portfolio/drop-dead-gorgeous> E.T: 19.07.15



16. YY. OSMANLI TUĞRALARININ TEZHİP YÖNÜNDE İNCELENMESİ

Arş. Gör. Atilla Yusuf TURGUT

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Öz

Türkçe de kelime olarak padişahın ismini simgeleyen özel bir işaret ve imzası anlamına gelen tuğralar; ferman, berat, vakfiye gibi belgelerin yanı sıra mühürlerde, paralar da, pullarda ve kitabelerde de kullanılmıştır.

Fermanların tuğralı kısımları hükümdarlığı ve saltanatı temsil ettiği için; altın, renk ve motiflerle itinayla süslenmişlerdir. Tuğralar; ilk başlarda sade iken zamanla daha ihtişamlı bir görünüm kazanmışlardır.

16. yy. Osmanlı tuğralarında; çiçekler, laleler, sümbüller, karanfiller, güller ve bahar dalları sıkça kullanılmıştır. 16. yüzyılın sonlarına kadar, özellikle Kanuni döneminde “Haliç İşi” denen tarzdaki süslemelerin çoğunlukla uygulandığı görülür. Dönemin en ünlü müzehhibi ve saray baş nakkaşı Karamemi’dir. Kendine özgü yaprak ve çiçek desenlerinden oluşan Haliç İşi’nin kırmızı ve lacivert renklerde yapıldığı görülmüştür. Bu zarif bezemelerin hiçbirisinin birbirine benzememesi dikkat çekicidir. Ayrıca rumi, hatai, çintemani, bulutlu desenler, lale, gül, karanfil, sümbül, bahar dalları ve sazyolu gibi çiçek motifleri de bolca kullanılmıştır. Dönemin en belirgin süsleme tarzı Haliç İşi’dir.

16. yy. Osmanlı sanatının her dalında olduğu gibi, Tuğra süslemelerinde de altın çağını yaşamıştır.

Anahtar Kelimeler: Tuğra, Tezhip, ferman, motif, çiçek

Giriş

“ Tuğranın kelimesinin Arapçası, Tevkii’dir. Tuğranın Farsçası olan Nişan ise, Nişandan (korunmak, oturmak mastarından gelmekte ve bu fiilden doğan iz, bir işaret, alamet, dikme anlamına gelmektedir. Osmanlı Türkleri ise Tuğra yerine “ Nişan-ı Şerif” sözünü kullanmışlardır.”¹ Tuğra Türkçe’de kelime olarak padişahın ismini ihtiva eden özel bir işaret, padişahın imzası gibi anlamlar taşır. Tuğra hakkında doğru bilgi veren en eski kaynak, Kaşgarlı Mahmud’un 11. yüzyıla ait Divan-ı Lügat-üt Türk adlı eseridir. Kaşgarlı bu eserinde tuğra kelimesinin Oğuzca “tuğrağ” şeklinde söylendiğini ve onun, hakanın mührü ve buyruktusu olduğunu bildirir. Tuğranın şekli hakkında çeşitli teorilere rastlanmaktadır. Bunlardan bazılarında göre tuğra, “tuğrı” adlı efsanevi büyük bir doğa kuşunu temsil etmektedir. Ayrıca Oğuzların totem işaretidir.” Tuğrağ’ın “atuğ” kelimesinden türediği ve bunun Türkçe’nin yapısına en uygun

¹ Mithat Sertoğlu , Osmanlı Türklerinde Tuğra, Doğan Kardeş Yayınevi, İstanbul 1975, s.3.

açıklama şekli olduğu İslam Ansiklopedisinde belirtilir. Osmanlı devletinin kısa zamanda büyümesi ve dolayısıyla iş hacminin genişlemesi, tuğra çekmeyi bilen ve adına nişancı denen memurlara ihtiyaç duyulmasına sebep olmuştur. Resmi bir evrak, defterdar ve reisülküttab (dış işleri bakanı) kontrol edildikten sonra vezir-i azama gider, onunda incelemesinden geçtikten sonra nişancıya yollar; oda gelen evrakın üzerine tuğrayı çekerdi. Yüksek bir rütbe olan nişancılık 18. yüzyıl sonlarında önemini kaybetmeye başlayınca onun yerini tuğra-nüvis (tuğra çeken) denen hattatlar almaya başlamıştır. Daha sonra bu hattatlara tuğrakeş adı verilmiştir. Daha önceleri tuğrakeşlere tuğrai, tevkii ve muvakkii gibi isimler verilmiştir. Tuğra padişahın yazılı alameti, bir çeşit imzası olduğu için, metindeki en önemli kelimeler, padişahın kendi adı ile babasının adıdır. Bu ikisinin okunması çok defa tuğranın hangi padişaha ait olduğunun anlaşılmasına yetmektedir. İlk tuğralarda metin, sadece bu iki isim ile oğlu manasına gelen bin kelimesinden ibarettir. Orhan Bin Osman gibi... İsimler tuğranın “sere”sinde yer alır. Tuğra metni genellikle aşağıdan yukarıya doğru okunacak şekilde tertip edildiğine göre tuğra sahibinininki alta, babasınıninki üstte bulunur. Bazı tuğralarda bu isimler iç içe girmiş, bazılarında ise bir satır halinde yazılmıştır.²

Kısacası Türkçe de kelime olarak padişahın ismini simgeleyen özel bir işaret ve imzası anlamına gelen tuğralar; ferman, berat, vakfiye gibi belgelerin yanı sıra mühürlerde, paralar da, pullarda ve kitabelerde de kullanılmıştır. Konu ve yazılış biçimlerine göre belge niteliği taşıyan tuğralar çeşitli adlar almalarına rağmen halk arasında tüm tuğralı belgeler genel olarak ferman olarak adlandırılmaktadır. Aslında bu durum, konuları değişik olsa da, tuğralı belgelerin dış görünüşlerinin benzer olmasından kaynaklandığından dolayı olduğu düşünülebilir.

Osmanlı diplomasisinde belgeler iki ana sınıfta değerlendirilirdi.

a) Laik karakterdeki belgeler: Devlet idaresinin dünya işleriyle ilgili kullanılan çeşitli alanlarına ait olan, padişah adına çıkarılmış olup ferman, berat gibi emir ve hükümlerdir.

b) Dini karakterdeki belgeler: Osmanlıda dini hayata ilişkin kadılık sicilleri, vakfiye ve fetvalardır.

Tuğranın Bölümleri Tuğrayı detaylı olarak inceleyecek olursak, çeşitli bölümlerden meydana geldiğini görürüz.

“a) Tuğranın Seresi (kürsü): Tuğranın alt kısmı olup, padişahın ve babasının adının yazıldığı bölümdür. Padişaha ait bilgiler bu bölümde verilir.

b) Beyzeler (dış beyze-iç beyze): Tuğranın sol tarafında yer alan, tuğra ve metinde geçen han ve bin kelimelerinin son harfi olan “nun” harfi uzantılarıyla, bazen de başka bir kelimedeki “dal” harfi uzantılarıyla oluşan iç içe iki kavse verilen isimdir. Yine iç beyzede, kürsünün üst kısmında bulunan “el, muzaffer” sözünün devamı olan “daima” kelimesi bulunur.

c) Tuğlar: Yukarıdan kürsüye doğru inen elif harfi şeklindeki üç çizginin adına tuğranın tuğları denir. Bunlar metinde geçen “elif”, “lam” ve “zi” harflerinin uzantıları oldukları gibi bazen de

² Hüseyin Gündüz, “Ferman ve Beratlar”, Antik Dekor, S.80, 2014, s.132.

yalnızca şekli tamamlamak amacıyla yapılır. Başka bir ifade ile sereden (kürsü), yukarıya doğru çıkan birbirine paralel iki kola tuğ adı verilir.

d) Tuğranın kolları: Diğer bir adı “hançer” olan kollar beyzelerin devamı olup, muzaffer kelimesinin üstünden birbirine paralel olarak tuğranın sağına doğru uzanmaktadır. Kısaca, beyzelerin sağa doğru uzantısıdır.

e) Zülfeler: Tuğranın solunda flama şeklindeki kavislere denir.³

Ayrıca, ilk dönemlere ait tuğralarda “vasla” adlı bölüme de rastlanılmaktaydı.

Tuğralar ferman, berat ve vakfiye gibi belgelerde en çok ön plana çıkan ve estetik açıdan da göze çarpan kısımlardır. “Osmanlı Türklerine ait olan tuğralar, Türk Hat Sanatında başlı başına incelenmesi gereken bir konudur. Yazı ile resim arasında yer alan tuğralar yüzyıllar boyu Türk Hattatlarının büyük ilgisini çekmiştir. Divan-ı Hümayun’da hazırlanan belgelerde en önemli unsur olan tuğra, Osmanlı Sultanlarının yazılı alameti ve bir çeşit imzasıdır. Önceleri ferman, berat, vakfiye gibi belgelerin baş kısmına konulan tuğranın kullanım alanları zamanla yaygınlaşmış; tuğra mühürlerde, paralarda, pullarda ve kitabelerde kullanılmaya başlanmıştır.”⁴

Tuğra Süslemeleri Bilinen ilk Osmanlı tuğrasının Orhan Gazi tarafından (H.1324) verilmiş bir Vakfiye üzerinde olduğu görülür (Resim1).



Resim1: Orhan Gazi Tuğrası 14.yüzyıldan, ilk Osmanlı Tuğrası.

Osman Gazi adına bir tuğraya ise rastlanılmamıştır. Bu tuğrada sultanın kendi adı ile babasının adı, yani “Orhan Bin Osman” yazılıdır. Tuğranın metninde geçen üç elif harfi yukarı doğru uzatılmış, üç nun harfi ise solda iç içe girmiş gibi yerleştirilmiştir.⁵

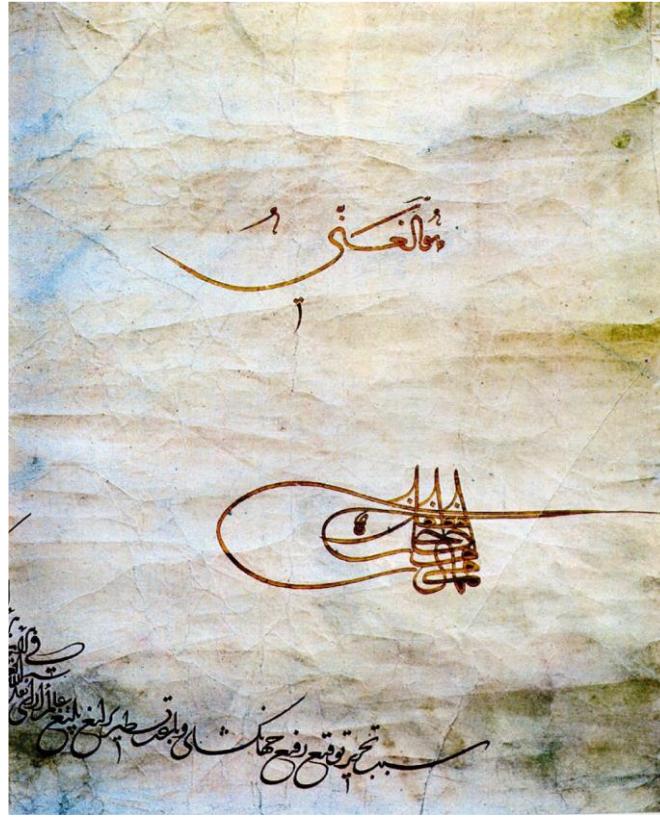
³ Hüseyin Gündüz , “Ferman ve Beratlar” , Antik Dekor, S.80, 2014, s.133.

⁴ Hüseyin Gündüz – Faruk Taşkale, *Rakseden Harfler*, Antik A.Ş Kültür Yayınları, İstanbul 2001, s:17.

⁵ Atilla Yusuf Turgut, *Tuğra Süslemeleri*, El Sanatları Dergisi, İBB İsmek Yay., İstanbul 2009, s.10, s.81.

Buna aslında tuğranın ilk ana temel düzenlemesi de denilebilir. Daha sonra gelişmeye başlayan tuğranın hem metninde hem de istifinde değişiklikler olduğunu gözlemlenmiştir. İlk tuğraların basit tertip edildiği görülür. Fatih dönemine kadar bu sadelik devam etmiştir.

Tuğra Fatih dönemi ile birlikte gerçek hüviyetini bulmaya başlamıştır (Resim2).



Resim2: Fatih Sultan Mehmet Tuğrası (1453-1481), Mithat Sertoğlu, “Osmanlı Türklerinde Tuğra”, Doğan Kardeş Yayınevi, İstanbul 1975, s.19.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde daha belirgin bir kimlik kazanmıştır. Gittikçe güzelleşmeye başlayan tuğra formu II. Mahmud döneminde en mükemmel şekline kavuşmuştur. Bunda devrin büyük hattatı Mustafa Rakım başrolde dir. Onun tarafından tuğra formu belli bir şekle kavuşmuştur. Artık bundan sonra hattatların zamanımıza kadar aynı üslubu kullandığı görülür. Rakım Efendi’den sonra tuğra çekmekte pek çok isim yetişmişse de en ustaları; Haşim Efendi, Vahdeti, Abdülfettah Efendi, Sami Efendi ve İsmail Hakkı Altunbezer’dir. İsmail Hakkı Altunbezer imparatorluğun son resmi tuğra keşi idi.

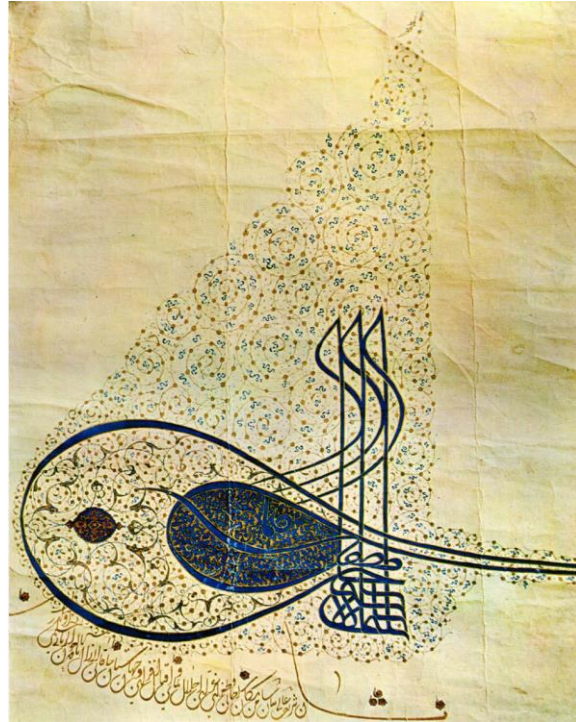
Fermanların tuğralı olan kısımları; aslında hükümdarlığın ve saltanatın birer nişanesi gibi kabul edildiği için; altın, renk ve çeşitli motiflerle itina ile tezyin edilmişlerdir. Bunun yanında sade olanları da görülür. Başlangıçta; dönemin ağırbaşlı zevkini yansıtan bir sadelik içinde olan tuğralar, yalnızca siyah mürekkep ile çekilmekteydi. Fatih dönemi ile birlikte siyahın yanında lacivert mürekkep ile de çekilmeye başlanmıştır. II. Beyazid döneminde ise bunlara; lal (kırmızı) ve yeşil mürekkep de eklenerek çekilmeye başlanmasının yanı sıra beyzelerin içlerinin

tezhiplenmeye başlandığı görülür. Ayrıca altınla çekilen tuğraların daha net görülebilmesi için bazılarının kenarına ince siyah bir çizgi (tahrir) de çekilmiştir. Daha sonraları beyze ve kollarının uç noktalarında, tepesi tuğraların yukarısında bulunan bir üçgen oluşturularak, tezhip sanatının tüm hünerleri kullanılarak servi ağacına benzeyen bu alanın içinde de başlanmış tuğraya daha görkemli bir görünüm kazandırmıştır.⁶

Bazı tuğralarda ise bu üçgen form yerine, tuğraların üzerinde yer alan soğan biçimindeki bu alanın içi tezhiplenmiştir.

16. yy. Osmanlı Tuğraları

Kanuni Sultan Süleyman tuğralarının süslemelerindeki çiçek motiflerinden oluşan kompozisyonlar, dönemin ünlü müzehhibi saray başnakkaşı Karamemi'nin devreye girmiş olması itibariyle büyük değişikliklerin olduğuna işaret eder (Resim3).



Resim3: Kanuni Sultan Süleyman Tuğrası 16.yüzyıl, Mithat Sertoğlu, "Osmanlı Türklerinde Tuğra", Doğan Kardeş Yayınevi, İstanbul 1975, s.23

⁶ Atilla Yusuf Turgut, "18.yüzyıl Tezhip Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler", Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 2003, s.82.

16.yüzyılın ortalarındaki tuğralardan, özellikle de birindeki tuğra süslemesindeki çiçekler, laleler, sümbüller, karanfiller, güller ve bahar dallarının büyük olasılıkla Karamemi'nin elinden çıktığı tahmin edilir.⁷

Tuğra süslemelerinde 16. yüzyılın sonlarına kadar özellikle Kanuni Sultan Süleyman döneminde “Haliç İşi” denen tarzdaki süslemelerin daha ziyade uygulandığı görülür. İnceleşen ve sadeleşen motiflerin çok ince bir işçilikle yapılmaya başlamasından Tuğraların tezyin edilmesi de payını almıştır. Bunların; çoğunlukla altın, lacivert ve kırmızı renklerle yapıldığı görülür. Kendine özgü çiçek ve yaprak desenlerinden oluşan Haliç İşi bu yüzyılda sıkça tuğra tezyinatlarında yerini almıştır. Ayrıca bu görkemli bezemelerin hiçbirisinin birbirine benzememesi dikkat çeker. Hepsinin birbirinden farklı olduğu görülür. Bunun yanı sıra; rumi, hatai, çintemani, lale, gül, bulut desenleri, karanfil, sümbül, saz yolu ve bahar dallarının tuğra tezyinatlarında bolca kullanıldığı göze çarpar. Klasik dönem denilen 16. yüzyıldaki tuğra süslemelerinin uyumlu çizgilerinin yanında, eşsiz zerafeti ile bu devirdeki Osmanlı uygarlığının parlaklığını yansıtmaları bakımından da önem arz ettiğini görmekteyiz. 16. yüzyıl dönemindeki hemen hemen tüm tuğralarda klasik dönemin ihtişamını görmek mümkündür.

“Kanuni Sultan Süleyman devri Türk Tezhip Sanatının zirveye çıktığı dönemdir. Klasik sanatlarda estetik, renk, kompozisyon, çeşitlilik, uyum, standart kuralların konulması açısından bu dönem bir Rönesans olarak kabul edilir.”⁸

“Osmanlı İmparatorluğu’nda padişah imzası olan ve yeryüzüne padişah mührü olarak vurulan tuğralar, imparatorluğun olmazsa olmazıdır. Klasik formuna Kanuni Sultan Süleyman devrinde kavuşan tuğralar, padişah için tezhiplenen en önemli unsurlardan biri olarak sanatımızda yer alır.”⁹

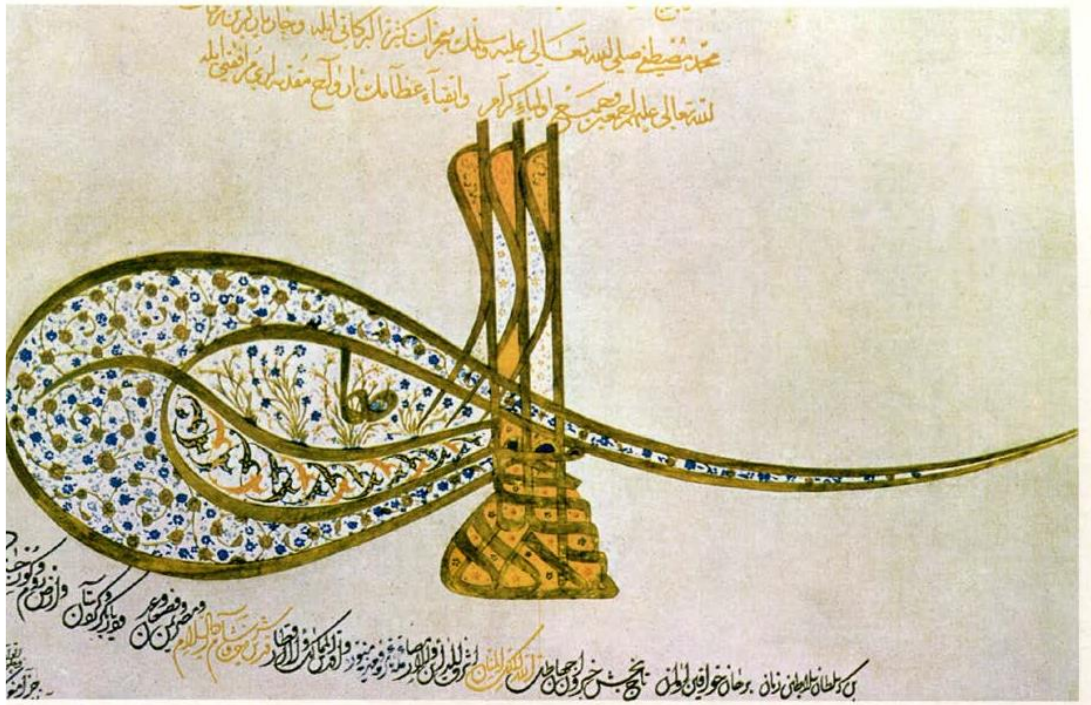
Lacivert ve altın dengeli ve uyumlu bir biçimde tuğra tezyinatlarında uygulanmıştır. Saray baş nakkaşı Karamemi çiçekleri olarak bilinen bahçe çiçekleri, bulut, saz yolu motifleri, negatif teknikle boyanmış motifler, Haliç İşi denilen süslemeler ve Rumilerden oluşan kompozisyonların dönemin tüm Tezhip özellikleri ile tuğra tezyinatlarına yansıdığını görmekteyiz. Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566), II. Selim (1566-1574) ve III. Murad ‘ın (1575-1595) tuğralarında 16. yüzyılın tüm sanatlara yansıyan muhteşemliği göze çarpar.

⁷ Nurhan Atasoy, “Hasbahçe”, İstanbul 2001, s.147-148.

⁸ Kaya Üçer - Münevver Üçer, *Lale-i Münevveran*, İstanbul 2006, s.135.

⁹ Münevver Üçer, “Tezhip ve Minyatür Sanatında Çiçekler”, *Klasik Sanatlar Yıllığı 2015*, İstanbul 2016, s.95.

(Resim4).



519

Resim 4: III. Murad'ın Tuğrası (1574-1595), Mithat Sertoğlu, “Osmanlı Türklerinde Tuğra”, Doğan Kardeş Yayınevi, İstanbul 1975, s.29.

Saray nakış hanesinin ustaları tuğraları da tezhiplermişlerdir. Çini, seramik, kumaş ve benzeri alanlarda kullanılan süsleme elemanlarının tuğralar tezminatlarında da kullanıldığı görülür. Çiçek açmış bahar dalları, naturalist tarzdaki karanfil ve sümbüller, bulutlar, rumiler, şakayık ve hatailer ile zenginleştirilmiş kıvrım dalları tuğra süslemelerindeki yerlerini almışlardır. 16. yüzyılın sonlarına doğru, sere tuğlar arasında değil tuğranın iki yanından başlayarak yukarıya doğru bir üçgen oluşturacak şekilde yükselmeye başlamıştır. Böylece tuğralar daha da görkemli bir görünüm kazanmışlardır. Bu dönemin en belirgin süsleme tarzının Haliç İşi olduğu söylenebilir. 17. yüzyıla gelecek olursak bu süslemenin biraz zayıflayarak farklı bir biçimde devam ettiğini

görmekteyiz. Buna rağmen, tuğların üzerinde sık sık rastlanılan servi motifi gibi bazı yeniliklerin bu döneme kendine has bir çekicilik kazandırdığını görmekteyiz.¹⁰

“ Tuğra artık günümüzde levha şeklinde ve isim tuğrası veya bazı güzel sözleri ve ayetleri ihtiva edecek şekilde yazılıp tezyin edilmektedir.”¹¹

Tuğraları yalnızca Osmanlı sultanlarının nişanesi olarak görmek doğru değildir. Tuğralar Osmanlı tezhip sanatını günümüze kadar getiren sanat eserleri de olmuşlardır.

(Resim5).



520

¹⁰ Hüseyin Gündüz, “Ferman ve Beratlar”, Antik Dekor, S.80, 2014, s.135.

¹¹ Hüseyin Gündüz, “Ferman ve Beratlar”, Antik Dekor, S.80, 2014, s.136.

Resim5: Sultan Abdülaziz'in tuğrası, 19. yüzyıl, Faruk Taşkale arşivi.

Tuğra formu o kadar çok tutulmuştur ki son devirlerde tuğra formunun içerisine ayet, hadis, besmele hatta ileri gelenlerin veya herhangi bir kimsenin ismi yerleştirilerek levhalar dahi yapıldığı görülmüştür.¹²

(Resim6).



521

Resim6: Yrd. Doç. Hüseyin Gündüz tarafından yazılmış Prof. Faruk Taşkale tarafından tezhiplenmiş tuğra formunda maşallah, Faruk Taşkale koleksiyonu.

Sonuç

Sonuç olarak Ferman, berat ve vakfiye gibi belgelerde yapılmış olan tuğra süslemelerinin, buldukları dönemler itibarı ile farklılıklar gösterdiğini net bir şekilde söyleyebiliriz. İlk tuğra

¹² Hüseyin Gündüz – Faruk Taşkale, *Rakseden Harfler*, Antik A.Ş Kültür Yayınları, İstanbul 2001, s:18.

örneklerinin sade ve gösterişsiz bir biçimde tezyin edildiği hatta hiç tezyin edilmediği bile görülmüştür. Zamanla tuğraların süslemesi gitgide gelişmiş ve 16. yüzyılda eşsiz zerafeti ile klasik dönem dediğimiz bu yüzyılda tüm muhteşemliği ile karşımıza çıkmıştır. Daha sonraları ise özellikle 17. yüzyıl ile zayıflamış olan tuğra süslemeleri 18. yüzyılda ise batı etkisinin himayesine girmiş ve farklı üslubun varlığını hissettirdiğini Türk Rokokosu üslubu ile görüyoruz. 19. yüzyıl da ise ışık demetleri, altın yıldız ve farklı formların tuğra süslemelerinde yerini aldığını söyleyebiliriz. Tuğranın tek başına Osmanlı kültür, sanat ve egemenliğini temsil etmesiyle birlikte özellikle ülke dışında, Osmanlı denilince tuğra akla gelir. Ayrıca tuğra yine hat sanatında İslam yazısı kullanan ülkeler arasında Türklerin hat sanatına getirdikleri yaratıcılığı temsil etmesi açısından da önemli olduğunu söylenebilir. Tuğraların günümüzde levha şeklinde ve isim tuğrası veya bazı güzel sözleri, ayetleri ihtiva edecek şekilde yazılıp süslediği görülmektedir. Ferman, berat ve vakfiye gibi belgelerde ki tuğralar ve tuğra levhalarının buldukları devrin özellikleri ile, farklı üslup ve tekniklerden etkilendiği ve zaman içerisinde değişikliklere uğramasının yanı sıra önemini hiçbir zaman kaybetmediği görmekteyiz. Tuğralar; Osmanlı tezhip sanatını günümüze kadar getiren sanat eserleri de olmuşlardır.

Kaynakça

- Atasoy, N. (2005). *15. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Bahçeleri ve Hasbahçeler*, İstanbul
- Atasoy, N. (2001). *Hasbahçe*, İstanbul.
- Atasoy, N. (1971). *Türklerde Çiçek Sevgisi*. İstanbul: Türkiyemiz.
- Baytop, T. (2001). *Eski Bahçe Gülleri*, Ankara.
- Baytop, T. (1998). *İstanbul Laleleri*, Ankara.
- Demiriz, Y. (1986). *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler*, İstanbul.
- Derman, F.Ç. (2009). “Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme”, *Hat Tezhip Sanatı*, İstanbul. s:525-535.
- Duran, G. “18.yy Tezhip Sanatı”, *Hat Tezhip Sanatı*, İstanbul, 2009, s:397-416.
- Gündüz, H. ve Taşkale, F. (2011). *Rakseden Harfler*. İstanbul :Antik A.Ş Kültür Yayınları.
- Gündüz, H. (2014). Ferman ve Beratlar. *Antik Dekor*, S.80.s.132-136.
- Kazan, H. (2010). *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*. İstanbul: Seçil Ofset Matbaacılık.
- Sertoğlu, M.(1975). *Osmanlı Türklerinde Tuğra*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınevi.
- Taşkale , F. (2009). *Tezhip Sanatında Güller*. Tezhip Buluşması. İstanbul.
- Turgut, A.Y.(2003). *18. yüzyıl Tezhip Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
- Üçer, K. Ve Üçer M. (2008). *Menakıbı Münevveran*. İstanbul.
- Üçer K..ve Üçer M (2006). *Lale-i Münevveran*. İstanbul.



TÜRK ÇİZGİ FİLMLERİNDE NASREDDİN HOCA İMGESİ: EVVEL ZAMAN İÇİNDE (1951), NASREDDİN HOCA (1990)

Arş. Gör. Bahadır UÇAN

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi

Öz

Çizgi filmler görsel belleğimizde yer edinen kuvvetli sanat ve tasarım unsurlarındandır. Bu bağlamda hem görsel hem işitsel anlatımların tümü, çizgi filmlerde uygulanmaktadır. Çizgi filmler metin, resim, sinema, müzik gibi çoklu disiplinlerin bileşkesi olarak izleyiciye sunulmaktadır. Dünya çizgi filmlerinin yararlandığı temel kaynaklar ise toplumların kültürel hazineleri olmaktadır. Günümüzde ilgi ile izlenen yapımların büyük çoğunluğu masallar, sözlü gelenek, destan ve efsaneler gibi toplumların kültürel miraslarını çıkış noktası kabul eder. Nasreddin Hoca ise, Türk mizahının ve somut olamayan kültürünün şüphesiz en büyük miraslarından. Bu çalışmada, iki örnek üzerinden Nasreddin Hoca imgesinin çizgi filmlerimizde nasıl karşılık bulduğu incelenmeye çalışılmıştır Çizgi filmlerin kültürel kodlamaları nesillere aktarmadaki rolü, Nasreddin Hoca imgesi üzerinden tartışılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çizgi film, Nasreddin Hoca, sanat, kültür.

Abstract

Cartoons are one of the most effective visual units of art and design. In this sense, cartoons are rich of both visual and auditory elements. Cartoons can be considered as total combination of painting, text, cinema and music. Moreover, the main elements of world cartoons are based on cultural heritage. Tales, legends, oral culture, etc. are frequently used in creating the stories of cartoons. Nasreddin Hodja is one of the greatest humor heritages of Turkish oral culture. In this paper, using two related samples, representation of Nasreddin Hodja image is tried to be analyzed in Turkish cartoons. The role of cartoons on transferring cultural codes to younger generations is evaluated through Nasreddin Hodja image.

Keywords: Cartoon, Nasreddin Hodja, art, culture.

Giriş

İletişim sürecinin unsurları gönderici, medya, kanal, ileti, kod ve alıcı olarak sıralanabilir. Medya aracılığıyla oluşturulan iletiler, iletişim kanalları ile alıcı kitleye aktarılır. Alıcı kitle konumundaki izleyici/okuyucu bu iletileri çeşitli gereksinimlerini karşılamak için kullanır. Alıcı kitle söz konusu ihtiyaçlarını karşılarken bir yandan da medyanın sosyal ve kültürel normları doğrultusunda ürettiği kodları da tüketmektedir (Şimşek ve Şeker, 2012: 111). İletişimdeki yeri üzerinden ele alındığında kodlama, belirli kurallara bağlı kalınarak medya yoluyla alıcıya



ulaştırılan gizli ya da görünür simgelerin işlenme biçimi olarak tanımlanabilir. Türk Dil Kurumu'nun tanımlamasına göre ise kodlama, herhangi bir konu adının ya da bilginin simgesini belli kurallar gereğince, gözle görünür ya da makineyle okunur biçiminde kart, şerit, disk üzerine geçirme işlemidir (Türk Dil Kurumu, 31.05.2017). Kodlama teorisi, ilk olarak 1940'lı yılların sonlarına doğru bazı mühendislik problemleri ile bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Teori, cebirdeki matematik kavramları kullanılarak geliştirilmiş ve "Cebirsel Kodlama Teorisi" adını almıştır (Özkan, 2009). Mühendislik temelli bir yaklaşım ile geliştirilen kodlama, iletişim araçlarındaki ilerlemelerle birlikte farklı bir kimlik kazanmıştır. Özellikle sinema ve radyonun yaygınlaştığı 19. yüzyılda Kuzey Amerika ve Batı Avrupa'da yapılan kitle iletişimi konusundaki çalışmalar, kitle iletişim araçlarının kitleler üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğunu göstermiştir. Hatta öyle ki bu dönemde kitle iletişim araçları kitlelerin düşüncelerini, inançlarını ve yaşam biçimlerini değiştirebilecek güce sahip duruma gelmiştir. Kuramcılar bu düşünceyle yola çıkarak "Şıngı Kuramı"nı ya da diğer adıyla "Gümüş Mermi Kuramı"nı ortaya atmışlardır. (Yüksel, 2001: 13). Söz konusu kuram kitle iletişim araçları tarafından gönderilen kodlamaların kitleler üzerinde hemen etkili olduğunu ve kitleleri istenildiği gibi peşinden sürüklediğini ileri sürmektedir (Şimşek ve Şeker, 2012: 112). Çizgi film, bir kitle iletişim aracı olarak görüldüğünde hem hedef kitlesinin ağırlıklı olarak çocuklar olması, hem de görsel ve işitsel öğelerin hemen tüm unsurlarını (renk, resim, biçim, hareket, ses, ışık, vb.) kullanması bakımından büyük öneme sahiptir. 1973'te Amerika Birleşik Devletleri'nde çocuklara yönelik olan çizgi filmler üzerinden yapılan bir araştırmada şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1- Amerikan çizgi filmlerini uzun süre izleyen çocuklar, dünya nüfusunun çok büyük bir bölümünün Amerikalı olduğunu düşünmektedir.

2- Çocuklar, dünya nüfusunun büyük bölümünün atlet, beysbol oyuncusu ya da polis olduklarını düşünmektedirler.

3- Çocuklar kendilerini cinayete kurban giden insanların yerine koymaktadırlar(Graves, 1976).

Araştırma, çizgi filmlerin yanlış yönlendirmelerinin yarattığı tahribatı gözler önüne sermektedir. Etki gücü ve hedef kitlesi dikkate alındığında çizgi filmler, güçlü kodlamalar içermektedir. Amerikan çizgi filmlerinde sıklıkla betimlenen "beysbol oyuncusu" çizgi karakterleri-şapkası ve beysbol sopası ile birlikte-bu kodlamalara örnek olarak gösterilebilir. Çizgi filmlere dair kodlamalar, genellikle kültür merkezli olmakta ve bu tür kültürel kodlamalar geleneklerden beslenmektedirler. Gelenek, kavram olarak kültür kodlarını şekillendirmekteki etkin rolü, genç kuşaklara aktarım mekanizmaları, toplumsal hafızanın değişim ve dönüşüm süreçlerini izleyebilmeyi kolaylaştırıcı yönü gibi nitelikleriyle halkbilimciler için her zaman mühim bir değerlendirme ve araştırma alanı olmuştur. Gelenek üzerinden süregelen tartışmaların çizgi dünyasındaki karşılığı, ele alınmış biçimleri ise detaylı biçimde analiz edilmemiş ya da bu bağlamda yeterli sayıda çalışma üretilmemiştir. Ancak, çizgi ve çizginin aracılığıyla temsil bulan tüm alanlar (karikatür, çizgi roman, çizgi filmler, vb.) sözlü kültürün görsel materyaller ile okunması noktasında halkbilimciler için zengin malzemeler sunmaktadır (Ölçer Özüner, 2012: 172). Baudrillard'ın popülaritesini hiç kaybetmeyen ve modern hayatın yeniliklerine uyum sağlayan nesnelere gördüğü folklorik nesnelere, görsel metinler aracılığıyla kuvvetli bir biçimde yeni görünümünü kazanmakta ve iletişim ağı içinde temsil edilmektedir (Metin Basat, 2014: 226).

Folklorik nesnelerin görsel kimliklere bürünmesi meselesi, devletin benimsediği politikalarla uyumlu bir kültürün yükseltilebilmesi için de önemlidir. Genel bir bakış üzerinden değerlendirmek gerekirse devlet, sınırları içerisinde yerleşik, planlı ve merkezi bir eğitim sistemine ihtiyaç duyar. Bu sistemle ilişkili olarak kültürel biçimleri, kültürel kodlarını ve bir iletişim ağını onaylar; bu bütünlüğü korur ve onunla özdeşleşir. Kültürün devlete ihtiyacı olduğu gibi, devletin de alt sınıfların türdeş bir kültürle bütünleşebilmesine ihtiyacı vardır. Kültürle devletin bu yakınlaşması, modern ekonominin gereklerinden kaynaklanır. İhtiyaç duyulan ortak kültür, okur-yazarlığa dayanan, incelmış bir üst kültürdür. Üst kültürün var edilebilmesi için milli aydınların ve milli devletin koruyuculuğuna gerek duyulur. Milli devlet, üst kültürün ayakta durabilmesi ve bütün nüfusa yayılabilmesi için ihtiyaç duyduğu kaynakları derlemekte ve kullanmakta yetkin olmalıdır (Gellner, 1992 : 228-229). Bu kaynakların etkin kullanımı, görsel araçların etkin kullanımı ile doğrudan ilişkilidir.

Yeni Türk Cumhuriyetinde bir üst kültürün devlet tarafından teşvik edilerek geliştirilmesinde otuzlu yıllar önemlidir (Cantek, 2012, 45). Popüler kültürün önemli ifade araçlarından olan çizgi romanlar da bu bağlamda devletin resmi ideolojisinin denetiminde olmaktan kurtulamamışlardır. Devlet politikasını desteleyecek biçimde Türkçülük ve milliyetçilik, Batıyla uyum gözetilerek Türk çizgi romanlarının temel meselelerinden biri olmuştur. Türkçülük akımının öncülerinden Ziya Gökalp, Osmanlının İslam ve din üzerine kurguladığı ümmetçi anlayışa karşın Türk milliyetçiliğini, Kemalizm ve laisizm ile birlikte değerlendirerek şunları demiştir: “Hiçbir medeniyet, hiçbir dine bağlanamaz. Bir Hıristiyan medeniyeti olmadığı gibi bir İslam medeniyeti de yoktur (Cantek, 2012, 47).”

1960’larda popüler kültürün ağırlığını iyiden iyiye hissettirmesiyle birlikte yabancı çizgi romanlardan ve karakterlerden uyarlamalar olmuş (Tarzan, Zagor, Kızılmaska, Mandrake, Baytekin, vb.), bununla birlikte bu tür uyarlama-kopyalama yayınların dışında, milliyetçi çizginin kuvvetle hissedildiği Kara Murat, Tarkan, Deli Balta, Karaoğlan gibi elinde kılıcı altında atıyla buldukları topraklarda adaletin temsilcisi olma görevini üstlenen yerli kahramanlar Türk çizgi hayatına kazandırılmıştır (Çetin, 2010: 194). Türk çizgi romancılığında örneklerini gördüğümüz bu milliyetçi tavır, çizgi filmlerde de etkisini göstermektedir. İlerleyen yıllarda ise, Türk milliyetçiliği ile birlikte dini unsurların ve değerlerin çizgi filmlerin konularına dâhil edildiği görülmektedir. 1990’lı yıllarda üretilen “Küçük Mücahit”, “Bosna Alevler İçinde” gibi yapımlar, dini değerlerin çizgi filmlerde karşılık bulmasının belirgin örnekleri olmaktadır. 2000’li yıllarda ise, Radyo ve Televizyon Üst Kurulu, çocuk yayınlarında çizgi filmlere yer verilmesi, çizgi filmlerin belirli oranlarda Türk kültürünü yansıtması zorunluluğu gibi kanun değişiklikleri çıkartmıştır. Bu tür uygulamaların, çizgi filmlerdeki kültürel kodlamaları arttırdığı görülmektedir. Çizgi filmlerimizdeki bu kültürel kodlamaları okuyabilmek, yurtdışı çizgi filmleriyle karşılaştırılmalı değerlendirmeler sunabilmek, sözlü ve yazılı kültürün görsel değerlere dönüşümünü irdelemek, alandaki akademik araştırmalara katkı sunabilmek, bu çalışmanın ana amacı olmaktadır. Çalışmanın temel kaygısı, Türk kültürüne dair unsurların (destan, masal, mitoloji, gelenekler, vb.) çizgi filmlerimizde doğru kodlamalar ve yenilikçi çizgi film teknikleri ile ele alınıp alınmadığının değerlendirilmesidir. Şüphesiz ki Türk çizgi filmciliğinin ilerleyişi ve evrensel bir nitelik kazanması, bu tür kültürel kodlamaların teknik ve içerik bakımından sağlıklı yansıtılmasına bağlıdır. Örneklem olarak, dolaylı ya da doğrudan Türk kültürüne dair izlerin

gözlemlenebildiği Evvel Zaman İçinde (1951) ve Nasreddin Hoca (1990) çizgi filmleri incelenmiştir.

Çizgi filmler aracılığıyla Türkiye'deki çizgi kültürünün döneminin koşullarına göre sanat-politika, sanat-toplum gibi ilişkiler üzerinden değerlendirilmesi çalışmanın alt amaçlarını oluşturmaktadır.

Çalışma kapsamında, çizgi filmlere ait videolar içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Tüm iletişim ortamları; sembolik bir inşa ürünü oldukları oranda, deşifre edilmeyi, kod çözümünü, yorum ve çıkarsamayı gerektiren söylemsel metinler olarak değerlendirilebilir (Bilgin, 1999; Gürel ve Alem, 2010: 4). Bu bağlamda, güçlü iletişim ortamları oluşturan çizgi filmlerin incelenmesinde nicel ve nitel göstergeler temelli içerik analizi yöntemi uygulanmıştır.

Evvel Zaman İçinde (1951)

Evvel Zaman İçinde, Türkiye'nin yurtdışı çizgi film yapımlarında olduğu gibi ciddi bir ekip çalışması ile yürütülen ilk çizgi film girişimidir. Proje, Turgut Demirağ'ın şirketi olan AND film tarafından Yüksel Ünsal ve ekibine yaptırılmıştır. Ressam, karikatürist ve çeşitli alanlarda uzmanlıkları bulunan 40 kişilik bir ekip çizgi film üzerinde çalışmıştır.

Film, hücre animasyonu tekniği ile oluşturulmuştur. Hücre animasyonu ya da geleneksel animasyon olarak isimlendirilen teknik, her bir karenin ayrı çizilmesi ve birbiri ardına eklendiğinde animasyonun neticelenmesi mantığına dayanmaktadır. Çizimler genelde şeffaf bir zemin üzerine resmedilmektedir. Filmin konusu ise genel hatlarıyla şöyledir: Bir arkeolog (Salih Tozon) araştırmaları için Efes harabelerinde bulunmaktadır. Araştırmaları sırasında birçok tarihi eseri gün yüzüne çıkarır. Bu tarihi eserler içerisinde üzerinde çözemediği bir yazı (can suyu) bulunan bir testi de vardır. Kaza ile arkeolog testideki suyu masanın üzerinden düşürür ve su, masal kitaplarına dökülür. Kitaplar içerisindeki çizimler canlanmaya başlar. Suyun döküldüğü kitaplardan ilki Nasreddin Hoca masal kitabıdır. Nasreddin Hoca serüvenleri bittikten sonra su bu sefer de Keloğlan masalları üzerine dökülür ve yeni öyküler başlar (Evren ve Yıldırım, 2014: 38).

Filmin detaylarını ise Yüksel Ünsal şöyle aktarmaktadır: “Filmde Nasreddin Hoca, Keloğlan ve Gülderen Sultan vardır. Nasreddin Hoca ile ilgili olarak da, eleğin ayağına düşmesi, baltayı kapıp saldırması, ağaçtan düşme öyküsünün yanı sıra eşeğiyle giderken trafik lambasına rastlayıp, ışığın kırmızıdan yeşile dönmesi gibi modernize edilmiş yorumlar bulunuyordu. Filmin adını önce

“Evvel Zaman İçinde Gülderen Sultan” koyduk, sonra da Gülderen Sultan’ı çıkararak yalnızca “Evvel Zaman İçinde” dedik (Evren ve Yıldırım, 2014: 38).”

Yüksel Ünsal’ın belirttiği gibi film, Türk masal ve fıkralarının vazgeçilmez sembolleri olan Keloğlan ve Nasreddin Hoca’yı, Gülderen Sultan ile birlikte filmin ana karakterleri yapmıştır.

Türk çizgi film tarihinin henüz ilk projesinde, Keloğlan ve Nasreddin Hoca’yı birlikte kullanması, çizgide kültürel unsurların yerinin tartışılması anlamında oldukça önemlidir.

Filmin bütün halinin ABD’de laboratuvar işlemleri sırasında kaybolmuş olması ve elimizde sınırlı, birkaç dakikalık bir bölüm dışında örnek kalmaması nedeniyle, Evvel Zaman İçinde (1951)’yi değerlendirirken, Yüksel Ünsal ya da ekipte yer alan diğer çizerlerin yorumlarından ya da film üzerine yapılmış sınırlı sayıdaki yayın ve söyleşilerden hareket etmek durumundayız. Bu noktada Yüksel Ünsal’ın belirttiği üzere çizgi filmdeki karakterler, 1950’lerin dünyasında yeniden kurgulanmaktadır. Nasreddin Hoca’nın trafik lambaları ile karşılaşması bunun bir örneğidir. Ancak, Nasreddin Hoca çizgi karakterinin nasıl betimlendiğine baktığımızda, hemen bütün çizgi hikâyelerinde rastlanıldığı üzere Nasreddin Hoca cübbesi, kavuğu, beyaz sakalı ve eşeği ile zihinlerde canlanan klasik tasvirine uyumlu şekilde çizilmiştir. Şüphesiz ki, Nasreddin Hoca, Türk mizah ve eleştirel düşünce belleğini, düşünce dünyasını, dolayısıyla kültürünü geçmişten geleceğe taşıyan zirve şahsiyettir. Türk halk felsefesinin temel araştırma belleği, veri tabanı öncelikle Nasreddin Hoca fıkra belleğidir (Özdemir, 2010: 28). Bundan dolayıdır ki, Yüksel Ünsal toplumsal hafızada yer edinen “Nasreddin Hoca” imgesinin çok dışında bir tasvirden itina ile kaçınmış olabilir.

Filmde, Keloğlan betimlemesi ile ilgili net bir görsele ulaşamıyor olmakla birlikte, Nasreddin Hoca betimlemesinde olduğu gibi Keloğlan betimlemesinde de geleneksel tasvire sadık kalındığı tahmin edilebilmektedir. Bir başka yönüyle bu çizgi film, 1971-1975 yılları arasında 4 seri olarak çekilen ve günümüzde dahi tekrarları ilgiyle izlenen Yeşilçam’ın “Keloğlan” filmlerinden önce olması nedeniyle, Keloğlan’ın konu edildiği ilk film denemesidir.

Gülderen Sultan ise gerçek bir tarihi karakter olmamakla birlikte, çizgi filmde tarihi-kurgu karakter olarak dikkat çekmektedir. Çizgi filmin ilk başlığının “Evvel Zaman İçinde Gülderen Sultan” olduğunu sonradan “Evvel Zaman İçinde”ye dönüştürüldüğünü varsayar isek, Gülderen Sultan’ın oldukça önemli bir ana karakter olduğunu söyleyebiliriz. Gülderen Sultan’ın, geleneksel bir Osmanlı saray kadını kıyafeti içerisinde, alımlı, güzel ve genç bir kadın olarak betimlendiği görülmektedir.

“Evvel Zaman İçinde” Türk masal ve fıkralarından, halk edebiyatının temel değerlerini oluşturan kahramanlardan yola çıkılarak girilen ilk çizgi film örneği olduğu ele alındığında, gerçekleşmemesi son derece üzücüdür. Türk çizgi filmciliği henüz 1950’lerde uzun metraj bir çizgi filme imza atmış olabilse idi, gişe başarısı yakalaması durumunda bu girişimi yeni filmlerin izleyebileceğini tahmin etmek zor değildir. Ne yazık ki, Türk çizgi filmciliği dünya çizgi filmciliğinin gerisinde seyretmiş ve kendi kimliğini bir şekilde ortaya koymakta, oluşturmakta başarısız olmuştur. Çizgi filmciliğimizde değerlerimizin gizli kodlamalar yerine izleyiciye doğrudan ve didaktik bir tavır içerisinde sunumu, çizgi filmlerimizin evrensel bir düzeye ulaşamamasında önemli bir başka etmendir. Örneğin, “Ninja Kaplumbağalar” gibi dünyaca

bilinen bir çizgi dizi, Batılı kültürel unsurlardan yoksun gözükmekle birlikte kaplumbağalara Rönesans dönemi ressamlarının isimleri konulmuş ve en sevdikleri yiyecek pizza olmuştur. Bir başka örnek ise “Tom ve Jerry” çizgi dizisinin işitsel ve ritmik anlatımında klasik müziğe yer verilmesidir. Bu tür örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Nasreddin Hoca (1990)

Nasreddin Hoca üzerine Türkiye’de çeşitli çizgi film denemeleri yapılmıştır. Ancak, bu denemeler içerisinde kayda değer etki yaratan tek örnek 1990 yapımı çizgi dizidir. Senaryo ve çizgi filmi Tunç İzberk hazırlamış ve yapımcılığını Nedret Çatay üstlenmiştir. Nasreddin Hoca (1990), beş bölümden oluşmaktadır: Kuyuya Düşen Av, Hoca İle Eşek, Tavuğun Suyu, Kedi Eti Yedi ve Parayı Veren Düdüğü Çalar.

Çizgi filmin karakter betimlemeleri incelendiğinde titiz bir çalışma yürütüldüğü söylenebilir. Nasreddin Hoca, cübbesi, kavuğu ve beyaz sakalları ile kodlanmış betimlemeye uyumlu bir görüntü çizmektedir. Nasreddin Hoca’nın masal kitabı uyarlamalarında karşımıza sıkça çıkan bu tasvir, çizgi tarihimizde kurallaşmış bir yapıyı doğurmuştur. Bununla birlikte, çizgi filmde yer alan diğer tüm karakterler, Hoca’nın eşiği başta olmak üzere karikatür mantığında ele alınmış ve karakterle birtakım sempatik tavır, tutum ve roller biçilerek çizgi dizi daha sempatik ve çocuklara dönük bir havaya büründürülmüştür. Canlı ve ilgi çekici renkler kullanılmış (yeşil, kırmızı, sarı, turuncu, mavi, vb.) pastel tonlar daha çok arka plan betimlemelerinde tercih edilmiştir. Bu şekilde çizgi filmin arka planı olarak görebileceğimiz hareketsiz yapılan (çarşı, kasaba, ağaçlar, vb.) öğeler, hareketli unsurlardan ayrıştırılmıştır.

528

Bir başka önemli husus ise, çizgi dizide arka plana ait detayların yağlı boya ya da sulu boya teknikleri ile sunulmuş olmasıdır. Disney yapımlarında sıkça rastladığımız bu mantık, Nasreddin Hoca (1990) ile de karşımıza çıkmaktadır. Çizgisel anlamda daha doyurucu sahneler sunan bu resimleme anlayışı, yalnızca Disney yapımlarında değil, başka coğrafyaların yapımlarında da görülmektedir. Örneğin, Miyazaki’nin en bilinen çizgi filmlerinden olan Prenses Mononoke’nin çevresel tasvirlerinde benzer resimleme teknikleri uygulanmıştır. Bu bir tür kural haline almış ve pek çok çizgi filmde görülmeye başlanmıştır. Buna ilaveten, Nasreddin Hoca (1990) çizgi dizisinin mekânsal betimlemeleri ve detayları, dönemin tarihsel koşullarına uygun bir içerik sunmaktadır.

Nasreddin Hoca (1990) çizgi dizisini birçok anlamda başarılı bir örnek olarak değerlendirmek mümkün olsa dahi, Nasreddin Hoca gibi bir mirasın ve bu mirasın ürünü olan masalların yalnızca beş bölüm halinde ele alınması asla yeterli görülemez. İzlenme kaygısı, maddi sorunlar, kadro eksikliği, vb. nedenlerle bu çizgi dizinin sonlandırılmış olması tahmin edilmektedir. Türk çizgi filmciliğinin ilerleyişindeki temel engeller, bu yapımda da karşımıza çıkmaktadır. Yurtdışı yapımlarından örnek vermek gerekirse, Simpsonlar çizgi dizisi 1989’dan bu yana aralıksız devam etmektedir. Simpsonlar’ın sadece senarist/yazar kadrosunda 20’nin üzerinde kişinin çalıştığı düşünülürse, Nasreddin Hoca’nın kısa ömürlü oluşu altındaki nedenler daha net anlaşılabilir.

SONUÇLAR

Çizgi filmler, ağırlıklı olarak Batı ülkelerinde gelişme imkânı bulmuş ve kısa zaman içerisinde kitlelerin beğenisini kazanarak güçlü anlatım öğelerine dönüşmüşlerdir. İnsanın “hareket”i kaydetme tutkusu ve merakı doğrultusunda ilk çizgi film araç ve gereçleri üretilmiş, bunun üzerine deneyler yapılmıştır. Çizgi film, temelde göz yanılması dayanan bir mantığın ürünüdür ve izleyici, birbirinden ayrı görüntüleri zihninde birleştirerek canlandırır. Çizgi filmler, izleyicinin görsel ve işitsel algısına hitap etmekte ve bunu bir eğlenceli bir süreç dönüşürmektedir. Bu nedenle, çizgi filmler izleyicileri kendi etki alanlarına çekebilmektedir. Çizgi filmlerin hedef kitlesinin büyük bölümünün çocuklar oluşu ise, çizgi filmlerin araçsallaştırılmasının önünü açmaktadır.

Çizgi film yöntemiyle kuşaktan kuşağa aktarılacak kodlamalar sunmak mümkündür. Çizgi filmlerin güçlü kültürel öğeler taşımaları, toplumdan topluma farklılık göstermeleri bunun sonuçları olmaktadır. Dünya üzerinde çizgi film endüstrisine hâkim konumundaki ülkeler, kendi kültürel değerlerini çizgi filmler aracılığıyla işlemek noktasında maharet sahibidirler. Öyle ki, kullandıkları yöntemler ile kültürel değerleri izleyiciye doğrudan sunmaktan ziyade, evrensel temalar altında aktarmayı tercih ederler. Stüdyo Ghibli'nin çizgi filmlerinden yola çıkmak gerekirse temelde doğa ve çevre bilincinin-ki küresel bir sorundur-aşılandığı izlemine kapılmak mümkündür. Ancak, çizgi filmlerin Japon epik hikâyelerinden yola çıkılarak oluşturulduğu ise yadsınamaz bir gerçektir. Batı yapımı çizgi filmlerde ise bu anlamda daha “ustaca” girişimleri sezinlemek mümkündür. Çizgi filmlerdeki kültürel kodlamaların aktarımı anlamında ele alınan hikâyeye kadar, çizgi filmin estetik anlamda farklılık sunabilmesi de önemlidir.

529

Çizgi filmin tasarım ve uygulama noktasında diğer örneklerden ayrışmasıyla ancak başarı yakalanabilir. Örneğin, günümüz çizgi filmlerinin birçoğunda bilgisayar destekli teknikler kullanılmaktadır, ancak bu örneklerin bir kısmı karakter tasarımı, çevresel unsurların tasarımı, renk-ışık değerleri, vb. açılardan diğerlerinden ayrışmaktadır. Türk çizgi filmciliğinin ise hem hikâyeye hem de üslup anlamında eksiklerinin olduğu bir gerçektir. Bir başka durum ise, çizgi filmlerin disiplinler arası bir ekip ile yoğun bir emek sonucu üretilmesi gerekliliğidir. Türkiye’de çizgi filmcilikte kültürel öğelerin kullanımını özendirmek maksadıyla çıkan yasal düzenlemeler ise, çizgi film yapımcılarının ve çizgi filmlerin sayısını arttırmış olmakla birlikte, yapımcılarda kısa bir zaman diliminde çokça üretim yapmak telaşına yol açmıştır. Türk çizgi filmciliğinin gelişebilmesi için çizgi film alanına yapılan yatırımların artırılması, yurtdışı stüdyolarına benzer yapıların hayata geçirilmesi ve uzun soluklu yeni yapımların gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Türk kültürünün edebi ve tarihi birikimi üzerinden kapsamlı senaryo araştırmalarına gidilerek nitelikli filmlerin üretilmesi durumunda çizgi filmciliğimizin küresel düzeyde bir konum edinmesi sağlanabilir.

Kaynakça



- Bilgin, N. (1999). *Sosyal Psikolojide Yöntem ve Pratik Çalışmalar*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Cantek, L. (2012). *Türkiye’de Çizgi Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çetin, Y. (2010). Okutan çizgiler. *Milli Folklor*, 85, 194-197.
- Evren, B. ve Yıldırım, M. (2014). *Türk Sinemasının İlk Uzun Metrajlı Çizgi Filmi: Evvel Zaman İçinde*. Adana: Adana Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Gellner, E. (1992). *Uluslar ve Ulusçuluk*, İstanbul: İnsan Yayınları, 1992.
- Graves, S. B. (1976) Television's impact on children: roles for research and policy. Annual Meeting of the Telecommunications Policy Research Conference. Virginia: ABD.
- Gürel, E. ve Alem, J. (2010). Postmodern bir durum komedisi üzerine içerik analizi: Simpsonlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 03, Sayı: 10, 335-336.
- Metin Basat, E. (2014). Sözden çizgiye: karikatüristlerin gözünden sözlü anlatılar. *Milli Folklor*, 101, 226-227.
- Ölçer Özünler, E. (2012). Kırkyama kahramanlar: Tarihi çizgi romanlarda gelenek icadı ve imhası. *Milli Folklor*, 95, 170-174.
- Özdemir, N. (2010). Mizah, eleştirel düşünce ve bilgelik: Nasreddin Hoca. *Milli Folklor*, 87, 28-30.
- Özkan, M. (2009). *Kodlama Teorisi Üzerine*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Edirne: Trakya Üniversitesi.
- Şimşek, T. ve Şeker, F. (2012). Kodlama-kodaçımı bağlamında Muhteşem Yüzyıl dizisinin lise öğrencileri üzerindeki etkilerine yönelik alımlama analizi, *Selçuk İletişim*, Cilt: 07, Sayı: 02, 111-112.
- Türk Dil Kurumu, <http://www.tdk.gov.tr>, [31.05.2017].
- Yüksel, E. (2001). *Medyanın Gündem Belirleme Gücü*, Konya: Çizgi Kitabevi.

GÖRSEL ÇEVİRİ YOLUYLA UYARLAMA: AHMET ZEKİ KOCAMEMİ'NİN NÜ ÇALIŞMALARI

Araş. Gör. Ebubekir Sıddık ATA

Kastamonu Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü,

Öz

Cumhuriyet döneminin önemli sanatçılarından biri olan Ahmet Zeki Kocamemi, Avrupa'ya gidip dönemin usta sanatçısı Hans Hofmann'dan eğitim almıştır. Ülkeye döndükten sonra da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne dahil olup, batının çağdaş ve modern sanat temelinde ulusal modern bir sanat dili oluşturmak için çaba göstermiştir. Bu makalede; sanatçının o dönemde üretmiş olduğu "nü" çalışmaları ele alınmış, bu çalışmaların ustası Hofmann'ın üslubunu ve "nü" konulu çalışmalarını ne ölçüde yansıttığı irdelenmiştir. Bunun yanında, sanatçının o dönem Türkiye'sinde geleneksel ve dini anlayışa zıt olan bu temayı neden bu kadar çok ele aldığı ve bu temayı üslup ve konu açısından nasıl işlediği sanatçının nü konulu bazı çalışmaları üzerinden analiz edilmiştir. Bu sayede, Kocamemi'nin dönemin çağdaşlaşma ideali doğrultusunda oluşturulmak istenen ulusal modern sanat açısından ne derece öneme sahip olduğu anlaşılmıştır. Ayrıca, sanatçının bu denli tepki alan bir temayı kendi sanatına hangi yöntemle ve nasıl kazandırdığı sorgulanmış ve sanatçının bu bağlamdaki çalışmalarının konu ve biçim dili açısından ne derece özgün olduğu analiz edilmiştir. Sonuç olarak, sanatçının bu çalışmalarının aslında ustası Hofmann'ın bu konudaki çalışmalarının görsel resim dilinden çeviri yapılarak uyarlanmış oldukları yapılan görsel analizler sonucunda desteklenmiştir.

531

Anahtar Kelimeler: Görsel Çeviri, Uyarlama, Resim, Türk Resmi, Nü, Zeki Kocamemi, Hofmann

APPROPRIATION THROUGH VISUAL TRANSLATION: AHMET ZEKİ KOCAMEMİ'S NUDE WORKS

Abstract

Ahmet Zeki Kocamemi, one of the most significant artist of the period, went to Europe and trained by renowned master artist Hofmann. After returning to Turkey, Kocamemi involved in the Association of Independant Painters and Sculptors, and spent effort to create a modern national art language based on contemporary modern art of the West. In this article, artist's nude works painted in the period and to what extent Kocamemi's nude paintings reflect his master Hofmann's style and nude paintings are examined. Moreover, why Kocamemi often painted these themes which are opposite to traditional and religious values in that period in Turkey and how he painted these themes in terms of style and subject matter are analyzed on some of his nude works. Thus, it has been understood that how important he is, in terms of creating a national modern art in the

direction of the ideal of modernization. Furthermore, it is questioned that how and which method used by artist to appropriate such a reactionary theme to his art, and to what extent Kocamemi's nude works are unique in terms of subject and form are analyzed. Consequently, as a result of the visual analysis, it is supported that Kocamemi's nude works are actually appropriated or adapted through translating from visual language of his master Hofmann's nude works painted in the same theme and genre.

Keywords: Visual Translation, Appropriation, Painting, Turkish Painting, Nude, Zeki Kocamemi, Hofmann

Giriş

Avrupa sanatında sıklıkla işlenmekte olan nü temaları aslında o kültürün sanatsal özgürlük anlamında bir yansıması olarak görülmekte, ve bu temanın aslında manzara veya natüremort gibi sıradan bir konu olarak ressamlar tarafından Avrupa sanatı tarihi süresince ele alınmış olduğu bilinmektedir. Avrupa sanatında, özellikle 20. yüzyılın önemli sanat merkezlerinden olan Paris, Berlin ve sonrasında Newyork gibi başkentler dönem boyunca dünya sanatının nabzını yansıtmış ve Avrupa kıtası dışındaki kıtalarda yer alan milletlerin de sanatını yönlendirmişlerdir. Aslında onlara bir yol çizip dönemde sanatsal anlamda başı çeken bir rol model oluşturmaktadırlar. Bu merkezler aslında, dönemde sanat açısından sanatçılara özgür bir sanat ortamı sunmaları sebebiyle de ön plana çıkmış ve ortaya atmış oldukları sanatsal fikir ve hareketlerle modern sanatın beşiği olma özelliklerini çeşitli kanallarla dönemde duyurmayı başarmışlardır.

Aslında bu yayılma işini yine modern dönemle birlikte önem kazanan basın-yayın kanallarıyla ve Avrupa sanatına damga vuran ünlü ustaların diğer ülkelere olan merakları yüzünden yapmış oldukları gezilerle başarmışlardır. Bunun yanında, bu sanatsal gelişmelere uzak olan ülkeler de kendi öz kimliğini temsil eden ulusal sanat dillerini oluşturmak için Avrupa'da adını duyuran bu önemli sanat merkezlerine ulaşmak istemişlerdir. Yani bir anlamda, o kültürde var olan sanatsal değerleri ve temaları alıp kendi ulusal değerlerini daha modern bir statüye çıkarmak isteyerek kendi geleneksel değerlerini Avrupa'nın dünyaca kabul görmüş sanatsal gelişmeleri ile çağdaş ve uygar bir seviyeye çıkarmayı amaçlamışlardır. Bunu en iyi şekilde elde etmek için, kendi sanatçıları veya sanatçı olmaya aday kişileri çeşitli imkanlar sunarak Avrupa'nın bu sanat merkezlerine göndermişlerdir. Ve bu sayede yerel ve daha farklı kültür ve coğrafyadan tamamen farklı bir coğrafyaya giden bu sanatçılar, Avrupa'nın önemli sanat merkezlerindeki akademilerde veya kişisel tercihleri olarak özel usta sanatçıların atölyelerinde eğitim almışlardır. Bu duruma önemli bir örnek olarak Cumhuriyet dönemi Türkiye'sini ve yeni kurulan bu demokratik ve çağdaş tabanlı rejimin sanatsal kimliğini oluşturmaya çalışan ve batı medeniyetlerini örnek alarak, bu çağdaş uygarlıkların seviyesine çıkmak için çaba gösteren bu ülkenin sanatçıları verebiliriz. Yeni kurulmuş olan ve tamamen farklı bir rejime geçiş yapan Türkiye Cumhuriyeti 1923 yılında Cumhuriyetin ilanı ile beraber kurucu Mustafa Kemal Atatürk'ün uygulamış olduğu ilke ve inkılaplarla her anlamda çağdaşlaşma yolunda önemli bir adım atmış ve bunu taçlandırmak içinde sanatsal faaliyetlere büyük önem ve destek vermiştir. Bu kapsamda, ülkenin genç sanatçıları teşvik için çeşitli burslu programlar düzenlenmiş ve başarılı olan sanatçılar yurtdışına, yani Avrupa'nın bahsetmiş olduğumuz bu sanat merkezlerine gönderilmişlerdir. 20. yüzyılın ulusal

sanat hareketine yön vermek isteyen bu sanatçılar, Avrupa’da dönemin önemli ressamları ile çalışma fırsatı yakalamış ve orada görmüş oldukları sanatsal bilgi ve becerileri kazanıp kendi üslubunu oluşturmuş ve ülkeye döndükten sonrada çeşitli sanatçı grupları ve dernekleri kurup, dahil olmuşlardır. Döndüklerinde edinmiş oldukları kazanımları sanatçıların kendi eserlerinde tecrübe ettikleri açıktır. Ancak, birlikte çalışmış oldukları ustalarından ne derece etkilendikleri ve onları birebir taklit mi ettikleri, yoksa sadece bir rehber ve kaynak olarak ustalarını alıp kendi bireysel üslubunu oluşturdukları veya bunu yapmış oldukları çalışmalarda nasıl ele aldıkları konusu dönem sanatçılarının genelinin çalışmalarına bakmayı gerektirdiği için bu çalışmada ele alınamayacaktır.

Ancak, bu duruma örnek teşkil eden dönem sanatçılarında önemli bir isim olup, Avrupa’ya gidip dönemin usta sanatçısı Hans Hofmann’dan eğitim alan ve döndükten sonra da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’ne dahil olup ülkede çağdaş ve modern sanat temelli ulusal modern bir resim dili oluşturmak için çaba gösteren Ahmet Zeki Kocamemi ve bu bağlamda üretmiş olduğu “nü” çalışmaları ele alınıp, bu çalışmaların, ustası Hofmann’ın üslubunu ve “nü” konulu çalışmalarını ne ölçüde yansıttığı, ve en önemlisi Kocamemi, o dönem Türkiye’inde geleneksel ve dini anlayışa zıt olan bu temayı neden bu kadar çok ele aldığı, yanı sıra bu temayı üslup ve konu açısından nasıl işlediği sanatçının nü konulu bazı çalışmaları üzerinden ele alınıp, analiz edilecektir. Bu sayede, Kocamemi’nin dönemin çağdaşlaşma ideali doğrultusunda oluşturulmak istenen ulusal modern sanat açısından ne derece öneme sahip olduğu görülecek, ve sanatçının bu denli tepki alan bir temayı kendi sanatı ve ülke sanatına hangi yöntemle ve nasıl kazandırdığı, bu bağlamdaki çalışmalarının konu ve biçim dili açısından ne derece özgün olduğu analiz edilip, sanatçının bu çalışmalarının görsel çeviri yoluyla kazanılmış birer uyarılama ürünü olup olmadığı ele alınacaktır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929-1942) ve Kocamemi

Çağdaş Türk Resim Sanatı’nda Müstakiller olarak bilinen Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 1929–1942 yılları arasında gelişim göstermiş, ve çalışmamız bağlamında ele alacağımız sanatçı Kocamemi’nin de dahil olduğu sanatçı birliği olması bağlamında da oldukça önem arz eden, Cumhuriyet sonrası ülke sanatında önemli bir misyon üstlenen bir sanatçı birliği olması açısından çalışmamız bağlamında ele alınmasını zorunlu kılmıştır. Türk Resim sanatının yurt içinde tanıtılması, yaygınlaştırılması, geliştirilip özgünleştirilmesi amaçlı çalışmalar yapmış olan bir ressamlar birliğidir. “Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı grubu olması bakımından önemlidir” (Özsezgin, 1998, s. 29). Bu grup anlayışı çerçevesinde Cumhuriyet’in ilk yıllarında Avrupa’ya öğrenime giden ressamlar, buldukları sanat merkezlerinin ve sanatçıların yenilikçi eğilimlerini bireysel sanat anlayışlarının oluşumu için uyarlayıp ülkeye dönmüşlerdir. Bu sanatçılar, izlenimciliğe karşıt bir anlayışı savunmuş olup, resimde biçim ve kütle ağırlığına ve ifadeci bir anlatıma ağırlık vermişlerdir.

Grup üyeleri, sanatlarıyla Türk resim sanatına yepyeni bir atılım getirmekle kalmayıp, dönem sanatında yeni bir çığır açmayı başarmışlardır. İlk olarak, ilk sanatçı birliği olan Güzel Sanatlar Birliği üyelerinin, her yıl Galatasaray sergilerinde sergilenen resimlerinde egemen olan bir çeşit izlenimci anlayışa zıt bir anlayışa ulaşmış olduklarını çalışmalarlarıyla kanıtlamaktadırlar. Grup

üyeleri, Avrupa’da gelişmekte olan sanat akımlarının varlığını duyurmaya çalışan bireysel anlayışlarını, zengin bir konu çeşitliliği ile birlikte ele almış olmalarından dolayı oldukça önemlidirler. Sanatçıların eserlerinde, güncel yaşamın akıcılığında, çevremizde yer alan çoğu kez önemsemeyen geçip gittiğimiz konular, dönem eserlerinde resimsel anlatımlara dönüşür. “Balıkçılar, vitrinler, berber dükkânları, köy yaşamı ilk kez sanatsal anlatımlara konu oluşturur” (Giray, 1997, s. 42). İlk sergilerini 1928’de açan grubun aslında ortak bir sanat anlayışı yoktur. Hatta grupta yer alan sanatçılar arasındaki sanatsal anlayışlarda farklılıkların, benzerliklerden daha çok olduğunu söylemek mümkündür.

Grup sanatçılarından “Mahmut Cemalettin (Cüda) ve Şeref Kamil (Akdik)’de realizm, Hale Asaf ve Muhittin Sebati’de romantizm, Refik Fazıl (Epikman) da Kübizm, Ali Avni Çelebi ve Ahmet Zeki Kocamemi’de Alman Ekspresyonizm’in etkileri görülür” (Giray, 1997, s. 38). Bu tarz yeni bir bakış açısı ile çalışan Müstakiller; eserlerinde genel anlamda konuyu geri plana iterek, biçimin bağımsızlaştığı ve doğa biçimlerinin deforme edildiği yeni bir sanat anlayışını yansıtmaktadırlar. Kocamemi ve Çelebi, çalışmalarında gerçekleştirmiş oldukları yapısal kompozisyon ve güçlü bir ifadecilik anlayışıyla Türk resim sanatına yeni bir soluk getirmişlerdir. Grupta yer alan, Elif Naci, Cevat Dereli, Refik Epikman, Mahmut Cüda ve Hale Asaf gibi sanatçılar ve diğerleri, 15 Nisan 1929’da Ankara Etnografya Müzesinde ilk toplu sergilerini gerçekleştirirler. “Basından gelen eleştiriler, yeni eğilimin anlaşılmadığını ortaya koymaktadır ” (Özsezgin, 1998, s. 3).

Konumuz bağlamında baktığımızda; bir birlik çatısı altında toplanmış olan bu sanatçılar, resimlerinde “çıplak” insan figürlerine yer vermişlerdir. Bu bağlamda, birlik üyelerinden olup bu modern nü temasını dönemde işleyen bir öncü olan Zeki Kocamemi, konumuz açısından ve üzerinde çokça durmuş olup önem verip yapmış olduğu “çıplak” konulu çalışmaları ile bu grup çatısı altında, bu çalışmanın konusu olarak önem arz etmektedir. Bu yüzden, bu bölüm devamında sanatçının bu temada üretmiş olduğu çalışmalarından bazıları ele alınıp, ressamın çalışmış olduğu ülkedeki ustasından etkilenip bu çalışmalarında da yansıttığı üslup özellikleri ve dönemde çıplak konulu çalışmaların üzerinde neden bu kadar çok durduğu irdelenecektir. Ayrıca, sanatçının bu konudaki çalışmalarını hangi amaçlarla ve hangi sanatçı etkisiyle ele aldığı irdelenecek, ve sanatçının “nü” konulu etüd, suluboya ve yağlıboya olarak resmedilen bu denli çok çalışmaları hakkında genel çıkarımlarda bulunulacak, ve böylece sanatçının o dönem Çağdaş Türk Resim Sanatı açısından ne derece öneme sahip olduğu sonuçlarına ulaşılmaya çalışılacaktır.

Ahmet Zeki Kocamemi - Ustası Hans Hofmann ve Sanat Anlayışları

Zeki Kocamemi (1901–1959); Hofmann’ın atölyesinde, onun resim sanatının temelini çizim gücünde gören anlayışından etkilenmiş, nesnelere ilk önce geometrik bir kalıp içine alınmasını ve ondan sonra kapladıkları ağırlığın saptanmasını benimsemiştir. Ona göre resimde yakınlık-uzaklık renkten çok çizgisel değişimlerle değerlendirilir (Tekinel, 2007, s. 47). “Tüm çalışmalarında başlangıcından beri tekniği ön plana almış, resim sanatındaki değişimlere önem vermemiştir” (Dal, 1997, s. 1031). Tablolarında renk anlayışı desene uygun bir sıcak soğuk renk değerlendirmesi biçimindedir. Yaşamı boyunca ödülleri almış ve pek çok önemli sergilere yurtiçi-yurtdışında katılmıştır. Sanatçının çalışmalarında, yukarıda değindiğimiz, yurtiçinde yanlarında

eğitim aldığı Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın öğretileri ve etkileri, yurtdışında ise yine atölyesinde eğitim aldığı Hans Hofmann'ın sanat anlayışı ve etkisinin rolü büyüktür.

İlk olarak, sanatçının Sanayi-i Nefise Mektebi Çallı Atölyesinde aldığı eğitim oldukça önemlidir. Kocamemi, 1916 yılında babasının ölümüyle birlikte, kardeşiyle beraber büyükbabası Abdülatif Paşa'nın konağına yerleşmiş ve aynı yıl Sanayi-i Mektebi Alisi'ne girmiştir. Galeri öğretmenin Hikmet Onat olduğu bu dönemde Kocamemi, daha çok antik heykellerden desen ve ornoman (bezeme-motif) çalışmaları yapmıştır. 1918 yılında İbrahim Çallı atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Kocamemi, bu dönemde bu iki temel atölyede eğitim almıştır. Bir yıl hazırlık dönemi olarak düzenlenen desen atölyesi Hikmet Onat'ın öğretisinde çalışırken, yağlıboya resim atölyesinde İbrahim Çallı eğitimi önemini koruyacaktır. İbrahim Çallı ve Hikmet Onat, Sanayi-i Nefise'nin atölyelerine yepyeni bir anlayış getirmişlerdir. Hikmet Onat, bir yıllık desen atölyesinde, Çallı ise yağlıboya atölyesinde hizmet vermiştir. Hikmet Onat atölyesinde desen çalışmak, öğrencilere doğruyu görmek, sağlam desen çizmek yetisini katarken, Çallı özellikle resmi sevmenin ne demek olduğunu öğretmiştir. Birçok sanatçı Çallı'nın güçlü kimliği ile yönettiği atölyesinden özgüvenini kazanmış ve sanata tutkun olarak mezun olmuştur (Giray, 2000, ss. 50-51).

İkinci olarak, Kocamemi, 1922 yılının Aralık ayında Türk Ocağı hesabına Almanya'ya resim öğrenimine gönderilmiştir. Aynı yılın Mayıs ayında Münih'te öğrenim görmek için bulunan arkadaşları, Ali Avni, Ratip Aşir ve Kenan'ın aralarına katılmıştır. Daha önce orada bulunan Sabiha Rüştü'nün (Bozcalı) yönlendirmesiyle Yahudi asıllı Heinemann'ın atölyesine girmişlerdir. İlk yıl, kısa bir süre Mahmud Cûda (1904-1987) da onlarla birlikte ancak Cûda, sanat hayatı boyunca daha farklı ve analitik bir sanat anlayışından ziyade akademizme yakın bir yoldan gittiğinden buraya ayak uyduramamış, burs başvurusu olumsuz karşılanmış ve Cuda İstanbul'a dönmüştür. Diğerleri, 1923 yılının Eylül ayında, Münih Akademisi'nin giriş sınavlarına katılmış fakat kazanamamışlardır. Heinemann atölyesinin ücretini arttırdığından tekrar oraya da dönmemişler ve böylelikle Türk resmi için bir dönüm noktası oluşturacak anlayışın eğitimini aldıkları Hans Hofmann'ın (1880-1966) atölyesine girmişlerdir. (Resim 1) Aralarında sadece Ahmet Zeki Kocamemi'nin bursu vardır. Ali Avni Çelebi ekonomik sıkıntı ve atölyeye uyum gösterememesi sebebiyle aynı yıl 10-11 ay kadar kalıp geri döneceği Berlin'e Klene atölyesine gitmiştir. 1924 yılında devlet bursu alarak tekrar Münih'e dönmüştür. Zeki Kocamemi, 1927 yılı Mayıs ayında İstanbul'a dönene kadar aralıksız olarak Hans Hofmann okulunda eğitimini sürdürmüştür. Zeki Kocamemi'nin öğrenimine katılan Avrupa süreci, atölye deneyiminin yeni boyutlara ulaşmasını sağlarken, bulunduğu canlı sanat ortamının sorunlarına ve gelişmelerine de tanıklık etmesini sağlamıştır. 22 yaşında bir Türk genci, Almanya'nın değişim içinde olan sosyal, ekonomik ve politik yapısı içinde hızla gelişen ve değişen sanat ortamında dört yıl geçirmiştir. Çocuklukları I. Dünya Savaşı'nın ve İstanbul'un işgalinin karanlık yıllarında geçen bu gençlerin Avrupa ile iletişimin iyice zayıfladığı bir dönemde yetiştikleri düşünülürse oldukça zor geçen bir eğitim süreci yaşadıkları kesin gözükmektedir. Zor koşullarda sanat eğitimi gören gençlerden biri olan Kocamemi de Münih'te öğrenim döneminin ağır çalışma temposu içinde, ait olduğu bireyi bulunduğu toplumun tinsel ve nesnel kaynaklarıyla bütünleşen düşünce yapısı dünya görüşüyle çevresinde gelişen sanat olaylarını değerlendirecek ve öznel bir yol

duyarlılığına teknik becerisine, yeteneğine uygun özgün bir üslup bulacaktır (Giray, 1988, ss. 130-131).

Zeki Kocamemi, Münih Hans Hofmann (1880-1966) Sanat Okulunda 1923 yılından İstanbul'a dönüş yılı olan 1927'ye kadar eğitim gördüğü o tarihlerden itibaren deformasyon, hacim (volüm) ve konstrüksiyon kavramlarından etkinlenmiştir. O yıllarda Almanya'da ünlü ressam, mimar ve heykeltıraşlar bir arada bulunmaktaydı. Yeni akımlardan, Picasso ve Cézanne'dan, Delaunay'dan etkilenerek Hofmann'ın sanat ve eğitim anlayışıyla birlikte Türkiye'ye döndüğünde 'Modern Türk Resmi'nin öncülerinden biri olmuştur. Hans Hofmann, yaşadığı dönemin Avrupa'sında modern sanat akımlarının ortaya çıkışına tanık olmuş ve günümüzde öncü kabul ettiğimiz pek çok ressamla ilişki içinde bulunmuş, dönemin önemli ressam ve eğitimcilerinden biridir. Kocamemi, Münih'te aldığı eğitim ve ortamın da etkisiyle sanat anlayışını ortaya koymuş ve geliştirmiştir. Bunu yaparken de Hofmann'dan etkilenmemesi düşünülemez (Eroğlu, 2010, s. 33-38); (Aykuş, 2010, s. 10).

Hofmann portre çalışmalarında sıradan modeller kullanmıştır. Hofmann, portrenin ilginç ve önemli olan plastik karmaşıklığını ortaya koymuş, çizgileri ise her zaman açık ve kendini ele vermiştir. 1940'ların ortalarına kadar Hofmann, okulunda öğrencilerine üç kategoride ödev vermiştir. Bunlar, portreler ve figür çalışmaları, manzaralar ve iç mekanlar ile natürlere aittir. Hofmann'ın insan vücuduna bakış açısı nesnelere bakış açısına benzemekle birlikte zaman zaman da insan vücuduna doğrusal bir form olarak bakmıştır. Bazı figürleri simgesel olmaya daha yakın, bazıları ise insan formunu özgürce deforme etmesiyle Picasso'ya yakındır. Öğrencilerine "Yüzeyleri figürlerle ilişkili düşünün, bir yüzeyi hareket ettirdiğinizde alın ile göğüs arasında daha büyük bir boşluk yaratabilirsiniz" demiştir (Aykuş, 2010, s. 13). Bu düşüncüyü Zeki Kocamemi de daha sonraları kendi atölye hocalığı sırasında öğrencilerine açıklamıştır: "Bulacağımız planlar, örneğin modelin göğsünün genişliği ya da omuzla boyun arasındaki uzaklık uçak alanı kadar geniş izlenimi vermelidir" (Çoker, 1979, s. 3). Hofmann atölyesinde aynı yıllarda Ali Avni Çelebi de eğitim almıştır. Çelebi, Hofmann atölyesini, ortamı ve hocasını şöyle anlatmıştır:

"Hofmann'ın özel akademisine girmiştik. Ama onu çok yadırgadım, çok aykırı gelmişti. Aykırı gelen konstrüksiyonlar, karakterler ve ekzajare edilen hareketler ve terkipler. Yani ifrata varan hamleler. Yumuşak değil sert bir ifadesi vardı. Sonra biz o sertliği bir yerde yumuşak görmeye başlamıştık. Yadırgadığımız sertliği, o dobra dobra olan şeyleri zamanla anlamaya başlamıştık. Hofmann atölyesinde sabah dokuzdan on ikiye kadar kurdesuar vardı. Üç model poz verirdi, bunları on beş dakikada çizmek icap ederdi. Gerek proporsiyon, karakter, gerekse ekzajare bize verilen bir etüd eğitimiydi" (Özsezgin, 1991, s. 28).

Burada Çelebi'nin başlangıçta yadırgadığı durumu Kocamemi ile birlikte paylaşmaları kaçınılmazdır. Onlara başlangıçta aykırı gelen fakat daha sonra alıştıkları sertlik onların I.

Galatasaray Sergisi ile başlattıkları ‘Türk Modern Resmi’ nin başlangıcını oluşturacaktır. Resmin izlenimci bir anlayıştan çok bir yapıt gibi bir abide gibi ele alınması düşüncesi, konstrüksiyona verilen önem Hofmann’ın eğitiminden ve sanatından etkilerini çokça bulacağımız bir anlayıştır.

Çelebi’nin Hofmann atölyesi çalışmalarından olan “Nü” çalışmalarında, figürün tablonun neredeyse tümünü kaplayan ve çevresiyle uyum sağlayacak biçimde işlenmesi, konunun düşünsel bir mekan içinde düşünülmesinin de bir göstergesidir. Çelebi’nin biçimlerinde görülen kare, üçgen, daire gibi geometrik yüzeylerle değişiklik yaratılmış, biçim tek düzelikten kurtulmuştur. Çizgi ve planların ritmik yapısındaki bu değişik anlayış biçimi, doğal görünümünden uzaklaştırarak, dinamik bir deformasyona ulaştırmıştır (Gören, 2003, s. 105). (Resim 2) Benzer olarak, Kocamemi de çalışmalarında nesnelere ağırlığını ve hacmini vurguluyor, yapı ve boşluk kavramlarına özel bir önem veriyordu. Kuşkusuz, renk her sanatçı için ifade gücünü doğrudan etkileyen bir öğeydi. Hofmann’a göre renk, güçlü, plastik bir araçtı, ve her renk yeni bir biçim yaratıyordu (Aykuş, 2010, s. 16).

Kocamemi ve Hofmann’ın Nü Çalışmaları (Karşılaştırmalı Analiz)

Kocamemi’nin de içinde yer aldığı Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatı dilinde Konstrüktivizm akımı önemli bir yer tutar. Ancak, bu batı sanatında gördüğümüz çok katmanlı oluşumların aksine sadece biçim dilinde kullanım alanı bulur, yani yurtdışında ustalarından bu tecrübeyi edinenler bunu eserlerinde nesnelere ve figürün genel biçimini oluşturmada ve oluşturulan kompozisyonu sağlam bir temele dayandırmada kullanırlar. Bu dönemde sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılan ve Türk resmine uyarlanan bu akımın biçim dili anlayışı dönemde bunu en iyi şekilde kullanmasıyla ön planda olan Kocamemi tarafından şu şekilde ifade edilir; “Resim yapmak icat etmek demektir. Taklit etmek değil... Resim, bir yapıt gibi yoktan var edilir. Bir abide gibi örülür.” Ali Avni Çelebi ise; “Sanatta aradığım şart ve vasıflar: karakter, hareket, form, volüm, inşa, tesir, atmosfer ve valörü ile bütünü teşkil eden kompozisyon olduğuna inandım ve o yolda eğitilerek yolumu tayin ettim” diye ifade etmektedir (Gören, 2003, s. 107). Kocamemi bu bağlamda baktığımızda, üslup olarak biçimci resim dili ile birlikte yine modern sanatın popüler bir teması olan nü konusunu Türk resmine kazandırmak ve bu yapısalca temele dayandırmak istediği arzusunu sanatçının daha yurtdışına gitmeden önceki yapmış olduğu nü çalışmalarından anlayabiliyoruz.

537

Sanatçının 1920’de yapmış olduğu “Erkek Etüdü” (Resim 3) ve 1921’de çizmiş olduğu “Atölyede Arkadan Çıplak Erkek Etüdü” (Resim 4) isimli çalışmaları sanatçının nü konusundaki ilk adımları olarak bir hazırlık süreci niteliğindedir. Buna rağmen, sanatçı deseni ve biçimsel kompozisyon yapısını oldukça iyi kurgulayıp, bu çalışmalarda adeta kendilerinden öncesinde ders aldığı desen hocası Hikmet Onat ve resim hocası İbrahim Çallı sanat anlayışlarını mükemmel bir şekilde yansıtmıştır. Kendilerinin de yurtdışında Fernand Cormon’un Paris’teki atölyesinde yıllarca ders alıp, bu denli önemli bir sanatçının sanat anlayışıyla Türk resminde ilk çıplak örnekleri vermiş olduklarını biliyoruz. Sanatçı her iki çıplak etüd çalışmasında da erkek figürünü önde ve arkadan

olmak üzere iki farklı bakış açısıyla ele almış, ve figürün anatomik yapısını gerçekçi bir şekilde sağlam bir biçim dili ve desen uygulamasıyla ele almıştır. Dikkat ettiğimizde, sanatçı figürleri adeta psikolojik özelliklerini farkedebileceğimiz şekilde farklı duruşlarda yüzünü kapatır şekilde, kişilik ve kimliklerini gizlemiş bir pozda vermiştir. Önden resmettiği erkek figüründe ise yine figürün baş kısmı koyu bir şekilde ele alınmış ve yüz hatları ve kimliği tanınmaz bir halde deforme edilerek verilmiştir. Sanatçı, bu türde vermiş olduğu bu erken örneklerde bile Cormon'dan ders alıp onun etkisinde resim yapan Çallı ve Onat gibi Türk ustaların nü konulu çalışmalarının görsel dilinin çevirisini yapıp kendi sanatına uyarlayarak dönemin Türk resim sanatında bir kırılma noktasına öncülük etmiş ve modern bir temayı ulusal sanata mâl ederek modern temelli ulusal sanat dilini ve kimliğini oluşturma önündeki en büyük engeli aşmada ustaları Çallı ve Onat'tan sonra inşacı ve biçimci tarzda bunu ilk uygulayan olmuştur.

Sonrasında ise; Kocamemi, yurtdışına burslu olarak gittiği dönemde 1923-27 yılları arası boyunca yanında öğrenim gördüğü Hofmann'ın sanatsal öğretilerine bağlı kalmış, ve bu yönde yine aynı temada ustasının sanat anlayışına bağlı kalarak üslubunu daha da derinleştirip geliştirmiş ve ustasının nü konulu etüdlere kullanmış olduğu biçimsel dilin görsel çevirisini yaparak kendi sanat anlayışına uyarlamış ve Türk sanatında dönemin bu temada resim yapan öncü bir sanatçısı olmuştur.

Her sanatçı kendi üslubunu oluşturmak için yanında eğitim aldığı ve kendi düşünce yapısına uyan ustasından muhakkak ki etkilenir, ancak bu etki bire bir taklit ise bu sanatçının özgünlüğünü yok eder. Ancak, görsel dilin çevirisi bu anlamda her dönemde kültürler arasında var olan ve görsel sanatlarda özellikle resim konusunda kaçınılmazdır. Çünkü çırak ustasını örnek alır ve onun sanatının kazandırmış olduğu üslup özelliklerini kendi kişisel becerisiyle yoğurur ve kendi sanatına ve kültürüne mâl eder. Bu durum, uluslararası mecrada hele ki sanatın merkezinde ün salan bir usta ile farklı ve sanatsal gelişmelerin yirmi-otuz yıl geriden takip edildiği ve çağdaşlaşmaya çalışan bir ülkeden gelen bir çırak arasında kaçınılmazdır. Çırak ister istemez kendini geliştirmek ve ustasından bir şeyler alabilmek için onun eserlerinin biçimsel yapısını, dilini ve ilgi çekici bulduğu temalarını kendi becerisi ve bireysel üslubu ile çevirisini yapar, taklit etmiş diyemeyiz, çünkü her ne olursa olsun aynı konu ve anlayış farklı bir elde farklı bir biçime ve anlayışa bürünür, bu da yapan kişinin farkını ortaya koyup yapılan işi özünde ve biçimde özgün kılar. Bu durumu, Kocamemi ile ustası Hofmann arasındaki ilişki en iyi şekilde açıklar. Bunu Hofmann'ın ilk çıplak etüd çalışmaları ile sonrasında Kocamemi'nin yaptığı çıplak etüd ve nü çalışmalarını analiz ederek daha iyi algılayabiliriz.

Kocamemi, bu dönem itibari ile yapıtlarını temellendirdiği biçim, desen ve yapıya önem veren sanat anlayışını aslında hocası Hofmann'dan edindiği bu yapısal temeller üzerinde şekillendirmiştir. Bu yapıya ve biçime önem veren kompozisyon kurulumlarını en iyi şekilde Kocamemi'nin “nü” etüdlere ve diğer “çıplak” konulu çalışmalarında açıkça görebiliriz. (Resim 5) Sanatçı “iki çıplak etüdü” adlı bu çalışmasında açıklamış olduğu biçimsel temelli sanat anlayışını en iyi şekilde yansıtmıştır. Sanatçı resimde konu olarak sadece iki figürü genel

formlarını algılayabileceğimiz şekilde siyah konturlarla detaylı bir şekilde vererek dönemin toplum yapısı ve geleneğine zıt olarak farklı bir temayı ustası Hofmann öğretilerine bağlı kalarak Türk resmine uyarlamıştır. Genel olarak baktığımızda, resimde yer alan iki figürün de birer kadın vücut anatomisini yansıttıklarını sanatçının kullanmış olduğu biçimci dilden anlayabiliyoruz. Aslında, dönemin geleneksel yapısına ters düşen bir konu olması yanı sıra iki bayan figürün yatak odasını çağrıştıran bir kapalı mekanda baş başa çıplak halde olmaları da ayrıca oldukça farklılık arz eden bir durum olup Avrupalı bir anlayışla resimlendiği açıktır. Resmin 1925-26 yıllarına tarihlenmiş olması da sanatçının Münih’te Hofmann atölyesinde çalıştığı dönemle aynı tarihlere denk düşmesi bu ifadeyi destekliyor.

Diğer yandan, usta sanatçı Hofmann’ın aynı temada 1898 yılında “Model” adında ele almış olduğu iki çalışmasına baktığımızda, sanatçı Kocamemi’de daha önce değindiğimiz çıplak erkek figürünün arkadan ve önden iki farklı çalışmada ele alınmış şeklini, ustasının ondan yıllarca önce yapmış olduğu benzer üslupta önden ve arkadan ayrı ayrı verilmiş iki farklı çıplak kadın betimlemesinde görüyoruz. (Resim 6-7) Sanatçı burada figürün anatomik vücut özelliklerini betimlemede çizime ve biçime vermiş olduğu önemle beraber figürün ağırlığını hissedecek şekilde doğrusal bir formda figürü tüm doğallığı ile ele almıştır. Kocamemi’de görmüş olduğumuz figürlerdeki hacim, form ve yapı özelliklerine vurgu ustasının bu çalışmalarından çevrilip uyarlanmış olduğu görülmektedir. Hofmann kadın vücudunu doğal çıplaklığı ile adeta sunulan ve izlenen bir obje gibi doğrusal ve doğal formları ile deforme etmeden vermiştir. Figür, kendinden emin ve rahat bir pozda vücut ayrıntıları dikkate alınarak sağlam bir kompozisyon kurgusu ile biçimsel özelliklerine vurgu yaparak konturlar ve genel form ile verilmiştir. Kocamemi’nin çalışmalarında da biçimsel anlamda her şey ustası ile aynıdır, ancak, her ikisinin de bu çalışmaları ilk etapta basit ve hızlıca çizilmiş birer çalışma gibi görünmüş olsalar da aslında sağlam ve uzun soluklu birer çalışma oldukları sanatçıların sanatsal anlayışları bilindiğinde açıkça anlaşılmaktadır. Malik Aksel bunu şu şekilde açıklamaktadır:

539

“Zeki Kocamemi çıplak kadın vücudunu sade, kuvvetli ve hesaplı bir maharetle göstermekte muvaffak olması itibariyle her tür takdirin üstündedir. Ressamın çabuk bitmiş ve yarım kalmış gibi görünen eserlerinin büyük bir çalışma ve araştırma mahsulü olduğunu iyi gören bir göz çabuk anlayabilir” (Aksel, 1979, s. 41).

Bu bağlamda, yine aynı temada ele alınmış olan Kocamemi’nin diğer iki çalışmasına baktığımızda; “Oturun Çıplak Etüdüleri”(Resim 8-9), sanatçı bu kez oturur konumda resmettiği figürleri yine iki farklı pozda bir suluboya çalışmasında ele almıştır. Her iki çalışmada 1925 yılında yapılmış, yani sanatçının Hofmann atölyesinde çalıştığı dönemin ürünleri oldukları anlaşılmaktadır. Her iki çalışma da renk kullanımı, figürün biçimsel özelliklerinin genel bir form algısı oluşturacak şekilde verilmiş olması ve çıplak olarak ele alınan figür tiplemesi açılarından benzerlikler taşımaktadır. Resimlerden anlıyoruz ki, sanatçı yine çıplak temayı aynı figürün değişik açılardan; arkadan ve yandan, görünecek şekilde bir denemeye tabi tutmuştur. Sanatçı, birkaç farklı renk kümesi ile Cezanne tarzını çağrıştıracak şekilde verilen figürün genel formu, Picasso’nun anlayışını çağrıştıran deforme edilen ve renklerle hatları belirleyen bir anlayışla

resmetmiştir. Çalışmaların bu yönü, muhtemelen Kocamemi'nin o dönem Münih'teki bu usta sanatçıların tekniklerini yansıtan eserlerine olan rastlantıları sonucunda oluştuğuna çağrışım yapar. Çalışmalar genel anlamda, sanatçının ustası Hofmann'ın yabancı olmadığı ve dönemde yakından takip ettiği bu ustalara işaret etmesine rağmen, çalışmalarda var olan yapı-boşluk kavramlarının figürlerin göğüs ve boyun kısımlarında ele alınmış olması ve figürün biçimsel önemine yapılan vurgu ile rengin biçimi yaratmada bir araç olarak kullanılmış olması gibi özellikler yine Hofmann'ın öğretilerine işaret etmektedir. Bu da yine, Kocamemi'nin biçimsel dilin çevirisi yaparak kendi sanatına uyarladığı hocasının nü algısına işaret etmektedir.

Sanatçının aynı tarzda ele almış olduğu yağlıboya çalışmalarına da baktığımızda; sanatçı bu kez ağırlıklı olarak kadın figürleri yine farklı duruşlarla yine ayrıntı vermeden ele almıştır. Resmin konusu "Poz veren çıplak" olmasına rağmen figür adeta başını eğip yüzünü saklar pozisyonda verilmiştir. (Resim 10) Bu durum, muhtemelen sanatçının kullanmış olduğu modelin, dönemin toplumsal baskılarından dolayı çekingenliğini çağrıştırmaktadır. Yapım tarihi itibari ile sanatçının Münih yıllarına tekabül eden bu çalışma, sanatçının yine biçimsel kaygılar taşıyarak ele aldığı deforme edilmiş bir nü temayı ele alması bakımından önemlidir. Sanatçı adeta, modelin vücut ağırlığını ve yorgunluğunu biçimsel ve sağlam temelli bir kompozisyon oluşturarak yansıtmıştır. Aynı özellikleri, baktığımızda yine Kocamemi ile birlikte aynı dönem Hofmann atölyesinde çalışan, Ali Avni Çelebi'ye ait, 1942 tarihli daha geç bir zamanda yapılmış olan, öncesinde değindiğimiz Resim 5'teki "nü" adlı bir çalışmada da görebiliyoruz. Her iki çalışmada, biçimsel benzerliğin yanı sıra kullanılan figür tiplmesi ve duruşu dahi oldukça benzerlik göstermektedir. Bu özellikler, yine sanatçıların hocalarının sıklıkla ele aldığı nü figür betimleme anlayışının birer çevirisine işaret etmektedir.

Sanatçının yurtdışından döndükten sonraki Müstakiller'e bağlı olduğu dönem ve sonrası yıllarda üretmiş olduğu yağlıboya çalışmalarına baktığımızda; sanatçının yine aynı üslupta çalışarak hocasının öğretilerine bağlı kaldığı ve bu öğretileri kendi sanat anlayışına görselin biçimsel algısını çevirerek uyarlayıp, Modern anlamda dönemin sanat anlayışına ve kimliğine katkıda bulunup, öncülük ettiği tartışılmaz bir gerçektir. Sanatçının, 1933-34 yıllarına tarihlenen "Kolu dayalı ayakta çıplak" adlı çalışmasına bakıldığında (Resim 11), sanatçının yine aynı teknikte bu kez tam boy olarak hafif yan duruş pozisyonda alışıktığımız tiplmede bir çıplak kadın figürü ele almıştır. Figür yine bir eliyle yüzünün yarısını kapatır tarzda verilmiş, ve vücut hatları yine biçimsel açıdan deforme edilmiş bir tarzda koyu bir renkte verilmiştir. Sanatçı yine bu çalışmadan birkaç yıl sonra 1940 ve 1941 yıllarında resmettiği iki farklı yağlıboya çalışmasında, bu kez üslubunu biraz daha farklılaştırarak, "çıplak" adlı iki farklı kadın betimlemesinde (Resim 12-13), figürleri tam boy olarak daha alımlı ve poz verir şekilde daha kendinden emin ve adeta kendini izleyen birilerine sergiliyormuşçasına ele almıştır. Bu da dönemde ülke sanatında bu temaya karşı olan tepkinin artık biraz daha değişmiş olduğuna işaret etmektedir. Ancak, sanatçı bu dönem çalışmalarında çıplak figürlerini genelde bir iç mekanda daha hantal, kaba, deforme edilmiş hatlarla daha iri boyutlarda ele almıştır.

Müstakiller'den sonraki dönemde, sanatçının nü konusundaki diğer çalışmalarına baktığımızda; sanatçı bu dönemde, artık iç mekanda sadece tek figür betimlemesinden ziyade figürle birlikte dikkati çeken farklı nesnelere de aynı kompozisyonda yine aynı biçimsel anlayışla ele aldığını görüyoruz. 1945 tarihli "karanfilli çıplak" (Resim 14) , 1947 tarihli "yatan çıplak" (Resim 15) ve

1950 tarihli “nü (model Melahat)” (Resim 16) adlı çalışmalarda sanatçının artık çıplakları bir konu dahilinde, bir kompozisyon oluşturacak şekilde ele aldığını görüyoruz. Sanatçı burada, ilk örnekte, çıplak kadın vücudunu ona eşlik eden masa üstündeki bir saksı içindeki karanfil betimlemesi ile, ikinci örnekte, kadını günlük ev içinde yaşanan bir sahnede alışıktığımız yatak odasında her şeyden habersiz arkasını dönmüş uyuyor bir temada seyirciye adeta bedenini teşhir edermişçesine resmetmiş, ve üçüncü örnekte ise; kullandığı çıplak modelin artık ismini bile vermekten çekinmemiş ve modeli yine Hofmann üslubunda alışıktığımız biçimci ve sağlam bir temele dayanan hacimli ve figürün ağırlığını hissedecek derecede koyu renklerin hakim olduğu genel formu ile ele almıştır. Bu çalışmaları, sanatçının artık bu konuyu işleme de daha rahat davrandığını ve kendi sanatında sıklıkla yer verdiği bu konunun dönemde artık kabul görüp sıradan bir manzara veya natürmort gibi sanatsal açıdan algılandığını, ve Avrupa’da modern anlamda işlenen bu temanın artık Kocamemi gibi cesur öncüler tarafından uyarlanarak Çağdaş Türk Sanatına mâl edildiği anlaşılmaktadır.

Değerlendirme ve Sonuç

Türk resim sanatı tarihine bakıldığında, figür kullanımının başlarda oldukça sınırlı olduğu ve aslında resim eğitiminde bir zorunluluk olmasına rağmen model bulmada sıkıntı yaşandığı gibi iddiaların öne sürüldüğü görülmektedir. Bu iddialar aslında sadece birer bahane olduğunun, gerçekte dini ve toplumsal yapının bu temaya karşı tavrının, sanatçıları bu konuya eğilmekte alıkoyduklarını çıkarımda bulunmak mümkündür. Dini anlamda İslamda tasvir yasağı ve figür kullanımının puta tapma yönünde bir eğilimin aracı olduğu gibi düşüncelerle birlikte, geleneksel ve dini temelli toplumsal yapının çıplak tasvire karşı tavrı bu durumu Türk sanatının görsel temaları arasında figürün kullanımına ve hele ki çıplak olarak ele alınmasına engel oluşturmuştur.

541

Burslu olarak yurt dışına gönderilen Çallı Grubu öncüsü İbrahim Çallı, Avrupa’nın o dönemki sanat merkezi olan Paris şehrindeki Fernand Cormon gibi Batı sanatında öneme sahip olup, modern tarzları başarılı şekilde kullanan bir usta ile çalışmış, ve buna ek olarak Hikmet Onat ve Namık İsmail gibi sanatçılarda aynı sanatçı ve akımlardan etkilenecek tarzda eserler yapmış, yurtdışında almış oldukları eğitimin ürünlerini yurda döndüklerinde vermişlerdir. Genel anlamda başlarda izlenimci tarzda manzara ve natürmort tarzında çalışmalarına rağmen, bu grubun ilk öncü sanatçıları olarak Türk resmine modern anlamda bir tema olan ve tam anlamıyla figürü konu alan “nü” temasını koymuş olmaları yönüyle önemlidirler. Bu dönemde ele almış olduğumuz Çallı, Onat ve İsmail gibi nü konulu eserler yapan sanatçılar, resimlerinde genelde kadın vücudunu farklı tarzlarda ideal bir güzelliğe kavuşturarak, psikolojik durumlara da gönderme yaparak izlenimci bir tarzda ele almışlardır. Ayrıca, figürleri, adeta kendilerini sunar bir şekilde betimlenmiş, ve figürlerin yüz hatları tam anlamıyla gösterilmeyip bazen seyirciye dönük olarak bazen de empresyonist tarzda lekeci bir anlatımla, modelin kişiliği algılanamaz bir şekilde verilmiştir. Bunun sebebinin de yine dönemin hala bu temaya hazır olmadığını ve sanatçılarında bunu ilk uygulayanlar olarak çekinerek, figürün kimliğine değinmeden ele aldıklarını görüyoruz.

Ancak, Çallı Kuşağı sonrasında, bu sanatçıların öğrencilerinin çoğunlukla oluşturduğu ve yine ustaları gibi yurtdışına gidip Avrupa’da konstruktivizm ve kübizm gibi dönemde popüler olan

öğretilere öncülük eden usta sanatçılardan eğitim alan ve yurda döndükten sonra da resmen 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında birleşen, Zeki Kocamemi'nin de dahil olduğu bu sanatçı birliği, o dönemde yeni rejimle birlikte oluşturulmaya çalışılan yeni rejimi yansıtan ve bu yönde modern anlamda bir resim dili oluşturmaya çalışan öncüleri barındırması bağlamında önemlidir. Birliği, modern resmin Türk sanatına girmesinde ve modern temelli ulusal bir resim dili ve kimliği oluşumu bağlamında ele aldığımızda, bu misyonu üstlenip yerine getirmede ne derece başarılı olduklarını görüyoruz. Baktığımızda bu sanatçılar da nü konulu çalışmaları ele almışlar, ancak, bunu izlenimci bir üslup yerine, sağlam ve yapısal temellere dayalı form, biçim ve konstrüksiyona önem veren desen ve biçim odaklı bir üslubu temel alan konstruktivizm ve kübizm akımları etkisinde çalışmalarına yansıtılmışlardır.

Birliğin genel anlamda çoğu sanatçısı nü temasına yönelip bu anlamda resim yapmıştır, ancak bu konuyu derinlemesine ele alan ve üzerinde çokça durup, farklı teknik ve malzemeyle ele alıp, ilerleyen dönemlerde tam anlamıyla Modern ve Çağdaş bir tema olarak Avrupa sanatında olduğu gibi sıradan bir tema haline getirmeyi başaran ve bu denli modern ve çağdaş tekniklerle bu denli modern bir temayı dönemin toplumsal ve dini yapısı içerisinde kabul görmesine ön ayak olup, bunu başaran sanatçı Kocamemi olmuştur. Bunu nasıl gerçekleştirmiş olduğu ve ustası Hofmann'dan bunu görsel anlamda nasıl çeviri yapıp kendi sanatına uyarladığı ve bu sayede de bu denli modern bir temayı modern tekniklerle ustasından nasıl da uyarlayıp kendi sanat anlayışında yoğurup özgünleştirdiği, ve Türk resim sanatına kazandırdığı, sanatçının farklı tür ve malzemelerle ele almış olduğu "çıplak" isimli çalışmaları üzerinde detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Bu sayede, sanatçının bu temadaki çalışmaları, ustası olan Hofmann'ın aynı tarzda daha önceleri yapmış olduğu "nü" etüdü ile kıyaslanıp, Kocamemi'nin aslında çıplak adlı çalışmalarını ustası Hofmann'ın etkisinde kalarak onun çalışmalarına bakıp teknik açıdan biçim ve desene önem vererek benzer şekilde figür çalışmaları yaptığı ve bunu da ustasının çalışmalarında ve sanatında görmüş olduğu görsel dilin çevirisini yaparak kendi sanatına uyarladığı ve bu sayede modern anlamda Çağdaş Türk Resminin oluşumunda bu denli modern bir temayı ustasının modern sanat dilinden faydalanarak özgünleştirip, kendi figür çalışmalarında kullanıp, bunu Türk resmine kazandırdığı ve katkı sağladığı açıkça görülmüştür. Ayrıca, dönemde bu tema bağlamında sanatçıların karşılaştığı önemli bir engeli aşmada, ve kullandığı teknik ve sanat anlayışıyla sonraki grup ve sanatçılara bu yönde örnek oluşturmasıyla ülkenin kültür - sanat politikasına katkı sağlayarak, sanatta modern temelli ulusal bir kimlik ve resim dili oluşturulmasına büyük katkı sağladığı açısından sanatçının ne derece önemli bir şahsiyet olduğu görülmüştür.

Sanatçının ilk çıplak etüd denemelerinde; kadın ve erkek figürleri, çoğunlukla kişilik ve kimliklerini gizler tarzda kafaları dönük veya yüzlerini kapatmış tarzlarda verilmiş olduğunu gördük. Bu çalışmaların sanatçının Hofmann öncesi dönemde eğitim almış olduğu Çallı Grubu anlayışına bağlı kaldığını göstermektedir. Sonrasında ise, sanatçı figürleri yine bireysel olarak ele alıp anatomik yapısı ve biçimsel özelliklerine vurgu yapıp vücudun kütleli ağırlığını koyu renk ve tonlarıyla vermiş ve figürü önden arkadan ve yandan farklı şekillerde ele alıp tam boy veya oturur konumda resmetmiştir, ve artık giderek figürlerin yüz hatları tanınır hale gelmiştir. 1940 sonrası yağlıboyaalarında ise, bu durum artık iyice geliştirilip sanatçının kullandığı model tamamen tanınır hale gelmiş ve model adeta poz verir tarzda seyirci onu izlemiş gibi bir hava

içinde daha rahat ve sağlam bir form ve birazda kadın figürlerde deformasyona giderek çıplak kadınları ele almıştır. Son dönem nü'lerinden olan bu çalışmalarında sanatçı, kullanılan bir modelin artık ismini bile vermiş ve figürü, yine ustası Hofmann'ın teknik anlayışına bağlı kalarak uyarlayıp, bir kompozisyon oluşturur şekilde; figürü, yanında yer alan masa veya karanfil gibi ona eşlik eden öğelerle daha rahat bir tarzda ele alarak modern anlamda, tıpkı Avrupa sanatında olduğu gibi bize yansıtmıştır. Özellikle ele almış olduğu bu temada kullanmış olduğu biçim dili ve tekniği ile sanatçı, görsel çeviri yoluyla modern sanat dilinin kendi sanatımızı oluşturmak için uyarlanması yönteminin önemli bir örneğini oluşturmuş, ve bu anlamda kendinden sonraki sanatçı ve gruplara ön ayak olmuştur.

Kaynakça

- Aksel, M. (1979). *Zeki Kocamemi Konusunda*. Zeki Kocamemi Katalogu, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, No. 25.
- Aykuş, Ş. (2010). *Zeki Kocamemi.*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çoker, A. (Hazırlayan) (1979). *Zeki Kocamemi*. Toplu Sergiler-5. İstanbul: İ. D. G. S. A. Yayını.
- Dal, Esin, "Zeki Kocamemi", Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, C. 1, Yem yayınları, İstanbul 1997, s. 1031.
- Eroğlu, Ö. (2010). *Hofmann Atölyesinde Çalışan Türk Ressamları ve Türk Resmine Katkıları*. Yayınlanmamış doktora tezi, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Giray, K. (1988). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*. Doktora tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Giray, K. (1997). *Müstakil Ressamlar ve heykeltıraşlar Birliği*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, Sayı. 64.
- Giray, K. (2000). *Çallı ve Atölyesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gören, A. K. (2003). Tuval Üzerinde Mantık Yansımaları: Ali Avni Çelebi (1904-1993). *Antik & Dekor*, Sayı: 78, 100-108.
- Özsezgin, K. (1991). Ali Avni Çelebi Hızır Gibi Genç Kalan. *Milliyet Sanat*, Sayı: 278, 32-34.
- Özsezgin, K. (1998). *Cumhuriyet'in 75.yılında Türk Resmi*, İstanbul: Türkiye İş bankası Yayınları, Cumhuriyet Dizisi: 20.
- Tekinel, T. (2007). *Türk Resim Sanatında Çıplak*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.



DİSİPLİNLERARASILIK VE TASARIM

Arş. Gör. Gaye Y. POÇAN

Nişantaşı Üniversitesi

Öz

Bilim ve teknolojinin de etkisiyle hızla gelişen dünyada edinilen bilgi birikimi pek çok farklı yaklaşım ve uzmanlık alanı doğurmaktadır. Disiplinlere ayrılan tüm bu alanların sınırları bulanıktır ve bunlar birbirleriyle sıkı bir ilişki içerisindedir. Bunun yanında disiplinlerin ilgilendikleri günümüz problemleri çok yönlü ve karmaşıktır. Dolayısıyla günümüzde tek bir alanda düşünme ve değerlendirme yeterli olmamakta; uzmanlaşılana edinilen derinlemesine bilginin ötesinde, bütüncül bir yaklaşım ve birlikte çalışma becerisi gerekmektedir.

Farklı beceri ve bakış açılarının bir araya getirilmesiyle kişisel becerilerin ötesine geçilebileceği görüşünün giderek yaygınlaştığı görülmektedir. Bu çalışmada pek çok disiplinle etkileşim halinde olan tasarım ve tasarımcı disiplinlerarasılık açısından ele alınmış, bu bağlamda tasarımcının durması gereken konum araştırılmış, dikey uzmanlık alanının dışında yatay becerilere de sahip T-şekilli tasarımcı modeli önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: interdisiplinerlik, tasarım, işbirliği.

Abstract

With the influence of the science and technology, accumulated knowledge gives rise to new approaches and specialties in the fast-developing World. The boundaries of all these areas which we separate as disciplines, are blurred and they are closely related to each other. In addition, today's problems of disciplines are multifaceted and complex. Therefore, thinking and evaluation in a single field is not enough today; beyond the in-depth knowledge gained from the specialized field, a holistic approach and the ability to work together are required.

It is becoming increasingly widespread that one can go beyond individual skills by bringing together different skills and perspectives. In this research, design and designer interacting with many disciplines are discussed in terms of interdisciplinarity. In this context, the position of the designer has been researched and a T-shaped designer model with horizontal skills besides vertical expertise has been proposed.

Keywords: interdisciplinarity, design, collaboration. Giriş

Hızla gelişen dünyayla birlikte devamlı yeni bilim dalları ortaya çıkmaktadır. Tüm bilim dalları bir bütünün parçasıdır ve ayrı ayrı değil ortak bir yaklaşımla ele alınabilmesi gerekmektedir. Özellikle, diğer bilim dallarından beslenen ve etkileşimli bir çözümleme sürecinde gerçekleşen tasarımın disiplinler sınırların ötesinde diğer disiplinlerle örtüştüğü noktaların önem arz ettiği



görülmektedir. Bu nedenle tasarım süreci disiplinler sınırlar içerisinde kalamamakta ve disiplinlerarası bir yaklaşım gerektirmektedir.

Öncelikle, disiplinlerarası yaklaşım çoklu bir yapının söz konusu olduğu bir süreci ele alan “kesişen bilgiler ağı” (Üstüner, 2007, s. 9) olarak tanımlanmaktadır ve bu yapıyı oluşturan bileşenlerin birlikteliğini ve bütünlüğünü vurgulamaktadır.

20. yüzyıldan sonra ortaya çıkan disiplinlerarası kavramı (Klein J. T., 2005) birlikteliğin kaybolmaya başladığı 1900 sonrası (Frodeman ve diğ., 2010, s.11) disiplinleşme süreciyle ilişkilidir ve kendi etimolojisinde de yer alan disiplin kavramının getirdiği sorunlara dayanmaktadır. Disiplinlerarası yaklaşıma zemin hazırlayan disiplinleşmenin öncesinde ise bütüncül bir yaklaşım görülmektedir. Örneğin antik çağda biyoloji, siyaset, fizik, din gibi geniş yelpazede pek çok alanı barındıran yetkinliği olan filozoflar aynı zamanda bugünkü bilim insanlarıydı. Dolayısı ile insanoğlunun bilgi üretim sürecine bakıldığında, bütün olarak ele alınan ve incelenen bilginin önce disiplinler bir yaklaşımla parçalara ayrıldığı, ardından da disiplinlerarası bir yaklaşımla bu parçaları yeniden bir bütün olarak ele alabilme çabasına girildiği görülmektedir. Dolayısıyla, disiplinler yaklaşımla sıkı ilişki içerisinde olduğu görülen disiplinlerarası yaklaşımı kavrayabilmek için ona zemin hazırlayan disiplin kavramını ve disiplinler yaklaşımı da anlamak gerekmektedir.

Disipliner Yaklaşım

Disiplin kavramının temeli bilgiyi sınıflandırma çalışmalarına dayanmaktadır. Aristo, Bacon, İbni Sina, Farabi, Ampere gibi birçok filozof ve bilim insanının bilimi sınıflandırma çalışmaları yaptığı görülmektedir. Bu çaba Chettiparamb’in aktardığına göre (2007) insanın çevreyi sınıflandırma eğiliminden ve yığılmış bilgilerden yararlanabilme gereksiniminden kaynaklanmaktadır. Sınıflandırılmış bilgi birimlerinin disiplinleşmesi sürecinde ise Kant’ın görüşleri öncül rol üstlenmiştir. Kant (1724-1804), esaslı ve berrak bir çalışma yapılabilmesi için bilgilerin ortak özelliklerine göre net olarak ayrımlar yapılması gerektiğini, aksi halde karmaşık olacağını belirtmiştir (Üstüner, 2007, s. 37). Kant’ın bu düşüncesi sınıflandırılmış bilgilerin kendi özel alanlarına çekilmeye başlamasına ve sınırlarının belirginleştirilmesine zemin hazırlamıştır. Bilgi birimlerinin günümüzdeki anlamda disiplin olarak adlandırılması ise modernizmle birlikte gerçekleşmiştir (Klein J. T., 2005. s.19). İş bölümü ve uzmanlaşmanın ön plana çıktığı sanayi üretimiyle bağlantılı olarak ortaya çıkan modernizm ile bilgi, bölümlere ayrılmış, uzmanlık alanları oluşmuş ve bilginin sınırları belirlenmiştir.

Modernizmle ortaya çıkan disiplin, sınıflandırılmış bilgi birimlerinden farklı olarak Turna ve diğ.’ne göre (2012, s. 1) “bilginin kendi eğitim geçmişi, prosedürleri, yöntemleri ve içeriğiyle birlikte özelleşmiş şeklidir” ve disiplinin kendine özgü “profesyonel dili, terminolojisi, öncülleri ve takipçileri” ile biçimlendiği görülmektedir. Bu nedenle disiplin, kendine özgü özelliklerini kurumsallaşma ile edinir denilebilir. Kurumsallaşmanın ise organizasyonlar aracılığıyla olduğu görülmekte ve çoğunlukla üniversiteler bünyesinde gerçekleşmektedir. Örneğin Bologna’da, Paris’te, ve Amerika’da (Chettiparambil, 2007, s. 2) disiplin olgusunun duyulması üniversitelerin kurulması dönemine denk gelmektedir. Nitekim günümüzde Türk Dil Kurumu sözlüğünde de

disiplin doğrudan eğitimle ilişkilendirilerek, “Öğretim konusu olan veya olabilecek bilgilerin bütünü, bilim dalı” (Türk Dil Kurumu, 2006) olarak tanımlanmaktadır.

Disipliner Yaklaşımın Eksikleri ve Sorunları

Sınıflandırma ve disiplinlere ayırma, bilginin düzenlenmesini sağlamakta ve daha küçük bölümler içerisinde uzmanlaşarak daha derin bilgilere ulaşılmasına zemin hazırlamaktadır. Breckler (2005) özellikle günümüz bilgi çağında bireylerin her şeyi derinlemesine bilmeleri veya birçok alanda uzman olabilmesinin çok fazla çaba gerektirdiğini ve bunu başarabilmenin gerçekçi olmadığını belirtmektedir. Örneğin artan veriler/ bilgiler dolayısı ile bir tasarımcının yetkin bir şekilde hem bina, hem ürün, hem yüzey, hem kumaş tasarlayabilecek becerileri edinmesi oldukça zordur. Bu, çok uzun zaman, büyük çaba ve çokça bilgi birikimi gerektirmektedir. Dolayısı ile bilgi yığınlarının sınıflandırılarak disiplinlere ayrılmasının bilgi üretimini verimli hale getirdiği görülmektedir. Disiplinerliğin gelişmesiyle tüm alanların uzmanlıklara bölünmesi tüm bu bilgi birikiminden daha etkin bir şekilde yararlanabilmeyi ve bilgiyi daha etkin bir şekilde işleyebilmeyi sağlamaktadır. Mimar binaları tasarlarken grafik tasarımcı yüzeyleri, endüstriyel tasarımcı ürünleri, iç mimar mekânı, moda tasarımcısı ise giyilebilen ürünleri tasarlayarak konularında daha yetkin olmakta ve daha detaylı çalışmalar yaparak alanın gelişmesine katkı sağlayabilmektedirler.

Sınıflandırmanın tüm bu olumlu özelliklerine karşın bilgi birimlerinin kurumsallaşarak disiplinleşmesi, beraberinde bir takım sorunları da getirmektedir. Bu sorunlar kurumsallaşmış yapı içerisinde kendi özel alanını oluşturmaya başlayan disiplinlerin, kendi gruplarını meydana getirme çabasıyla ilişkilidir. Disiplinler gruplar içerisinde kendi çevrelerini, destekçilerini, sosyal, kültürel yapılarını ve güvenli alanlarını oluşturarak bilgi üreten bir yapıdan daha çok kişiler kümesine dönüşmektedir. Chettiparambil’in aktardığına göre aslında bir disiplin değil, “aynı disiplini uygulayan kişi ve gruplar olduğu” vardır (2007, s. 3-10). Bu grupların, bütünü parçaları olan disiplinlerin birbirleriyle bağlarını zayıflattığı görülmektedir. Disiplinler ayrı birer parça halinde hareket etmeye, birbirlerine yabancılaşmaya başlamaktadır.

547

Disiplinler oluşurken “diğer” yaratıyor. “Oysa disiplinler, ayırıldında olsalar da olmasalar da, belirli ölçülerde içlediklerini, daha çok da dışladıklarını paylaşırlar. Bu anlamda, aslında hiçbir disiplin mutlak anlamda özgün, özgür ya da arı değildir” (Üstüner, 2007, s. 1).

Disiplinler aslen keskin sınırlarla ayrılamayan bilgiyi, yapay sınırlarla kesmekte ve kendi dışındaki disiplinlere yabancılaşmaktadır. Bu durum bir rekabet ortamı yaratmaktadır. Yalnız kendi güvenli bölgeleri boyunca, tek yönde, dar bir akış açısıyla ilerleyen disiplinler bunun sonucunda sınırlarının ötesindeki uçsuz bucaksız bilgi birikiminden ve dünyadan habersiz kalarak resmin bütününe görememektedirler. Bu tekil bakış Chettiparambil’in (2007, s. 9)in dediği gibi "dokular arasındaki boşlukları (çatlakları) sahipsiz bırakmaktadır.

Disiplinlerarası Yaklaşım

Disiplinlerin arasındaki boşlukların görülebilmesi için indirgemeci, dar bir bakış açısından çok disiplinlerarası bir bakış gerekmektedir. Disiplinlerarasılık bilimler arası bir tavırla hareket ederek sürece bütüncül bir algı ile yaklaşan ve alanlar arasında birlikteliği, işbirliğini savunan bir kavrayış biçimi olarak tanımlanabilir. Bu kavrayışla birlikte disiplinler, tehcir edilmiş, ayrı alanlar olarak değil birbirleri arasındaki ilişkiler ve bağlantılarla birlikte ele alınmakta, bu da gözden kaçabilecek noktaların keşfedilebilmesini sağlanmaktadır. İşbirliğiyle ve birlikte hareket eden her bir disiplin, farklı birikim ve alt yapısıyla ortaya farklı bakış açıları koymaktadır. Bu durum problemlerin çözümünde yeni ve yaratıcı fikirler için uygun ortam hazırlamaktadır.

Günümüz koşullarında büyük resmi gören bütüncül bir kavrayış becerisini ve bu bütünü oluşturan bileşenlerin (disiplinlerin) işbirliği becerisini harmanlamak disiplinlerarası yaklaşım gerektirmektedir. Bu becerilerin gerekliliğine neden olan koşullar 2 ana başlık altında incelenebilir: Bunlardan birisi disiplinlerin birbirleriyle kesişen, ortak çalışma alanlarına sahip olmaları iken diğeri disiplinlerin ele aldığı problemlerin karmaşık ve çok yönlü oluşudur.

2.1. Günümüzün Çok Disiplinli Çalışma Alanları

21. yüzyıla gelindiğinde hızla artan bilgi birikimi, farklı alanların kesişim noktalarında alt disiplinler doğurmaktadır. Örneğin endüstriyel tasarım, grafik tasarım, interaktif tasarım, oyun tasarımı, ara yüz tasarımı, yönlendirme tasarımı, genetik mühendisliği, biyokimya, sosyal psikoloji, örgütsel psikoloji gibi yeni çalışma alanları birçok disiplinin bilgisini barındırmaktadır. Bu durum disiplinlerin sınırlarını daha da bulanıklaştırmakta ve disiplinlerin birbiri içerisinde erimesine sebep olmaktadır. Örneğin tasarım alanında, hem mekân hem yüzey öğelerini barındıran yönlendirme tasarımı iç mimarlık konusu mudur yoksa grafik mi? Ya da giyilebilen bir ürün olan ayakkabıyı endüstri ürünleri tasarımcısı mı tasarlar yoksa moda tasarımcısı mı? Ambalaj, grafik tasarım konusu mudur yoksa endüstriyel tasarım mı? Aynı sorular tasarımın diğer disiplinlerle olan ilişkilerinde de geçerlidir. Binayı inşaat mühendisi mi tasarlar mimar mı? Elektrikli ev aletlerini mühendis mi tasarlar endüstriyel tasarımcı mı? Bu soruların ortak cevabı belki de disiplinlerin birbirleriyle sıkı ilişkilerinin, işbirlikçi doğalarının, devingen ve geçirgen sınırlarının olduğudur. Disiplinlerin bu özellikleri, onların dış dünyadan bağımsız olmasına, kendi kabuğuna çekilmesine ve sabit sınırlarla çevrilmesine izin vermemektedir. Bunun aksine onları birbirleriyle etkileşim halinde, birlikte hareket etmeye iterek disiplinlerarası bir sürece yönlendirmektedir.

Günümüzde, disiplinlerin iç içe ilişkileri dolayısıyla bütüncül bir yaklaşımla yapılan bir takım çalışmalar görülmektedir. Bunlardan birisi Dünya Tasarım Örgütü (WDO - World Design Organization)'nın isim değişikliğidir. 1957'de kurulan uluslararası bir sivil toplum kuruluşu olan "Uluslararası Endüstriyel Tasarım Dernekleri Kurulu (ICSID - **International Council of Societies of Industrial Design**)" 2017 yılında vizyon ve misyonunu yenileyerek adını Dünya Tasarım Örgütü olarak değiştirmiştir. Kurum bu değişikliği şöyle açıklamaktadır: "Yenilenen bir vizyon ve misyonla birlikte yeni isim (...) bugünün endüstriyel tasarım uygulamasının gelişimini ve disiplinlerarası doğasını yansıtan organizasyonun daha kapsamlı olma arzusunu ifade etmektedir." Ayrıca yeni logolarında kullanılan yatay çizginin endüstriyel tasarımın işbirliği

içerisinde olduğu, sayısı giderek artan disiplinleri temsil ettiğini açıklamaktadır (World Design Organization, 2016).

Benzer disiplinlerarası çalışmalar bazı üniversite programlarında da görülmektedir. Bu üniversiteler bünyelerinde daha çok yüksek lisans seviyesinde olmak üzere çeşitli disiplinlerarası programlar, dersler veya çalışmalar barındırmaktadır. Örneğin; Avrupa’da pek çok üniversitede farklı lisans altyapısından öğrenciyi bir araya toplayan “Bütünleşik Tasarım (Integrated Design)” programı, Yıldız Teknik Üniversitesi’nde disiplinlerarası bir konu olan “İnteraktif Medya Tasarımı” programı, Northumbria Üniversitesi’nde de ise “Multidisipliner Tasarım İnovasyonu” programı bulunmaktadır.

Yüksek lisans seviyesindeki bu programların dışında, Türkiye’de Marmara Üniversitesi’nde lisans seviyesinde öğrencilerin birlikte tasarlamayı öğrenmesine yönelik bütüncül çalışmalar görülmektedir. Ümit Celbiş (endüstriyel tasarım bölümü öğretim elemanı) ve İlhan Bilge (grafik tasarım bölümü öğretim elemanı) 2003 yılında öğrencilerin birlikte ve bütüncül bir tasarım yapmayı öğrenmeleri için ambalaj tasarımı dersi kapsamında projeleri grafik tasarım ve endüstri ürünleri tasarımı bölümü öğrencilerinden oluşan 2’şer kişilik gruplar halinde yürütmüşlerdir. Sloganı “1+1>2” olan bu çalışmalarda önemle üzerinde durulan konu ”birlikte” tasarım yapılmasıdır (Görsel 1,2).

Öğrencilerden istenen, sürecin işbölümü yapıp parçalanarak kademeli ve ayrı çalışmalarla yürütülmesi değil, bütün olarak, beraber ele alınmasıdır. Projeyi yürüten Ümit Celbiş ve İlhan Bilge, öğrenciler süreci bu şekilde yürütmediğinde bütünlük olmadığını belirtmektedir. Yani, endüstri ürünleri tasarımı bölümü öğrencisinin ambalaj formunu tasarlayıp bitirdikten sonra grafik tasarım bölümü öğrencisine vermesi ve sonrasında o öğrencinin ürünün üzerine grafikleri yerleştirmesiyle (ya da tam tersi) süreç parçalanmakta, birlikte tasarım yapılmamakta ve ortaya çıkan işte kopukluklar gözlenmektedir.

549



Resim 1. Bodrum'da "Otel Alibey" isimli aile işletmesi için tasarlanan batan güneş konseptli otel ürünleri.

Kaynak: Ümit Celbiş, 2017

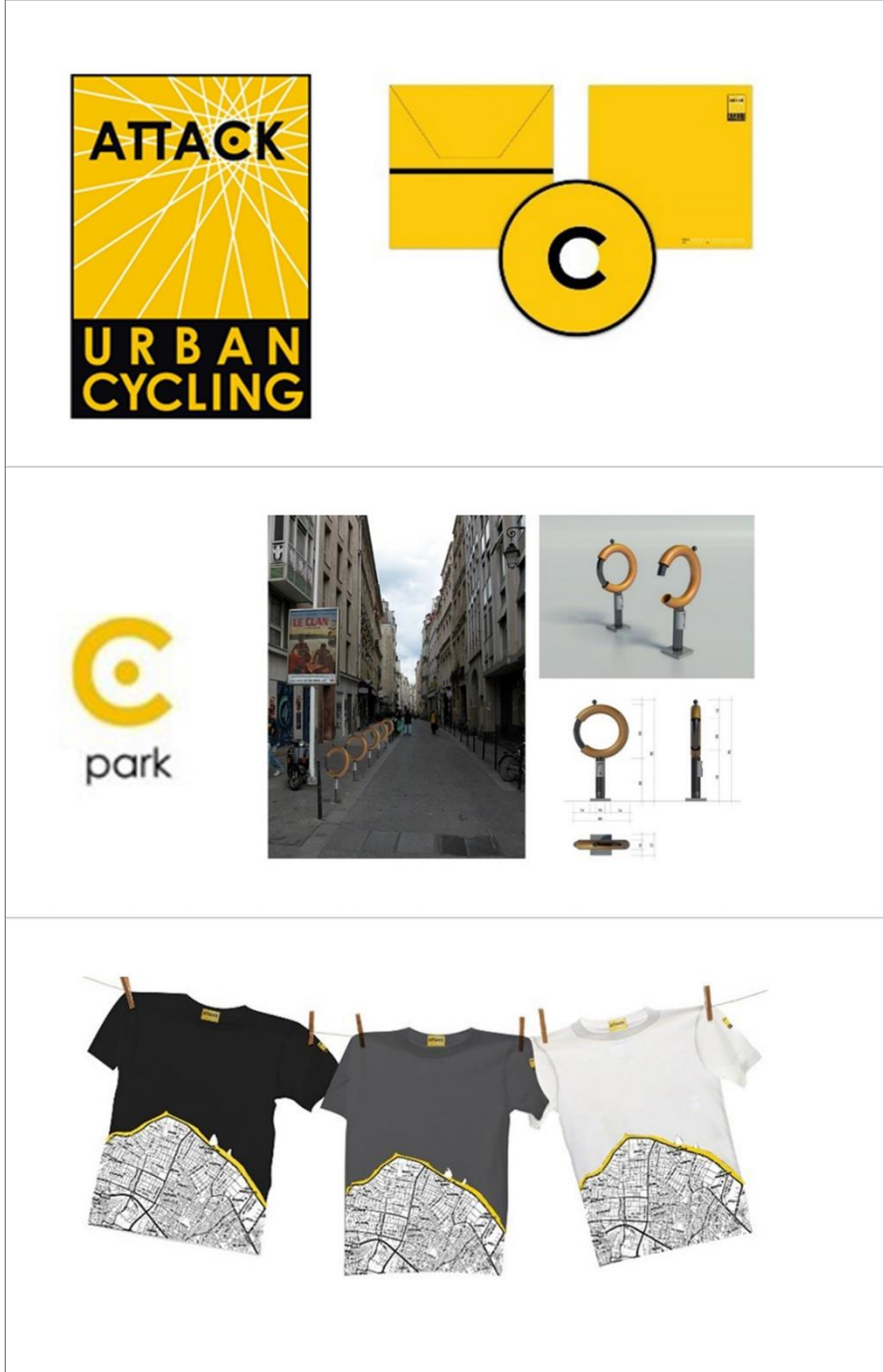


Görsel 2: Boza ambalajı tasarımında grafiksel kırılma ambalaja birlikte verilmiştir.

Kaynak: Ümit Celbiş, 2017

550

Bu yöntemin sonuçlarının projeler ve öğrencilere katkısı üzerine daha sonra tekstil ve moda tasarımı bölümü de ekibe dahil edilmiş ve 3 disiplinlini barındıran çalışmalar yapılmıştır (Görsel 3).



Görsel 3. Bisiklet park alanı tasarımında ürün, logo ve kıyafet tasarımları arasındaki dil birliği görülmektedir.

Kaynak: Ümit Celbiş, 2017

Günümüzün Çok Yönlü Problemleri

Günümüzde sanat, tasarım, bilim, teknoloji vb. tüm disiplinler aslında iç içedir ve birbiriyle bağlantılıdır. Problemler toplumsal, ekonomik ve çevresel etkileri kapsamakta ve bu, sistem düzeyinde çözümler gerektirmektedir. Dolayısıyla Charnley ve diğ.’nin (2010) dediği gibi “giderek daha karmaşık ve dağınık sorunları çözmek; bütünsel ve entegre çözümler üretmek için, tasarım zihniyetinde bir değişiklik benimsemek ve farklı düşünmeye başlamak gerekir”.

Bütün sistemin ele alındığı bir yaklaşımda birçok etken hesaba katılarak, probleme bütün olarak bakılması ve sorunun tek bir açıdan ele alınmayarak farklı bölümleri arasında ilişki kurulması gerekmektedir. Böylece daha yenilikçi ve sürdürülebilir çözümler geliştirilebilmektedir. Bu anlayışla problemi çözebilmek çeşitli altyapı, disiplin ve sektörlerden aktörler arasındaki ortaklıkların geliştirilmesini teşvik etmektedir (Charnley, Lemon, & Evans, 2010). Bu koşullarda disiplinlerin ilerleyebilmek için birbirlerinin üzerine basmak yerine birbirlerinden güç alarak, işbirliği içerisinde, disiplinlerarası bir anlayışla hareket etmesi gerektiği görülmektedir.

Institute for the Future’un 2011’de yayınladığı “geleceğin iş becerileri, 2020” raporunda şöyle belirtilmektedir:

“Günümüzün küresel sorunlarının birçoğu tek bir uzman disiplin tarafından çözümlenemeyecek kadar karmaşıktır (küresel ısınmayı veya aşırı nüfusa sahip çıkmayı düşünün). Bu çok yönlü problemler, disiplinler arası çözümler gerektirir.”

Tasarım alanında da aynı şekilde, ele alınan konuların boyutlarının değiştiği, büyüdüğü ve problemlerin karmaşıklaştığı görülmektedir. Örneğin sürdürülebilir tasarım, ekolojik tasarım, yeşil tasarım gibi kavramlarla sık sık karşılaşılmaktadır. Bu durum tasarımın diğer alanlardan soyutlanmış bir yapıya indirgenerek ele almasına izin vermemekte, birçok disiplinin bilgisini, katkısını ve işbirliğini gerektirmektedir.

Bu bağlamda örneğin endüstri ürünleri tasarımcısının artık salt ürün tasarımının ötesinde ürünün toplumsal, ekonomik ve çevresel boyutlarını da tasarıma entegre ederek bir bakıma sistem veya hizmet tasarladığı görülmektedir. Bu konuda kendini sürdürülebilirlik girişimcisi olarak tanımlayan Leyla Acaroğlu’nun su ısıtıcısı tasarımı konusundaki yaklaşımı örnek olarak gösterilebilir. Acaroğlu sunumunda, İngiltere’de su ısıtıcısının içine ihtiyaç dışı doldurulan suların kaynatılması için harcanan enerjiyle tüm ülkenin bir gecelik elektrik ihtiyacının karşılanabildiği bilgisini ele almıştır (Leyla Acaroğlu, 2014). Bu bilgi ile tasarımcının artık, bir su ısıtıcısı tasarlarırken biçim, ergonomi vb. tasarım ölçütlerinin ötesinde, daha geniş kapsamlı sorunlar olduğunun bilincinde olması gerektiğine dikkat çekmiştir. Leyla Acaroğlu’nun bu yaklaşımından yola çıkan Nils Chudy ve Jasmina Grase isimli 2 girişimci enerji sarfiyatını azaltmaya yönelik su ısıtıcısı tasarlamışlardır (Görsel 4).



Görsel 4. Enerji tasarruflu su ısıtıcı tasarımı

Kaynak: (Yeni iş fikirleri, 2016)

Bu geniş kapsamlı tasarım çözümüne ulaşılabilmesi için pek çok disiplinin bilgisinden yararlanıldığı görülmektedir. Bu ve benzeri çok yönlü problemlerin ele alındığı yenilikçi konseptler geliştirebilmenin işbirliği ve tümleşik bir bakış ile disiplinlerarası çalışma gerektirdiği görülmektedir.

553

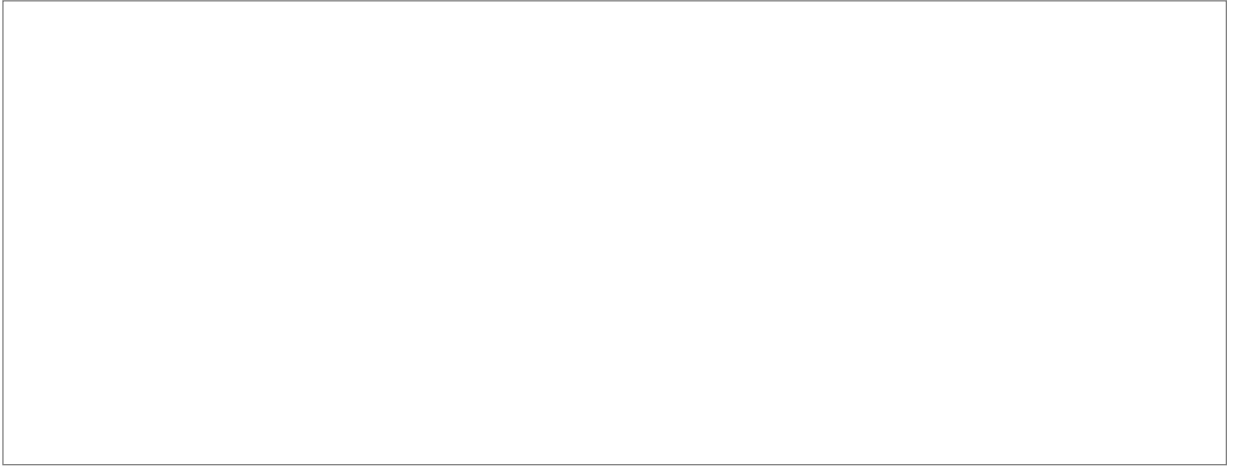
Tasarımcı ve Disiplinlerarası Yaklaşım

Günümüze kadar, uzmanlar, “karmaşık problemleri giderek daha da uzmanlaşarak, sorunları onları oluşturan parçalara indirgeyerek ve dikkatlerini her bir parçaya odaklayarak çözmeye çalışmışlardır” (Charnley ve diğ. 2010, s. 159). Fakat günümüzde yaşanan gelişmelerle birlikte bu indirgemeci bakış sorunların çözümü için yetersiz kalmakta, çalışmalar bütüncül bir bakış ve işbirlikleri gerektirmektedir. Özellikle tasarım disiplini çok yönlü yapısıyla pek çok disiplinin kesişim noktasında yer almaktadır. Bununla birlikte ele aldığı problemler geniş ölçekli ve çok yönlüdür. Tasarım disiplininin tüm bu özellikleri tasarımcının alanında derinlemesine bilgiye sahip bir uzman olmasını yeterli kılmamakta, birçok disiplinin bilgisinden beslenmesini ve onlarla işbirliği içerisinde devamlı alışveriş halinde olmasını gerektirmektedir. David Kelley günümüz tasarımcısının bu koşullarda “T” şeklinde olması gerektiğini söylemektedir. “T” harfi metaforu, tasarımcının diğer disiplinlerle empati ve işbirliği becerisini ayrıca diğer disiplinlerdeki yüzeysel bilgisini temsil eden yatay ve kendi alanındaki derinlemesine bilgisini temsil eden dikey çizgiden oluşmaktadır (Görsel 5).

3.1. T-Şekilli Tasarımcı

İşletme alanındaki çalışmalarda 'uyarlanabilir yenilikçiler (adaptive innovators)' olarak da nitelendirilen, IBM'in çalışmalarında ve raporlarında da rastlanılan bu kavramı David Kelley tasarıma uyarlayarak gündeme taşımıştır. David Kelley, birçok disiplinden kişiyi barındıran bir ekip içerisinde yenilikçi ve yaratıcı tasarımlar üreten uluslararası tasarım danışmanlığı firması (özellikle endüstri ürünleri tasarımı alanında) olan İDEO'nun tasarımcısı ve kurucusudur. Kelley bu konsepti ilk olarak "İnovasyonun On Yüzü" adlı kitapta 2005 yılında önermiştir. (McCullagh, 2010)

Görsel 5. T şekilli tasarımcının dikey ve yatay çizgisi



Yatay çizgi tasarımcının eğitim gördüğü uzmanlık alanındaki, mesleki becerileri yani derinlemesine bilgi birikimi ve becerisini temsil etmektedir. Bu grafik tasarımda tipografi olabileceği gibi tekstil ve moda tasarımında dokuma teknikleri olabilir. Disipliner yaklaşımda da mevcut olan bu dikey çizginin ötesinde T metaforunun asıl vurgusu yatay çizgi üzerindedir. Yatay çizgi dikey beceriye ek olarak tasarımcının diğer alanlara temas noktasını yani, alan dışı ilgisini, farkındalığını, ekip çalışmasına yatkınlığını, işbirliği, empati ve iletişim becerisini temsil etmektedir.

554

“Derinlemesine bilgi sahibi olunan, uzmanlaşma alanı (tasarımcıyı) fark edilir kılarken daha yüzey seviyesindeki yetenekleri onu tamamlayarak takımla bütünleşmesini sağlar (Schaden, 2016)”.

Günümüzde, pek çok bileşenin birbirine bağlı olduğu, geniş faaliyet yelpazesini kapsayan bir sistemde diğerlerini rakip olarak görerek kendi becerilerine odaklanan I şekilli profesyonellerin aksine T-şekilli profesyoneller birbirlerini tamamlamakta, sistemin nasıl işlediğini bilmekte ve çoklu kaynaklardan gelen bilgileri yönetebilmektedir (T- Summit, 2013)

Örneğin kullanıcı ara yüzü tasarımında ekipteki her uzman farklı bir katkı yapmaktadır. Kod geliştiriciler (developer) temiz ara yüz kodu oluştururken grafik tasarımcılar kullanıcı ara yüzünün görsel hiyerarşisini, işlevselliğini ve etkileşimini tasarlar. Bilgi mimarları etkileşimli yapıyı tasarlarlarken kullanıcı deneyimi tasarımcısı deneyimi tasarlar. Ancak ekipte tasarımcıların Mars'tan, geliştiricilerin Venüs'ten olduklarının düşünülmesine neden olacak seviyede farklı bakış açıları olduğunda bu iletişim sorunlarına neden olmakta, dolayısıyla da yaratıcı düşüncüyü kısıtlamaktadır. Hem iyi kodlanmış hem de estetik ve başarılı bir ara yüz tasarıma ulaşmak birlikte çalışmayı ve birbirinin gözünden görebilme çabasını gerektirmektedir (Wood, 2014, s. 12)

Sonuç

İnsanlığın bilgi üretim sürecine bakıldığında bilginin ilk olarak bir bütün olarak ele alındığı görülmektedir. Buna karşın bütünleşik bilgi, önce disiplinlere ayrılmış daha sonra da ayrılan parçalar arasına yıkılmaz duvarlar örülmüştür. Devasa dünyayı anlamak için onu parçalara bölmek ve bölünmüş bir parçasına odaklanmak o parçayı netleştirmemiz için gereklidir. Fakat asıl önemli olan nokta onun bütünü sadece küçük bir parçası olduğunu ve diğer parçalarla ilişkisini unutmamaktır. Bilginin, teknolojinin de etkisiyle hızla arttığı ve problemlerin giderek karmaşıklaştığı günümüzde bütünden bağımsız, yalnız bu küçük parçalara odaklanmış, tek bir bakış açısı yetmemektedir. Dünyayı anlamak için tüm parçalara ve tüm gözlere ihtiyacımız vardır. Günümüz dünyasında hareketli, dinamik, canlı bir ağ mimarisinin içerisinde birbirimizle (birçok parçayla) geçici ve kalıcı temaslar kurmaktayız ve bu temas noktaları bizi zenginleştirmekte, yaratıcı çözümler sunmaktadır. Dolayısı ile birbirimizle geçinmeyi, iletişim kurmayı ve problemlere bütüncül yaklaşabilmeyi öğrenmemiz gerekmektedir.

555

“Problemler disiplinlerin kesişimini, arasını ve ötesini talep ederse, bilim insanları hazır, hevesli ve muktedir olmalı. (...) kendimize daha büyük bir kum havuzunda nasıl oynayacağımızı öğretmek gelecekte disiplinimizde önemli olacak. ...geleceğimiz diğerleriyle iyi geçinmeye bağlı olabilir (Breckler, 2005)”

Günümüz sorunları disiplinlerin örülmüş kalın duvarlarını çatlama, bilimi yeniden bütünleştirmeye yönelik yeni bir örgütlenme biçimi, disiplinlerarası bir yaklaşım gerektirmektedir. Birçok alanla ekilesim ve temas halinde ilerleyen tasarım süreci de disiplinler sınırların içerisinde potansiyel gücünü kullanamamaktadır. Daha kapsamlı tasarım sorunlarıyla bahsedebilmek, yaratıcı ve yenilikçi çözümler geliştirebilmek, tasarımcının yalnız kendi alanında uzmanlık bilgisini yeterli kılmamakta, geleneksel disiplinler kalıpların dışında bütünü görebilme ve işbirliği becerilerini de gerektirmektedir.

Kaynakça

- Breckler, S. (2005, 10). American Psychological Association. The Importance of Disciplines: <http://www.apa.org/science/about/psa/2005/10/ed-column.aspx> adresinden erişildi. (ET: 12.04.2017)
- Charnley, F., Lemon, M., ve Evans, S. (2010). Exploring the process of whole system design. *Design Studies*, 32(2), 156-179.
- Chettiparambil, A. (2007). *Interdisciplinarity: A literature review*. Southampton: The Interdisciplinary Teaching and Learning Group.
- Fleischmann, K. (2007). Design futures—future designers: give me a ‘T’? *Studies In Material Thinking*, 11(3).
- Frodeman, R., Klein, J. T., ve Mitcham, C. (2010). The Oxford Handbook of Interdisciplinarity. P. Weingart. *A short history of knowledge formations* (s. 3-15). Oxford: Oxford University Press.
- Institute for the Future (IFTF) . (2011). *Furute work skills 2020*. Institute for the Future (IFTF) for University of Phoenix Research Institute.
- Klein, J. T. (1996). *Crossing boundaries: Knowledge, disciplinarity and interdisciplinarity*. Amerika: The University Press of Virginia.
- Klein, J. T. (2005). *Humanities, culture and interdisciplinarity: The changing american academy*. New York: Sunny Press.
- Leyla Acaroğlu. (11.02.2014). Dr. Leyla Acaroglu challenges people to think differently about how the world works. : <https://www.leylaacaroglu.com/#!/talks/c14o2> adresinden erişildi. (ET: 02.01.2017)
- Mccullagh, K. (24.09.2010). *Core 77*. Is it time to rethink the T-shaped designer?: <http://www.core77.com/posts/17426/is-it-time-to-rethink-the-t-shaped-designer-17426> adresinden erişildi. (ET: 02.03.2017)
- Schaden, N. (06.07.2016). *Invision app*. The T-shaped sweed spot for designers: <https://www.invisionapp.com/blog/t-shaped-designers/> adresinden erişildi. (ET: 04.04.2017)
- T- Summit. (19.11.2013). What is the T?: <http://tsummit.org/t> adresinden erişildi. (ET: 04.04.2017)
- Turna, Ö., Bolat, M., ve Keskin, S. (27-30 Haziran 2012). Disiplinlerarası yaklaşım: Müzik, fizik, matematik örneği. *X. Ulusal Fen Bilimleri ve Matematik Kongresi*. Niğde: Niğde Üniversitesi.
- Turnai, Ö., & Bolatii, M. (2015). Eğitimde disiplinlerarası yaklaşımın kullanıldığı tezlerin analizi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 35-55.
- Türk Dil Kurumu*. (26.09.2006). Genel Türkçe sözlük: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=D%C4%B0S%C4%B0PL%C4%B0N adresinden erişildi. (ET: 10.04.2017)



- Üstüner, Ö. (2007). Disiplinlerarası sanat ve Sanat eğitime etkileri. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Wood, D. (2014). *Basics Interactive Design: Interface Design: An introduction to visual communication in UI design*. China: Bloomsbury Publishing.
- World Design Organization*. (2016, 07 29). ICSID becomes world design organization: <http://wdo.org/press-release/world-body-of-industrial-design-reveals-new-brand-identity/> adresinden erişildi. (12.03.2017)
- Yeni iş fikirleri*. (22.11.2016,). Kettle yeniden icad edildi!: <http://www.yeniisfikirleri.net/kettle-yeniden-icat-edildi/> adresinden erişildi. (ET: 15.04.2017)





JAMES BOND FİMLERİNDE ERKEKLİK TEMSİLİ - JEAN CONNERY ÖRNEĞİ

Araş. Gör. İhsan KOLUAÇIK

Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Araş. Gör. Tolga GÜROCAK

Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Ataerkil toplumsallık bağlamında erkeklik, kültür temelli, güç, rasyonellik gibi olumlu kavramlar üzerinden tanımlanırken, kadınlık ise doğaya indirgenip, fiziksel ve duygusal bir zayıflık, irrasyonellik gibi olumsuz kavramlar üzerinden tanımlanmaktadır. Kitle iletişim araçları da toplumsal cinsiyet eşitsizliğini körükleyen, ataerkilliği ve egemen heteroseksüelliği ön plana çıkaran yayınlar yapmaktadır. Böylelikle kitle iletişim araçları aracılığıyla sunulan temsiller izleyiciler tarafından doğrudan kabul görmekte ve egemen söylemin yeniden üretimine katkıda bulunmaktadır.

Özellikle Konvansiyonel sinema ataerkil toplumun erkeklik imajını önemli bir biçimde yansıtmaktadır. Sinema erkek iktidarının etkin bir biçimde görüldüğü uygulama alanlarının başında gelmektedir. Filmler erkek karakter üzerinden özdeşleşmeyi, büyük, güçlü, hâkim olma duygularını öne çıkararak sağlamakta ve ideolojik bir tavır sergilemektedir. Filmlerdeki ideolojik işlevinin gerçekleşmesi erkek kahramanların kişiliğinde yatmaktadır. Bu kahraman ideal birey olarak, kendine yeten, özgüveni sağlam... Beyaz erkektir. Western, gangster veya polisiye filmlerde ideal kahramanı görmek mümkündür.

Genellikle James Bond filmleri ataerkili erkeklik tipolojisini yansıtmaktadır. Bununla birlikte ilk James Bond filmlerinde Sean Connery bir ikon haline gelmiş ve erkeklik temsiliinde bir kırılmaya yol açmıştır. Bu çalışmanın amacı Sean Connery'nin canlandığı James Bond ile 2000 sonrası çekilen James Bond filmlerindeki erkeklik temsilleri arasındaki değişimi göstermektir. Çalışmada karşılıklı içerik analizi yöntemi uygulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: James Bond, Erkeklik, Sinema, Hollywood, İdeoloji.

THE REPRESENTATION OF MASCULINITY IN JAMES BOND FILMS: SEAN CONNERY EXAMPLE

Abstract

In the context of patriarchal society, masculinity, culture-based, power, rationality is defined through concepts such as positive and belong to the nature of femininity, physical and emotional



is a weakness, as negative irrational concepts are defined through. Mass media which fuelling gender inequality, dominated patriarchy and heterosexuality are featured. Thus, the representations presented through the mass media are directly accepted by viewers and contributes to the reproduction of the dominant discourse.

Conventional cinema especially in a format that is important to reflect the image of masculinity in patriarchal society. Cinema is one of the application areas where men's power is seen effectively. Movies, to identify with male characters, big, strong, highlighting the feelings of being dominant provides and thus movies exhibit an ideological attitude. This hero as the ideal person, self-contained, self-confidence, a solid white man. It is possible to see the ideal hero in which western, ganster and crime movies.

James Bond movies usually reflect the typology of patriarchal masculinity. However, Sean Connery who played the first James Bond films, has become an icon and has led to a breakdown in the representation of masculinity. The aim of this study after 2000 with James Bond, played by Sean Connery is to show the change between the captured representations of masculinity in the James Bond movies. In this study, content analysis method of mutual will be applied.

Keywords: James Bond, masculinity, cinema, Hollywood, ideology.

Temsil Kavramı

Temsil kavramı, Türkçe sözlükte, belirgin özellikleri ile yansıtma, sembolü olma, simgeleme; birinin veya bir topluluğun adına davranma ve sahnede oynanmak için hazırlanmış eser, oyun gibi anlamlar içermektedir. Erol Mutlu ise “İletişim Sözlüğü” adlı çalışmasında temsil kavramını; *benzerlik, görüntü, kopya, model; göstergelerin anlamlarının yerine geçirilmesi süreci ve bir şeyin bir şey ya da biri tarafından birine temsili* (1998: 328) olarak tanımlamıştır.

560

Kavramın kullanılış biçimi Antikite’ye kadar uzanmaktadır. Temsil kavramının Antikite’de kullanılan biçimi olan mimesis; en genel anlamıyla, doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklide dayanan ifadesi (veya temsili) olarak tanımlanmaktadır. Platon ve Aristoteles sanatsal yaratma edimini tartışırken mimesis kavramını kullanırlar ve daha sonraları bu kavramın yerine temsil (representation) kullanılmaya başlanmıştır. Her ne kadar bu iki kavram anlam olarak birbirlerine yakın olsalar da aynı şey değildir. Mimesis kavramı taklit anlamını daha fazla ön plana çıkarırken, temsil (representation) şeyleri bir taklitle tekrar etmekten daha çok mevcut kılmak, onları zihinde mevcuda getirmek, var etmek anlamına gelmektedir. Bu noktada Gordon Marshall’ın “Sosyoloji Sözlüğü”ndeki temsil tanımına bakmak gerekir. Marshall’a göre temsil; *imge ve metinlerin, temsil ettikleri orijinal kaynakları doğrudan yansıtılmalarından ziyade, onları yeniden kurmalarını anlatan bir terimdir* (1999: 725).

Kavram, kökensel olarak Latince “repraesentare”den gelmektedir. Repraesentare, Latince’de “açık görülür hâle getirmek ya da yeniden göstermek” anlamına gelmektedir ve daha çok cansız nesnelere için kullanılmaktadır. Temsil kavramını karşılayan “representation” sözcüğünün çevirisinde “yeniden sunum” tabiriyle sık sık karşılaşılsa da bu çok doğru olmayan bir çeviridir. Representation, doğrudan mevcut bulunmayan bir şeyi, kendi dışındaki bir şeyle var etme anlamını taşımaktadır. Siyasi, sosyal, kültürel, epistemolojik ve dilsel alanda oldukça yaygın kullanımı olan representantion yani temsil günümüzde, *bir şeyin, bir olgunun ya da nesnenin,*

dışsal bir gerçekliğin başka bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiç bir anlam veya içerik kaybı olmadan yansıtılması, betimlenmesi (Cevizci; 2002: 1019) olarak tanımlanmaktadır. Yani genel anlamda temsil bir şeyin başka bir şeyin yerine geçmesi onu işaret etmesi şeklinde ele alınmaktadır.

Toplumsal Cinsiyet

İnsan; dil, din, ırk ve sınıf gibi birçok kavram altında ayrımlanabilir. En genel biçimiyleyse, diğer canlı türlerinde de olduğu gibi, cinsiyet kavramı altında sınıflanmaktadır. Bunun başlıca sebeplerinden biri ilk çağlardan günümüze, en yaygın ayrımın kadın-erkek ayrımı olmasıdır. Bu ayrımın ilk kaynağı olarak biyolojik yapı ve işlev farklılığı gelmektedir (Yüksel, 1999: 67-81). Sylviane Agacinski (1998: 10), erkek ve kadın arasındaki farkı şu şekilde betimlemektedir: ... *erkek ve dişi arasında her zaman bölünmüş bir döllenme yasasını ortaya koyan doğadır, ancak ona anlam verense toplumlar ve uygarlıktır.* Agacinski'ye göre cinsiyet ayrımının gerçekliği söz konusu değildir ve insanlık buna bir anlam verme, onu yorumlama, işleme konusunda bitmez tükenmez bir gayret göstermektedir (1998: 10). İnsan yavrusu, kız ya da oğlan doğmakta fakat kadın ya da erkek olmaktadır (Agacinski, 1998: 16). Doğduğu andan itibaren içinde doğduğu gelenekler, kişinin deneyim ve davranışlarını biçimlendirmektedir (Ataman, 2002: 9).

Yukarıda bahsedilen bu olgu, toplumsal cinsiyet olarak tanımlanmaktadır. Yüksel'e göre, toplumsal cinsiyet kavramı, insanı dişi ve erkek olarak ayırmayan daha farklı ve kapsamlı olarak, kadın ve erkek arasındaki toplumsal, kültürel ekonomik, politik ve davranışsal tüm farklılıkları içermektedir (Yüksel, 1999: 70). Mac Kenzie de, anılan bu farklılıkların doğumdan itibaren ideoloji tarafından güçlendirilmekte ve bu yolla etkili bir toplumsal denetim sağlanmakta olduğunu belirtmektedir (Ramet, 1999: 70). Erkekler, çocuk yaşta bebeklerle oynamamaları ya da acıklı bir film seyrettiklerinde ağlamamaları gerektiğini öğrenirler. Ağlayan veya gözleri yaşaran erkekle ya dalga geçilmekte, ya da onlara bıyık altından gülünmektedir. Kadınlarsa, tam tersi, acıklı bir film seyrettiklerinde fakat ağlamadıklarında "erkek" gibi davranmakla suçlanmakta ve duygusuz damgası yemektirler. Coleman'ın bu konuya çok güzel uyan bir örneği vardır: Bir kadın, bir erkekten, çantasını bir süre tutmasını istediğinde erkek çantayı tutmakta, fakat duruşu, jestleri ve mimikleriyle çantanın kendisine ait olmadığını vurgulamaya çalışmaktadır (akt. Onaran 1990: 2).

Erkek çocuklar, kendi bakımlarını üstlenenlerden ki bu çoğunlukla anneleridir, bağımsız olmak için çaba sarf ederler. Kız çocukları ise kendilerini sosyal ilişkileri bağlamında tanımlarlar, karşılıklı bağımlılıktan hoşlanırlar (Kaypakoglu , 20014: 13)

Toplumsal cinsiyet olgusunun temelleri, insanın Homo Sapiens'liğe adımlarını attığı çağlara kadar geri gitmektedir. Evrim sürecinin başlarında, insan iki ayak üzerinde yürümeye ve ellerini kullanmaya başlamış; ve karnını avcılık ve toplayıcılıkla oluşmuştur. Fakat kadın erkek arasındaki toplumsal cinsiyet kalıpları daha o zamanlarda oluşmaya başlamıştır. Yavrusuna bakmak için mağarasında kalmak zorunda olan annenin tersine erkek ve yavrusuz dişiler, avcılık ve toplayıcılık yapmak için evinden çok uzakla gidebilme şansına sahip olmuştur. Burada dikkati çeken noktaysa, evde kalanın sadece yavrusu olan dişi insanlar olduğudur. Bir yere bağlanmak gibi bir derdi olmayan ve hayatını nerede yiyecek varsa oraya göç ederek yaşayan ilk modern insanların bu yaşayış tarzı, "on bin yıl önce tarım kavramının ilk ortaya çıkmasıyla, en az iki

milyon yıl, belki de daha uzun bir zaman insanlık tarihine egemen olan avcılık ve toplayıcılık, önce yavaşça, sonra giderek hızlanarak inişe geçmiştir (Lewin ve Leakey, 1999: 77).” Tarım toplumu durumuna gelerek yerleşik hayata geçen insan, toplumsal cinsiyet kalıplarını derinleştirmeye başlamıştır. Bundan böyle yavrusu olsun olasin tüm kadınlar evinde çocuğuna bakarken, erkek evden uzaktaki işlerle uğraşmıştır. Kadın, eve yakın işlere bakarken, ev işi yaparken, tarlada çalışırken; erkek, avcılığa devam etmiştir, ta ki, av hayvanları evcilleştirilip evin yakınındaki mekânlarda beslenene kadar. Hayvanların evcilleştirilmesi, erkeklerin eve yaklaşmasını sağlamış, kadınıysa tamamen evin içine hapsedmiştir. Reed, anaerik toplumsal yapının ekonomik oluşumlara paralel olarak yerini ataerkilliğe bırakmasını özel mülkiyetin ortaya çıkmasına bağlamaktadır (akt. Dünder, 1995: 72). Erkekler, hayvanlarla uğraşmaya devam ederken, kadın sadece yavrusuna yönelmiştir. Bu olgu günümüzdeki erkek ve kız çocukların oyunlarında dahi görülmektedir. “Erkek çocuklar genellikle gruplar halinde oynar. Kız çocukların oyunları ise, daha paylaşımcı, samimiyetin öne çıktığı, daha az saldırgan ve yetişkin ilişkilerinin taklit edildiği görece küçük gruplar biçiminde olur (Kaypakoğlu, 20014: 13).

Toplumsal cinsiyetten bahsedildiğinde, ortaya bazı eşleşmeler ortaya çıkmaktadır: Erkek-dişi, erkek-kız, erkek-kadın. Burada dikkati çeken nokta, bu eşleşmelerde sağda yer alan tanımlamalar değişirken (dişi, kadın, kız), hiçbirinde soldaki tanım (erkek) değişmemektedir. Öyleyse erkeğin ne olduğuna bakmak gerekmektedir, bu değişmemenin nedenini anlayabilmek için.

Erkeklik

Türk Dil Kurumu, erkeği, “insan, hayvan ve bitkilerin dişiyi dölleyecek cinsten olanı” olarak tanımlamaktadır. Oysa dişi ve kadın için ayrı tanımlar bulunmaktadır: Dişi için, “hayvan ve bitkilerin, erkeği tarafından döllenecek biçimde oluşmuş cinsi” (TDK); kadın içinse, “erişkin dişi insan, erkek karşıtı” denmektedir (TDK).

Erkek ve erkeklik kavramları, kadın ya da dişi gibi toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde şekillenmektedir. Banditer’e göre, *erkeklik kendi başına oluşmaz, inşa edilmesi gerekmektedir, yani ‘mamul’dür* (Badinter, 1992: 24). Peki, bu inşalar nelerdir? Bunların başında, babaların, çocuklarıyla yeteri kadar ilgilenmemesi gelmektedir. Bu sebeple anneleriyle yakın ilişki içinde bulunan kız çocukların aksine, erkek çocukların benzemeye çalışacakları bir modelleri yoktur ve erkek çocuklar, kendi cinsel kimliklerinden bir türlü emin olamamakta, bu güvensizlikleri yüzünden erkeklikle ilgili kalıp yargılara daha çok bağlanmakta ve her zaman erkekliklerini öne sürme gereksinimi içinde olmaktadır (Onaran, 1998: 10). Lindsey’e göre, babasıyla özdeşleşemediği için annesiyle özdeşleşen erkek çocuk, erkek kimliği edinebilmek için kadınlığa karşı korku ve tiksinti duygularını geliştirerek kendi imgesel erkeklik ülküsünü yaratmakta ve kendi içinde kadınsı bulduğu özellikleri bastırmaktadır (akt. Onaran, 1998: 10). Bu nedenle, erkek çocuklar özerklik, saldırganlık, rekabetçilik gibi özellikler edinmeye çalışmaktadırlar. Rambo için, komünistlerle girdiği savaşın yenilgiyle sonuçlanması, iç içe geçmiş temsillerin zarar görmesine yol açarak bireyin benliğinde küçültücü bir etki yapar. Yürürlükteki toplumsal kurallar çerçevesinde, bu türden bir başarısızlık duygusu, eril bağımlılık ve incinebilirliği ortaya çıkararak, erkeği (Rambo’yu) dişileşme sürecine sokmaktadır. Ryan ve Kellner’a göre, Rambo’daki çığırından çıkmış şiddet temsillerinin kaynağı, kaybetme olasılığının ve bununla bağlantılı katlanılmaz utancın reddidir (Ryan ve Kellner, 1997: 332).

Erkeklik kavramı, kendisinin kadınlığa karşı tanımlandığı bir toplumsal cinsiyet düzeni içinde, kadınlar ve erkekler arasındaki bir iktidar ilişkisini betimlemek için kullanılmıştır. Ancak, erkekliği belirleyen tek faktör bu iktidar ilişkileri değildir. Bu bağlamda kişilik özellikleri de erkekliği belirlemede son derece önemli rol oynamaktadır ve böylece farklı erkeklikler söz konusu olmaktadır. Erkeklik ve iktidar söz konusu olduğunda ise egemen olma durumu ortaya çıkmaktadır. Başka bir deyişle, hegemonik erkeklik örüntülerinin belirlenmesi ve bunların belirli bir yerde ve zamanda, ataerkil sistem tarafından meşru kılınarak kadınların ve marjinalleştirilen erkeklerin tâbi kılınmasında bir araç olarak kullanılması gündeme gelmektedir (Kandiyoti; 1997:183).

James Bond'un da hayatı pahasına uygulamaya çalıştığı, ataerkil anlayışın izlerini taşıyan bu erkek rolleri David ve Brannon tarafından 4 başlıkta incelenmiştir: 1. Kız gibi olmamak; yani açıklık, kırılabilirlik gibi dişi özelliklere sahip olmamak. 2. Başarı, saygınlık, izlenmek gereği. 3. Kendine güven, sağlamlık, ezilmezlik. 4. Saldırganlık, şiddet, cesaret (akt. Onaran, 1998: 16).

Erkeklik kavramı, toplumsal cinsiyetin içinde ele alınmalıdır, ondan bağımsız ele almak mümkün değildir; çünkü erkeklik, erkek bireylerin, salt erkek olduklarından dolayı ne tür davranış kalıpları geliştirmesi gerektiğiyle ilgili toplumsal beklentileri içermektedir. Bu nedenle tek bir erkeklik idealinden söz etmek mümkün değildir. Erkeklik, farklı toplumlarda ve zamanlarda, farklı özellikler yüklenerek idealleştirilmiştir.

Erkekliğin, kültürel bir pratik olduğundan ve toplumsal cinsiyetten bağımsız olarak ele alınamayacağından söz ederken, kadınlıktan farklı olarak, bir iktidar pratiği olarak kurumlaştığını da unutmamak gerekmektedir. Ne var ki antropoloji, erkekliğin başlı başına sosyal statüye sahip olduğunu göstermektedir. Örneğin Batı kültüründe, bir kimsenin 'erkeklik'i ile sosyal statüsü arasında güçlü bir bağ söz konusudur ve ayrıca erkeklik gençlerden çok yetişkin erkeklerle ilişkilendirilmiştir.

563

Leyla Navaro da kitabında, kadının ve erkeğin olması ve olmaması gereken nitelikleri bir çizelgeyle anlatmıştır (Navaro, 1996: 29). Bu çizelgeye göre, erkeklerin sahip olması veya yapması gereken özellikler, sert, hükmeden, güçlü, yargılayıcı, kararlı, başarılı, bağımsız, hırslı, çözüm getiren ve etkin iken; erkekler için olan bu özellikler kadınların olmamaları gereken özellikler listesindedir. Kadınlar, erkeklerin tam aksine, yumuşak, uyum gösteren, güçsüz, kabullenici, kararsız, başarı peşinde koşmayan, bağımlı, çaresiz, edilgen olarak tasvir edilmiştir. Navaro'nun da eklediği üzere, hem erkekler hem de kadınlar için sevecen, duyarlı, kırılabilir olmakla; güçlü, hırslı ve kararlı olmak aynı anda başarılabilmektedir.

Platon, Zeus'un Leda'yı baştan çıkarmak için bir kuğuya dönüştüğü ya da erkek kahramanların yer altına indikleri zaman feryat figan ağladıkları öyküleri yasaklamak istemiştir (Cohen, 1995: 41). Çünkü Zeus, kabul edilmek için kandırma yoluna gitmiştir ve gerçek kahramanlar (erkekler) ölüm karşısında bile hiçbir zaman cesaretlerini kaybetmemelidirler. Kahraman, güçlü, katı ve adildir; ancak asla psikopat olmamaktadır. Antik Yunan kahramanları, evrim geçirerek, Orta Çağ şövalyeleri haline almıştır. Platon'un Orta Çağ kahramanları üzerindeki etkisi görülmektedir. Yunan kahraman, kadınlarla ilgilenmezdi ve Troya Savaşı'nın bir kadın yüzünden başlamadığı, Platon için yüz kızartıcı bir durumdur. Hıristiyanlık'ın oldukça etkisinde kalan şövalye, genellikle

umutsuz bir aşka yakalanmıştır. ‘Küçükhanım’ları zor durumlardan kurtarmış, fakat evlilik dışı ilişkilere girmekten genellikle kaçınmıştır (Cohen, 1995: 41).

Batinter’e göre, erkeklığe giriş törenlerinin (ve kahramanlıkların) artık işlevini yitirmesi, askerlik ve savaşın en onurlu ve özenilir erkek konumları olmaktan çıkması, avcılığın çoğunlukla vakit geçirme hobisi haline dönüşmesi ve bu tür belirgin erkeklik gösterilerinin giderek yok olması, çağdaş erkeklik kavramlarında kargaşa yaratmaktadır. Geçimini sağlamak için özel bir fiziksel gücün gerekli olmadığı durumlarda, çağdaş erkek geleneksel erkeksi özelliklerini ispatlayacak ortamdan uzak kalmıştır (akt. Navaro, 1996: 43).

David Cohen “Erkek Olmak” adlı çalışmasında bir erkeğin en önemli özelliğinden bahsederken iki şeye vurgu yapmaktadır: birincisi acımasız olmak, ikincisi ise sert olmak (1995: 9). Cohen, toplumsal algıda erkeğin tarifini yapmıştır. Erkeklik denen toplumsal konum, bir iktidar analizi sayesinde daha anlaşılır hale gelecektir. Bu bağlamda cinsiyet analizlerinin bir iktidar analizi ile ilişkilendirilmesi gerekliliğine inanan Simone de Beauvoir erkeklığın kendi cinsiyetinden bahsetmeyip sürekli başkalarının cinsiyet özelliklerinden bahsederek kurulan bir iktidar konumu olduğunu belirtmiştir. Buradan yola çıkıldığında, *erkeklik, sürekli başka konumların ne olduğu hakkında konuşma hakkını kendi elinde tutan ve bu sayede kendi bulunduğu konum sorgulama dışı kalan bir iktidar konumudur* (Sancar, 2009: 16)

David ve Brannon, her çağda geçerliğini koruyan erkeklığı oluşturan öğeleri şöyle sıralamaktadırlar:

- Sakın kadına benzeme, kadın gibi olma ve kadın gibi davranma. Her ne kadar erkeklerin de kadınlar gibi duygusal boyut ve ihtiyaçları olduğu artık kabul edilmişse de, geleneksel erkek anlayışı, erkekleri hâlâ bu yönlerinden arınmış olarak görmeyi dilemektedir.
- Güçlü ve önemli bir kişilik ol. Her daim önde, lider, herkesin hayran olduğu, takdir ettiği, başarılı kişilik.
- Bağımsız ol ve sadece kendine güven. Erkeğin duygularını ve bağlılığını belli etmesi zaafıdır.
- Herkesten daha güçlü olduğunu ispatla. Erkek dediğin cüretkâr, risk alan, girişimci ve icabında saldırgan olabilmelidir (akt. Onaran, 1998: 43).

Erkek egemen toplum kavramı yirmi yıl öncesine göre dilimizde daha fazla yer edinmeye başlamıştır. Her türlü erkeğin yararlandığı toplumsal düzeni anlamak için kullanılan ve her türlü erkeğin toplumsal ve sınıfsal bağlarından bağımsız hale gelebilecek bir kavram olan erkek egemen toplum, bütün erkeklerin hegemonik erkeklik değerlerini temsil eden ve nispeten küçük bir erkek topluluğunun oluşturduğu bir ortak çıkar alanı içinde birbirleriyle ilişkilenebildiğini göstermektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, birbirilerinden çok farklı olan erkeklik tarzlarının ve kadınlık hallerinin, temelinde erkeklerin olduğu bir iktidar şebekesi tarafından biçimlendirildiğini gözükmemektedir. Serpil Sancar, bütün bunlardan yola çıkarak erkek egemen toplumun; farklı erkeklik biçimine ve aralarındaki çatışmalara rağmen, karşılıklı onay ile işleyen ilişkiler içinde eklenmiş bir bütünlük ve küresel eril ittifak düzenini ifade ettiğini belirtmiştir (Sancar, 2009:17). Erkek egemen toplum bütün bunların yanı sıra siyasal iktidar ve kurumların temel yapısına da göndermelerde bulunmaktadır. Erkeklik, sınırları ve kaybedilme koşulları her

zaman belirsiz, değişken, geçişli ve gündemde olan bir iktidar inşa stratejisi olmak durumundadır (Sancar, 2009:19).

Sinemada Erkeklik Temsilleri:

Temsil kavramı, medya ve kültür alanında önemli çalışmalar yapan sosyolog Stuart Hall tarafından da ele alınmıştır. Hall'a göre temsil, anlam ve dili kültüre bağlayan şey olarak tanımlanmakta ve dünyayı diğer insanlara, anlamlı bir şekilde ifade etmek ya da anlamlı bir şeyler söylemek için dilin kullanılması olarak ifade etmektedir. Ama tam anlamıyla temsil kavramının tanımlanabildiğini söylemek zordur, bu noktada temsil bir kültürün üyeleri arasında anlamın değiştirildiği ve üretildiği sürecin de önemli bir parçasıdır. Bu, şeylerin temsil edilen ya da ifade edilen imgeleri ve göstergeleri dilin kullanımını kapsamaktadır. Stuart Hall, aynı kültüre bağlı, aynı kavramsal haritaya ve dile sahip insanların anlamı ve dolayısıyla da temsili, ortak bazı kodlar üzerinden kurduğunu vurgulamaktadır. Anlam, temsil sistemi tarafından yapılandırılır ve bu da bizim dilsel ve kavramsal sistemimiz arasındaki bağın kurmuş olduğu kodlar tarafından inşa edilmekte ve sabitlenmektedir (Akt. Orhan; 2011: 23)

Sinemada erkeklik temsillerinden bahsetmeden önce, egemen toplumsal yapı içinde erkeklik ve kadınlık temsillerine bakmak gerekmektedir. Ataerkil ya da eril bir toplumsallığın söz konusu olduğu günümüz toplumlarında erkeklik, kültür temelli, güç, rasyonellik gibi olumlu kavramlar üzerinden tanımlanırken; kadınlık ise doğaya indirgenip, fiziksel ve duygusal bir zayıflık, irrasyonellik gibi olumsuz kavramlar üzerinden tanımlanmaktadır. Kitle iletişim araçları da bu tanımlamalara paralel olarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğini körükleyen, ataerkilliği ve egemen heteroseksüelliği ön plana çıkaran yayınlar yapmaktadırlar. Böylelikle kitle iletişim araçları aracılığıyla sunulan temsiller izleyiciler tarafından doğrudan kabul görmekte ve egemen söylemin yeniden üretimine katkıda bulunmaktadır.

565

Mulvey'e göre, ana akım popüler sinema mevcut hâkim ideolojiyi yansıtmaktadır. Egemen ideoloji ise ataerkil fallus merkezli düzenin taleplerini yansıtırken; sinema, erkeğin psikolojik travmaları ve bu travmalarla baş edebilme yöntemlerinin yeniden kurulduğu bir ortam oluşturmaktadır (Mulvey, 1997: 39).

Bu yaklaşımların ışığında geleneksel Hollywood sinemasındaki erkek temsillerine bakıldığında, film kahramanlarının görünüm ve davranış dahil bütün özelliklerinin eril olduğu görülmektedir. Bu kurmaca figürler çoğu zaman örnek bir erkek modeli olarak inşa edilirler. Bu kahramanlar, cesur, kendine güvenen, tek başına tüm sorunları aşabilecek güçte, kuvvetli ve sağlıklı erkekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kahraman, çoğunlukla beyaz ırka mensup, toplumun düzenini korumak için hayatını tehlikeye atan kişi olarak hegemonik erkek modeline uygun bir kişiliğe sahiptir.

Sinema yedinci sanat olmanın yanı sıra en önemli kitle iletişim araçları arasında yerini almıştır. Bu noktadan yola çıkıldığında sinemada erkeklik temsili oldukça önemlidir. "Sinema; kadınlar ve dişilik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir" (Smelik, 2008:1). Ama öncelikle hangi sinemadan bahsedilmesi gerektiği sorunsalı önümüze çıkmaktadır. Bu noktada ana akım sinemada da denilen klasik anlatı yapısına dayanan konvansiyonel (geleneksel) sinemadan bahsetmek gerekmektedir. Geleneksel sinema, ataerkillik ya da eril toplumsallığın temsiline en

iyi görülebileceği sinemadır. Bu sinema toplumsal alandaki erkek iktidarının etkin bir biçimde görüldüğü uygulama alanlarının başında gelmektedir. Geleneksel sinema kalıplarını kullanan ya da geleneksel sinema yapan yönetmenlerin büyük bölümü erkeklerden oluşmaktadır. Yönetmenler, yapımcılar ve diğer görevlilerin çoğu erkektirler. Butler “Film Çalışmaları” adlı çalışmada bu konuya değinmekle birlikte reklam bütçesi ayrılan filmlerin erkek tipleri için çekildiğini belirtmiştir. Savaş, bilimkurgu ya da gerilim filmlerinin büyük bölümünde kötü adamla mücadele eden yakın bir erkek arkadaşına (dosta) sahip bir erkek ana karakter betimlenmiştir. Kadın karakterler ise yalnızca zevk vermek, gergin olmak, erkeği baştan çıkarmak, kurtarılmak ve zaman zaman da erkeğin heteroseksüelliğinin kanıtı olmak için vardır (2011: 87).

Sinema öz itibarıyla perdeye yansıtılan görüntü ve bu görüntünün seyirciler tarafından izlenmesi bakımından bir haz ilkesine dayanmaktadır. Bu haz başkasına ait yaşamların, ilişkilerin, görüntülerin dikizlenmesi sonucu doğmaktadır. Bununla birlikte perdeye yansıtılan görüntüde ana erkek karakter daima özdeşleşmede özne konumundadır. Yani filmde özdeşleşilecek kişi başrolde oynayan erkek karakterdir. Bu erkek karakterlerin sinemada nasıl yansıtıldığı sorusu ön plana çıkmaktadır. Egemen sinema dünyası, erkek kahramanların son derece güçlü olduğu ve her şeyi kâdir olduğu filmlerle doludur. Esra Biryıldız’a göre “Ataerkil toplumun alttan alta oluşturmuş olduğu düzen içinde filmler özdeşleşmeyi, özellikle erkek izleyiciye yönelik olarak, büyük, güçlü, hâkim olma duygularını öne çıkararak sağlamaktadır.” Bu bağlamda erkeğin erotik bir nesne olarak sunumu söz konusudur. Robin Wood ise ideal erkek formundan bahsetmiştir ve “İdeal Erkek: Güçlü, serüvenci, etkin, engel olunamaz macera adamı” (2004. 320) olarak betimlenmiştir. Böylece egemen ideoloji tarafından istenen, beklenen, özlenen değerler sistemi onaylanmış olacaktır. Bunlar ise; erkek egemen toplum yapısı, özel mülkiyet, serbest girişim, rekabetçi ekonomik yapı, heteroseksüellik vb’nin yüceltilmesidir (Gönen, 2007: 78).

Sinemada erkeklik olgusunun en iyi işlendiği film türlerinin başında western, gangster, polisiye-macera, bilimkurgu gibi erkeklerin daha baskın olduğu türler gelmektedir. Bu türlerin en önemli karakterleri erkeklerdir ve türlerin ideolojik anlamda işlevselliği için oldukça önemlidirler. Hatta türlerin ideolojik işlevinin gerçekleşmesi erkek kahramanların kişiliğinde yatmaktadır. Bu kahraman ideal birey olarak, kendine yeten, özgüveni sağlam, fiziksel anlamda dayanıklı (güçlü – kuvvetli), cesaretli, dürüst bir beyaz erkektir. Bu bağlamda filmin içindeki öteki adamlardan her yönden üstündür, iyi silah kullanır, iyi ata biner, kimseye hiçbir neden yokken karışmaz, kötülük yapanları cezalandırır, yardıma ihtiyacı olanların yanındadır ve sadakatle bağlanması gereken kişiye her zaman için sadıktır. Bununla birlikte gerektiğinde mutlaka intikamını da almaktadır.

James Bond Filmlerinde Erkeklik Temsili: Sean Connery

1952 yılında hayali bir İngiliz ajan karakteri olarak Ian Fleming tarafından yazılan James Bond 007’un sinemayla buluşması 1960’lı yıllara rastlamaktadır. Kanadalı Saltzman ve ABD’li ortağı Broccoli’nin ısrarları üzerine 20’nin üzerinde filme ulaşacak Bond serisi başlamıştır. Ian Fleming’in 1953 yılında basılan romanı *Casino Royale*’in başkahramanı olarak ortaya çıkan MI6 elemanı James Bond, kısa sürede özellikle İngilizce konuşulan ülkelerde büyük ilgi uyandıran bir kurmaca karaktere dönüşmüştür. Fleming, hayatını kaybettiği 1964 yılına kadar, James Bond etrafında örülü 12 roman ve 2 öykü kitabı yayımlamış ama James Bond’un sinema alanında bir efsaneye dönüşünü görememiştir.

Bond filmlerine geçmeden önce Fleming'in Bond kitaplarına bakıldığında; bir taraftan üst tabakaya ait yaşamı gözler önüne serdiği, insanların yaşayamadığı lüks, şatafat, zenginlik gibi alanları gösterdiği, diğer taraftan sarı ırk karşısında beyaz ırkı ve komünist dünyalar karşısında hür dünyalar adı verilen kapitalist dünyaları yücelttiği görülmüştür. James Bond'u okurken veya izlerken beyaz ırkın yahut içinde bulunulan sınıfın safiyane tutumunu, yekpareliğini göz önünde tutmamız istenmiştir. Bununla birlikte sarı ırkın veya komünistlerin erkeklik noktasında iktidarsızlığı vurgulanırken, beyaz ırkın veya kapitalistlerin (hür dünya) erkekliği ön plana çıkarılmış ve iktidarsızlığın karşısına çok hızlı bir erkeklik imgesi konmuştur (Oskay; 1992: 87).

007 James Bond sinema dünyası açısından o kadar etkilidir ki, dünyada ajan veya casus filmi denilince akla gelen ilk isimdir. Dünyanın bütün bölgelerinden insanlar için bir karizma simgesi haline gelen James Bond, günümüze kadar popülerliğini sürdürmüş ve milyonlarca izleyiciyi etkilemeyi başarmıştır. Dünyanın hangi bölgesine gidilirse gidilsin 007 kodunu ve “-Benim adım Bond, James Bond” repliğini bilen birçok insana rastlamak mümkün olacaktır. Bunların dışında aslında bütün James Bond filmleri birbirleriyle hemen hemen aynı özellikleri taşımaktadır. James Bond filmlerinde o zamana kadar hiç görülmemiş son model spor arabalar, son teknolojiye sahip silah ve diğer ekipmanlar, karikatürize edilmiş ve son derece tehlikeli düşmanlar, her biri birbirinden güzel Bond kızları ve genellikle aynı seyirde ilerleyen olay örgüsü James Bond filmlerinin omurgasını oluşturmaktadır. Başta dövüş sanatları ve silahlar olmak üzere birçok konuda uzman, son derece şık giyinen, bütün kadınlar için baştan çıkarıcı etkiye sahip, kart oyunlarına hâkim, dominant ve sınırsız özgüven sahibi Bond karakteri, ciddi bir görev bilincinin yanı sıra kumar-içki-seks üçgeninden de taviz vermemekte, bu da onu günümüzde birçok erkeğin ilahı haline gelmesini sağlamaktadır (İlhan; 2012:6)

Serinin ilk filmi olan ve tüm dünyada büyük beğeni toplayan *Dr. No*'nun elde ettiği başarı, serinin diğer filmlerinin de yoğun bir ilgi görmesinde etkili olmuştur. Bond serisinin en iyi filmlerinden biri sayılan *Rusya'dan Sevgilerle (From Russia with Love, 1963)* ve sonrasında diğer filmlerle devam etmiştir. James Bond ikili dünya düzeninin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bir yanda liderliğini ABD'nin üstlendiği ve liberal demokrasi ile kapitalizmin ileri aşaması olan serbest piyasa ekonomisi üzerinde yükselen Batı merkezli hür dünya varken, diğer yanda başını Sovyetler Birliği'nin çektiği devletçi ve kontrollü ekonomi üzerine kurulu sosyalist blok ülkeleri yer almaktadır. James Bond serisi bu iki güç arasındaki Soğuk Savaş sistemi içerisinde aktığı bir dönemin ürünüdür. Ortada iki kutup yer almaktadır. Bununla birlikte iki kutubun iki süper gücü ile onların uyduları konumundaki küçük devletler arasında yaşanan istihbarat savaşları James Bond filmlerinin ana konularını oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak ilk Bond filmi olan *Dr. No*'nun (1962) ABD ile Sovyetler Birliği arasındaki hegemonya mücadelesinin doruk noktası sayılan Küba füze krizi'nin yaşandığı tarihe denk gelmiş olması şüphesiz ki tesadüf değildir.

Mevcut düzenin ve sistemin koruyuculuğunu da temsil eden Bond, filmlerin sonunda her zaman kazanmıştır. İngiliz gizli servisi ajanı olarak Bond aynı zamanda devletin resmi memurudur. Bond'un en temel özellikleri, bir ajan, profesyonel katil, yüksek düzeyli eğitimden geçmiş ve aynı zamanda bütün kadınların kalbini çalabilecek hızlı bir erkek olmasıdır. Tüm bunlarla birlikte yalnız ve toplum dışı bir karakterdir. Onun için en temel şey, görevini yerine getirmektir. Aslında bir İngiliz asilzadesini andıran James Bond, hafif de olsa bir mizaha sahiptir, bununla birlikte kıyafetlerine bakıldığında her zaman için ütülü ve takım elbiseli (kravat ya da papyonlu) olduğu

görülmektedir. Bond karakteri idealize edilmiş bir erkek tipolojisini andırmaktadır. Bununla birlikte Bond, gizli servisine itaat eden, dürüst, özverili ve ideal duygusuna sahip bir karakterdedir. Bond kızları ise, genç, güzel ama mutsuzdurlar. Kızların mutsuz olması onların kötüye hizmet etmelerini sağlamıştır. Bond ile karşılaştıklarında dünyaları değişen kızlar, Bond'un çekiciliğine kapılıp onunla birlikte olarak varoluşsal sorunlarını çözüme kavuşturmuşlardır, çünkü Bond her kadının birlikte olmak isteyeceği erkeği temsil etmektedir. Her zaman topuklu ayakkabı giyen Bond kızları, kadın vücudunu erkeklere çekici gelen kısımları olarak belirtilen kalçaların, bacakların ve göğüslerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylelikle Bond filmlerinde kadın, kendisini erkek bakışına göre inşa etmeye hazır bir nesne olarak sunulmuştur. Böylece kendisini erkek egemenliğine teslim eden kadınlar söz konusudur. Bu durumda Bond filmlerinde kadınların toplum açısından ikinci plana itilmişliği erkek bakış açısıyla sunulmuş ve durumun haklılığı vurgulanmaya çalışılmıştır. Ataerkil toplumsal cinsiyet kalıplarını yeniden üretmekte ve yaymaktadır (Fiske; 1990:223).

Bond filmleri olağanüstü bir masal değilse de pek çok olağanüstü masal ögesi içermektedir. Birçok modern anlatı metni, üzerinde değişiklik yapılmış ve güncelleştirilmiş masallardan ibarettir. James Bond romanlarını ve filmlerini de bu bağlamda ele almak gerekmektedir (Berger'dan akt. Hülya Yegin; 200).

Genel olarak bakıldığında Bond filmlerindeki olay örgüsü değişmediği görülmektedir. Filmlerindeki öykünün gelişimi ise sıklıkla şöyledir: Bond kökeni belli olmayan, ancak İngiliz olmadığı kesin olan kötünün bilimkurgu filmlerindeki (Dünyayı ele geçirmek veya istila etmek gibi) benzer planını engellemek için görevlendirilmiştir. Kötü örgütün başı olarak çok kazanan birisidir, Kötü'yle karşılaşan ve çatışmaya giren Bond, Kötü'nün egemen olduğu kadınla karşılaşır ve aralarında cinsel bir çekim başlar. Böylelikle kadın Bond tarafına geçer. James Bond kötüyü yenilgiye uğratır (Yengin; 1996: 208).

568

Umberto Eco bu tarz casus filmlerinin izleyiciyi heyecanlandırıldığını ama bununla birlikte izleyicide hayal gücü tembelliğine de yol açtığını belirtmiştir. Bilinmeyi değil de bilineni anlatarak gerçekten kaçıışı sağlamaktadır. İzleyicinin zevk aldığı şey ise, kurallarını bildiği bir oyunun içine gömülerek oynamasıdır. Bilinmeyen yanında bilinen her zaman için çekici gelmiştir. Bu durum izleyici için olduğu kadar hem yönetmen hem de yapımcı için de böyledir. Bond filmleri kolay anlaşılır bir ortaklık ağını harekete geçirmekte, başlangıçtan gelen ve derin bir dinamiğe çağırılmaktadır. (Eco; 1983:232)

James Bond: Sean Connery

Kendisinden sonra James Bond'u canlandıran bütün aktörlerin tartışılmasına yol açan, büyük çoğunluğun halen en iyi Bond olarak gösterdiği isim Sean Connery'dir. İlk Bond olmasından dolayı belki de insanların bilincine "James Bond böyle olmalı" düşüncesini bırakan Connery, 1971 yılına kadar tam altı kez karaktere can vermiştir. *Dr. No* (1962), *Rusya'dan Sevgilerle* (*From Russia With Love*, 1963), *Altın Parmak* (*Goldfinger*, 1964), *Yıldırım Harekatı* (*Thunderball*, 1965), *İnsan İki Kere Yaşar* (*You Only Live Twice*, 1967), *Ölümsüz Elmaslar* (*Diamonds Forever*, 1971) Connery'nin rol aldığı Bond filmleridir. Ayrıca 1983 yapımı *Asla Asla Deme* (*Never Say Never Again*) adlı filmde de Sean Connery yedinci kez James Bond'u canlandırmıştır.

James Bond'u perdede canlandıran ilk kişi Sean Connery olsa da ilk tercih o olmamıştır. Hatta ikinci veya üçüncü tercih bile değildir. Ian Fleming'in tercihi, daha yumuşak, klas, terbiyesiz ve maço tavırları olan birisidir. Filmin yapımcıları da Carry Grant'i çok istemişlerdir. Ama en sonunda İskoçyalı Sean Connery de karar kılınmıştır. Filmin yapımcılarından Broccoli'nin karısı Dana; *bu haşin İskoçyalı'nın seksapelinin, kadınları, kedi otuyla karşılaşan kediler gibi heyecanlandırıldığını söyleyince, bu kanı iyice perçinlenmiş oldu* (Perry; 2013:15) şeklinde ifade etmiştir. 55 yıl boyunca beyazperdede bu kahramanı canlandıran yedi oyuncu arasında en başarılısı Sean Connery'dir. Uzun boyu ve iri cüssesiyle Connery hem smokinli, hem de mayolu görüntüsüyle kadınların akıllarını başlarından almayı başarmış. (Cambazoğlu, 1990:31) ve böylece Dana'nın duygularının ne kadar isabetli olduğunu kanıtlamıştır.

Bond'un bu kadar ünlenmesindeki önemli ayrıntılardan birisi de giyim tarzıdır. Çünkü giyim tarzı sürekli ilgi konusu olmuştur. Casus ya da ajan filmlerinde pek de rastlanacak bir giyim tarzı olarak değerlendirmemek gerekmektedir. Dylan Jones, Bond'un kıyafetlerinin şık olmadığını ama her şeyiyle son derece özenli olduğunu belirtmiştir. Şatafat ve gösterişten yoksun kıyafetleri tercih etmiştir (Jones; 2013: 57) *...takım elbiseli İngiliz ajanı, Sean Connery'nin efsanevi yürüyüşüyle tam bir seks sembolü ve stil ikonu haline gelmişti. Dr. No ile birlikte Connery birdenbire sinema dünyasının en iyi giyinen adamı haline geldi... Connery hem şık hem de rahat giyiniyordu; Ursula Andress'e denizden çıkarken yardım ettiği sahnede giydiği kısa kollu örtme tişört o gün bugündür rahat giyimde bir klasik oldu. Başka açılardan da insanları etkilerdi; her zaman rahat hareket etmesini sağlayan iki parçalı yazlık hafif takımlar giymeyi tercih ederdi; sonrasında bu takım, yüz binlerce erkek hayranı tarafından satın alınmıştı. Beyaz smokinler sırf o giydiği için bütün moda dergilerinin sayfalarını doldurmaya başladılar* (Jones; 2013:57). Böylece Sean Connery'nin canlandırmış olduğu Bond karakterinin moda ikonu olmaya başladığı görülmüştür.

Bond filmlerinde şimdiye kadar Bond da dâhil olmak üzere oyuncular sürekli değişmiş ama formül hep aynı kalmıştır. Aslında öykü hiçbirinde çok da önemli olmamıştır. Seyirci için önemli olan bilinen öğelerin sürekli tekrar edilmesidir. Her zaman için Bond'a yakışacak düzeyde güzel kızlar bulunmuştur. Mekânlar her zaman için egzotik ve değişikdir. Latin Amerika, Fas, Okyanus Adaları Bond filmlerinin mekânları arasında yerini almıştır. Bond'un karşısında bulunan kötü adamların amaçları da hep aynı kalmıştır. Tek amaç vardır; dünyayı ele geçirmek. Soğuk savaşın antikomünist tutumu bu noktada oldukça önemlidir. Çünkü Bond'un filmlerindeki kötü karakterler komünisti temsil etmektedir. Bu bağlamda komünist tehlikenin devamlı olarak gündemde tutulması var olan sistemin devamlılığı için oldukça önemlidir. Buradan yola çıktığımızda, bütün Hollywood filmlerinin olduğu gibi James Bond serisinin de özleri itibariyle ideolojik olduğunu söylemek gerekmektedir. "Politik Kamera" adlı çalışmalarında Ryan ve Kellner (2010: 17-18), değişik tarihsel dönemleri ve bu dönemlere ait toplumsal koşulları merkeze almışlardır, bu yaklaşıma göre toplumsal yaşamı çerçeveyeleyen çelişkiler, ortaya çıkan farklılıklar ve benzerlikler, toplumsal ruh halini olduğu kadar, dönemin popüler sinema açısından başvurulan temsiliyetini de kapsayacak biçimde strateji geliştirmektedir. Bu bağlamda popüler sinema ürünleri, toplumsal yaşamda meydana gelen sorunların içinde yaşanan toplumdaki yerini belirlemiştir ve bundan sonra da belirleyecektir. (Arslan; 2005:13)

Sonuç

James Bond filmleri ve Bond karakteri ciddi eleştirilenler tarafından oldukça yoğun biçimde eleştirilmiş¹ olsa da, Bond karakterinin bir değerler sistemi içinde olduğunu söylemek gerekmektedir. Özellikle gizli servise karşı dürüstlük, karışık kanın olağanüstü doğasına karşı Anglosakson ölçüsü, yoksun kalma seçimi ve düşmanın sergilemiş olduğu şatafata karşı gösterdiği özveri, açgözlülüğe karşı ideal duygusu, dürüstlük (sadece düşmana karşı dürüstçe davranmayabilir (Eco; 1983:219).

James Bond kentli, havalı, metropol erkeğin rol modelidir. Kız tavlama, hız yapma, son model arabalarda dolaşma gibi daha bir çok özellik James Bond karakteriyle özdeşleşmiştir. James Bond erkeği kadını güzel, dişi, yatılacak birisi olarak görmüştür. Kadınlar kadın olmaktan çok James Bond tarafından fethedilmesi gereken ve fethedilen, sadece güzel zaman geçirilecek varlıklardır. Bond erkeği, ülkeler ve şehirler arası dolaşan, her gittiği yerde bir güzel kadınla tanışan ve onu kendine bağlayan, rulet masalarında karizmatik tavrını sürdüren, asla aşık olmayan, sevgilisiyle son buluşması onun öldürüldüğü ana rastlayan, duygusuz ve duyarsız bir erkek tipolojisi vardır. Adeta mekanik bir yapıdadır. Son olarak 2015 yılında çekilmiş olan Bond karakteriyle çok da uyuşmayan bir yapısı vardır. Spectre'nin James Bond'u Daniel Craig, Sean Connery gibi Bond'u canlandıran diğer aktörlerin rakip olamayacağı kadar yağsız-üçgen ve kaslı "bedeni" ile beyazperdede boy göstermiştir. Bond filmlerinde alışık olmadığımız bir beden fetişizmi söz konusudur. O kadar ki Daniel Craig, 007 rolünü üstlendiğinde ilk film gösterime girmeden önce medyaya düşen Bond görüntüleri arasında en çok oyuncunun üstsüz ve mayolu fotoğrafları konuşulmuştur. Çünkü Bond'un ne kadar güçlü ve çekici bir erkek olduğunun göstergesi artık silahı, centilmenliği ya da zekâsı değil, sahip olduğu bedeni ya da kasları haline gelmiştir. Ertuğrul Özkök 21 Ekim 2012 tarihinde Hürriyet Gazetesindeki köşesinde Sean Connery'i beğenen kadın sayısının günümüzde gün geçtikçe azaldığını belirtmiştir. Buradan yola çıkıldığında yeni yaratılan Bond karakterinin bedensel özelliklerinin neden böyle olduğu da yeniden ele alınmalıdır. Çünkü Özkök'ün makalesinde özellikle kadınların geniş omuzlu ve kaslı erkekleri tercih etmediğini belirtmektedir. Hemen hemen bir yıl sonraki yazısında da David'in² bedeni üzerinden geleceğin erkek bedeninin yeniden belirlendiğini belirtmiştir, yani erkek bedenini estetik bir obje olarak yeniden yükselişine vurgu yapmıştır (Özkök; Ekim; 2013).

Her yeni Bond filminin bu kadar tutulabilmesi birçokları için ilginç gelmektedir. Ama ortada anlatı formundan başlayarak oluşturulan bir formül bulunmaktadır. Hep aynı felsefenin Bond filmlerinde boy gösterdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. İzleyici Bond filmlerini izlerken karakterle özdeşleşmeyi o kadar üst boyuta taşır ki, seyirci oturduğu koltuktan dünyanın dört bir yanına egzotik ve turistik bir seyahat gerçekleştirebilmektedir. Yeni çekilen her James Bond

¹ Yontulmamış kahraman sadece alay edilebilecek bir kahraman olmuştur, dönemin kültürel gelişimi ve modasına uygun parodiler bırakan ilk Bond filmleri gibi, sinemada da kendini göstermiştir. Bununla birlikte Bond filmlerindeki Bond karakterini asla bütünüyle ciddi olarak değerlendirmemek gerekmektedir (Cohen, 1995:47)

² Davud Heykeli

filminde seyirciyi avlayacak bir yenilik gösterilmekte bu durumda doğal olarak gişe hasılatı olarak geri dönmesini sağlamaktadır (Çapan; 1985; 37).

Filmlerde Sean Connery'nin canlandırdığı James Bond karakteri aslında mekanik bir yapıya sahiptir. Her şeyi önceden planlanmış, planı bozulsa bile her zaman yedek planları olan, hata yapması imkânsızlaştırılmış, akıllı, zeki... vb. bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bütün bu tartışmalar ışığında James Bond karakterini canlandıran oyuncular arasında Sean Connery kadar karakterle özdeşleşeni olmamıştır. Bond denilince akla gelen ilk isim Sean Connery'dir. Bununla birlikte yıllarca her anlamda bir ikon olarak kalmayı başarmıştır. Değişen erkeklik imgesine ve kadınlar arasındaki popüleritesinin doğal olarak azalmasına rağmen Sean Connery, hala bir ikondur.

Kaynakça

- Agacinski, S. (1998). *Cinsiyetler siyaseti* (İ. Yerguz, çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Alemdar, K. ve Kaya R. *Kitle iletişiminde temel yaklaşımlar*. Ankara: Savaş Yayınları.
- Arslan, U. T. (2005). *Bu kâbuslar neden Cemil*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ataman, Özlem Emine. (2002). *Sinemada toplumsal cinsiyet rolleri: 1980-1999 yılları arasında türk sineması'nda toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi.
- Butler, A. M. (2011). *Film çalışmaları* (A. Toprak, çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Cambazoğlu, C. (1990). Doktor No'dan öldürme iznine James Bond emrinizde. *Beyazperde*, Sayı:3, 31-34.
- Cevizci, A. (2002). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cohen, D. (1995). *Erkek olmak* (Y. Alogan, çev.). İstanbul: Alan Yayınları.
- Çapan, S. (1985). James Bond. *Gelişim sinema*, Sayı:5, 37-40.
- Dündar, L. B. (2001). *Murathan Mungan'ın çağdaş masalarında cinsiyetçi geleneğin eleştirisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Fiske, J. (1990). *İletişim çalışmalarına giriş* (S. İrvan, çev.). Ankara: Ark Yayınları.
- Gönen, M. (2008). *Western ve Amerika bir ulus-uygarlık kurgusu*. İstanbul: Versus Yayınları.
- İlhan, O. (2012). *Dünden bugüne James Bond*, Sinefil Dergisi, 6-7.
- Jones, D. (2013). *Bondvari bir yaşam tarzı, Bond efsanesi* (N. A. Özkan, çev.). İstanbul: Caretta Yayınları.
- Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler, bacular, yurttaşlar - kimlikler ve toplumsal dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaypakoğlu, S. (2004). *Medyada cinsiyet stereotipleri*. İstanbul: NAOS Yayınları.

- Leakey, R. ve Lewin R. (1999). *Göl insanları - evrim sürecinden bir kesit F. Baytok, çev.*. Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü* (O. Akınhay, D. Kömürcü çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mulvey, L. (1997). Görsel haz ve anlatı sineması (N. Abisel, çev.). 25. *Kare*, Sayı: 21, 38-46.
- Mutlu, E. (1998). *İletişim sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Navaro, L. (1996). *Tapınağın öbür yüzü – kadınlar ve erkekler üzerine*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Onaran, O., Büker, S. ve Bir A. A. (1998). *Eskişehir’de erkek rol ve tutumlarına ilişkin alan araştırması*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınlar.
- Orhan, S. (2011). *Fotoğrafik temsil olgusu ve çağdaş fotoğrafta savaşın estetize edilmesi*. yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Oskay, Ü. (1992). *İletişimin abc’si*. İstanbul: Simavi Yayınları.
- Perry, G. (2013). *Sean Connery, Bond efsanesi* (N. A. Özkan, çev.). İstanbul: Caretta Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera* (E. Özsayar, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: imkansız iktidar ailede, piyasada, sokakta erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Smelik, A. (2008). *Feminist sinema ve film teorisi* (D. Koç, çev.). İstanbul: Agora Yayınları.
- Türk Dil Kurumu internet sitesi (2017). Güncel Türkçe Sözlük. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.59580580671948.31779230 adresinden erişildi. (ET:17.04.2017)
- Türk Dil Kurumu internet sitesi (2017). Güncel Türkçe Sözlük. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.595806602ba8b0.65480388 adresinden erişildi. (ET:17.04.2017)
- Türk Dil Kurumu internet sitesi (2017). Güncel Türkçe Sözlük. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.595807280e8a74.98502622 adresinden erişildi. (ET:17.04.2017)
- Wood, R. (2004). *Hitchcock* (E. Yılmaz, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Yengin, H. (1996). *Medyanın dili, iletişime kuramsal bir yaklaşım: popüler kültür türlerinin çözümlenmesi*. İstanbul: Der Yayınları.
- Yüksel, N. A. (1999). Toplumsal cinsiyet olgusu ve Türkiye’deki toplumsal cinsiyet kalıplarının televizyon dizilerindeki yansımaları. *Kurgu Dergisi*, 16, 67-81.

GÖRSEL İLETİŞİM ve ETKİLEŞİM BAKIMINDAN KİTAP ve e-KİTAP TASARIMININ İNCELENMESİ

Dilek ERDOĞAN AYDIN

Melike TAŞÇIOĞLU

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir

Öz

Bu bildiri de kitap ve e-kitap, görsel iletişim ve etkileşim bakımından incelenmektedir. Kitap, yüzyıllardır süregelen ömrü boyunca sürekli değişime uğramış bir nesnedir. Bu değişimin kitabı taşıdığı son biçim, e-kitap biçimidir. Formu ya da türü nasıl olursa olsun, kitap bir tasarım ürünüdür ve üretim amacı, kullanıcı ya da okuyucusuyla iletişim kurarak içindeki bilgiyi, fikri ya da duyguyu paylaşabilmesidir. Kitap ve e-kitap, kullanıcısı veya okuyucusu üzerinde istenilen etkiyi bıraktığında sağlıklı bir iletişim kurabildiği söylenebilmektedir. Bu çalışmanın ana konusu kitabın ve e-kitabın iletişim ve görsel iletişim olanakları ve hareket, zaman, ses, his ve üçüncü boyutun kitap ve e-kitap tasarımı üzerindeki varlığı ve iletişimlerine olan katkılarının incelenmesidir.

Anahtar Kelimeler: Kitap tasarımı, e-Kitap tasarımı, Grafik tasarım, Görsel iletişim, Etkileşim.

I. Giriş

Kitap kelimesi, İngilizce “book” kelimesinin Eski İngilizcedeki kökü “beech tree”den yani “kayın ağacı” kelimesinden gelir.ⁱ Kelime kökünün kayın ağacıyla bağlantısı Saksonlar ve Almanların yazı tahtası diye adı geçen kayın tahtaları üzerine yazmalarıdır. Günümüzün baskı-kitabı, salt metin olmaktan öteye gitmiş okuruyla çeşitli biçimlerde iletişim kurar hale gelmiştir. Gelişmekte olan e-kitap ise her geçen gün yenilikler sunar haldedir. Grafik tasarımcı açısından kitap artık sadece içerik ve içeriğin tasarımından ibaret değildir.

Kitap tasarımı etkileşimin, sesin, üçüncü boyutun, hareketin ve zamanın tasarlanması gereken çok boyutlu bir iletişim platformu halini almıştır. Bu çalışmada baskı-kitap ve e-kitabın okuru ya da kullanıcısıyla olan iletişimi grafik tasarım öğeleri üzerinden incelenecek ve değişen kitapla birlikte yeni kazanılan iletişim alışkanlıkları ve okuma biçimleri üzerinde durulacaktır.

II. MESAJ, İLETİŞİM, GÖRSEL MESAJ İLETEBİLME OLANAĞI

“Amerikalı yazar D.K. Berlo’ya göre bilinen ya da deneyim kazanılan her şey; görme, işitme, dokunma, tat alma ve koklama gibi duygular aracılığıyla bilince yerleşir”.ⁱⁱ Duyularımız aracılığıyla dışarıdan aldığımız mesajları algılar ve iletişim kurarız. “İletişim, gönderici ve alıcı



olarak adlandırılan iki insan ya da insan grubu/kitlesi arasında gerçekleşen bir duygu, düşünce, davranış ve bilgi alışverişi olarak tanımlanabilir”.¹

İngiliz filozof ve araştırmacı John Locke, insanın öğrenmedeki duyuşal oranlarını %1 deneyerek, %2 dokunarak, %4 koklayarak, %10 duyarak, %83 gözlemleyerek şeklinde belirlemektedir². Görsel iletişim, görme duyusunun öğrenme üzerinde diğer duyulara oranla daha büyük etkiye sahip olması nedeniyle; iletişim içinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Grafik tasarımcı çeşitli iletişim organları aracılığıyla mesajın doğru iletilmesi ve doğru algılanabilmesi için bilgiyi görselleştiren başka bir deyişle görme duyusunun ayrıcalığından faydalanarak görsel iletişim kuran kimsedir.

Bir kitlesel iletişim aracı olarak kitap ise, görsel, dokunsal, işitsel ve yenebilir malzemeyle üretilen örnekleri de düşünüldüğünde zaman zaman da tatsal bir iletişim aracıdır. Kitap iletişimi açısından, biçim ve içeriği birbiriyle örtüşen bütünleşik bir yapıdan oluşturmaktadır. Öncelikli olarak, okurun zihninde kitaba ait görsel imgeyi oluşturan kapağı aracılığıyla okuruyla iletişim kurmaktadır. Okur ve kitap iletişimi kitabın sayfalarıyla devam etmektedir. Okurdaki kitaba dair algıyı sayfanın gramajı, dokusu, üretildiği kâğıdın türü, baskı tekniği ve hatta mürekkebi bile değiştirmektedir. Tüm bu biçimsel özelliklerin ardından içerdiği metnin okunmasıyla kitap, alıcısıyla iletişiminin tamamlanmaktadır. İletişim sürecinin son basamağı olan geribildirim kitap için, alıcı olan okurun gönderici olan yazara kitapla kurduğu iletişimin sonucundaki etkiyi bildirilmesi şeklinde oluşmaktadır. Ayrıca maddi değere sahip ve kâr amacı güdülen bir ürün olan kitabın kitle üzerindeki etkisini ya da popülerliğini piyasa değeri anlamına gelen satış rakamları da göstermektedir.

Kitabın okuruyla iletişimi söz konusu olduğunda, sanat ve sanatçı kitaplarını, diğer kitap türlerinden ayrı tutmak gerekmektedir. İçeriğinden çok biçimsel özellikleriyle ön plana çıkan sanat ve sanatçı kitaplarında okur; izleyici ya da hem okur hem izleyici olabilmektedir. Bir tasarımcı ya da sanatçı tarafından üretilen sanat ve sanatçı kitabı, kitlesel bir iletişim kaygısı olmadan tek bir adet ya da sınırlı sayıda üretilmiş olabilmektedir. Bu tip kitaplar izleyenine metne sahip olmadan da sadece biçimsel yapısıyla mesajını verebilmektedir.

“Yüzyıllardır bilgiyi aktaran bir iletişim aracı olan kitap, kodeks formundan bu yana daha kolay kullanılabilir, Gutenberg’in matbaa teknolojisi ile daha çok üretilebilir ve günümüzün e-kitabı ile daha çok sayıda taşınabilir ve hızla yayılabilir hale gelmiştir”.³ e-Kitap, sanal ve sayısal yapısıyla somut bir kütleye sahip değildir ancak ekrana sahip bir bilgisayar, e-okuyucu ya da tablet bilgisayarların kullanımıyla elle tutulur hale gelmektedir. Ancak günümüz teknolojisiyle üretilen yüksek çözünürlüklü bu ekranlar bile gerçek görüntü kalitesine yaklaşmamaktadır. Nielson Norman Grup’un 2010 yılında, yirmi dört kullanıcı üzerinde yaptığı araştırmanın sonuçları baskı-

[3] Becer, E. (2006). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 11.

[4] Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 61.

[5] Erdoğan Aydın, D. (2015). *Kitap ve e-Kitap Tasarımının Tarihsel Gelişimi ve Grafik Tasarım İlkeleri Üzerinden İncelenmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 159.



kitap okumasının e-kitap okumasından çok daha hızlı, güvenilir ve kullanıcıların geleneksel kitabın okumasının elektronik aygıt kullanmaktan daha rahatlatıcı olduğunu belirttiğini göstermektedir.⁴ Ekranla okuma kullanıcı ve e-kitap iletişimi açısından bazı sorunlar ortaya çıkarsa da e-kitap kullanımı bilginin hızlı, ucuz ve kolay yayılmasını sağlaması gibi pek çok avantajı yanında getirmektedir. Teknolojinin bu denli yaygın erişimi, dünya görüşünü geliştirmekte, bilgi paylaşımına götürmekte ve yaratıcılığı teşvik etmektedir.⁵

Ekrandan okumayla hayatımıza giren yeni okuma biçimleri ve yeni vücut dillerinin hızlıca yaygın kullanılışı, Becer'in bahsettiği, iletişim becerilerinin pek çoğunun sonradan öğrenilebileceğini kanıtlanmaktadır.⁶ Buna örnek olarak, “doğrusal okuma”⁷ biçimi ekrandan okumayla birlikte yerini sıklıkla Lupton’ın “seçici okuma” (selective reading) şeklinde adlandırdığı hedef odaklı okuma biçimine bırakmaya başlamış, neredeyse bütün elektronik metinler kullanıcıya “arama” butonu aracılığıyla sadece ilgilendiği bölümleri okuyabilme ayrıcalığı sunar hale gelmiştir. Yine “bilgilendirici okuma” (informative reading) ve sözlük okumasının⁸ tipik örneğini oluşturan “danışma okuması” (consultative reading) için de yapılan “seçici okuma”, okurun genellikle aramaya kitabın başından başlaması yerine hızlıca ilgilendiği parçacıkları görünür hale getirmek için metni tarayacağı okuma biçimlerini oluşturmaktadır. e-Kitabın içeriğini oluşturan “yaşayan metin” yani “elektronik metin”le tüm okuma biçimlerinde kullanıcıya yönelik bir okuma eylemi sunmakta ve bilginin iletiminde e-kitabı daha hızlı hale getirmektedir. Ayrıca e-kitaplar hipermetin özellikleriyle kullanıcı için internet ortamındaki güncel bilgiye erişim sağlamaktadır. Çoklu medya özellikleri (ses, video, üç boyut gibi) e-kitap aracılığıyla öğrenimi daha doyurucu hale getirmektedir.

Kullanıcısıyla görsel ve işitsel olarak iletişime geçen e-kitap, etkileşim özelliğiyle dokunsal olarak da etkileşime girmektedir. Her ne kadar bir ekran aracılığıyla sanal bir dokunma eylemi gerçekleştiriliyor olsa da gelişen teknoloji sayesinde etkileşim, gerçeğini iyi kopyalar hale gelmiştir. Artık kullanıcı e-kitaptan eskiye nazaran çok daha doğru ve zamanında tepkiler almaktadır. Fakat bazen sadece elektronik ürünleri birbirinden farklılaştırmak ya da telif hakkı olan patentli ürünlerin özelliklerinin dışında bir dil yaratmak için firmaların ürettiği “gestures” adı verilen vücut hareketlerinin (jestlerinin) birbirleriyle tutarlılık sergilememesi kullanıcı ve e-kitap iletişimi açısından kullanım sorunlarını ortaya çıkarmakta ve iletişimi sekteye uğratmaktadır.⁹

[6] <http://www.nngroup.com/articles/ipad-and-kindle-reading-speeds/> (erişim: 04.04.2015)

[7] Rogal, M., (2012). *İletişim Tasarımını Konumlamak*. (Çev: Leyla Tonguç Basmacı). Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar: Grafikerler Meslek Kuruluşu, 122, 1-4.

[8] Becer, E. (2006). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 11.

[9] Lupton, E. (2014). *Type on Screen*. New York: Princeton Architectural Press, 80-81.

[10] Middendorp, J. (2010). *Shaping Text*. Amsterdam: BIS Publishers, 20.

[11] http://www.jnd.org/dn.mss/opportunities_and_ch.html (erişim: 04.04.2015)



Kitap üretiminin ana sebebi kitabın taşıdığı bilgiyi ya da fikri doğru biçimde yayabilmektir. Baskı-kitabın mı e-kitabın mı kullanılacağı, alıcının ne istediğiyle ve yeterlilikleriyle ilgilidir. Bir iletişim tasarımı ürününün başarı değerlendirmesi hedef kitlenin bilgisi, yaklaşımı ve davranışlarındaki etkinin ölçülmesiyle mümkün kılınabilmektedir.¹⁰ Bu anlamda kitap üretimi içinde hedef kitlenin iyi analiz edilmesi oldukça önemlidir, bilgisayarlarla büyüyen yeni nesil için e-kitap; baskı-kitaba kıyasla gündelik alışkanlıklarına benzerliği nedeniyle daha cazipken, interneti ve ekran kullanımını eski alışkanlıklarının yerine koyamayan okurlar için baskı-kitap kullanımı, daha güvenilir, rahat ve kullanışlı olabilmektedir.

III. KİTABI DUYMAK, HİSSETMEK VE 3. BOYUTTA ALGILAMAK

İşitme, dış dünyayı daha iyi algılamanın ve daha iyi iletişim kurabilmenin bileşenlerinden biridir. Kendi sesleri nesnelere nitelendirilebilmesinde önemli birer unsurdur. Kimi zaman sadece seslerini duyarak etrafımızdaki canlı veya cansız nesnelere tanımlayabiliriz. Üç boyutlu bir nesne olan kitap ilk olarak sesi olmayan bir nesne gibi akla gelse de aslında diğer tüm nesnelere bir kütleye sahiptir ve başka bir nesneye çarptığında ses çıkarır. Ayrıca küçük bir elektronik eklenti sayesinde müzik çalan, konuşan hatta şarkı söyleyen baskı-kitap türünde özellikle çocuk kitabı örnekleri bulunmaktadır. Ancak asıl ses çıkarma eylemi sayfa çevirme hareketidir ve çevrilirken sayfaların birbirleri üzerinde sürtünerek çıkardığı ses kitapla özdeşleşmiştir. Kodeks formu sayfa çevirme hareketi ve onun sesi olmadan düşünülemez.

Temelde baskı-kitabın okuruyla ilişkisi okurun iç dünyasında gerçekleşen sessiz bir iletişim türüdür. Grafik tasarımcılar kitabı ve okuruyla olan sessiz iletişimini, sözlü anlatımdaki gibi etkili hale getirmek için diğer grafik ürünlerdeki kullanımına benzer biçimde sayfa tasarımında da yankı, ton veya titreşim anlamına gelen (müzikteki kullanımıyla) “rezonans”ı –biçim, doku ve boşluklar gibi görsel elemanların yanı sıra yazı karakteri seçimi, boyutu, ağırlığı, rengi, düzenlemesini yazı-anlam ilişkisi üzerinde kullanarak– sayfada yaratmaya çalışmışlardır.¹¹

e-Kitap için ses denildiğinde, öncelikle sahip olduğu çoklu medya (multimedia) özellikleri akla gelmektedir. Birçok e-kitap, içerdiği metnin okunduğu sanki e-kitabın kendi sesi varmış hissi veren konuşma sesiyle birlikte tasarlanmaktadır. Bu e-kitaplarda, çoğunlukla ses ve görüntü eş zamanlı olarak tasarlanmaktadır böylece okuyucu sesle birlikte görüntüden de faydalanabilmektedir. Etkileşim butonlarının kullanıcıyla etkileşimi sırasında çıkardıkları ses, e-kitaptaki en basit ve en genel ses kullanımını oluşturmaktadır. Ekran ve geribildirim açısından, kullanıcı öncelikle seçenek ve kontrolleri onlarla etkileşim içine girmeden görmek istemektedir ve benzer şekilde yaptığı herhangi bir eylemin sonuçlarını görmek için beklemektedir. Kullanıcı e-kitapla etkileşime geçtiğinde e-kitabın tepki verdiğini görsel bilginin yanı sıra işitsel bilgiyle

[12] Choukeir, J., (2013). *İletişim Tasarımı, Güzel Bir Afişten Çok Daha Fazlasıdır*. (Çev: Leyla Tonguç Basmacı). Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar: Grafikerler Meslek Kuruluşu, 126, 1.

[13] Keleşoğlu, B. (2008). *Grafik Tasarımda Tipografinin Sesi, Sesin Tipografisi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 35.



pekiştirmektedir. e-Kitap ve kullanıcı iletişimi açısından ses; etki-tepki sürecinde gerçeklik hissini arttırmakta ve etkileşimi güçlendirici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dışarıdan aldığımız her tür mesaj yani etki, beynimizde algılandıktan sonra bizlerde çeşitli hisler doğurur başka bir deyişle her etki bizlerde kendine karşılık gelen bir duyguyla tepki bulur. Gördüğümüz, duyduğumuz, dokunduğumuz ya da okuduğumuz şeyler bizi sevindirebilir, kızdırabilir, hüzünlendirebilir ya da şaşırtabilir. Bu durum grafik tasarımcı için grafik ürünle birlikte tasarlanması gereken bir unsurdur ve grafik ürünün yaratacağı hislerin doğru iletişimin başarısının göstergesidir. Günümüzde grafik tasarımcı, sadece fikri görsellerle tasarlayan kişi değil aynı zamanda tüm duylara da hitap ederek, etkin bir görsel iletişim yaratmaya çalışan kişi haline gelmiştir. Dolayısıyla her tasarım ürünü de bir fikre sahip olduğu gibi bir hisse de sahiptir. Hem baskı-kitap hem de e-kitap tasarımında da bu durum değişmemektedir. Grafik tasarımcı görsel, dokunsal ve işitsel öğelerden faydalanarak verdiği mesajla okur veya kullanıcının hislerine yön vermektedir.

Grafik tasarımcının tasarladığı kitap, sayfalarının düz metinden oluştuğu bir tasarım olmaktan çok ötede kullanıcıya ya da okuruna okuma eyleminin dışında özgün bir deneyim sunan, etkileşim içine girerek ona tepki veren ve tüm hislerine hitap eden bir boyut kazanmıştır. Genel anlamıyla salt yazınsal içerikten oluşan baskı-kitap, okuyucusuna daha dolaylı ve zaman isteyen bir etkileşimi sunmaktadır ancak günümüzün baskı-kitap tasarımcılarının tek kaygısı kitabın içeriğini okutmak değil aynı zamanda kitabın kendisinin okuyucuyla okuma anında okurun duyları yardımıyla etkileşime girerek iletişim kurmasını sağlamaktır.

Özodaşık, etkileşimi, “kaynağın mesajını alıcıdan gelen tepkiye göre değiştirebildiği ve karşılıklı olarak yeni bir ileti oluşturduğu çift yönlü iletişim türü” biçiminde ifade etmektedir¹². Bu tanıma uygun olarak e-kitap, kullanıcıya kullanım anında ve kullanıcının tercihlerine göre değişiklik gösterebilen tepkileriyle aktif nitelikte bir etkileşim sunmaktadır. e-Kitabın sahip olduğu bu etkileşim, e-kitabın içeriğinin ve tepkilerinin kullanıcı müdahalesine göre çeşitlilik göstermesi avantajını da beraberinde getirmektedir. Bu durum, şimdiye kadar grafik tasarımcının sunduğu haliyle kullanıcı ya da okuyucuya ulaşan ve durağan biçimde kalan içeriğin–kullanıcının şekillendirmesi, işlemesi ve uygun gördüğü gibi kullanmasıyla birlikte–grafik tasarımı, daha karmaşık ve tasarımcının daha az alışık olduğu bir zemin haline getirmiş, grafik tasarımcıyı ise ürün tasarımcısı ve mimara yakınlaştırmıştır¹³.

Kütleyle sahip üç boyutlu bir nesne olan kitap, tasarımcıya sonsuz tasarım imkânı sunmaktadır. Tasarımcı kitabın nesnel varlığını ve biçimsel özelliklerini mesajı destekler biçimde tasarlayıp kitabın kendisini mesajın bir parçası olarak sunabilmektedir. Kitap, mesajı ve üç boyutlu biçimiyle bir bütün olduğundan bu öğelerin birlikte algılanması ve tasarlanması kitabın iletişimine derinlik ve etkililik kazandırmaktadır.

[14] Özodaşık, M. (2012). Halkla İlişkiler ve İletişim. (Ed: F. S. Banar). Eskişehir: Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 4.

[15] Shaughnessy, A. (2009). Graphic Design: A User's Manual. London: Laurence King Publishing Ltd.,160.



Baskı-kitabın tersine sanal bir veri olan e-kitap, gerçek dünyada bir kütleye sahip değildir. Bu nedenle, özellikle ilk altı yılında, tüketiciler e-kitabı çok daha az ücret ödenmesi gereken sadece kitabın dijital bir dosya kopyası olarak görmekteydi.¹⁴ Yüzyıllardır elle tutulabilen geleneksel kitapla iletişim kurmaya alışık okuyucuya, ekrandan okunan dijital metin başlangıçta cazip gelmemiş ancak e-kitaba olan talebi arttıran, gelişen teknolojiyle birlikte ilerleyen e-kitap okuyucu aygıtların, tablet ve bilgisayar ekranlarının görüntü kalitesinin iyileşmesi, e-kitapların üretimindeki hız, artırılmış gerçeklik, internet ve çoklu medya özelliklerinin etkin bir biçimde kullanımı olmuştur.

Gerçeklik ve derinlik hissinin artırılması için geliştirilen sanal etkileşim ve üçüncü boyut, kullanıcıyla duyularının yardımıyla sanal ortamda iletişime geçmektedir. Gerçek bir nesneymiş gibi kullanıcıya tepki veren, ses çıkaran, yönleri hisseden ve diğer kullanıcılarla sosyal bir etkileşime girebilen e-kitap okuması, elektronik bir metnin okumasından daha keyif vericidir. Dolayısıyla üçüncü boyut ve sanal gerçeklik son teknolojiyle üretilen e-kitaplarda yaygın olarak kullanılan ve aranan nitelikler haline gelmiştir.

IV. KİTAPLA BİRLİKTE HAREKET ETMEK VE ZAMANDA İLERLEMEK

Fizikte hareket, belirli bir çerçeve içinde, özel bir izleyici tarafından ölçülen zamana bağlı olarak cismin konumundaki değişiklik anlamına gelmektedir.¹⁵ Hareket eden cisim hem konum hem de zaman içinde değişim göstermektedir, bu nedenle hareket ve zaman, birbirinden ayrı düşünülemez. Benzer biçimde kitap, zaman ve hareketle bağlı olarak okuyucusuyla buluşmaktadır. Okur, zamanla birlikte sayfalar arasında da ilerlemektedir. Sayfaların her birinin okunma, bakılma ya da algılanması okurdan okura göre değişiklik gösterebilen bir süreye karşılık gelmektedir. “Kitabın sayfalarını çevirme fiziksel bir harekettir, görüş sırasını ortaya çıkarır ve kitabı, zaman ile bağdaştırmaktadır”.¹⁶

Kitap, sayfa numaralarıyla belirtilmiş birbiri ardına sıralanmış sayfaların bütünüdür. Sıralı numaralandırılmış sayfalar, birbirini takip eden sıralı anlatım ve sıralı bilgi özelliği de taşımaktadır. Kitap aksi yönde tasarlanmadığı sürece okur bilgiyi sayfaları takip ederek almaktadır. Her sayfa ortalama bir süreye karşılık gelmekte, bu süre de kitapta sayfalar aracılığıyla hareketi ve zamanı tasarlayan grafik tasarımcı için anlatmak istediği kavramı destekler biçimde kullanılabilir. Örneğin, ardı ardına sıralı bilgiyle ilerleyen sayfalar arasında aynı görüntünün tekrar etmesi, “bekleme” ya da bu sayfaların arasına eklenen yeni

[16] Gomez, J. (2008). Print is Dead, Books in Our Digital Age. New York: Macmillan., 170.

[17] Kim, J. (2007). Motion Gestalt For Screen Design: Applied Theory of Grouping Principles For Visual Motion Integrity. Unpublished PhD Thesis. Chicago: College of the Illinois Institute of Technology, 12.

[18] Taşcıoğlu, M. (2013). Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Kitap. İstanbul: YEM Yayınları, 108.



görüntülü sayfalar “değişim” veya “gelişim” kavramlarını destekleyebilmektedir.¹⁷ Özellikle hareketin anlatıldığı kitaplarda, sayfa, hareket ve zaman ilişkisi tasarımcı tarafından daha da işlevsel hale getirilmektedir. Sıralı dizilen sayfalar hareketin sekans başına düşen sıralı anlatımını kolaylaştırmaya fırsat vermektedir. Bu tarz kitaplar okurun ya da izleyicinin çevirme hareket hızına bağlı olarak tasarlanmakta yani tasarımcı kitabı tasarlarken nasıl çevrilmesi gerektiği konusu da düşünmektedir. Özellikle kitabın sayfa yapısı ve sayfa büyüklüğü çevirme hızını doğrudan etkilediği için doğru malzeme ve boyut seçimi tasarımcı tarafından hesaplanmaktadır. Baskı-kitaptan kısa bir film izlememizi sağlayan çevir-kitapların (flip-book) boyutlarının küçük olmasının sebebi, izleyicinin sayfalarını hızlı çevirmesine imkân vermesidir. Bu hızlı hareket sayesinde her biri filmin bir karesini oluşturan durağan görüntülü sayfalar hızla okuyucunun gözü önünden geçerek bir animasyona dönüşmektedir.

e-Kitap tasarımında hareket ve zaman, baskı-kitaptan daha farklı işlenmektedir. Kullanıcının e-kitapla olan ilişkisi, okurun baskı-kitapla olan ilişkisine benzer biçimde bir zaman dilimini kapsamaktadır ancak bu zaman dilimi baskı-kitaptakinin tersine daha belirsiz ya da kullanıcının isteklerine göre daha değişkendir. Bunun nedeni e-kitap kullanıcısının e-kitabın başından sonuna kadar doğrusal bir yol takip etmek zorunda olmayışdır. Kullanıcı, e-kitabın kullanımı sırasında istediği zaman internet bağlantısıyla e-kitabın içerdiği linklerden yararlanabilir, video izleyebilir ya da eş zamanlı olarak aynı e-kitabı kullanan diğer kullanıcılarla iletişime geçebilir. Buna benzer tamamen kullanıcının isteklerine göre değişkenlik gösteren eylemler nedeniyle, e-kitap okumasındaki ortalama zaman değişkendir. İçeriğin değişkenliği ve kullanıcının etkileşimi nedeniyle grafik tasarımcı, zamanı tasarlamak yerine, e-kitap kullanıcısının yapabileceği etkileşim olasılıklarını tahmin ederek bir tasarım yapmaktadır.

Hareketli grafikler, e-kitabın hareket ve zamanı içeren temel öğelerini oluşturmaktadırlar. “Hareketli grafikler zaman temelli medya (time-based media) ile ilişkili olarak hazırlanan tasarımlardır. Bu nedenle hareketli grafikler içinde video, film, animasyon, fotoğraf, illüstrasyon ve müziği barındırabilir”.¹⁸ Hareket, aynı zamanda, canlı bilginin zengin kaynağı olarak tasarımı destekler; bir nesneyi arka planından ayırır; dikkat çeker ve sekansın önemini ortaya çıkarır.¹⁹ Ekrandaki hareketin dinamik doğası etkili iletişim potansiyeline sahiptir, onun faydaları durağan resimlerin ötesine götürmek, yapının karmaşık içeriğini ve alan sınırlılıklarını yükseltmektir.²⁰

Yine e-kitabın kontrol ve etkileşim butonları, hareket ve zamanı barındıran diğer birimlerini oluşturmaktadır. e-Kitabın kontrolünü ve etkileşimini sağlayan butonların neredeyse hepsi, oran,

[19] Taşcıoğlu, M. (2013). Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Kitap. İstanbul: YEM Yayınları, 111.

[20] Atiker, B. (2012). Hareketli Grafiklerin Evrimi. *Grafik Tasarım*, 50, 42.

[21] [22] Kim, J. (2007). *Motion Gestalt For Screen Design: Applied Theory of Grouping Principles For Visual Motion Integrity*. Yayınlanmamış doktora tezi. Chicago: College of the Illinois Institute of Technology,1.



biçim, konum, geçirgenlik, renk gibi değişiklikler gösteren, basit animasyonlar içermektedir ve diğer tüm hareketli görüntüler ve filmlerdeki gibi, bu animasyonlarda da hareketin optik illüzyonunu yaratmak için durağan görüntünün sekansları/dizileri kullanılmaktadır.²¹ Kullanıcı, butonlarda kullanılan bu küçük animasyonlar sayesinde e-kitabın kendisiyle etkileşime girdiğinin geribildirimine sahip olmaktadır. En basit anlatımıyla, herhangi bir butona tıklayan kullanıcı, butonda oluşan basit bir animasyon sayesinde oluşturduğu etkiye e-kitabın tepki verdiğini ya da istediği eylemin gerçekleşmeye başladığını algılamaktadır. Böylece e-kitap ve kullanıcı arasında, ekran üzerinden etkili bir iletişim gerçekleşmektedir.

SONUÇ

Bir icat olarak kitabın yaratılışının altında yatan fikir, insanlığın bilgiyi ve fikirleri elinde taşıyabileceği, açıp okuyabileceği ve saklayabileceği bir araç üretilmek istenmesidir. Hangi biçimde olursa olsun kitap, bu fikirle yüzyıllardır insanlığa hizmet etmektedir. Kitabın geleceği ve nasıl bir biçime dönüşeceği ilerleyen zaman, gelişen teknoloji ve bunlara bağlı olarak değişen insanlığın ihtiyaçlarıyla belirlenmeye devam edecektir. Bugün hızla yaygınlaşan ve yeni alışkanlıklar edinmemizi sağlayan kitabın yeni biçimi e-kitap, hızla gelişerek acemiliğini üzerinden atmaktadır. Buna bağlı olarak kitap hakkındaki yorumlar ve tartışmalar da gelişmeye devam etmektedir.

Kitap bir grafik tasarım ürünüdür ve iletişiminde, üretiminde ve devamlılığında grafik tasarımcılara önemli görevler düşmektedir. Kitabın, okurunun ve kullanıcısının iyi analiz edilmesi, kitabın ve içeriğinin iletişimini güçlendirecek ve sayısız grafik tasarım fikrinin bulunmasına fırsat verecektir. Bugün kitap yaratılış fikrinin çok ötesine geçmiş ve bilgiyi sonsuza taşıyan malzeme olarak kil tabletlerden papirüs tomarına daha sonra kodekse ve arkasından da 20. yüzyıl teknoloji devrimiyle e-kitaba doğru değişip, gelişerek serüvenine devam etmektedir.

Kaynakça

-
- [23] Lupton, E., Phillips Cole, J. (2008). *Graphic Design The New Basics*. New York: Princeton Architectural Press. p. 222.

★★★



- [1] Haslam, A. (2006). *Book Design*. Londra: Laurence King Publishing Ltd.,6
- [2] Becer, E. (2006). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 24.
- [3] Becer, E. (2006). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 11.
- [4] Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkilap Kitabevi, 61.
- [5] Erdoğan Aydın, D. (2015). *Kitap ve e-Kitap Tasarımının Tarihsel Gelişimi ve Grafik Tasarım İlkeleri Üzerinden İncelenmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 159.
- [6] <http://www.nngroup.com/articles/ipad-and-kindle-reading-speeds/> (erişim: 04.04.2015)
- [7] Rogal. M., (2012). *İletişim Tasarımını Konumlamak*. (Çev: Leyla Tonguç Basmacı). Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar: Grafikerler Meslek Kuruluşu, 122, 1-4.
- [8] Becer, E. (2006). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 11.
- [9] Lupton, E. (2014). *Type on Screen*. New York: Princeton Architectural Press, 80-81.
- [10] Middendorp, J. (2010). *Shaping Text*. Amsterdam: BIS Publishers, 20.
- [11] http://www.jnd.org/dn.mss/opportunities_and_ch.html (erişim: 04.04.2015)
- [12] Choukeir, J., (2013). *İletişim Tasarımı, Güzel Bir Afişten Çok Daha Fazlasıdır*. (Çev: Leyla Tonguç Basmacı). Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar: Grafikerler Meslek Kuruluşu, 126, 1.
- [13] Keleşoğlu, B. (2008). *Grafik Tasarımda Tipografinin Sesi, Sesin Tipografisi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 35.
- [14] Özodaşık, M. (2012). *Halkla İlişkiler ve İletişim*. (Ed: F. S. Banar). Eskişehir: Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 4.
- [15] Shaughnessy, A. (2009). *Graphic Design: A User's Manual*. London: Laurence King Publishing Ltd.,160.
- [16] Gomez, J. (2008). *Print is Dead, Books in Our Digital Age*. New York: Macmillan., 170.
- [17] Kim, J. (2007). *Motion Gestalt For Screen Design: Applied Theory of Grouping Principles For Visual Motion Integrity*. Unpublished PhD Thesis. Chicago: College of the Illinois Institute of Technology, 12.
- [18] Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Kitap*. İstanbul: YEM Yayınları, 108.
- [19] Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Kitap*. İstanbul: YEM Yayınları, 111.
- [20] Atiker, B. (2012). *Hareketli Grafiklerin Evrimi*. *Grafik Tasarım*, 50, 42.
- [21] [22] Kim, J. (2007). *Motion Gestalt For Screen Design: Applied Theory of Grouping Principles For Visual Motion Integrity*. Yayınlanmamış doktora tezi. Chicago: College of the Illinois Institute of Technology,1.



[23] Lupton, E., Phillips Cole, J. (2008). Graphic Design The New Basics. New York: Princeton Architectural Press. p. 222





KAYBOLMAYA YÜZTUTMUŞ BİR GELENEĞİN İZİNDE: TEKEYÜZÜ

Aydan ERDOĞAN

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans
Öğrencisi

Doç. Dr. Sibel PAŞAOĞLU

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Öğretim Üyesi

Öz

Bu bildiriye, Ankara ili Çubuk ilçesi Yukarıemirler Köyü'nün, zamanla kaybolan Tekeyüzü geleneği ile bu geleneğin farklı uzantıları üzerinde kısaca durulmak istenmiştir. Bu bağlamda, söz konusu pratiğin eskiden uygulandığı bilinen Yukarıemirler köyünden kaynak kişilerle çeşitli tarihlerde yapılanmış ve yapılmamış görüşme metodları uygulanarak röportajlar gerçekleştirilmiş ve bunlar görsel-işitsel kayıt altına alınmıştır. Çalışmada elde edilen bulgular ışığında söz konusu pratiğin detayları ortaya çıkarılmak istenmiş, bu doğrultuda saha araştırması ve betimleme yöntemlerinden yararlanılmıştır. Gerçekleştirilen bu çalışmada kaybolmaya yüz tutmuş folklorik-kültürel değerlerimizden biri olan “Tekeyüzü” geleneğinin tanıtılması amaçlanmıştır. Ayrıca (varsa) farklı etnik grup, kültür ve coğrafyalarda bağlantılı bulunduğu benzer pratiklerin olası ortak/farklı etno-müzikal ve kültürel kodları üzerinde durulmak istenmiştir.

583

Anahtar Kelimeler: *Tekeyüzü, Gelenek, Pratik, Etno-Müzikal, Kültürel Kod*

GİRİŞ

İnsan, doğumundan itibaren toplum içinde yaşayan ve öğrenme süreci ömür boyu devam eden sosyal bir varlıktır. Dolayısıyla içinde doğup büyüdüğü topluma göre şekillenerek kültürlenmektedir. Toplumsallaşma öncelikle ailede başlamakta ve bu süreç geleneklerle genişlemektedir.

Toplumları şekillendiren kültürel birikimler ise geleneklerle oluşmaktadır. Geleneklerin yerleşmesi ve devamlılığı uzun zaman almakla birlikte değişikliğe uğraması oldukça zor olabilmektedir. Bununla birlikte toplumları birbirine yaklaştırdığı kadar aynı zamanda ayıran önemli özelliklerden birisi de gelenektir diyebiliriz. Geleneğin, dolayısıyla kültürün devamlılığı ve gelecek nesillere aktarılması, toplum kimliğinin var olup korunabilmesi açısından önem taşımaktadır.

Gürsel (1995) geleneği örf ve adetlerle birlikte aynı zamanda içinde yer aldığı toplumun tarihi-kültürel mirasının bütünü olarak göstermiştir. Bu bağlamda gelenekler toplulukların ortak inanç



ve pratiklerinin düzenlenme biçimleridir¹. Marshall (1999) ise geleneği “*belirli davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşılardan, gerçek ya da hayali bir geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleriyle ilişkili toplumsal pratikler kümesi*”² olarak tanımlamıştır.

Tekeyüzü, Ankara / Çubuk / Yukarıemirler Köyü’nün unutulmaya yüz tutmuş geleneklerinden olan ve yılda bir kez ilkbaharın gelmesiyle birlikte uygulanan, genel görünümü itibarı ile Anadolu köy seyirlik oyun türlerinden biri olarak tanımlanabilir. Tekeyüzü oyunu “*Pıngıdık*”, “*Kukeri*”, “*Saya Gezmesi*”, “*Arap Oyunu*”, “*Kış Yarısı*”, “*Cemal Oyunu*” ve “*Berabona*” gibi çok sayıda seyirlik oyun versiyonlarıyla da kısmi benzerlikler göstermekte, bununla birlikte daha çok Alevi köylerinde korunmuş olmasından dolayı Anadolu Aleviliği kültürel değerleri arasında yer almaktadır.

Kaynak kişilerce aktarılan bilgiler doğrultusunda “*Tekeyüzü*” sözcüğündeki “*yüz*” kelimesi oğlakların ana rahmindeki yüzüncü günlerini doldurmaları ve bütün gelişimlerini tamamladıkları anlamında kullanılmaktadır. Bu bağlamda Sütçüoğlu (2014)’na göre bu tür oyunların içeriği ve mesajları tahlil edildiğinde sadece birer seyirlik oyun olmadıkları aynı zamanda doğrudan bir tür ‘*erginlenme ritüeli*’ olarak tanımlanabilecekleri anlaşılmaktadır³.

Erginleme ritüeli, Şamanizm ve Paganizm gibi birçok inanç sisteminde önemli yer tutmaktadır. Kişinin olgunlaşması ve aileden bağımsızlaşarak birey olma yolunda ilk adımı atmasını temsil etmektedir. Bu tür ritüellerin amacı aynı zamanda kötü ruhları kovmak, ruhu kötülüklerden arındırmak, doğurganlığı arttırmak, işlenen toprağın iyi hasat vermesini sağlamaktır.

Sütçüoğlu (2014)’e göre bazı Anadolu köylerinde halen oynanmakta olan animistik tasarımlı birçok seyirlik oyun arasında, icra edildikleri bölgelerin birbirlerine uzaklıklarının doğası gereği kısmi farklılıklar olmasına rağmen, müşterek bir kökü işaret eden pek çok ortak yan bulunmaktadır. Bununla birlikte bu tür oyunların ortak yanları, farklı disiplinler tarafından farklı köklere bağlanabilmektedir. Türklerin göçlerle geldiği Anadolu’da geleneklerini yeni karşılaştıkları kültürlerle harmanlaması buna örnek olarak gösterilebilmektedir.

Bu bağlamda Tekeyüzü oyunu ile büyük benzerlikler gösteren ve hala uygulanmakta olan Pıngıdık, Antalya ili, Finike ilçesi, Gökbük köyünde halen oynanmakta olan bir Anadolu köy seyirlik oyun türüdür.

¹ Gürsel, D. *Gelenekselci Çevrecilikten Gelenekselci Liberalizme*, Ankara, 1995, s. 91.

² Marshall, G. *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev. O. Akınhay-D. Kömürçü), Ankara, 1999, s. 258-259.

³ Sütçüoğlu, O. “*Bir Anadolu Seyirlik Oyunu (Pıngıdık) ve Ritüelin Çözülmesi*”, *Mediterranean Journal of Humanities*, 2014, s. 261.





Resim 1: *Pingıdık'ın sokaklarda dolaştırılması. (<http://www.finikeakdeniz.com.tr>)*

Sütçüoğlu (2014)'na göre Gökbük Köyü halkının tamamı Tahtacı Türkmenlerinden oluşmakta ve köye yerleşim tarihleri 1850 yıllarına inmektedir. Tahtacıların bu köye gelişlerinde geriye dönük olarak Antalya ili Kumluca İlçesi'ne kadar iz sürülebilme, daha önceki yerleri hakkında bilgi bulunmamaktadır. Pingıdık oyunu'nun göç ettikleri yerlerden mi getirildiği yoksa köyün eski yerleşiklerinden mi öğrendikleri net olmamakla birlikte, köy sakinlerinin atalarından öğrendikleri ve aktardıkları bilgiler doğrultusunda kendilerine özgün bir oyun olduğu değerlendirilmektedir.

Pingıdık, daha önceleri 21 Mart (Nevruz) da (ki halk bu döneme yayla göçü zamanı da demektedir) oynanan bir oyunken, son yıllarda Tekeyüzü'nde olduğu gibi köydeki ana nüfusun dışarıda olması ve bu nüfusun yarıyıl tatilinde çoğunlukla köye geçici dönüşü nedeni ile Şubat'ın ortasına denk düşen hafta sonu oynanmaya başlanarak net bir tarih şekline büründürülmüştür. Oyunun orijinin Nevruz'da olduğunun bilinmesi önemli bir husustur.



Resim 2. *Pıngıdık'da Yüz Boyama* (<https://www.youtube.com>, Akkaya, 2017)

Tekeyüzü ve Pıngıdık ile benzerlik gösteren bir diğer oyun ise “*Kukeri*”dir. Kukeri, kaynaklarda köklerinin Traklara dayandığı belirtilen ancak bakıldığında içinde pek çok Şamanistik öge barındıran geleneksel bir Proto-Bulgar ritüeli olarak bilinmektedir. Benzer ritüeller farklı adlarla Romanya, Macaristan, Sırbistan, İtalya ve İspanya’da da görülebilmektedir.

Ritüel, yılbaşı ile paskalya arasında, kötü ruhların korkutulması için dans ederek dolaşılırken iyi bir hasat, sağlık, doğurganlık ve mutluluk sağlamak için hayvan derileri ile kaplı ve yün ipliklerle süslü kostümler giyen erkekler tarafından uygulanmaktadır. Kostümler vücudun her yerini kaplamakta ve hayvan maskeleri ile deri kemerlere takılı geniş çanlardan oluşmaktadır.

Sadece erkekler tarafından gerçekleştirilen bu ritüelin simgesel anlamı, eski yılın sonuna, yeninin başlangıcına ve doğanın yeni yaşam için gelecekteki uyanışına ilişkindir.

Folklor inançlarına göre maske, saf olmayan güçlerin zararlı etkilerinden korunma yöntemidir. Korkunç bir yüzü olan tuhaf bir canlının başını temsil etmektedir. Bununla birlikte Kukeri’de farklı maskeler, ağzı açık çeneler, boynuzlar da yer alabilmektedir. Tüylerden yapılmış özenle hazırlanmış dekorasyon, ahşap bir çerçeve üzerinde desteklenmektedir.



Resim 3: Kukeri Kostümleri – Bulgaristan, Pernik (<https://tr.depositphotos.com>)



Resim 4: Kukeri Maskesi (<http://photos.turkishny.com>)

M. And (1974) seyirlik oyunları tasnif ederken ‘ölüp dirilme ile ilgili olanları’, ‘hayvan benzetmeceleri’, ‘yılbaşı ve yılsonu ile ilgili olanları’ ayrı gruplar olarak gösterir⁴. Döngü noktası olarak kabul gören yılbaşı, değişik kültürlerde farklı iklim ve aylara denk düşebilmektedir.

Babil’de, Mısır’da, Hitit’te, dramatik bir senaryo dâhilinde, iki grup oyuncu arasında yeni yıla ilişkin bir kavga sahnelenerek yaratılışın yeniden güncellenmesi ayinlerine rastlanırdı⁵. Evrenin yaratılışının yıllık olarak tekrarlanmasıyla zaman yeniden dirilmekte, insanlar bu yenilenmeye totemik ayinler olarak katılarak eski ile yeniye güncellemeye çabalamaktadır⁶.

Eliade (1991)’e göre Yeni yıl yaratılışın ilk günüyle çakışmaktadır. Her yeni yılda evrenin yaratılışı taklit edilmekte, dünya yeniden yaratılmakta ve bunu yaparken aynı zamanda ‘yaratılmakta’ ve ‘yeniden başlanılarak’ diriltilmektedir. Günümüzde de süren yeni yıla giriş etkinlikleri bir bayram havasına büründürülürken, bayrama katılanlar tanrıların ve yarı tanrıların çağdaşları haline gelmektedirler.

Günümüzde ilkbahar aylarına denk gelen Tekeyüzü oyunu’nun bazı benzerlerinin de ilkbaharda oynanıyor olması ile mevsimsel olarak bağlantı kurmak belki çok yerinde olmaz. Çünkü benzer bir oyun ‘Kış Yarısı’ adı altında Erzurum’da ve hatta değişik varyasyonları Doğu Anadolu’nun birçok yerinde de görülebilmektedir⁷. Belli benzerlikler göz önünde bulundurulduğunda kış ortasına denk gelen diğer bir oyun ise ‘Pıngıdık’ tır. Pıngıdık’ın oynanma zamanının kış yalarına denk gelmesi göç hareketleri ve ekonomik sebeplere bağlanabilmektedir.

Konuyla ilgili literatür genel olarak Dionysos Şenlikleri ile Anadolu Köy Seyirlik Oyunları arasında bir bağ kurma eğilimindedir. Klasik Tiyatro Tarihi için tutarlı olabilecek bu görüşün köy seyirlik oyunlarına bir köken oluşturup oluşturamayacağı tartışılabilir.

Sütçüoğlu (2014)’na göre Türklerin bereket beklentisi sürüler ve çayırlarla ilgilidir. Nevruz’un yeni yılın başlangıcı olduğu inancıyla birçok farklı Türk toplumunda bayram havasında kutlandığı, değişik tören ve yarışmaların da bu bayrama eşlik ettiği, bu şenliklerde merkezi bir ateş etrafında toplumun bir araya geldiği, kurban kesilip pay edildiği, dileklerin dilendiği bilinmektedir.

Kaynak kişi ifadelerine göre çalışmanın ana konusunu oluşturan “Tekeyüzü”, Ankara İli, Çubuk İlçesi, Yukarıemirler Köyü’nde en son 20 yıl önce oynanmış, köyden kente göçün ve günümüz dünyasının değişim hızı gibi bazı faktörlerin etkisiyle kaybolmaya yüz tutmuştur.

Tekeyüzü Oyununun Tasviri

⁴ And, M. *Oyun ve Büyü. İstanbul, 1974, s.196-256.*

⁵ Eliade, M. *Kutsal ve Dindışı, Ankara, 1991, s. 57.*

⁶ Eliade, M. *Kutsal ve Dindışı, Ankara, 1991, s. 60-64.*

⁷ Düzgün, D. *Erzurum Köy Seyirlik Oyunları, Erzurum, 1994.*



Oyuna katılanlar 3 ana gruptan oluşmaktadır. İlk grupta ergenlik çağına girmiş erkekler, 2. grupta orta yaş evliler, 3. grupta ise ergenlik çağına gelmiş genç kızlardan oluşmaktadır.

Oyunun hazırlık aşaması ikinci vaktinden sonra başlayarak akşam hava karardığında tamamlanmış olur ve kendi içinde süreçleri vardır. Bu kısım 'oyuna hazırlık' olarak ele alınacaktır.

Tekeyüzü'nün oyun olarak sergilenmesi ve meydana tüm halkın katılımı ile gerçekleşen eğlence kısmı havanın kararmasından gece yarısına kadar sürmektedir ve bu kısım araştırmada 'oyun aşaması' olarak ele alınacaktır.

Oyunun sonlanmasından sonra sürdürülen bazı uygulamalara ise 'son bölüm' olarak yer verilecektir.

1. Bölüm: Oyuna Hazırlık

Teke yüzü'nde ergenlik çağına gelmiş erkekler akşama doğru kendiliğinden toplanarak kendi aralarında iş bölümünü yapmaktadırlar. Bu kendiliğinden toplanma eylemi, toplumda kanıksanmış ve temeli nesiller öncesine uzanan bir kalıp olması açısından önem arz etmektedir⁹. Uzunca bir süre her yıl gerçekleştirilen bu oyunda, yaşları gereği sırasıyla ergenlik çağına giren gençler, tarif edilmeksizin sıranın kendilerinde olduğunu bilerek organize olmaktadır. En önemlisi ritüelin hazırlık aşamasında asla bir yetişkinin yer almasına izin verilmediği gibi, onların bilgi ve gözlemlerinden uzak noktalar tercih edildiği de kaynak kişilerce belirtilmektedir.

İş bölümü oluşturan grup, oyunun gerçekleştirileceği alanın hazırlanması, bu alanda kullanılacak malzemelerin toplanması ve sevk edilmesi, evlerden erzak toplanmak üzere gereksinim duyulan çuval ve kapların tedariki, Teke Yüzü'nün giydirilmesi için kullanılacak kadın kıyafetlerinin temini, Teke Yüzü'nün kim olacağı, Teke Yüzünü giydirecekler ve bu grupların kimlerden oluşacağına dair kararlar vermektedir.

2. Bölüm: Oyun Aşaması

Hazırlanan Tekeyüzü'nün arkasına geçen grup ellerinde teneke, tahta kaşık, çan veya deflerle gürültüler çıkararak köye girerler. Köyün elektrikleri kapatılarak ve ellerinde meşaleler taşıyarak sokaklar dolaşmaktadır. Tekeyüzüne eşlik eden diğer ergenlik çağına giren adayların ise Tekeyüzünü bir yandan ürkütüp bir yandan da kaçıştığı kaynak kişilerce söylenmektedir. Bununla birlikte bir taraftan da Tekeyüzünün geldiğini gösteren sesler çıkartılmaktadır.

Tekeyüzü köyün sokak aralarında dolaşırken bazen önüne geleni kovalamaya, bazen durarak kendi kendine oynamaya, eğilip kalkmaya, silkelenmeye, elindeki kaşıkları ve üzerine bağlı olan çanları çalarak sallanmaya başlar.

⁹ Sütçüoğlu, O. "Bir Anadolu Seyirlik Oyunu (Pingıdık) ve Ritüelin Çözümlemesi", *Mediterranean Journal of Humanities*, 2014, s. 263.

Bu hareketleri yaparak grupla birlikte evlerin dış kapılarına dayanır. Halk bu esnada sokaklardan evlere girmiştir ve Teke Yüzünün gelmesini beklemektedir. Her evin kapısında Teke Yüzü transa geçmiş bir halde oynamaya başlar ve sakinleşir. Bu esnada gruptan malzeme toplayıcılardan biri ev halkına hitaben *'artsın eksilmesin, taşsın dökülmesin'* diyerek kapılarını uzatır. Bu hitap şekli *"Pıngıdık"* oyununda da yer almaktadır. Evden bir yetişkin elinde olan un, tuz, tereyağ, bulgur gibi malzemelerden kaplara yeterince koyar.

Tekeyüzü'nün arkasında toplanan grup hep birlikte *'bereket versin'* diye bağırarak diğer evlere yönelir. Bu rutin tüm sokaklar ve evler dolaşılınca kadar sürmektedir. Evlere çekilen halk Tekeyüzü'nün uzaklaştığını görünce evlerinden ayrılıp köy meydanına giderler.

Toplanılan malzemelerle pişirilecek olan yemekler ve yapılacak olan ekmekler için yakılan ateşlerin etrafına ergenlik çağına girmiş genç kızlar yerleşir. Halkın katılım miktarına ve köy meydanının kalabalıklığına göre, 3 veya 4 yerde yemek ve ekmek pişirilir. Kızlar, kendileri için hazırlanmış olan leğende getirilen malzemeler ile hamurlarını yoğurur, pişecek yemeklerin malzemelerini hazırlarlar. Kızların etrafı 4-5 kişilik ergenlik çağına girmek üzere olan erkekler tarafından çevrilidir ve onlar erkekler tarafından korunmaktadır. Hamurlar mayalanıncaya ve yemekler pişinceye kadar geçen süre içinde halk başta merkez ateş olmak üzere ateşlerin etrafında ısınmayı ve sohbet etmeyi sürdürürler ancak gözleri ekmeğin ve yemeğin pişmeye başlamasını da kollamaktadır.

Pıngıdık oyununda olduğu gibi Tekeyüzünde de ateşin etrafında halka olarak çevirilmiş olan halk, kendi aralarındaki ısınma bahanesi ile ateşlere yaklaşarak ateşle ve tabi ki pişen yemeklerle aralarını kısaltmaya başlarlar. Bu hareket aslında pişen ekmeği ve yemeği topluluğa yakalanmadan kapmak için geliştirilen bir oyundur. Bu hareketlenme ekmek ve yemek pişiren kızların etrafında çevrenmiş genç erkekler tarafından sürekli kontrol edilmektedir. Onlar için ateşte pişen veya yemeği kollamak onur meselesidir. Yetişkinlerin ekmeği ve yemeği kapmaya, gençlerin de kaptırmamaya çalışması esasen bir meydan okumadır.

Piştirilen ekmekler ve yemekler genç erkekler tarafından ateşin üstünden alınarak yere serilen temiz bezlerin üzerine ve önceden hazırlanan kaplara konulur. Dağıtılmış olan ekmekler ve kaplara konulmuş yemekler kime ait olduğu bilindiği ve sunuma hazır olduğu için yetişkinlerin hedefi olmaktan çıkmaktadır.

Tüm hamurlar, malzemeler tükenip ekmek ve yemek haline geldiğinde doğal olarak oyun bitmiş sayılır. Yine de kalan malzemeler olmuşsa gençler tarafından satılıp, elde edilen para köyde muhtaç olanlara dağıtılır.

3. Bölüm: Oyun Sonu

Meydanda piştirilen ekmekler ve yemekler gençler tarafından bir araya toplanır. Bu aşamada yaşlı ve yetişkinler meydandan ayrılmaya başlarlar. Gençler bir müddet daha meydanda kalıp eğlenmeyi sürdürürler. Aralarında etkinliğin içeriğine dair yapılanlar, başarılı ve başarısız buldukları konulara dair keyifli konuşmalar-tartışmalar gerçekleşmektedir.

Gece yarısına doğru grup halinde toparlanan genç erkekler ekmekleri ve yemekleri evlere dağıtmaya başlarlar. Evlerin kapısı tek tek çalınır, evden bir yetişkin kapıyı açar. Bu aşamanın



başından sonuna herhangi bir kimsenin konuşması yasaktır. Susmak-sessizlik eylemi birçok inanç sisteminde ölüm, tevekkül, nefsi törpülemek, olgunlaşmak ve saygı gibi anlamlar taşımaktadır. Bu bağlamda yemeklerin dağıtımı süresince fısıltıyla dahi konuşulmaması bu kavramlarla eşleştirilebilmektedir.

Oyun sonunda elinde ekmek ve yemek tutan genç önce gireceği evin kapı eşiğine niyaz eder, yiyeceklerle birlikte eve girer, ekmeği bir sofraya veya ocaklığa bırakarak geri geri kapıya yönelir, tekrar eşiğe niyaz ederek evden diğerleriyle birlikte ayrılır. Niyaz ederek eşiğin öpülmesi Mevlevilik ve Bektaşilikte sıkça karşımıza çıkmaktadır¹⁰. Yiyeceklerin yetersiz olduğu durumlarda yiyeceklerin bölündüğü de kaynak kişilerce belirtilmektedir. Çünkü bu oyunun amacı ve kuralı her eve bir parça yiyeceğin yada ekmeğin ulaşabilmesidir.

SONUÇ YERİNE...

“Tekeyüzü” oyun geleneğinin topluluk için taşıdığı tüm diğer manevi anlamların yanı sıra “toplumsal paylaşım – yardımlaşma – birlik olma – bir olma” ya dair önemli kültürel kod ve mesajlar yüklü geleneksel pratiklerdendir.

Geleneğin kök itibarıyla kültürlerin ortak faktörlerini geçmişten geleceğe bünyesinde taşıdığı bilinmektedir. Bununla birlikte gelenekle olan bağlantı farklı şekillerde ortaya çıkabilmektedir. Bu bağlamda Fiske (2006) birbirleri ile bağ kurmamış uzak toplumlarda dahi ortak mitler ve olguların oluşturulmasının zekanın seyri gereği olduğunu vurgulamaktadır¹¹.

Tarih boyunca hayvanlar insanlar için bedensel destek ve ruhsal içgörü sağlayarak fiziksel ve tinsel açıdan önemli roller yüklenmiştir. Hemen hemen tüm yaratılış öykülerinde hayvanların kainat üzerinde bizden daha uzun süredir var olduğu anlatılmaktadır. Atalarımız nesnel yaşamlarının çoğunu hayvanlara bağımlı olarak geçirmişlerdir. İnsanların dünyayı biçimlendirmesinde ve anlamlandırmasında hayvanların büyük katkısı olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda kaynak kişilerce aktarılan bilgiler ışığında Tekeyüzü’ne yüklenen yetişkin olma ve doğum gibi kavramlar insanlarla eşleştirilebilmektedir.

Grup içinde yaşamlarını sürdüren ve erginliğe adım atan genç erkeklerin kendilerini gösterme fırsatı, kışın bahara dönüşü, gencin yetişkine evrilmesi, doğumdan ölüme hayatın doğal döngüsü gibi kavramları içinde barındırmaktadır.

Tekeyüzü oyununa yüklenen manevi anlam ve figürlerin efsanelerle birlikte mitlerde de yer alan bazı varlıklara benzetilmesi mümkün olabilmektedir. Bununla bağlamda Anadolu ve Balkanlar’da oynanan oyunlarla bağlantısı ve Orta Asya Şamanizm gelenekleriyle olan benzerliği dikkat çekmektedir.

Bu alanda araştırmaların sürdürülmesi, olası girift bağlantıların araştırılması ve ortaya konulması müzikal-kültürel ortaklıklar kadar etnik köken ilişkisini de ortaya serecek ve yeni bakış açıları kazandıracaktır.

¹⁰ Çoruhlu, Y. *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul, 2010, s. 221

¹¹ Fiske, J. *Mitler ve Mitleri Yapanlar*. İzmir, 2006, s. 163





Kaynakça

- Akkaya, A. (2017). Gökbük ve Fotoğraflarla Pingidik: Finike.
- And, M. (1974). Oyun ve Büyü. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2010). Türk Mitolojisinin Ana Hatları. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Düzgün, D. (1994). Erzurum Köy Seyirlik Oyunları. Erzurum.
- Eliade, M. (1991). *Kutsal ve Dindışı*. (M. Ali Kılıçbay çev.). Ankara: Gece Yayınları.
- Fiske, J. (2006). Mitler ve Mitleri Yapanlar. İzmir: İlya Yayınları.
- Gürsel, D. (1995). Gelenekselci Çevrecilikten Gelenekselci Liberalizme. Ankara: Vadi Yayınları.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay- D. Kömürcü çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sütçüoğlu, O. (2014). Bir Anadolu Seyirlik Oyunu (Pingidik) ve Ritüelin Çözümlemesi. Mediterranean Journal of Humanities.

İnternet Kaynakları

- <https://tr.depositphotos.com/40079877/stock-photo-kuker-festival-bulgaria.html> adresinden erişildi. (ET: 10.05.2017)
- <http://photos.turkishny.com/news/bir-garip-festival-kukeri> adresinden erişildi. (ET: 10.05.2017)
- www.finikeakdeniz.com.tr/haber-7037-finikedede_surdurulen_pingidik_gelenegi.html adresinden erişildi. (06.05.2017)
- <https://www.youtube.com/watch?v=pFS3L17gx-s> adresinden erişildi. (ET: 06.05.2017)



SARAYDAKİ OTELLO: SİYAHİ HAREMAĞASI SÜMBÜL'ÜN TRAJEDİSİ/BİR KAHVEHANE OPERASI

Arş. Gör.İbrahim Şevket GÜLEÇ

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Öz

Besteci Mehmet Ali Sanlıkol'un W.Shakespeare'in Othello'sunu 17.yüzyıl Osmanlı İmparatorluğuna taşıdığı "Othello in The Seraglio: The Tragedy of Sümbül The Black Eunuch" adlı operası dünya prömiyerini 8 Nisan 2016\National Sawdust\New York'da yapmıştır. Operada 17. yüzyıl İstanbul'un kahvehanesinde bir meddah; aşk ve kıskançlığın, özgürlerin ve kölelerin, beyaz ve siyahın, Müslüman ve gayrimüslimlerin yer aldığı bir efsaneyi anlatır. Bu, Osmanlı sarayında güç ve servet kazanan siyahi bir esirin tutkulu aşk ve kıskançlık hikâyesidir. Eser, bir epilog, 5 sahne ve 1 prologdan oluşmaktadır. 12 kişi ile icra edilip, Türk müziği enstrümanları ve sesleriyle, erken dönem Batı müziği enstrümanları ve seslerini bir araya getirmektedir. Librettoya "The Tragedy of Othello, the Moor of Venice" (William Shakespeare (1603), "Un Capitano Moro" (Giovanbattista Giraldi (Cinzio) (1565), Kızlarağasının Piçi (Reşad Ekrem Koçu (1933)) kaynaklık etmiştir. Çalışmada; eserin künye bilgilerinin (yazılış tarihi, besteci ve librettistin özgeçmişi, rol dağılımı, enstrümantasyon, süre ve konu) yanı sıra tarihi arka plan ve hakkında basında çıkmış bilgilere yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Mehmet Ali Sanlıkol, Othello In The Seraglio, Türk\Barok Müzik

593

OTHELLO IN THE SERAGLIO: THE TRAGEDY OF SÜMBUL THE BLACKEUNUCH \ A COFFEEHOUSE OPERA

Abstract

Mehmet Ali Sanlıkol's opera "Othello in The Seraglio: The Tragedy of Sümbül The Black Eunuch" 's world premiere has been held in National Sawdust – New York in 8 April 2016. It brings Shakespeare's Othello in 17. Century Ottoman Empire. Narrator, who sits in a coffee house in 17.century Istanbul tells a legend about love and jealousy, free men and slaves, white and black, muslims and non-muslims. The story is about a black man who is empowered and became rich in an Ottoman palace, is caught up in a passionate love affair. The opera comprises 5 act and a 1 prologue. Turkish instruments / vocals and early Western classical era instruments and vocals get together with 12 players total. Libretto is inspired by "The Tragedy of Othello, the Moor of Venice" (William Shakespeare, 1603), "Un Capitano Moro" (Giovanbattista Giraldi, 1565) and Kızlarağasının Piçi (Reşad Ekrem Koçu, 1933). In the essay; opera's identifications such as publication history, resumé of librettist, all characters, instrumentation, the main subject and duration are presented as well as the composition and historical background.

Keywords: Mehmet Ali Sanlıkol, Othello in The Seraglio, Turkish and Baroque Music

1.Giriş



Sümbül'ün hikâyesi; Akdenizli Müslüman ve Hristiyanların yıllar içerisinde anlattığı, güç ve mevki kazanan bir siyahinin trajik sonunu anlatan bir dizi benzer hikayeden yola çıkılarak hazırlanmıştır. Hikâyeye; Shakespeare'in Othello'su, Shakespeare'nin kaynağı olan Cinzio'nun romanı ve Reşad Ekrem Koçu'nun ünlü sarayağası Sümbül üzerine yazdığı kitap kaynaklık etmektedir. Bu kendine özgü müzikal drama Sanlıkol, Eastman School of Music's Paul R. Judy Center for Applied Research Grant ödülüne layık görülmüştür.

Besteci kendine ait ezgileriyle 16. ve 17. yüzyıl Avrupa ve Türk ezgilerini harmanlamıştır. Eser, dönemin geleneksel Avrupa ve Türk çalgıları konusunda uzmanlaşmış müzisyenler tarafından yorumlanmıştır. Dil, müzik stili ve çalgılama dört ana karakteri daha iyi tanımlamak üzere hazırlanmıştır. Üçü karışık özdeşlikte olmak üzere, Osmanlı köleleri, eski Avrupa köleleri (Mustafa ve Suzan) ve Afrika (Sümbül) Müslümanlığı seçerler. Dördüncü kişi ise bir Türk hizmetçidir. Anlatıcı, İstanbul'da saygı gösterilen bir Türk'tür. Operanın ortamı; 17. yüzyıl Osmanlısının kurumları, karışık kültürel yapısını ve kölelik kavramını yansıtmaktadır. Farklı diller ve müziklerin karışımıyla oluşan ve bir anlatıcı ile sunulan bu aşk hikayesi izleyiciyi, doğu ve batının iç içe geçmiş tarihiyle, ırklar, kölelik ve cinsellikle yoğurarak o kahvehane ortamına çeker.

Sanlıkol eserleriyle ilgili şu tanımlamayı yapar: “Müziğin üç belirgin katmanı var; Avrupa ve Türk müziğinden alıntılar, bu alıntılara eklenen özgün müzik ve belli bir döneme ait olmayan ve dramatik etkiler oluşturan çalgı ve tınlar. Amacım bu katmanları geleneksel opera anlayışı bozmadan bir araya getirmektir. Türk ve Avrupalı tınların karşılaşmaları, özellikle makam müziğinin klasik modal polifoni ile karşılaşmaları çarpıcıydı. Ortaya çıkan sonuç, 16. ve 17. yüzyılın kozmopolit müzisyen ve seyircisinin hayal gücünün bile ötesine geçti. Umuyorum bu karışım, her ne kadar birçok öğesi tanınabilecek olsa da bazı 21.yüzyıl “yeni müziği” olarak kabul edilen türden daha yeni ve ulaşılabilecek bir çalışma olmuştur.”

594

2.Mehmet Ali Sanlıkol'un Kısa Özgeçmişi

Sanlıkol, caz müzisyeni ve besteci Aydın Esen'le çalışmıştır. Berklee College of Music'den burs kazanarak Herb Pomeroy, Ken Pullig, George Russell, Bob Brookmeyer ve Lee Hyla gibi isimlerden kompozisyon dersleri almıştır. 2004 yılında New England Konservatuarından doktora seviyesinde mezun olmuştur. Çağdaş Türk müzisyenlerin ve eserlerinin, tüm dünya müzikleriyle bağlantılı olarak akademik bir disiplinle sunulabilmesi için Boston'da “Dünya” adlı organizasyonun kurulmasına öncülük etmiştir.

Besteci caz müziğinin yanı sıra klasik müzik alanında da adını duyurmaya başlamıştır. 2014 yılında Grammy aday olarak gösterilen “Dreams and Prayers” adlı albümündeki eseri “Vecd”, “A Far Cry” yaylı orkestrası tarafından icra edilmiştir. Boston Cello Quartet için bestelediği “The Blue Typhoon” eseri, 2015'te Ozawa Hall konser salonunda Yo-Yo Ma tarafından düzenlenen Tanglewood Müzik Festivali'nde sergilenmiştir. Tenor, ud ve orkestra için bestelediği yeni eseri “Harabat” (The Intoxicated) 1 Nisan 2016'da, Sanlıkol ve American Composers Orchestra ile Carnegie Hall salonunda ilk kez icra edilmiştir.

Sanlıkol, Harvard Üniversitesinde araştırmacı olarak görev yapmıştır. Halen Emerson College ve College of the Holy Cross okullarında eğitim vermektedir.

3.Libretto Yazarı Robert Labaree'nin Kısa Özgeçmişi



Robert Labaree, Türk müziği ve ortaçağ Avrupa müziği üzerine uzmanlaşmış bir etnomüzikologdur. 1980’de EurAsia Ensemble grubunun kurucu bir üyesi olarak 1985’den bu yana Amerika çevresinde hem Türk müziği icra etmiş hem de dersler vermiştir. Çalgı yapımcısı Feridun Özgören ile bir araya gelerek Türk müziğinde kullanımı artık olmayan Osmanlı arpını (çeng) yeniden tasarlamıştır. EurAsia ile yaptığı kayıtlar arasında “Eski Dünya ile Sohbetler”, “Istanbul on the Charles and Boston Sema” adlı eserler yer alır. 2001’de Kalan Müzik’ten “Çengnağme” adlı solo albümü yayınlanmıştır. 1984’ten beri New England Konservatuvarında müzik tarihi bölümünde görev yapmakta, batı ve doğu müzikleri üzerine dersler vermektedir. 1993 yılında New England Conservatory Intercultural Institute kurmuştur ve yönetimini yapmaktadır.

4.Othello In The Seraglio: The Tragedy Of Sumbul The Black Eunuch¹⁵⁹

(Othello Sarayda: Siyah Harem Ağası Sümbül’ün Trajedisi)

Kahvehane Operası

Yazılış Tarihi

2015

Libretto

Robert Labaree, Türkçe şiirler; Mehmet Ali Sanlıkol

Libretto için Kaynaklar

The Tragedy of Othello, the Moor of Venice, William Shakespeare (1603), Un capitano moro (A Moorish Captain), Giovanbattista Giraldo (Cinzio) (1565) Kızlarağasının Piçi (The Bastard of the Chief Black Eunuch), Reşad Ekrem Koçu (1933)

İlk Temsil

Dünya prömiyeri 8 Nisan 2016, National Sawdust, New York

595

¹⁵⁹ Basında çıkmış yazılar hariç tüm bilgiler <http://sanlikol.com/wp-content/uploads/2015/09/Othello-PROGRAM.pdf> adresinden ve bestecinin kendisinden temin edilmiştir.



Görev Alan Sanatçılar

Meddah Hayali: Max Sklar, Sümbül Ağa: Mehmet Ali Sanlıkol, Suzan: Camila Parias, Frenk Mustafa: Michael Barrett, Saadet: Burcu Güleç

Enstrümanlar

Michael Barrett, lavta, recorder

Beth Bahia Cohen, kemane, keman, çiftetelli

Burcu Güleç, kaşık, parmak zili, kastanyet

Robert Labaree, çeng

Carol Lewis, gamba

Steven Lundahl, sakbut, trompet, recorder

Mehmet Ali Sanlıkol, ud, ney, zurna

Dan Stillman, sakbut, trompet, dulcian

George Lernis ve Bertram Lehmann, perküsyon: nekkare, davul, darbuka, bendir, daire, ziller, gong, bombo, kös

Rol Dağılımı

Meddah Hayali (Geleneksel bir kahvehane meddahi, Konuşmacı)

Sümbül Ağa (Emekli ve yaşını almış bir Osmanlı harem ağası, Tenor)

Suzan (Sümbül'ün karısı olmuş bir Avrupalı köle, Soprano)

Frenk Mustafa (Sümbül'ün yardımcısı ve eski bir Avrupalı köle, Bariton)

Saadet (Suzan'ın hizmetçisi, sarayda eğitim almış bir Türk köylüsü, Alto)

Süre

2 saat

Konu Özeti

“Othello Sarayda: Siyah Harem Ağası Sümbül'ün Trajedisi” onbir müzisyen ve bir anlatıcı ile 17. yüzyıl İstanbul'unda bir kahvehanenin gündelik ortamını samimi bir şekilde sunar. Çayın içecek olarak tercih edildiği bu dönem kahvehanesinde bir hikaye anlatıcısı (meddah), şehrli beyleri Yemen'den gelen kahvelerini yudumlarken eğlendirmektedir. Meddah; aşk ve

kıskançlığın, özgürlerin ve kölelerin, beyaz ve siyahın ve Müslüman ve gayrimüslimlerin bulunduğu çok bilinen bir efsaneyi anlatır.

Epilog

Öykü 17.yüzyıl İstanbulunda başlar. Küçük bir çocukken çölde bir köle olarak satılmış ve kısırlaştırılmış Afrikalı Sümbül, sarayda zamanla rütbe ve güç kazanarak harem ağalığına yükselir. Yaşlanınca emekli olur ve kendi malikanesine çekilir.

1. Sahne

Özgürlüğüne kavuşan Sümbül, sultana hediye etmek üzere bir cariye sunmayı planlar. Köle pazarından güzel İtalyan kızı Suzan'ı satın alır ama kısa bir süre sonra Suzan'ın hamile olduğunu anlayınca onu sultana götüremez.

2.Sahne

Sümbül zamanla Suzan'a aşık olur ve onu himayesine alır. Aralarındaki yaş farkına rağmen Suzan'da Sümbül'e karşı hissettiği şükran ve sevgiden dolayı ona tutulur ve evlenmeye karar verirler.

3.Sahne

Kıbrıs Venedikliler tarafından kuşatılmışken sultan, Sümbül'ü danışman olarak Kıbrıs'a gönderir. Sümbül oraya vardıktan sonra, onun eski bir İtalyan köle olan sadık yardımcısı Frenk Mustafa, Suzan'a yaklaşır ve ona aşkı ilan eder fakat Suzan reddeder. Böylesine güzel bir kadının yaşlı ve çirkin bir adamı tercih etmesini kabullenemeyen Mustafa intikam almak ister.

4.Sahne

Mustafa, Sümbül'ün aklına, Suzan'ın onu yakışıklı ve zengin Rocer ile aldattığı fikrini yerleştirir. Zamanla kıskançlığına yenik düşen Sümbül, Rocer'i öldürme planları yapar.

5.Sahne

Anlık bir öfkeyle Sümbül kendini kaybeder ve Suzan'ı öldürür. Bir süre sonra Suzan'ın sadık yardımcısı Saadet'ten kıskançlığının yersiz olduğunu öğrenerek kendi canına kıyar.

Prolog

Suzan'ın yetim kalmış oğlu ise Sümbül'ün varisi olur ve İstanbul'da nüfuz sahibi bir kişi olur. Ancak her zaman saray ağasının piçi olarak anılır.

5.Eserin Tarihi Arka Planı

Amerika'nın güneyinde olduğu gibi Osmanlı'da da Akdeniz bölgesinde kölelerin yoğun olarak bulunduğu yerlere kurulan tarım arazileri, kölelerin Sümbül örneğinde olduğu gibi ev işlerinde, Frenk Mustafa gibi askeriyede, Suzan gibi cariye olarak kullanılması gibi benzerlikler söz konusudur. Bu operada Sümbül, Sudan bölgesinde çöl gezgini köleciler tarafından çocuk yaşta kaçırılıp satılan bir kişi olarak gösterilir. O bölgeden Akdeniz'e kadar olan yollar çöl üzerinden yürüyerek iki veya üç ay sürmekte ve bu seyahat süresince birçok kayıp verilmektedir. Bu durum Atlantik'ten Amerika'ya giden yolda verilen kayıplara benzerlik göstermektedir.

Hadım edilmek üzere seçilen çocuklar kuzey Mısır'da Kıpti manastırlarında toplanıyorlardı ve burada Osmanlı'ların tercih ettiği üzere bu konuda eğitilmiş rahipler çocukların tüm erkeklik organlarını kesiyorlardı. Bu operasyonda birçok çocuk ölse de hayatta kalabilen çocukların değeri



o günler için en değerli sayılan açık tenli kadınlardan bile yüksekti. 19. yüzyılın ortalarına kadar harem ağaları Osmanlı'da hizmet vermiştir. Hürmetinden, aklından ve sadakatinden dolayı Sümbül öteki ağalardan daha üst rütbelere hızlıca yükselmiş ve sadece Afrikalılara verilen şef saray ağası rütbesini kazanmıştır. Böylesi üst rütbedeki hizmetçiler 16. ve 17. yüzyılda sultana yakınlık kurabilmişlerdir.

6.Basın Bilgileri

“Mehmet Ali Sanlıkol Otello’yu 17. Yüzyıl İstanbul’una Taşdı”

Boston’da yaşayan Berklee College of Music ve New England konservatürü mezunu, öğretim üyesi, kompozitör, udi, neyzen ve ses icracımız Mehmet Ali Sanlıkol’un “Harabat” (The Intoxicated) adlı eseri 1 Nisan 2016’da New York’daki Carnegie Hall’da American Composer Orchestra (Amerikan Besteciler Orkestrası) tarafından seslendirildi. Besteci bu eserde ud ve ses icracısı olarak sahneydi.

American Composers Orchestra tarafından sipariş edilen eserin teması tasavvuf üzerine, orkestra yöneticileri eseri sipariş verirken özellikle Mehmet Ali Sanlıkol’unda icracı olarak bulunmasını ve eserde Türk müziğinin hissedilmesini istemişler. Eser Bektaşî Dervîşi Harabî’nin gazelinden yola çıkılarak bestelenmiş ve bu sebeple ismi “Harabat” konulmuş.

...

Mehmet Ali Sanlıkol’la ilgili bir haberimiz var. Boston’lu bestecimizin Shakespeare’in Otello’sunu 17.yüzyıl Osmanlı İmparatorluğuna taşıdığı “Othello in The Seraglio: The Tragedy of Sümbül The Black Eunuch” adlı eseri New York prömiyeri için gün sayıyor. Sanlıkol’un bir coffeehouse operası olarak nitelendirdiği eser, 17.yüzyıl İstanbul’unda, bir kahvehanede geçiyor. Meddah Hayali isimli kahvehane sahibi Hadımağası Sümbül’ün trajedisini İngilizce olarak izleyicilere aktarırken, ana karakterler operayı Türkçe ve İtalyanca seslendiriyorlar.

598

Operanın asıl özelliği, 12 kişi ile icra edilip, Türk müziği enstrüman ve sesleriyle erken dönem Batı müziği enstrüman ve seslerini bir araya getirmesi. Karagöz, orta oyunu ve İtalyan commedia del arte gibi minimalist anlatım tarzları örnek alındığı için de, küçük bir oda topluluğu ve ana karakterlerin yüzlerinde yarım maskeler tercih edilmiş. Eserin librettosu yazılırken en büyük destek, Harvard Üniversitesi Tarih Profesörü Dr.Cemal Kafardar’dan gelmiş (Beşiroğlu, 2016, 4).

““Harabat” ve Sümbül Ağa New York’ta Sahne Alıyor”

.....

Dr. Mehmet Ali Sanlıkol, 8 Nisan 2016’da New York’ta National Sawdust adlı mekanda prömiyeri gerçekleştirecek bir başka eserinden daha söz etti: “Shakespeare’in Otello’sunu, Osmanlı Hadım ağası, Sümbül Ağa olarak sahneye uyarladım. American Composer Orchestra’nın da destek olduğu “coffeehouse opera” diye nitelendirdiğim eser, “Othello in the Seraglio: The Tragedy of Sumbul the Black Eunuch” adıyla sahnelenecek.

Bu eseri anlatırken beş yıl önceye döndü: “Bir akşam televizyonda Otello’ya denk geldiğimde, “Otello’yu Osmanlı dünyasına taşımak enteresan olur” diye düşündüm. Aklıma Reşad Ekrem Koçu’dan okuduğum Sümbül Ağa geldi: Otello neden bir Hadım Ağa olmasın? Sonra tereddüt yaşadı: Shakespeare’in eserini daha da zenginleştirme iddiası kimin haddine? Bu tereddüt, onu



frenlemedi: 2 saatlik eserin vücuda gelmesi dört yıl sürdü. Eser, 17. yüzyılda İstanbul'da bir kahvehanede geçiyor. Meddah, Sümbül'ün trajedisini İngilizce aktarırken, ana karakterler operayı Türkçe ve İtalyanca seslendiriyor.

Operanın şu ayrıntısına işaret etti: Operanın asıl özelliği ise aktöre ek olarak sadece 11 kişi ile icra edilip Türk müziği saz ve sesleriyle erken Batı müziği enstrüman ve seslerini bir araya getirmesi. Eseri hazırlarken Harvard University'den hocası Prof. Cemal Kafadar'dan büyük destek gördü. Önce Carnegie Hall'da "Harabat", sonra National Sawdust'ta "Sümbül Ağa"...(Munyar, 2016).

"New York'ta Bir Türk Besteci: Mehmet Ali Sanlıkol.."

Dün sizlerle Almanya'da "Uluslararası Arp Akademileri Yarışması"nda, birinci olan Güneş Hızlılar ve ikinci olan Cansu Sezal'ın başarılarını paylaşmıştım. Yazık ki bu çabalara ve başarılarla yer ve zaman ayıracak bir medyamız yok ülkemizde... Bir başka güzel haber ABD'den, Miami değil, New York'tan! Dünyaca ünlü konser salonu Carnegie Hall'da birkaç gün sonra, 1 Nisan'da bir Türk bestecinin, Mehmet Ali Sanlıkol'un eseri, dünya prömiyerini yapacak...

Doğu, Batı ve Gazel

Sanlıkol, 23 yıldır Boston'da yaşamakta olan bir besteci, piyanist ve eğitimci. New England Konservatuarı, Tufts Üniversitesi, Brown Üniversitesi ve Berklee Müzik Koleji'nde öğretim üyesi... 2004'te, Boston'da "Dünya" isminde bir kültür/sanat vakfı kurup Anadolu ve Türk müziklerini diğer dünya kültürleri ile yan yana getiren konser serileri düzenlemeye başladı. Onu, Kalan'dan çıkan CD'lerinden ve Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan "Çalıcı Mehterler" kitabından tanıyabilirsiniz.

Geçen yıl Carnegie Hall ondan American Composers Orchestra'nın icra edeceği ve içinde kendisinin de solist olarak yer alacağı bir eser sipariş etmiş. Eserin ismi "Harabat / The Intoxicated". Sanlıkol, birçok eserinde olduğu gibi bunda da Türk ve Anadolu müziğini, ezgilerini, etkilerini kullanmış. Bu kez eserinde Bektaşî dervişi Edip Harabi'nin bir gazeline yer veriyor. Kendi de sesi ve uduyla solist olarak katılıyor... (Geçen yıl Grammy Müzik Ödülleri'nde finale kalan "Vecd" adlı eseri de Türk tasavvufunun etkilerini barındırıyordu.)

"Othello Sarayda"

Carnegie Hall'daki konserden bir hafta sonra da Mehmet Ali Sanlıkol'un "Othello in the Seraglio: The Tragedy of Sumbul the Black Eunuch" ("Othello Sarayda: Siyah Harem Ağası Sümbül'ün Trajedisi") adlı opera/konser eseri New York'ta ilk gösterimini yapacak.

Daha önce Boston temsilieri büyük beğeni toplamıştı. Shakespeare'in eserinden yola çıkıp, Reşad Ekrem Koçu'yu okuyarak tanıdığı Sümbül Ağa'yı işlediği eser, 17. yüzyılda İstanbul'da bir kahvehanede geçiyor. Burada Hayali adlı meddah, Sümbül'ün trajedisini İngilizce olarak izleyicilere aktarırken ana karakterler Türkçe ve İtalyanca olarak operayı seslendiriyorlar.(Sanlıkol, Harvard Üniversitesi'nde hocası tarihçi Cemal Kafadar'a teşekkürlerini iletmekten geri kalmıyor.)

Sahnede 11 müzisyenden oluşan Oda Orkestrası... Türk müziği, saz ve sesleriyle erken Batı müziği çalgıları ve vokallerinin bir arada harmanlanması... Karagöz, ortaoyunu ve İtalyan Commedia del Arte öğeleri... Minimalist anlatımla devasa bir öykü...



Dilerim bir gün bu eserleri kendi ülkemizde de dinlemek olanağını bulunuruz. Ben Mehmet Ali Sanlıkol'u çabaları için kutluyorum (Oral, 2016).

“Türk Tasavvufu Carnegie Hall’de Yankılanacak”

Dünyanın en büyük sanat duraklarından ABD’deki Carnegie Hall, dünyaca ünlü Türk müzisyen Mehmet Ali Sanlıkol’dan eser sipariş etti. Harabat/ The Intoxicated eserinde Bektaşî Dervîşi Edip Harabi’nin gazelini kullanan Sanlıkol, Amerikalı müzikseverlere Türk tasavvufunu yaşatacak.

Biz harabatız deyü vaiz ne bilsün tan eder / Terk-i Dünya lezzetin İbrahim [ibn] Edhem bilür. Bektaşî Dervîşi Edip Harabi’nin bu gazelin bir bölümünü Amerika’da yaşayan ünlü müzisyen Mehmet Ali Sanlıkol, Carnegie Hall’in kendisinden eser siparişi üzerine yazdığı Harabat/The Intoxicated eserinde kullandı. American Composers Orchestra’nın icra edeceği eserde Sanlıkol da udu ve sesiyle solist olarak sahnede yer alacak. Sanlıkol, “Bu esere Türk tasavvufunun hakim olmasını istedim. Esere genel şeklini verirken İstanbullu Bektaşîlerin nefeslerini düşünüp bunların da içlerinde klasik Türk müziğinin daha fazla hissedilen örneklerinden yola çıktım. Neticeten, esere klasik Türk müziği usulleri ve Buselik makamının hakim” diyor. Eserin prömiyeri bu akşam Carnegie Hall’de gerçekleşecek.

Kıymetini Bilmiyoruz

Sanlıkol, Harabat’ın Türkiye prömiyerini de yapmak istiyor ama henüz bu minvalde bir girişim olmamış. Halen Grammy’de finale kalan eseri Vecd’in bile Türkiye prömiyerini yapamadığını kaydeden Sanlıkol, “23 senedir ABD’de adeta bir kültür elçisi olarak kendi çabalarımla bulunduğum noktaya geldim. Bir nefer gibi, durup dinlenmeden, gece gündüz demeden kültür mirasımızı en iyi biçimde temsil etmeye çabaladım. Umarım burada elde ettiğim başarılarım yakında Türkiye’de de hak ettiği şekilde kabul görür” diyor.

600

17. Yüzyıl İstanbul’u

Bu şiirin tamamında Harabi’nin hem divan edebiyatının inceliklerini hem de tasavvufu (bilhassa Bektaşîliği) çok dengeli ve sanatkarane bir biçimde aktardığını söyleyen Sanlıkol’un diğer dikkat çeken projesi de bir opera. Shakespeare’in Othello’sunun Osmanlı Hadım Ağası Sümbül Ağa olarak sahneye taşıyan Sanlıkol, “Shakespeare gibi bir ustanın eserini daha da zenginleştirme iddiası kimin haddine ama Osmanlı dünyası bağlamında Othello’nun dramına yeni bir boyut getirmenin mümkün olduğunu hissettiğim an çok heyecanlandım” diyor. Kahvehane Operası, 17. yüzyıl İstanbul’unda bir kahvehanede geçiyor. Eserde meddah Hayali isimli bir karakter Sümbül’ün trajedisini İngilizce olarak izleyicilere aktarırken ana karakterler Türkçe ve İtalyanca olarak operayı seslendiriyorlar.

Biri Yüceltirken Diğeri Batırıyor

Ayaklarını günümüze ışık tutabilecek bir şekilde tarihi bir zemine sıkıca basabilirse o zaman kendini daha iyi ifade edebildiğini söyleyen Sanlıkol, “Osmanlı dünyasını sadece Padişah ve başarılı devlet adamlarına indirgemeyip Kara Ağaları, şehirli köçekleri, 1001 çeşit dervîşi ve gayrimüslimleri ile birlikte algılayıp bu kozmopolit dünyayı tüm zenginliği ve iç çatışmalarıyla birlikte betimlemek beni heyecanlandırıyor. Doğruyu söylemek gerekirse bu minvalde bir yaklaşım henüz ülkemizde kendini göstermiş değil. Kutuplaşmış bakış açıları ile oluşturulmuş anlatımlar medya ve edebiyata hakim. Biri yüceltirken diğeri batırıyor... Herhalde ortasını bulduğumuz vakit memleketimiz ve milletimiz bir “oh” çekecek” diyor (Karaburç, 2016).



Eski İle Yeninin Benzersiz Karışımı: Mehmet Ali Sanlıkol

Othello Sarayda

Genel anlamda, tek ritim ıskalamadan Osmanlı “makam” dünyasından 21. Yüzyıl yenilikçi batı tarzına atlayıveren, kıskanılmalı bir paralel yaşam yeteneği olan – hem de iki değişik asırda - besteci, şarkıcı ve piyanist Mehmet Ali Sanlıkol iki kez Grammy Ödülü’ne aday gösterilmiş.

Modern klavye caz müziği olsun, elektronik müzik, Mehter marşları veya Lale Devri kutsal tropeleri olsun, Sanlıkol sadece kültürlerarası farklılıklar arasında köprü görevi görmekle kalmıyor, aynı zamanda önde gelen bir Doğu Sahili (ABD) müzik yaratıcısı olarak ölümsüz kişi ve efsaneleri örnekleyen müzikal işlemler ile kendi Türk kimliği mirasına da katkıda bulunuyor.

Sanlıkol’un son projesi “Othello Sarayda, Siyahî Haremağası Sümbül”ün Prömiyeri Mart ayı başında Boston ve Salem, Massachusetts’de yapıldı. Shakespeare’in “Othello, Venedik’in Mağribisi” (1603) öyküsünün 17. Yüzyıl Osmanlı Sarayı’na uyarlaması olan - Sanlıkol’un deyişiyle - bu “kafe – kahvehane kantatı”, içine kendisinin son bestelediği müziğin katıldığı İtalyan Barok ve eski Türk tarzlarının kullanıldığı bir orkestrasyon. Eser, her biri dönemsel Avrupa ve geleneksel Türk enstrümanlarında uzman olan - içinde Sanlıkol’un da bulunduğu, çalgı da çalan dört şarkıcı ve bir dramatik anlatıcı ‘meddah’ dahil - 10 müzisyen tarafından icra edildi.

Geleneksel opera ve samimi “kafe” müzik kültürünü birleştiren; Giovanbattista Giralaldi’nin (1565) “Mağribi Kaptanı” ve Reşat Ekrem Koçu’nun (1933) “Kızlarağası’nın Piçi” eserlerinden de yararlanan “Sarayda Othello”, seyirciyi ırk, esaret, cinsellik ve Avrupa ve Osmanlı’nın iç içe girmiş tarihi konusunda derin bir düşünceye davet ediyor.

Bu alışılmadık müzikli oyun (hiç şüphesiz operanın tarihi gelişim tarihlerine kadar gidiyorsa da), Eastman Müzik Okulu, Paul R. Judy Merkezi, Uygulamalı Araştırma Ödülü’nün de sahibi oldu. Sanlıkol erken müzik notalarını kendi topluluğu için düzenleyerek içine kendi müziğini de katarken 17 yüzyılda yazılmış Türk ve klasik Osmanlı şiirsel formlarını ve Robert Labaree tarafından “meddah” için yazılan metni de kullanmış. Boston Intelligence’te çıkan bir basın eleştirisinde şöyle deniyor: “Sanlıkol’un büyüleyici müziği bu asırlık trajediye sonsuz bir keyif katıyor... Muhteşem müzik... Harika bir şekilde çalınıyor ve söyleniyor.”

Caz Müziği Kariyerinden Türk Müziğine

İşin tuhafı şu ki, Kıbrıs ve Bursa’dan gelen Sanlıkol’un yetişim sürecinde herhangi bir Türk müzik türüne karşı hiçbir ilgisi yoktu. Çocukluğunda annesinden batı müziği piyano dersleri alan Sanlıkol zaman içinde Türkiye’nin önde gelen caz besteci ve icracılarından olan Aydın Esen ile çalışarak yoğun olarak yenilikçi rock ve caz müziğine yöneldi.

Boston Berklee Müzik Koleji bursunu kazandıktan ve orada seçkin hocalarla caz kompozisyonu üzerine çalıştıktan sonra, Bob Brookmeyer, Esperanza Spalding, Tiger Okoshi, Horacio “El Negro” Hernandez, Anat Cohen, Okay Temiz, Erkan Oğur, Omar Faruk Tekbilek ve Brenna MacCrimmon ile birlikte sahne alarak, caz türünde (biraz da folklorik geçişlerle) hızla etkileyici bir kariyer yaptı.

Telefonla yaptığım röportajda Sanlıkol bana Boston New England Konservatuarı’nda okuduğu etnomüzikoloji derecesi için gerekli olan üçüncü yabancı dil olarak Osmanlıca’yı seçmesinin bir sonucu olarak yeni yüzyılın başlangıcı ile birlikte ani ve beklenmedik bir şekilde klasik Osmanlı ve Türk Müziği ile ilgilenmeye başladığını anlattı.



“İşte böyle, bir caz bestecisi ve piyanist oldum ve birdenbire zihnimin derinliklerindeki kimliğimi araştırma isteği oluştu. 10 yılda bir doğu bilimci (oryantalist) oldum ve pek az beste yaptım.” Bu süre içinde” diyor Sanlıkol; “her şeyi sorguladım. Hiçbir ayrım yapmadan insanlar tanıdım. Hepsi bana yardımcı oldular. Hiç umulmadık şekilde tanışmalarında Bizans müziğini keşfettim, Yunan Ortodoks Kilise müziğini tanıdım. (Ortaçağ ve sonrasında Gregoryan şarkı ve Roma Katolik kilise müziğinde kullanılan) neumatik notasyon, Geç ortaçağ Rus çoksesli müziği, ortaton akortlama – bunlar benim dünyamı değiştirdi. Denemelere başladım. Çok sesli makamlar yazabileceğimin farkına vardım. Bu dönemin içinden çok daha güçlenerek çıktım. Sanırım sesim bile güçlendi sanki.”

Bu düşünsel çalışma döneminin bir başka sonucu da üretim şirketi, kayıt markası ve müzik topluluğu “Dünya” oldu. Eşi Serap Kantarcı ve Labaree ile on iki yıl önce kurdukları “Dünya” Sanlıkol’un bu güne kadarki başarılı kariyerinde ilgilendiği pek çok etnomüzikolojik ve modern üslupların sentezlenerek projeye dönüştürülmesini yapmaktadır.

5 yıl önce, Kıbrıslı Türk Sanlıkol, bir Kıbrıslı Müslüman olan Othello karakteri üzerine tekrar düşünmeye başladı. “Bütün sahneler bir araya geldi” diyor, “Herşey birleşti. Bu ‘Othello’ çoğulcu ve kozmopolit bir adaptasyon. İçinde Commedia dell arte öğeleri bulunan, Karagöz, erken Avrupa çoksesli müziği, Türk makamları ve benim parçalarımından oluşan ‘Kafe Kantatı’ kendiliğinden bir potpuri’ye (pasticcio – pastiche) dönüştü. Bu onu benzersiz kılıyor. Herkes tüm bunların nasıl bir araya geldiğine hayret ediyor. Bu parçanın – kıskırtıcı ve mükemmel - ‘Yeni Müzik’le ilgisi yok. Sınıflandırma yapmak zor, hiçbirine benzemiyor.”

Görünen o ki Kumpanya “Othello”yu, gerekli revizyonları yapmak için ilk kez geçen yıl Cambridge Erken Müzik Derneği’nde sahneledi. “Pek fazla bir şey yapmamız gerekmedi” dedi Sanlıkol. “Sonraki performans için bir sahne yönetmeni ile çalıştık.”

‘Dünya’nın desteğinde “Sarayda Othello”nun gelecek temsilleri 8 Nisan’da Brooklyn NY, National Sawdust, 12 Haziran’da ”Rockfort (Mass.) Festivali’nde, Sonbaharda iki gün Sanlıkol’un öğretim üyesi olduğu Holy Cross Koleji Worcester (Mass.)’de ve takiben Amherst Massachusetts Üniversitesi’nde sahnelenecek. Sanlıkol, “Ekim sonunda 14 kez sahnelenmiş olacak” diye belirtiyor. “Sarayda Othello, geçmişi anlamamıza tamamen yeni bir yorum getirecek. Bunun ne şekilde başarıldığı geçmişin temellerinin ne denli sağlam olduğu ile ilintilidir.”

“Projemi Türkiye ve Kıbrıs’a götürmek isterim. Aslında Kuzey Kıbrıs’ta bir Othello Kalesi var. Orada sahnelemek - harika olur!” (Ivanoff, 2016, 39-40).

Othello Sarayda: Siyahi Haremağası Sümbül’ün Trajedisi

Boston’da ikamet eden Grammy adayı Mehmet Ali Sanlıkol, Boston Emerson College’de, “Dünya Müziği Üzerine Perspektifler” dersi vermektedir. Aynı zamanda Yunan Ortodoks Koleji’nde ders vermekte ve Harvard Üniversitesi Orta Doğu Çalışmaları Departmanı’nda öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

Ney ve piyano çalan (bu performansta) Mehmet Ali aynı zamanda şarkı da söylemektedir. “Dünya” özellikle eski Osmanlı halklarından Türk, Yunan, Ermeni, Arap, Safarad ve Kürtler ile işbirliği halinde, Türk ve kozmopolit karışımı diğer geleneksel eserler sunmaktadır. “Dünya” Osmanlı Müziği, Erken Avrupa Müziği, Ortadoğu Hıristiyan ve Musevi Müziği, caz ve popüler müzik yapmaktadır. Othello Sarayda, Onyedinci yüzyılda İstanbul’un Avrupa yakasının (Pera - Beyoğlu) kozmopolit atmosferindeki bir kahvehanede geçiyor. Her türlü eksikliğine karşın



Osmanlı İmparatorluğu her etnisitenin belirli rolleriyle yüzlerce yıl bir bütün oluşturduğu kültürlerarası toplumların en başta gelen örneği olarak düşünülebilir.

“Dünya”nın notlarından öğrendiğimize göre eserdeki Meddah, “özgür ve esir, beyaz ve siyah, Müslüman ve Gayri Müslim, Doğu ve Batı bağlamında” Othello’ nun öyküsünü tarihi bir üçlü aşk trajedisi olarak anlatmaktadır. .

Bu “Kafe Operası” (coffeehouse opera) 17. yüzyılda, Osmanlı sarayında eski zamanlarda güç ve servet kazanan bir siyahî esirin tutkulu aşk ve ölümcül kıskançlık hikâyesinin trajik sonunu anlatıyor (Dünya notlarından).

Mehmet Ali Sanlıkol’un İtalyan Barok ve Türk müziğini kendi bestesinde bir araya getiren orkestrasyonu Avrupa dönemsel çalgıları, klasik Türk müziği çalgıları eşliğinde bir müzisyen ve şarkıcılar topluluğu ile seslendirildi. Uvertür olarak opera bir Yeniçeri Mehter Takımı Marşı ile açılıyor. Koro eşliğinde muhteşem oyunuyla tüm salonu dolaşan Meddah Hayali (Max Sklar) konuları birbirine bağlıyor. Baştan sona Osmanlı Dünyası’nı canlandırmaya çalışıyor: “Tüm inançlardan olanlar, Anadolu Türkleri, Fener’den Rumlar, Samatya’dan Ermeniler, Balat’tan (Safarad) Museviler, vamos (‘Haydi!’ Yahudi İspanyolcası ‘Ladino’) Sırp ve Boşnaklar... Hoş geldiniz. Size Sümbül Ağa’yı anlatayım!”

Meddah bize, Sümbül’ün Darfur’da (Sudan) doğuşunu, (Mısır’da) koptik rahipler tarafından nasıl esir alınıp hadım edildiğini; sonunda İstanbul’da satılıp nasıl Osmanlı Sarayı’nda kademe kademe yükselerek (hadım olduğu için kabul edildiği) Harem’de Haremağası olduğunu, (öldüğünde, gömülmeden önce Sultan’ı ve ‘Halife’yi yıkayabilecek tek kişi olarak) nasıl en yüksek mevkiye yükseldiğini... anlatıyor.

Emekli olduğunda Sultan tarafından özgürlüğü verilen Sümbül, efendisine bir hediye vermek ister ve üst düzey bir Osmanlı’nın tek gittiği kötü şöhretli yer olan Pera esir pazarına giderek bir Avrupalı kız satın alır (Haremağası’na kim karşı çıkabilir ki?). Ancak hamile olduğu ortaya çıkınca ‘Suzan’ Sultan’a verilemez. Kızı alıkoyan Sümbül ona aşık olur. Suzan, iktidarsız ve yaşlı olmasına rağmen, iyi bir kalbi olan Sümbül’le evlenmeye razı olur. (ismi değiştirilerek ‘Leyla’ olur) Sümbül Suzan’ın oğlunu da nüfusuna geçirir.

Ancak kıskanç uşağı Frenk Mustafa da (bir diğer Avrupalı esir) Suzan’ı sevmektedir. Suzan’ın Sümbül’ü tercih etmesi üzerine her ikisini de ortadan kaldırmaya karar verir. Suzan’ın Sultan’ın emrinde olan ve Venedik işgali nedeniyle (politik veya askeri amaçla) Kıbrıs’a gönderilen yakışıklı İtalyan Rocer’e (Ruggiero) aşık olduğuna Sümbül’ü inandırır. Sümbül - günümüzde 21. Yüzyılda dahi bazı yerlerde örneklerini gördüğümüz - ‘namus temizlemek’ adına Suzan’ı öldürür. Ama Suzan’ın sadık nedimesi (daha önce etkileyici bir dans ve şarkı sunan) Saadet, Sümbül’e hatasını söyleyince Sümbül de intihar eder. Son bölümde “Kızlarağası’nın Piçi” olarak tanınan evlatlığının yaşadığını ve lâkabına rağmen

İstanbul’da önemli mevkilere çıktığını öğreniyoruz. Aynı zamanda oyuncu olan şarkıcılar, kaçınılmaz bir şekilde bir araya gelen hikâye kahramanlarının kimliklerini canlandırdıkları rollerini üstlenince, oyuncuların etkilerini vurgulamak için Venedik karnaval maskeleri kullanıyorlar.

Şarkılar Sümbül ile Suzan’ın düeti ile başlar İlk olarak Suzan ve sonra Sümbül’ün ikişer mükerrer solosunu takip eden bir düet ile koro ve “meddah”ın anlatımlarından aralarında bir aşk başladığı anlaşılmaktadır. İkisi de aşkın mutluluk ve acılarını dile getirirler.



Karşılıklı olarak önce Suzan (muhteşem bir şekilde) İtalyanca söylerken Sümbül, - bana göre tasavvuf müziği ve müezzinin namaza davetine benzeyen bir şekilde- Türkçe yanıt verir. Çoksesli vurmaları ve yaylılar ile Labaree'nin her zamanki harika Osmanlı Arpi (Çeng) eşliğinde Saadet, öyküyü ileriye taşımak için salonun içinde etkileyici bir şekilde kullandığı kastanyetleriyle baştan çıkarıcı bir dansla devreye girer.

Yılan oynatıcısına benzer çalgı sesleri Venediklilerin Kıbrıs'a saldırısını haber vermektedir. Yeniçeri Mehter takımının mızık, davul ve nefeslileri - meddahın kederli bir şekilde anlattığı Osmanlı delegasyonunun tehdiye karşı koyuşunu betimlemektedir. Meddah, Sümbül'ün "Ateşe karşı su ile savaşın" dediğini anlatır.

Şimdi Meddah Frenk Mustafa'nın Suzan'a olan aşkını anlatmaktadır. "Aşıka Bağdat yakındır! (Sorulmaz)". Mustafa'nın etkileyici aşk şarkısına Mehmet Ali ud ile eşlik etmektedir. Leyla İtalyanca olarak araya girer. Tuna'nın ötesinden gelen Frenk Mustafa tabii ki anlamaktadır, Leyla aşkını kabul etmez. Kırgın kalpli Mustafa'nın aşkı nefrete dönüşmüştür, intikam planları yapmaya başlar. Meddah'ın anlattıklarından; Kıbrıs'ta maiyetteki tüm Osmanlı kadınlarının - Suzan dahil - yüzünü kızartan İtalyan Rocer'in ününü öğreniyoruz. Orkestra eşliğinde Mehmet Ali ney çalmakta ve koro şarkı söylemektedir: "Viva Ruggiero!". Takiben, Mehmet Ali solo ney ile cazesintileri taşıyan bir parça çalar. Sonrasında Labaree Saadet'in ağıtına çengi ile eşlik eder.

Sümbül ve Mustafa'nın Suzan hakkındaki düeti ve Suzan ve Sümbül'ün soz kez söyledikleri düet ve en sonunda üçüne katılan Saadet ile opera sona erer. Cinayet- intihara bizler şahit olmadık!

İzleyiciler beğenilerini uzun alkışlar, ayakta tezahüratla gösterdiler. İzleyicilerin çoğunun katıldığı performans sonrası söyleşide Mehmet Ali'nin rehberliğinde ve Labaree'nin desteği ve katkılarıyla takım olarak esere nasıl karar verildiği ve çalışmanın gelişimi anlatıldı.

604

Hikaye, aşkı öfkeli bir kıskançlığa ve trajediye dönüşen, (Gibaldi'nin 1565 yılındaki öyküsünden Shakespeare'nin 1603 yılındaki adaptasyonu ile meşhur olan) kişiliği Venedik'in siyahi Mağriplisi ile iç içe giren, siyahî Haremağası Sümbül'ün yaşamı üzerine kurgulanmış. Sakal bırakmasına rağmen, Mehmet Ali ve Labaree'nin orijinal kurgulamasında yer alan Meddah rolü için çok genç olan Max Sklar, her halükarda rol için biçilmiş kaftandı. Operanın New York, Massachusetts ve diğer kentlerdeki kültür mekânlarında sahneye konması turneye çıkması planlanıyor (Exley, 2016, 43-46).

7.Sonuç

"Saraydaki Othello" sadece komedyalarda kullanılan mask ve basit sahne tasarımıyla, 16.yüzyıl erken opera türleri olan masque, intermedio ve favola gibi türlere de atıfta bulunur. Operada, Türk izleyicisinin aşına olduğu Karagöz ve Hacivat'tan alıntılar, Bektaşî şiirleri, Türk atasözleri ve Sanlıkol'un 17. yüzyıl klasik Osmanlı şiir ve şarkı formundaki yaratıları yer almaktadır. Sanlıkol, böylesine farklı kaynakları Othello ve Osmanlı sarayağasını yeniden canlandırmak adına bu dramda buluşturmuştur. Robert Labaree ise geleneksel Osmanlı meddahını yaratırken, Brecht tarzında, 20.yüzyıl kabaresi süzgecinden geçirerek bize sunmuştur.

Kaynakça

Beşiroğlu Ş. (2016). Mehmet Ali Sanlıkol Otello'yu 17. Yüzyıl İstanbul'una Taşdı *Andante*. 114. 4.

Hürriyet. (20 Mart 2016). Vahap Munyar. http://sosyal.hurriyet.com.tr/yazar/vahap-munyar_44/-harabat-ve-sumbul-aga-new-york-ta-sahne aliyor_40072287 adresinden erişildi. (ET:20.03.2016)



Cumhuriyet, (28 Mart 2016). Zeynep Oral. http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/505572/Umut_insanlari_2_.html adresinden erişildi. (ET:28.03.2016)

Yeni Şafak, Harun Karaburç. <http://www.yenisafak.com/hayat/turk-tasavvufu-carnegie-halldenyankilanacak-2443548> adresinden erişildi. (ET:1.04.2016)

Ivanoff A. (Çev: İhsan Toksöz), (2016). Eski İle Yeninin Benzersiz Karışımı: Mehmet Ali Sanlıkol. *Akdeniz Opera ve Bale Kulübü Kültür- Sanat Dergisi*, 35, 39-40.

Exley M. (Çev: İhsan Toksöz), (2016). Othello Sarayda: Siyahi Haremağası Sümbül'ün Trajedisi. *Akdeniz Opera ve Bale Kulübü Kültür- Sanat Dergisi*, 35, 43-46.

Mehmet Ali Sanlıkol. (2017). <http://sanlikol.com/wp-content/uploads/2015/09/Othello-PROGRAM.pdf> adresinden erişildi. (ET:10.03.2017)

Kaynakça

- [1] Haslam, A. (2006). *Book Design*. Londra: Laurence King Publishing Ltd.,6
- 2] Becer, E. (2006). *İletişim ve Grafik Tasarım*. [Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 24.